

2018 № 1-2



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

вопросы театра PROSCAENIUM



вопросъ
PROSC

l meampa
AENIUM

2018 № 1–2

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный институт искусствознания

РЕДАКЦИЯ:

Главный редактор

В.А. Щербаков

Редакторы

Н.Г. Ефремова

М.А. Тимашева

Ответственный секретарь

Л.А. Антонова

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

А.В. Бартошевич

В.Ф. Колязин

К.А. Райкин

Д.В. Родионов

И.И. Рубанова

Е.В. Сальникова

Н.В. Сиповская

Ю.М. Соломин

Е.И. Струтинская

Е.Я. Суриц

Д.В. Трубочкин

И.П. Уварова

О.М. Фельдман

В.В. Фокин

И.М. Чурикова

А.Я. Шапиро

Принципиальный дизайн-макет

Е.А. Сиверс, И.Б. Трофимов

Вопросы театра. Proscaenium. 2018. № 1–2. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – 552 с., ил.

ISSN 0507-3952

© Государственный институт искусствознания, 2018

© Вопросы театра. Proscaenium, 2018

ПРО НАСТОЯЩЕЕ

<i>идеи и судьбы</i>	10	Вадим Щербаков Предуведомление
	15	Инна Соловьева Полвека спустя
<i>зеркало сцены</i>	20	Елена Горфункель Зимние премьеры в Петербурге. 2018
	40	Ольга Егошина Достоевский в зеркале сцены и жизни
	50	Вадим Максимов Театральное пространство как критерий художественного смысла или его отсутствия на современной петербургской сцене
<i>первые сюжеты</i>	62	Мария Хализева Мировоззрение перформанса
	78	Дарья Хохлова «Дама с камелиями» Дж. Ноймайера: хореографическая интерпретация романа А. Дюма
	92	Слава Шадронов Кама Гинкас. Тайна с вариациями
<i>театральный дневник</i>	112	Юрий Кобец Времени нет! «Три сестры» А. Чехова в БДТ им. Г. Товстоногова
	122	Валерия Гуменюк Свобода выбора
	130	Александр Колесников Оттенки цвета крови
	142	Галина Коваленко 4+1: Театральный Лондон, июнь 2017
<i>куклы и люди</i>	162	Марек Вашкель Посткукольный театр кукол
	170	Анна Константинова По канату

<i>театральные вечера</i>	180	Анастасия Иванова Возвращение на «Берег»
	192	Ксения Стольная Денис Береснев в роли Александра Адуева
<i>опыт и размышления</i>	200	Архитектура это декорация для самого великого спектакля, который называется Жизнь. Беседа А. Анисимова и Э. Михалевой
	216	Алексей Бартошевич Питер Холл. Памяти режиссера

PRO MEMORIA

<i>театральные сюжеты</i>	254	Андрей Юрьев «Кукольный дом» впервые на сцене: опыт реконструкции спектакля и его зрительской рецепции
	286	Елена Беспалова «Синий бог» – балет антрепризы Дягилева
	310	Мари-Кристин Отан-Матье Михаил Чехов в поисках универсального метода в театре и кино
	326	Лийса Бюклинг Студии Михаила Чехова в Лос-Анджелесе (1949–1955 гг.)
	352	Максим Гудков Советский раритет о войне на американской сцене: пьеса И. Вершинина и М. Рудермана «Победа» (1943)
<i>на перекрестках</i>	382	Наталья Баландина «Цена» Михаила Калика. На сломе десятилетий
<i>театр и проза</i>	406	Наталья Скороход Театральная биография романа «Война и мир». Часть IV. P.S.

<i>приобщение к искусству</i>	422	Александр Ушкарёв Диссонансы музыкальной аудитории или уходящая натура
	436	Александр Ушкарёв Театральная публика: разрушая стереотипы
<i>наши публикации</i>	452	Михаил Чехов – критик Мих. Чехов. Интерпретация классиков и новый спектакль Н.Ф. Балиева (Театр Мадлэн в Париже) Публикация, вст. текст и ком. В.В. Иванова
	458	«Терять М. совсем – не хочется» Стенограмма выступления М.М. Штрауха с Прологом и Эпилогом. Декабрь 1937 – сентябрь 1938 Публикация, вст. текст и ком. В.В. Забродина
	468	Олег Фельдман В.В. Дмитриев вспоминает «Зори» В.Э. Мейерхольда и Студию на Бородинской
	495	Сообщение В.В. Дмитриева о постановке «Зори» в Театре РСФСР Первом в 1920 году. Стенографический отчет заседания бригады по «Истории советского театра». 8 марта 1934 г.
	527	Письмо В.В. Дмитриева – А.Я. Таирову 3 февраля 1945 г.
	528	Видмантас Силюнас Театральный манифест Лопе де Веги

АППЕНДИКС

543	Аннотации
549	Annotations
555	Об авторах
559	About authors

PRO HA

СТОЯЩЕЕ

Вадим Щербаков

Предуведомление

Читатель уже заметил, что у журнала изменился макет. Новый костюм – штука требовательная. Потребно время, чтобы он обмялся и сел надлежащим образом. Да и фигуре следует приноровиться. Времени нам – по обыкновению – не хватило. Журнал разбухал как чемодан кокетки и не желал вместить всего запланированного. Пришлось отказываться от очень нужных вещей.

Полностью слетел раздел «ПРО книги». Однако один текст из него я не могу и не хочу откладывать. Слишком долго он ждал своего часа. Кроме того, предлагаемые им мысли чрезвычайно важны – и для театра (хотя напрямую к нему не относятся), и для любого периодического издания. Да и для национального самосознания важны не менее.

Речь о послесловии Инны Соловьевой к книге «А.С. Суворин: портрет на фоне газеты», которую в прошлом году выпустили ГЦТМ им. Бахрушина и группа «Навона». Рукопись была завершена Инной Соловьевой и Верой Шитовой полвека тому назад, все это время пролежала втуне, а затем вдруг вывалилась-выскочила из шкафчика, разыскав публичности.

Герой книги многолик. Так же, как сложносоставно человеческое сообщество, из которого газета Суворина успешно организует монолитную массу. Издатель-миллионер, выбившийся из низов; его политические оппоненты; его – в буквальном смысле слова – креатуры: действительные, как всероссийски прославленный им «белый генерал» Скобелев, или мнимые, как непослушный писатель Чехов. Особенно мне дорог в этой веренице лиц персонаж фиктивный, авторами талантливо и живо сочиненный – читатель «Нового времени».

Сей господин средней руки квартирует на Разъезжей улице Петербурга в доме, обставленном богатой мебелью и темной бронзой из третьих рук, счастливо приобретенными в bricabrac'e. Он обременен семейством; имеет тещу, привычка которой владеть истинными правилами обихода сильно поколеблена переездом из провинции в столицу. Господин советник взыскан начальством, обеспечен весьма приличным жалованием, позволяющим жить с известной приятностью, и не слишком отягощен часами присутствия.

Он – олицетворение того «среднего класса», который у нас от Гостомысла до дня сегодняшнего с фатальной неизбежностью в основном формируется из бюрократии (разной степени вороватости). Вера у этих господ может быть разная: кто-то верит в Бога, иные – в Табель о рангах, есть истово поклоняющиеся деньгам. Но кроме веры для общественных отправлений требуются еще и убеждения, самостоятельно наживать которые трудно, хлопотно да и опасно (не ровен час окажешься в своей среде белой вороной).

Ответственность за убеждения этого класса взял на себя Суворин. Его «Новое время» вовсе не было чисто коммерческим предприятием (хотя и сделалось очень успешным бизнесом). Иронизируя над

герценовским эпиграфом «Зову живых», Суворин посмеивался и над девизом: «Стоимость объявлений по прейскуранту». Его газета идею и программу имела. Авторы книги убедительно доказывают, что таковыми была позиция «здорового смысла». К читателю обращались уважительно, льстя ему интонацией: мы же с Вами не дети, знаем по чем фунт редьки на Сенном рынке.

Как там у Галича про декабристов?

*Мальчишки были безусы —
Прапоры и корнеты,
Мальчишки были безумны,
К чему им мои советы?!
Лечиться бы им, лечиться,
На кислые ездить воды —
Они ж по ночам:
«Отчизна! Тираны! Заря свободы!».*

Посеянному мальчишками «святому недовольству» газета Суворина противопоставила «довольство» — и освятило его понятной программой развития. Прогресс хорош постольку, поскольку всего становится больше. Пускай пока у немногих, но ведь от нашего блага и другим перепадает. А значит: богатейте, множьтесь, расширяйтесь — и расцветет страна от трудов ваших, от аппетита к бесперебойному поглощению плодов алчной предприимчивости.

В другом веке, на руинах другой империи (но в тех же палестинах) такая программа вновь окажется востребованной, опять покажется достойной и убедительной. Разве здравый смысл плох? Неужели призыв трезво смотреть на жизнь порочен? Что дурного в признании очевидного: люди не равны друг другу, свобода ограничена возможностями, а братство вредит конкуренции, ослабляя ненужными комплексами сильнейших?

Здравый смысл в изложении «Нового времени» был пошлостью прежде всего потому, что прикладывался к действительности усеченно, в ограниченных масштабах. Такова уж судьба «либеральной» идеи — по крайней мере в России — она не только бескрыла, но и пуглива сверх меры. Провозглашая подчинение мечты реализму жизни, идея эта боится увидеть действительность во всей полноте.

«Волевые проектанты» будущего (как их точно называют соавторы книги) гнут и коречат жизнь, ломают ее через колено ради воплоще-

ния своих идеальных построений. Они презирают органические законы бытия. Несовершенство наличествующей действительности дает им, по вере их, право расчищать место для новой жизни, не считаясь с жертвами, без угрызений совести и сомнений применяя насилие. Эти проектанты предлагают обществу восхититься ослепительным светом своей мечты и свято верят, что кости убитых ради нее сгниют, прах разнесет ветер и ничто не сможет бросить тень на их сияющие грады.

В пику «схематизаторам», сторонники здравого смысла насилие уважают лишь в гигиенических пределах. В качестве острастки для горячих голов, как лекарство от эксцессов, не более. На словах они за то, чтобы жизнь сама – под руководством правильно думающих, трезвых людей, разумеется, – очищала себя от иррациональной скверны, оставляя простор для развития лишь полезному созиданию. По остроумному замечанию авторов книги: Суворину хотелось бы, чтоб жизнь вообще не менялась, а только умножалась, наполняясь все большим и большим количеством пригодного к потреблению добра.

И все же – реализм такого рода «либералов» и «демократов» оказывается условным до чрезвычайности. Он ценит правдоподобие, а не правду; удобную для его целей иллюзию точности, но не подлинность.

Эта коллизия объемно представлена на примере взаимоотношений издателя с Чеховым, про которого в книге рассказано и определено замечательно. Его, полагают авторы, Суворин видит своим созданием: «Десять лет слал газету “в жизнь” – и оттуда <...> ко мне пришел этот Антон Павлович. <...> Мое, мое! – и эта антипатия к самому слову направление, и это нежелание прослыть либералом или консерватором, и эта усвоенная уверенность, что всякая идейность в конце концов неискренна или нежизненна, что это “фирма и ярлык”; <...> этот запах жилья в каждом его рассказе, эта неостановимая разговорчивость персонажей <...>. Вот он, первый художник “партии жизни”, мною созданный»¹.

Желание Суворина увидеть в Чехове талантливую сына-продолжателя обречено на разочарование, ибо не учитывает «несовместимость природы искусства как такового и программы, ради которой жило “Новое время”. Когда Чехов писал о себе: “Я не либерал, не постепеновец, не монах, ни индифферентист. Хотел бы быть свободным художником и – только”, – Суворину бы не радоваться – “мое, мое”, – но задуматься: а как вообще совмещается “свободный художник” с его, суворинским, складным, бодрящим проектом мироустройства»².

Никак. Искусство – это способ познания; художник может быть пристрастен или привержен предрассудку любимой мысли, но он исполнен мужества смотреть на мир открытыми глазами.

«Новое время» открывает и практически обкатывает механизм подмены истины в массовом сознании. Правда – не то, что случилось, а то, про что напечатано. Главное – повторять почаще. Ибо достоверность определяется частотой употребления (тиражом) и предугадыванием ожиданий. Чем точнее журналист понимает страхи и чаяния читателя, тем вернее его трактовка жизни окажется принятой за правду.

Рецепт богатый, исправно работающий вплоть до сего дня. Наше время, конечно, внесло в него свои коррективы: факт публикации сам по себе уже не создает ауру достоверности. Все настолько привыкли к обману, что новостной и аналитический поток протекает теперь непосредственно в область веры. Люди сами выбирают себе события из массы предложений и верят, что они точно случились, а остальное – пропаганда.

Читая книгу И. Соловьевой и В. Шитовой, я – как не удивительно это мне самому – больше задумывался не о механизмах управления массовым сознанием, а о судьбе жизнестроительных идей в России. О том, что самая красивая мечта, самый лучший план социального переустройства компрометируются неспособностью видеть реалии их воплощения. Это же, как выяснилось, относится и к несимпатичным мечтам, идеям и планам.

Думал я и о том, насколько трудно достигим идеал внепартийного журнала, единственным направлением которого должно быть уважение к искусству и аргументированным высказываниям о нем людей, с чьим мнением ты не обязан соглашаться.

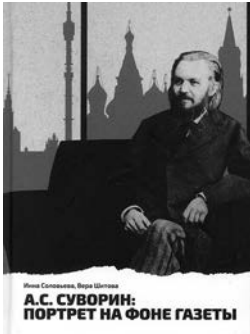
Впрочем, передаю слово Инне Соловьевой. Публикуемый текст не вошел в издание книги. Мне он кажется важным – и как взгляд на предысторию создания работы, и как продолжение размышления о массовом сознании, и как приглашение задуматься о смысле исторических сближений.

¹ Соловьева И., Шитова В. А. С. Суворин: портрет на фоне газеты. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, издательская группа «Навона», 2017. С. 87.

² Там же. С. 90.

Инна Соловьева

Полвека спустя



Инна Соловьева, Вера Шитова.

«А.С. Суворин: портрет
на фоне газеты».

М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина,
издательская группа «Навона», 2017

Независимо от того, чего стоит сам текст, замечательно его происхождение. Итак – о том, как он возник.

В «Новом Мире», (№ 10, 1960) была опубликована статья Владимира Саппака «Телевидение, 1960. Из первых наблюдений». Теперь сказали бы: препринт. Саппак готовил книгу о природе телевидения и возможностях ее применения. Он вел исследование самым простым способом – изо дня в день смотрел «голубой экран», как и что там изо дня в день показывали. Что, как и зачем. *Зачем* это нам и *зачем* это им, – тем, кто показывает, организуя свой и наш день.

Владимир Саппак до того писал о театре в соавторстве со своей женой Верой Шитовой, но новую работу он задумал один. Так вышло. У Саппака с детства была тяжелейшая астма, все больше времени приходилось проводить дома. Дома у него, как тогда у всех, уже появился «ящик». Саппак относился к ящику с интересом и доверием – готовность интересоваться и доверять была прелестна в его органике.

Саппак не досмотрел – не дописал свою книгу – скончался 23 ноября 1961 г. Остались ворохи бумаг, исписанных легким, быстрым, разборчивым почерком. Ясен был замысел. Сложить книгу было нетрудно. Книгу издали быстро. Ей дали бумажную веселую обложку. По страницам в текст забегали рисуночки: занятные, милые. Книгу назвали как хотел того автор: «Телевидение и мы», ее читали увлеченно, она собрала премии.

Саппак обещал телевидению судьбу нового вида искусства и нового способа людского сближения. Хотелось довериться его прогнозам. Возможно, этим прогнозам еще настанет время сбыться. Но тогда, по ходу 60-х, у нас с телевидением однако все складывалось не так. Совсем не так.

Наверное, особая тема – место «ящика» в доме в первые десятилетия русской жизни без Сталина: как и почему «ящик» стал важен в ее составе, как она – русская жизнь – медленно и неуверенно укладывалась после марта 1953-го.

«Ящик» везут с собою, когда переселяются в пятиэтажки всяческих Черемушек (на веселой бумажной обложке большой квадратик экрана обозначен над условными белыми прямоугольниками, беленькие пятиэтажки и дома повыше). Возникает во множественном числе жилье частное – коммуналкам возникает антитеза высотой в два с половиной метра. В сущности – новый способ бытия. То ли очеловечивание образа жизни, то ли истолчение его в пыль.

В нашей словесности мало закреплены первые недели после марта 1953-го. Тем дороже строчки о столице какова она сразу после сталинских похорон: «Вот был он, и вот нет его, гиганта и героя...».

Москва была не грустная, Москва была пустая.

Нельзя грустить без устали, – все до смерти устали...

У телевизоров КВН, которые перевозили в пятиэтажки, экранчик как открытка; к нему, маленькому, пристраивали линзы, линзы помогали мало. Экранчик и гигантизм обламывающихся конструкций сталинского мира – контраст напрашивался.

Встряска была жесточайшая. Пыль поднималась столбом.

В минуты жесткой общей встряски обычно ищут аналогий с тем, что уже бывало в истории. Ближней к русской встряске пятидесятых годов двадцатого века была аналогия с встряской пятидесятых годов века девятнадцатого: падение Севастополя, смерть Николая I, годы перед «несчастьем» (см. «Вишневы сад»: «– Перед каким несчастьем? – Перед волей»). Тогда тоже все «переворотилось», укладываясь неловко, это уже по Толстому.

Обвал системы предполагал необходимость искать контактов с множествами обитателей системы, нынче из своих луз вышибленных. Технически свежее изобретение, телевидение выращивало свои задачи не на пустом месте.

Так вот, остановясь в точке, до которой довел свои бдения у голубого экрана Владимир Саппак, работавшие над его записками Соловьева и Шитова предложили «Новому Миру» цикл работ – портреты людей, которые так или иначе, в тех или иных целях создавали и варьировали то что станет именоваться СМИ – средства массовой информации, они же средства общения с людскими множествами.

Так была начата работа, посвященная «Новому времени» Алексея Суворина и его издательской империи. Методику исследования зарифмовали с методикой Саппака, остававшегося у голубого экрана изо дня в день. То было еще и в согласии с методикой самого телевидения и методикой газетного дела. Там и там решает эффект постоянства присутствия с заданной наперед программой дня вещания. Она же обозначенный наперед круг ваших реакций и ваших представлений о ходе жизни.

Поскольку газетный фонд библиотеки им. Ленина не был еще переправлен в Долгопрудный, Соловьева читала «Новое время» в третьем зале; читать там на балконе было удобно. Принцип был выдержан – газета прочитана от первого номера, который вышел 29 февраля в високосный 1876 г., и до последнего отпечатанного до смерти Суворина в 1912-м. Читать оказалось захватывающе интересно. К тому что происходило за стенами библиотеки, Суворин имел отношение живое, даже слишком живое.

В цикле работ, затеянных для «Нового мира», как заключительная предполагалась статья об «Огоньке» в его противостоянии с редакцией Твардовского.

За «Новым миром» Твардовского было то, что встало с обвалом сталинской системы. Встала воля к освобождению, оно же усилие узнавать и понимать; встала воля к «правде сущей». Воскрешалось собственное достоинство.

С расшатыванием системы связалась и деятельность Анатолия Софронова, который после кончины вождя получил в свое распоряжение тонкий журнал «Огонек».

«Огонек» существовал давно, Анатолий Софронов повел его иначе – умело и убежденно. Он видел своими подписчиками обитателей всяческих Черемушек, был рад за них на их скромных личных квадратных метрах. Желал им спокойной жизни, печатал для них в каждом номере репродукцию приятной картины. Заботы, которые душевно потрясали читателей «Нового мира», от своих читателей он отводил. «Один день Ивана Денисовича» не чтение для этих милых людей, тем более это

не чтение для них, если в ГУЛАГе давным-давно сгинул дед или двоюродный дядя. Зачем вспоминать.

Софронов ненавидел всякое тревожащее начало искренне и последовательно. Многие с ним совпадали в этом. «Письму 11-ти» против мыслей и души «Нового мира» так же естественно было появиться в софроновском «Огоньке», как ему естественно было иметь поддержку на самом верху.

Твардовский подаст в отставку, которую ему навяжут. Его похороны состоятся 17 декабря 1971-го. Софронов постоит в карауле над гробом, добившись своего. Ему оставалось жить и жить. У «Огонька», который он вел до 1986-го, не уменьшались миллионные тиражи. Софронов и его журнал храбро несли взятые на себя задачи организации и утешения.

Не только статью об «Огоньке», но и статью о Суворине в «Новый мир» сдать не привелось. А написать надо бы, прочитавши софроновский «Огонек» так же без пропусков, как номера «Нового времени» Суворина.

Вслед за Сувориным Софронов создавал печатную империю с имперской властной установкой на агрессию, с установкой на расширение и с истинно здешними комплексами: нас не любят и не ценят.

Статья о Суворине гуляла по рукам. Приятно было предложение журнала «Вопросы литературы» дать туда выжимки некоторых тем ее – публикация состоялась в номере № 2 за 1977 г., за что авторы остались благодарны.

У времени свои игры. Парадокс: судьбой «Портрета Суворина» неожиданно озаботились не где-нибудь, а в «Огоньке». Работавший там в 1985–1988 гг. Андрей Караулов запланировал его как очередной выпуск тамошней «Библиотечки». Рукопись он отправил рецензенту прекрасному, которого авторы не посмели бы себе пожелать. В «огоньковском» конверте на адрес Соловьевой с курьером принесли отзыв Сергея Сергеевича Аверинцева.

В «Огоньке» впрочем спохватились и дело замоталось. Куда-то подевались и экземпляры рукописи. Ни у того, ни у другого соавтора экземпляра не осталось. Кстати, об играх времени: Андрей Караулов – это тот самый, который многолетний, нагло целевой «Момент истины» по телеку.

Годы спустя исследователь новой формации Аркадий Островский с судьбами русского телевидения свяжет разнообразно движущийся

сюжет своей талантливой жесткой книги. Она выйдет в Англии и будет называться *The Invention of Russia*, т.е. изобретение России: как оно – телевидение – ее, Россию, формировало и двигало с середины двадцатого века и до этого века конца. Завязку сюжета автор отодвигает на десятилетия – еще до событий 1991 г.; борьба идет за будущую власть над тем, что уже привычно разумеется под аббревиатурой СМИ. Средства массовой информации. Сперва газета, потом голубой экран. Власть над ними берут с бою, как в давние времена брали вокзалы, мосты, телеграф.

Кто, как и зачем овладевает средствами массовой информации. Что это за средства. Кто их выдумал. Как началось, что ими стали пользоваться в столь широкой перспективе как «изобретение страны».

Аркадию Островскому, когда он обдумывал свою книгу, помнился слух про давнюю работу на ту же примерно тему; Шитовой уже не было в живых, а Соловьевой конечно хотелось бы узнать, как сегодня читаются их с Шитовой мысли. Но старая рукопись тогда не нашлась. Всего досадней, что с нею, без вести пропавшей, пропала и рецензия на нее. Ни чья-нибудь, а Аверинцева. А в книге у Аркадия Островского один из самых важных кусков – про статью Аверинцева, написанную тотчас же после августа 1991-го: ум во всей полноте сил, точность в оценках, верность в опасениях.

Представляя рукопись найденную годы спустя так же необъяснимо, как необъяснимо исчезающую, повторим то, что о ней сказано лет тридцать с лишним тому назад. С.С. Аверинцев начал свою рецензию так: «Тема – интересна и до крайности актуальна, даже злободневна: как осуществляется манипулирование сознанием разобщенного, распыленного общества...»

Лучше было бы, если бы прошедшие годы актуальность этих тем ослабили бы. Но нет. Впрочем, читайте.

Елена Горфункель

Зимние премьеры в Петербурге. 2018

На малой сцене БДТ им. Г. Товстоногова идет очень милый спектакль «Когда я стану маленьким», но это исключение. Традиция утренников здесь не действует многие десятилетия. Старших школьников и курсантов приобщают к искусству постановками по школьной программе.

Детский театр Могучего

«Три толстяка» в БДТ им. Г. Товстоногова

Совершенно иное предлагает А. Могучий – спектакль большой формы для детей от 12-ти лет. Режиссер начал с постановки «Крака-тука» (по сказочным повестям Э.Т.А. Гофмана) в Санкт-Петербургском цирке, потом последовало «Счастье» по «Синей птице» М. Метерлинка в Александринском театре. В декабре 2018-го БДТ объявил премьеру «Трех толстяков». Сказка Юрия Олеши переписана и осовременена, превращена в пьесу (над текстом работала Светлана Шагина). Постановка должна состоять из двух спектаклей. Первый называется «Восстание». (Второй – «Железное сердце» – покажут в ближайшее время.) Из произведения Ю. Олеши взято для инсценировки одно событие – восстание, действуют несколько ключевых персонажей – Тибул, Просперо, Суок и доктор Гаспар Арнери. Он – центральная фигура вышедшего спектакля. Лаборатория и деятельность ученого рассматриваются как нечто далекое от жизни, отделенное от нее стеной не только в переносном смысле. Сам он – фигура устаревшей формации. Во все зеркало сцены (художник Александр Шишкин) – огромная доска. На ней рельефы формул и цифр, контуры насекомых, над изучением которых бьется Арнери. Доска оживает светящимися пояснениями, а когда их недостаточно, сам доктор взлетает над столами с препаратами и приборами и прилепляется к жуку, изображенному на доске. Арнери сам становится в этот момент жуком, срастается с объектом изучения – преданность науке и связь с природой становится наглядной. Это замечательно остроумный ход.

Кроме того, доктор добрые тридцать минут (спектакль продолжается два часа) беседует с залом о вечно потерянном левом носке и прочих парадоксах существования. За эти же полчаса на просцениуме, в лаборатории появляются неизвестные Олеше сказочные существа: серые «мотыльки» науки («отряд юных космических разведчиц») и три «розовые дамы» («отряд светлой космической энергии»). Лаборатория Арнери становится объектом инопланетной агрессии. Предлагаемые обстоятельства состоят в том, что каждые 15 лет Юпитер входит в Сатурн. На экране-доске четко прописано: их взаимоотношения влекут за собой сдвиги всех земных параметров, хаос и другие трагические последствия. От сказки с классовым подтекстом театр движется к монументальному зрелищу. Оно всегда было по вкусу Могучему, но в спектаклях для взрослых. Нечто подобное делал Игорь Ларин в

магнитогорском театре, где поставил «Снежную королеву» – его более всего интересовали ледяные битвы гигантов, и эти сражения, поставленные с помощью масштабных кукол и картонных айсбергов, отодвигали в сторону гуманистическую и трогательную историю Кая и Герды. Но Ларин сохранил верность фабуле Андерсена. А Могучий дает волю своей фантазии. Гигантомания увлекала Могучего в цирковом «Кракатуке»: представление сопровождал парад бутафорских великанов, служивший интермедией между вполне традиционными цирковыми номерами. В «Счастье» мотивы пьесы Метерлинка распространились (драматурга переписывал Константин Филиппов) на современность – со всеми ее приметами, новациями и технологиями. Любовью измерялась гармония жизни и – важнее всего – семьи. Семья Тилей, где были папа, мама, бабушка, дедушка и умершие предки, где бродил в поисках счастья по сцене Хор слепцов, где Тильгиль и Митиль побывали в Царстве ночи и в Царстве нерожденных детей, в дремучем лесу, в гостях у мертвых и в космосе, – по всем признакам была современной семьей с проблемами воспитания и трещинами в отношениях. «Счастье» – шоу с музыкой, пластикой, юмором и импровизациями, зарисовками из быта и всякими технологическими новинками, которые детям более знакомы, чем их родителям и, тем более, бабушкам и дедушкам. Вытесняя театр из его неодолимых границ (сцена, которую не увеличить, не уменьшить, один, в отличие от кино, план и т.д.), Могучий играл с масштабами персонажей, которые казались то маленькими, в реальных пропорциях, то громадными, с головами, подпирающими арлекин.

Сказку Олеши Могучий использует подобным же образом – отталкиваясь от нескольких фабульных мотивов. В городе-государстве, где правит зло, воплощенное в Т-3, то есть в трех толстяках, гастролирует цирк, балаганчик дядюшки Аугусто (Дмитрий Воробьев). В нем представлены разные профессионалы, в том числе канатоходец Тибул и акробатка Суок. Подобно многим свободолюбцам, Тибул предпочитает реальность искусству, он бросает цирковую карьеру и отправляется на баррикады.

На сцене БДТ буквально за несколько недель до премьеры «Трех толстяков» выступал итальянский синтетический театр «La Verita» во главе с режиссером и актером Финци Паска. Их «Verita» основана на фантазиях на темы Сальвадора Дали. Там были фокусники, акробаты, жонглеры, мастера разговорных жанров, и, кажется, что идея сборного цирка, введенного в сюжет о революции (восстании) в БДТ – случайно



«Три толстяка». БДТ.

Фото С. Левшина

или не случайно – совпала с практикой итальянских гастролеров. Итальянцев интересовали комедийные и виртуозные вариации театра на темы сюрреалистической живописи. Для петербургского театра цирк – современник, зрелищный аналог действительности с ее прошлым и настоящим. В предыдущем сезоне у Могучего уже был спектакль о революции – глубокий и страстный «Губернатор». Теперь эта тема возникает в шоу для детского театра. В контексте площадного веселья и грозных последствий народной войны. В контексте игры, охватившей сцену, и попыток непринужденного общения с залом. Посланцами из шоу к публике назначены шесть «мотыльков», похожих на легкомысленных школьников. Они поют куплеты у рампы о своей миссии (!) – просвещения и распространения мировых сплетен – и беззаботно хихикают.

Тройке «розовых дам» в исполнении Марины Игнатовой, Елены Поповой и Ирины Патраковой отведена роль бесстрастных шутниц из внеземного мира; при желании их милые женственные образы можно считать инкарнацией людей в роботов. «Много неживых», – говорит одна из них после боев на площади города, – «сбой программы». Русский язык им отпущен только в неспрягаемых глаголах и несклоняемых существительных. Механическое владение богатством языка – пословицами, поговорками, речевыми клише – кажется особенно смешным в устах симпатичных, хотя и статуарных, красавиц.



«Три толстяка». БДТ.
Фото С. Левшина

Статику первого эпизода, не без влияния «розовых дам», нарушает падение стены, отделявшей Гаспара Арнери от жизни: сцена обнажается вглубь, и прямо на зал начинается двигаться некое бронебойное устройство. Кирпичи разлетаются в стороны, дуло глядит в публику – мизансцена недвусмысленно напоминает телевизионную картинку из горячих точек. Внезапный прорыв с просцениума в глубину, от пародийной учености Арнери к народному балагану впечатляет. Обнажившееся пространство заполняют бунтовщики, циркачи, важные персоны... По канату идет Тибул, в колесе-звезде крутится Суок, дядюшка Аугусто, владелец балаганчика, сидящий в инвалидном кресле, берет на себя ораторскую часть. Его окружают сомнительные личности, более похожие на бомжей, но обозначенные как компания клоунов. На баррикаду взбирается Тибул-дубль (не тот, кто ходит по канату), Суок хватается за автомат. Выход государственных чиновников – военного министра (Анатолий Петров), первой чиновницы (Веруте Ингалите), министра развлечений (Валерий Дегтярь) и сопровождающих их лиц: дядюшку подкупают отличным гонораром за сотрудничество; Суок ангажируют в программу грядущей коронации наследника Тутти; Тибула решают устранить – что и происходит прямо в зале, через который по диагонали протянут цирковой канат. По нему сначала отважно шагает, а на обратном пути падает и повисает подстреленный Тибул.



«Три толстяка». БДТ.

Фото С. Левшина

Заодно вся цирковая компания уложена на месте за неповиновение. Восстание подавлено, спектакль заканчивается на драматической ноте.

Фабула этих «Трех толстяков» отличается от оригинальной: там наследник Тутти – несчастный заложник трех толстых обжор-властелинов. У него как раз человеческое сердце. Суок – девочка, как две капли воды похожая на сломанную куклу наследника, которую взялся починить и не сумел Гаспар Арнери, и т.д. В сказке Олеши чувствуется вымученная патетика классовой борьбы и народного духа. Этого не жаль, но жалко трогательной дружбы наследника Тутти и Суок. Уже в первом эпизоде спектакля БДТ несколько раз подчеркивается, что у наследника Тутти железное сердце, а сценическая Суок больше напоминает маленькую разбойницу, чем девочку-куклу, и, стало быть, никакой сказочной дружбы не предвидится. Вообще лирическая тема из версии театра изъята. Новая сказка нацелена на глобальные современные темы. На космические горизонты, инопланетный разум, без которого порядку на земле не бывать, на отрицание войны, революции и других смертоносных конфликтов.

Трио «розовых дам» с сожалением констатирует неподатливость людей, их неумение извлекать уроки из истории и склонность хвататься за оружие при малейшем поводе. Их программа урегулирования местных очагов зла провалена: она «дает сбой»; а состязание с Сатурном

и Юпитером, из-за которых «у нас» мировой бедлам, оказывается непосильным. Внеземная «розовая» компания напоминает богов брехтовского «Доброго человека из Сезуана»: там богам пришлось смириться с тем, что добро на земле не чистой пробы. Здесь межпланетные богини-роботы вынуждены бесстрастно признать поражение.

Во второй половине первого эпизода (этим словом определили первую часть дилогии) доктор Гаспар Арнери, столкнувшись с реальностью, не только теряет свой научный апломб, но попадает в центр боевых действий; когда с головы его снимают ведро, защищавшее от грохота мира, видны окровавленные бинты. Досталось и ему, лабораторной крысе.

Спектакль о плохой власти, о восстании как средстве решать политические, моральные, даже экзистенциальные проблемы, обращен, надо полагать, к зрителям юного возраста. К тем, кто увлечен компьютерными играми и пока что уверен: только на мониторе бывают атаки, контратаки, убийства и кровь. Игра в глобальных размерах дистанцирует взрослое и полувзрослое человечество от реальности. Человечество замкнуто в домах, лабораториях, у своих экранов, как доктор Арнери. Технический прогресс стирает границу между игрой и действительностью. Что, и в самом деле, недалеко то время, когда исход войн будет решаться молодым умом за компьютером?

Что по этому поводу думает театр, скажет эпизод второй шоу «Три толстяка».

Швейк Фокина

«Швейк. Возвращение». Александринский театр

Возвращение Швейка происходит обычно, когда требуется горнист, чтобы сыграть побудку. Швейка воскрешали Эрвин Пискатор и Бертольд Брехт, он появлялся на наших экранах в годы Великой Отечественной войны...

Валерий Фокин, как всегда, лаконичен и собран, форма его спектакля конструктивно безупречна. Независимо от общего впечатления, «Швейк. Возвращение» – произведение стройное и ясное. Сценическая версия романа сосредоточена на пяти элементах композиции: пролог, мобилизация, война, демобилизация, эпилог. Швейк здесь – не «глас народа», как у Гашека. Скорее, – Валькирия, дух войны. Швейк под музыку Вагнера спускается в инвалидном кресле из-под колосников (с небес) прямо в трактир. Сценический сюжет закруглен: в финале Швейк убит,



«Швейк. Возвращение». Александринский театр.
Фото В. Постнова

но из Пролога следовало, что он жив. Стало быть, следует ожидать нового возвращения бравого солдата.

О чем же думал режиссер с актерами, разыгравшими военную эпопею по Гашеку? Об истории человечества, переполненной войнами. О нашем дне, в котором они продолжают. Так или иначе, Фокин публицистичен более, чем когда-либо. Павшие и живые стоят у самой рампы. Профили заказчиков, то есть вождей, полководцев с единым на все стороны света обликом, политических интересантов военной брани, выполнены по высоте в размер кулис и образуют перспективу. Получается вечный парад профилей. Сквозь разнообразные шумы достаточно внятно слышен дикторский комментарий, знакомый по праздничным манифестациям на Красной площади. На заднике главная «голова» открывает глаза и рот, исторгая приказы и призывы, мобилизующие массы на очередные походы. Война начинается с угроз, с демонстрации силы, и ими движется, пока не иссякнет мощь и не сдуется пафос, пока не обнаружатся истинные цели военной кампании. Александринская сцена становится кафедрой, с которой говорится о насущном и страшном.

Отдельные части спектакля стилистически разнятся. «Мобилизацию» играют в жанре фарса. Это самые гашековские эпизоды: портрет императора, обгаженный мухами, и муха в размер коровы, ползущая



«Швейк. Возвращение». Александринский театр.
Фото В. Постнова

по столь же неправдоподобно большому лицу на экране; краткие жанровые зарисовки посетителей трактира «У чаши»; нагие новобранцы во время осмотра медицинской комиссии; массовые посиделки в отхожих местах. Жанр требует смеховых и утробных реакций на игры с материально-телесным низом, но в спектакле получается не слишком смешным. Главным фарсером становится Доктор Игоря Волкова – формалист и пьянчужка, ретивый исполнитель государственного заказа, бросающий молодежь на фронт, как дрова в разгорающийся костер. В исполнении Волкова чувствуется некоторая нарочитость мастера, обычно не свойственная хорошему актеру. Органики явно не хватает при всей яркости образа. Из спектакля как будто изъяты невинность и простодушие, составляющие характер литературного героя.

Сам альянс – Валерий Фокин и Ярослав Гашек – кажется странным. Ожидать от режиссера смеха гомерического, раблезианского – эпического и добродушного – не стоило. У Фокина свой юмор и свой смех. Близкий русской сатирической традиции с ее трагическим и лирическим пафосом.

«Демобилизация» – тихая пантомима. Погибшие воины несут свои тела на последний суд. Солдаты проходят божьи врата, предъявляя физические потери святому Петру (все тому же Доктору – Игорю Волкову). Бутафорские ноги, руки, головы служат пропуском в лучший мир.

Учитывая вагнеровское эхо спектакля, это, быть может, не христианское «за порогом», а Вальхалла, рай для павших в бою.

В Эпilogе Швейк каждому из однополчан, товарищей по оружию, пророчествует их будущее – в основном, несчастливое. Исполнив миссию, он покидает этот мир, поднимаясь под колосники.

«Война» – центральная часть спектакля. Война бросает новобранцев из одной схватки в другую, а битвы, которыми командуют трусливые начальники, заканчиваются потерями, потому что солдат для войны – пушечное мясо. Военные действия по Фокину – сочинение диспозиций и подвигов, которых и в помине не было. Все здесь – обман. Одна из выдумок, устраивающая военное начальство, история о двух крестьянках, взорвавших вражеский штаб. Эта фабула состряпана неутомимым Швейком на скорую руку. Что там было на самом деле, неважно, главное, что начальству доложено о победе. Генералу Петра Семака – усатому вояке с отличной выправкой и совсем не боевым характером – представляют одну из крестьянок, в которой (по брутальной манере и бесстыдству танца) легко узнать все того же Швейка.

Актер, исполняющий эту роль, – Степан Балакин – вылитый гашевский персонаж. Чуть полноватый, прихрамывающий (ревматизм), широко улыбающийся, в неизменной солдатской фуражке. Выбраны те качества литературного героя, в которых его «идиотизм» сразу же воспринимается отражением безумия общественного устройства. Никогда нельзя понять, насколько сознательны его клишированные рассуждения о патриотизме или об императоре, сразу вызывающие подозрения властей в подстрекательстве и провокации. Одинаково искренне он говорит о краденых собаках и о желании пасть смертью храбрых за свободу Родины. Исследователи много рассуждали о мудрости этого персонажа. Но важнее элементарной житейской и даже философской мудрости – абсурдная логика. У Фокина Швейк – не мудрец, не философ абсурда, а просто симпатичный дуралей. Можно сказать, клинический простак. И он – едва ли не единственный – верит в разумность мироустройства.

Валерий Фокин подхватил эстафету политического театра. В 1928 г. Эрвин Пискатор, сторонник революции в театре и в жизни, инсценировал роман Гашека. Об этом спектакле писали: «Финалом представления была сцена на небесах <...>, режиссер нанял группу настоящих инвалидов, которые шли на прием к Богу, из-за чего сцена вызывала ужас». Фокин поставил эту сцену без всякого натурализма, в стиле



«Швейк. Возвращение». Александринский театр.

С. Балакшин – Швейк. Фото В. Постнова

гротескной пантомимы. Пискатор называл свой метод работы над романом Гашека «эпической сатирой». Он использовал карикатурные, фарсовые игровые киноставки. Пытался соорудить на сцене конвейер, но при тогдашних технических средствах это было почти невозможно (конвейер появился в советском фильме о Швейке с участием Бориса Тенина). Пискатор замысливал участие кукол, даже хотел оставить на сцене единственного артиста, окруженного марионетками, которые изображали бы политический, чиновный и военный мир австро-венгерской империи. В работе над «Похождениями бравого солдата Швейка» ему помогал друг и замечательный художник Георг Гросс, как и Бертольт Брехт (драматург позже возвращается к образам романа в собственной прозе: «Швейк во Второй мировой войне», где к императору Францу-Иосифу он присовокупил Гитлера и компанию, а к Гашеку – Гете).

Валерий Фокин, не отличавшийся ранее открытым политическим темпераментом, в новом спектакле его обнаружил. Сравнительно недавно в Александринке он поставил спектакль «Человек есть человек». Там было немало свежих аллюзий, которые все же отстранялись от злобы дня. В исполнении роли Гелли Гэя у Дмитрия Лысенкова возникал неожиданный гамлетизм (позже он сыграл и самого Гамлета). В «Возвращении» – не случайно и название постановки Фокина, подтверждающее долгую предысторию блуждания Швейка по сцене и экрану,

и метафизическое возвращение образа-мифа, и повторение собственного режиссерского опыта на материале Брехта, – Фокин держит в уме, чем был Швейк до него, но действует напрямую, черпая из романа то, что кажется ему трагически актуальным. В «Возвращении Швейка» Фокин сделал все, чтобы его высказывание было услышано и понято.

Розенкранц и Гильденстерн не мертвы

«Много шума из ничего». Театр «Суббота»

Если признанная классической пьеса кажется назойливой и нескладной, кто в этом виноват? Драматург? Зритель, окончательно утративший вкус и нюх? Режиссер? Галина Жданова – молода и талантлива. Ее «Ромео и Джульетта» (с Ильей Делем и Анной Арефьевой) в Театре на Литейном и другие спектакли, поставленные в Петербурге, всегда были заметны. Приход режиссера в «Субботу» должен был встряхнуть театр. Скоро ему исполнится полвека. Основанный доктором искусствоведения Юрием Александровичем Смирновым-Несвицким коллектив давно перерос рамки любительского. Стал профессиональным театром. Его «Чайкой» стали «Окна, улицы, подворотни» – спектакль, сочиненный по непосредственным впечатлениям участников, вернее, симпровизированный Смирновым-Несвицким и его учениками.

Жданова наполняет комедию Шекспира «Много шума из ничего» словесными и визуальными цитатами из... В программке честно прилагается список авторов. Сквозная цитатная линия – из Тома Стоппарда. Конрад и Бораццо (Артем Лисач и Григорий Сергеев) – внедренные в старика Шекспира Розенкранц и Гильденстерн. Мертвые и все же поначалу сидящие в первом ряду, они еще раз убиты стрелами в финале. Их дело – немного экзистенции и много служения просцениуму. Второй автор, явственно меняющий комедийную шекспировскую ауру, – Клим. В спектакле действует персонаж по имени «Я» (Екатерина Рудакова). Это гид по фабуле и подтексту спектакля. «Я» исполняет типично климовский монолог об актере, роли и их запутанном сосуществовании (для убедительности «Я» использует школьную доску и мел). Вторая тирада отдана Беатриче, которая в стремительном темпе и фирменном стиле монологов Клим предается философской рефлексии.

Рядом со Стоппардом, Климом, а также Хармсом, Цветаевой, Бродским и Фришем комедия Шекспира выглядит старообразной.

На первом плане – история Геро и Клавдио, интрига, клевета, ложное обвинение и позор прелюбодеяния. Театр излагает этот сюжет вяло



«Много шума из ничего». Театр «Суббота».
Фото из архива театра

и не убедительно. Горячие объятия и поцелуи Беатриче и Бенедикта публика принимает лучше. Как ни потеснены они в спектакле другими обитателями Мессины, все же темперамент Беатриче (Софья Андреева) и простодушная мужественность Бенедикта (Иван Байкалов) остаются в центре внимания. Беатриче – в красном с блестками платье и на высоких каблуках – напоминает о Кармен (ей Жданова уже посвящала отдельный спектакль). Вторая любовная пара – Геро и Клавдио – бледны, их любовь из разряда сценических красотей: и пуанты Геро, и ее свадебное платье, сотканное на глазах у зрителей из черного полиэтилена... Из спектакля исключен эпизод подслушивания, когда за Геро говорит ее камеристка, поэтому «Я» подробно излагает интригу, иначе зритель не поймет, что произошло.

Режиссер будто не доверяет Шекспиру, со всех сторон подпирает его разными литературными авторитетами. В спектакль включены сцены не обязательные: свидание слуг главных героев Маргариты и Бальтазара; операция Бенедикта; два эпизода со злодеем Доном Педро, которого (как и его благородного брата Дона Джона) играет Владимир Шабельников. Сценография и костюмы Марии Лукки и Александра Мохова ограничены возможностями площадки (подвал с несущими столбами в центре) и бюджетом театра. Узкие ширмы на колесах составляют стенку, превращаются в постель Бенедикта, потом – в опера-



«Много шума из ничего». Театр «Суббота».

Фото из архива театра

ционный стол; есть еще деревянные кубы для разных целей; главный элемент реквизита – стрелы. Постановка Галины Ждановой в «Субботе» – более полезна, чем целостна или привлекательна. Но хорошо, что в этом месте (напротив «Субботы» на Звенигородской улице, закутанный в строительные сети, стоит будущий новый Малый драматический театр) ею сделан первый шаг.

О неважно устроенном человеке

«Вишневый сад» в Небольшом драматическом театре

У Льва Эренбурга и его соавтора, режиссера Вадима Сквирского «Вишневый сад» – вдвойне комедия: по определению Чехова и по жанровым пристрастиям художественного руководителя. Находки сыплются одна за другой, неожиданные и в то же время обеспеченные текстом, подтекстом и мотивами пьесы. Например: у Лопахина то и дело идет кровь носом. В последнем акте Раневская, чтобы остановить кровотечение, прикладывает ему к носу связку ключей (холодная сталь!), брошенных Варей. В третьем действии на вопрос Раневской «Кто купил?» сначала отвечает сильно подвыпивший Гаев: «Я купил... керченских сельдей, анчоусов...». Минутное замешательство – а не переписана ли вообще пьеса? – сменяется сумрачным признанием Еремушки (так Ермалая Алексеевича по-домашнему именуют в спектакле): «Я купил...».



«Вишневый сад». Небольшой драматический театр.
О. Альбанова – Раневская. Фото Э. Гороховой

Еще большее смятение вызывает большой живот Ани, а также прощание Раневской и Вари: Раневская подходит к ней сзади, и Варя, принявшая ее объятия за лопахинские, втыкает ей нож в живот. Раневская выживает: лезвие вонзилось в пачку парижских телеграмм. Эти примеры – отчетливо фарсовой природы. Скептический прозаизм Эренбурга отрезвляет все, что есть элегического и поэтического у Чехова. Глядя окрест, он видит сплошь неважно физически и душевно устроенных людей. Недотепы умудряются бытовать, болтать чепуху, спариваться, ловить мгновения истины и счастья. Мгновениями ограничено для них измерение времени. Воспоминания захватывают их на секунды, в них погружаются, физически воспроизводя (работают подолы юбок, платочки) движение воздуха и полеты счастливого вдохновения. На сцене – не карикатуры, а обыкновенные чудачки со взвинченными эмоциями и эксцентрическими реакциями. Если бы не преобладание белого цвета, вспомнились бы персонажи товстоноговских «Мещан» – таких же взнервленных. Актеры Эренбурга на сцене попадают в зону психологического утрирования – и только.

Общее сценографическое решение придумано режиссерами – светлая, белоснежная часть дома построена из двух плоскостей: вертикаль со стеклянными дверями, выходом к голубому заднику, и горизонталь пола, укрытого небольшим ковром в центре. Две белые



«Вишневый сад». Небольшой драматический театр.
Д. Честнов – Гаев, С. Усманов – Фирс. Фото В. Орловой

тумбы – как бы врата. Четыре стула в белых чехлах и столы. При взгляде на эту белую элегию кажется: ничто не предвещает бурь. В «Вишневом саду» все прикладываются к рюмочке и все открыты чувственности. Даже старик Фирс фривольно весел с Дуняшей. Все возбуждаются внезапно и так же – вдруг – остывают. Петя Трофимов кидается на Аню, громко проклиная любовные пошлости, и терпит поначалу полный крах; довольно скоро, уже за стеклянной дверью, он реабилитирует себя, чему свидетельством последующее «интересное положение» Ани. Серьезный и ответственный Епиходов гораздо легче добивается благосклонности Вари, чем Дуняши. В первой же сцене спектакля между Лопахиним и Варей – предсвадебные отношения с объятиями и поцелуями, затем быстро и насовсем забытые. Безгрешна только Раневская. Она в меру ласкова и в меру строга. При этом ощущается ее женский магнетизм, который дает повод для ревности и Варе, и Ане, и Дуняше. Раневская, которую играет Ольга Альбанова, активная и не романтическая женщина; властная, по-матерински заботливая, живущая жадно и без затей. Она поет колыбельную (на стихи Лермонтова) Варе и Ане; едва войдя в дом, бросается на ковер и заворачивается в него, словно это младенческая пеленка.

Гаев в исполнении молодого актера Дмитрия Честнова требует от всех «держать» спину, а между тем, сам давно согнулся в три погибели



«Вишневый сад». Небольшой драматический театр.
Фото В. Орловой

и спился. Дуняша (Нина Малышева) одета в юбку и кофточку, которые попеременно или вместе спадают. Ей не важно, кто следующий: Лопехин, Епиходов, Яша или Фирс. Она готова к шалостям со всеми. Не распушенность, а веселое равнодушие. Наконец, купец, покупатель вишневого сада Лопехин – Илья Тиунов. Он на отдельном счету в компании недотеп. Пытается противостоять философии мимолетности: он бреется (и просыпается с намыленными щеками), он носит галстук (болтающийся сбоку), он не пьющий человек, но поддается общей склонности. Несколько раз проигрывают на граммофоне пластинку: голос Шаляпина исполняет песню про Кудеяра-атамана. Это должно припечатать Лопехина как классового врага и «хама». Но в «Вишневом саде» Небольшого драматического театра дворян и буржуев нет, все в едином потоке движутся в неизвестность: выкрикивающий лозунги Петя, едва стоящий на ногах Яша, полумертвый Фирс... Один Епиходов (Михаил Тараканов) знает свой путь, на который увлекает в конце концов сопротивляющуюся Дуняшу.

Крыша дома течет, сперва понемногу – каплями, к третьему акту сильно. Миски и тазики расставлены по полу, их держат и над головами. Варя (Анна Шельпякова) не устает подтирать пол. Дом следовало, если не продать вместе с вишневым садом, так хотя бы отремонтировать. Дождь, стекающий по наружным стенам дома, и цветущий вишневый

сад (черно-белые видеопроекции) – за границами белого острова. А в нем самом – этом доме-острове – еще сохранилось тепло.

Самый эксцентричный персонаж спектакля – Фирс Сергея Уманова. Дело не в изображении дряхлости, хотя и это выполнено мастерски. Фирс – одновременно пребывает в настоящем и в прострации. Он забывает, что едва стигая ноги уже опускался перед приехавшей барыней на колени, и повторяет весь ритуал приветствия заново. Не раз и не два его под руки уводят за кулисы. А уж когда он, защищая вишневый сад, впадает в негодование и бросается на Лопахина, остановить его трудно. Руки Фирса в белых перчатках – цепкие, паучьи. Речь его сведена к невнятному бормотанию. Он один сильно, до неузнаваемости загримирован (художник по гриму Юлия Косова), словно с головы до ног, от черной шапочки до коротких валенок, помещен в кокон прошлого. В финале режиссер придумал ход, позволяющий продлить действие поклонами: Фирсу хватает сил выбить заколоченную дверь, на пороге он падает навзничь и, переступая через его тело, к рампе дружно выходят актеры во главе с Альбановой-Раневской.

«Вишневый сад» – третья (после «Иванова» и «Трех сестер») чеховская комедия, поставленная Львом Эренбургом. Он кажется жестким сатириком, режиссером, не допускающим никакого мелодраматизма, идеализации, мечтательности. Но, несмотря на постоянные подшучивания над персонажами, ясно, что они, неважно устроенные природой, заслуживают сострадания. Театр Эренбурга на него не скупится.

«С публикациями в голосе»

«Кроткая», режиссура и исполнение Валерия Ивченко. БДТ.

Спустя тридцать пять лет на сцене Большого драматического театра снова инсценирована повесть Ф.М. Достоевского «Кроткая». Автор спектакля – Валерий Ивченко. На сцене – железная кровать и скромно отодвинутые в сторону женские ботиночки. Наверху черного задника чуть-чуть золотится образ Богородицы, с ним-то героиня и бросится из окна. Время от времени задник оживает видеовставками: Закладчик в светской одежде за письменным столом – минуты раздумий. В это время на сцене – он же, но в исподнем и босиком. Рассказывая о прошлом, ненадолго надевает офицерский мундир. Все действие повести укладывается в первые часы после трагического самоубийства Кроткой. Так, в сжатом до предела времени в 1983 г. играл Закладчик Олег Борисов в постановке Льва Додина. Эмоции и реакции героя



«Кроткая». БДТ.

Фото С. Левшина

были экстремальны, непосредственны, губительны. Ясно, что между трагическими событиями и временем, когда ведется рассказ, есть дистанция. Ясно, что давнее происшествие заставило Закладчика многое передумать и преодолеть, и теперь он готовится к чему-то важному. Ивченко – актер крупного плана, что видно и в «Кроткой». Почти три часа актер проводит на сцене. Спектакль поделен на три части, перерыв между ними – скорее технический, потому что после него актер сразу входит в то состояние, в котором пребывает его герой. Я бы назвала это состояние покаянием. Не стремительным, а длящимся. Для Ивченко важна религиозность Достоевского. Покаяние-испытание, которое проходит его герой, полно сомнений, искушений, противоречий – в точности как у Достоевского. Додин по поводу его с Борисовым «Кроткой» говорил: сначала хотели ставить спектакль о ненависти, потом играли о любви. У Ивченко разыграна история войны двух гордынь, итог которой – смирение. Повторяя – «победил», «победила»,



«Кроткая». БДТ.

В. Ивченко – Закладчик. Фото С. Левшина

«я ошибся», «она виновата», – Закладчик как бы следит за ходом сражения, происходящего в его сознании. Сражения между мирскими желаниями и любовным идеалом в его высшей форме. Взяв на вооружение реплику из повести, можно сказать, что этот актер «мастер говорить молчанием». Тембр голоса, интонационный рисунок обнаруживают внутреннее богатство персонажа.

Но и в пластике Ивченко всегда неожидан и красив. В финале «Кроткой» – сложный трагический танец – перерождение человека, приобщение к вере. Почти плача, Закладчик обращается в зал с проповедью выстраданной и страстной. «Смирись, гордый человек!», – звучит в подтексте. Снова перефразируя Достоевского, заметим, что Ивченко умеет выразить многое «публикациями в голосе»: нервность, сострадание, жестокость, презрение, высокомерие – и снова смирение. Окончательное.

Ольга Егошина

Достоевский в зеркале сцены и жизни

Первую главу книги «Проблемы творчества Достоевского» Михаил Бахтин начинает словами: «при обозрении обширной литературы о Достоевском создается впечатление, что речь идет не об одном авторе-художнике, писавшем романы и повести, а о целом ряде философских выступлений нескольких авторов-мыслителей»¹.

Экстраполируя это утверждение на театр, можно добавить, что рассматривая целый ряд ключевых постановок произведений Достоевского на протяжении более чем столетия, мы каждый раз видим не только нового (часто незнакомого) автора-мыслителя, но и принципиально различные художественные миры.

Характерно, что именно постановки текстов Достоевского часто оказывались переломными для истории русского театра XX в. Попробуем обозначить принципиальные вехи (оставляя в стороне постановки даже очень высокого уровня, не ставшие новой театральной страницей).

После премьеры «Братьев Карамазовых» на сцене Московского Художественного театра Вл.И. Немирович-Данченко писал Станиславскому: «Мы все ходили около какого-то огромного забора и искали ворот, калитки, хоть щели. Потом долго топтались на одном месте, инстинктом чуя, что вот тут где-то легко проломить стену. С “Карамазовыми” проломили ее, и когда вышли за стену, то увидели широчайшие горизонты. И сами не ожидали, как они широки и огромны. Скажу сразу: я думаю, что, кроме меня и Вас, никто еще не может даже приблизительно представить себе широту горизонтов. Никто не только в публике, не только в критике, но даже у нас в театре. Я сам не ожидал, что откроются такие громадные перспективы. Нет никакого триумфа и нет никакой победы, и, однако, случилось что-то громадное, произошла какая-то колоссальная бескровная революция. В течение этих первых представлений было несколько лиц, которые почувствовали, но еще не сознали, что с “Карамазовыми” разрешился какой-то огромный процесс, назревавший десять лет»².

«Братьями Карамазовыми» Художественный театр проторил магистральный путь режиссуры XX в. – обращение не к инсценировкам, так или иначе сжимающим автора до размеров пьесы, но непосредственно к авторской прозе.

Придя в БДТ художественным руководителем, Георгий Товстоногов обращается к Достоевскому, долгие десятилетия бывшему под негласным цензурным запретом. Премьера «Идиота» в 1957 г. не только открывает гений Иннокентия Смоктуновского, которого сравнивают с Михаилом Чеховым, но новый способ актерского существования, новую дистанцию между сценой и залом. Дина Шварц писала про игру артиста: «Когда князь Мышкин проходил по авансцене один (такая мизансцена была установлена Г. А. Товстоноговым на протяжении всего спектакля, между картинами) и, внезапно пораженный какой-то мыслью, останавливался и смотрел в зал, как бы спрашивая у каждого из



«Идиот. Возвращение». Театр «Мастерская». П. Сидихина – Аглая,
М. Даминева – Мари, М. Студеновский – князь Мышкин. Фото Е. Горчаковой

нас ответа или хотя бы совета, тут был шок, именно то “замирание”, что выше аплодисментов, смеха, плача»³.

Постановки Достоевского оказываются для русской сцены моментом истины – театр открывает новые возможности и пути своего дальнейшего существования. И, конечно, они с неизбежностью входят в мощный резонанс с идейным контекстом времени. Недаром Горький со всем пылом пролетарского негодования обрушивается на постановку «Николай Ставрогин», которую МХТ осуществляет в 1913 г. В обращении самого влиятельного русского театра к «Бесам» Горький чувствует опасность для всего революционного движения в стране. «Я предлагаю всем духовно здоровым людям, всем, кому ясна необходимость оздоровления русской жизни, протестовать против постановки романов Достоевского на подмостках театров»⁴, – призывал он в своей статье «О карамазовщине». Оставим трактовку Достоевского как писателя «глубоко вредного» на совести буревестника революции. Но в точности ощущения Достоевского как писателя-катализатора идейных споров русского общества – Горький был провидчески зорок.

Питерская премьера «Бесов» Льва Додина в Малом драматическом театре была сыграна 21 декабря 1991 г. Через четыре дня о своем уходе с поста Президента Советского Союза объявил Михаил Горбачев. Во время его речи-обращения с флагштока Кремля был спущен красный



«Идиот. Возвращение». Театр «Мастерская».
А. Мареева – генеральша Епанчина. Фото Е. Горчаковой

флаг СССР и водружен российский триколор. Начинался новый виток истории страны.

В девятичасовом спектакле-саге речь шла о жизни города, в котором закачалась опорная конструкция. Закачало Ставрогина (тему человека, на котором все держится, Петр Семак начал еще Михаилом Пряслиным в «Братьях и сестрах»), и зашаталась все сцепленные с ним люди, пошатнулась губерния, зашевелились бесы. Через Ставрогина-Семака в мир приходило зло. Каждое его слово, каждый жест откликались долгим кровавым эхом. Многофигурная постановка потрясала безжалостным, почти хирургическим анализом человеческой природы. Лев Додин средствами самого телесного из искусств говорил о главных метафизических потребностях человеческой души в час великого перелома русской истории...

Григорий Козлов в 2010-м поставил «Идиот. Возвращение» с тремя актерскими составами в своем театре «Мастерская». Почти 4-часовой спектакль заканчивался сценой, в которой Настасья Филипповна бросала деньги в камин. Первые лихорадочные дни князя Мышкина в Петербурге были воссозданы театром в какой-то пугающей и завораживающей подробности. Воссозданы самыми простыми и самыми неотразимыми театральными средствами. В прологе стук дрожащих в руках актеров спичечных коробков сливается со стуком колес поезда,

везущего Мышкина в Петербург. Предметы живут, самые простые действия – Мышкин в доме Иволгиных снял ботинки с усталых ног, принял душ, надел чистую рубашку – завораживают правдой быта и психологической правдой. Когда-то Булгаков описывал процесс превращения прозы в пьесу: смотришь в волшебную коробочку и пишешь только то, что видишь. Похоже, Григорий Козлов ставит свои спектакли именно и только так.

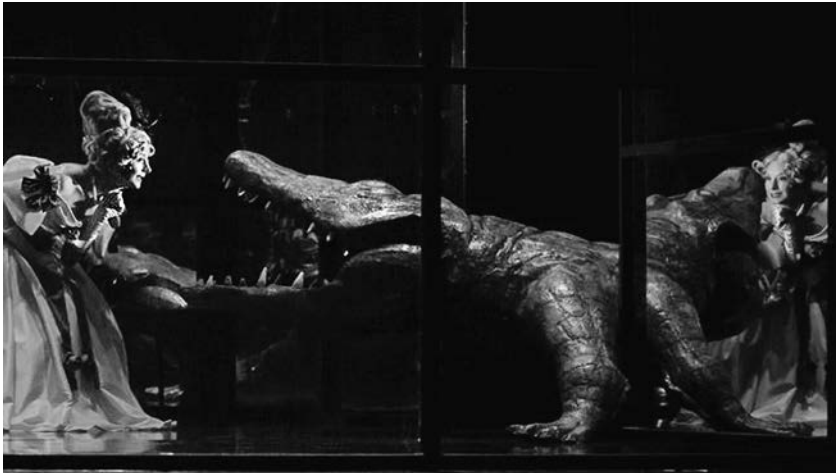
Первое действие проходит в доме Епанчиных, счастливом семейном доме, где батюшка Генерал (Константин Гришанов) играет в ручеек с барышнями. А маменька Лизавета Прокофьевна (Александра Мареева) так нестерпимо по-детски капризна и по-детски мудра. Здесь все дышит тремя юными балованными дочерьми. И именно здесь скиталец Мышкин может раскрыться – как растение, принесенное с мороза в тепло. Он говорит-говорит-говорит. Григорий Козлов не сокращает ни его рассказа про смертную казнь. Ни рассказа о жизни и смерти Мари... Наоборот, усиливает и поддерживает режиссерскими средствами. Во время рассказа Мари появляется откуда-то из темноты зала. И Аглая (Полина Сидихина) неловкими пальцами вплетает в ее косу ленточку.

Дом Иволгиных второго действия – дом, где из каждого угла смотрит горе, боль, раздражение. Его взнервленные обитатели по очереди приходят в комнатуху Мышкина – погреться и расслабиться рядом с новым гостем, который умеет молчать и слушать. И говорит так просто, и именно то, что нужно сейчас.

Дом Настасьи Филипповны (Арина Лыкова) уже готов к развалу, к опустошению. Воздух последнего часа ощутимо сгущается в парадной комнате. И холодок беды заставляет повышать голос, налегать на шампанское и вздрагивать от каждого звонка. Долгое томительное пти-жэ, резкие толчки раскручивающегося маховика интриги. И, наконец, уход вместе с Рогожиным-Арсением Семеновым, который не в силах взгляд оторвать от любимой женщины и ревнует ее даже к воздуху, которым она дышит, к шали, в которую она кутается.

Григорий Козлов и его актеры оставляют мир «Идиота» в минуту, когда рассказываемая история делает поворот, но не заканчивается. Спектакль был поставлен со студентами – собственно его появление во многом определило создание театра «Мастерская», который за восемь лет превратился в одно из самых важных мест театрального Петербурга.

В сезоне 2016/2017 Александринский театр и Национальный театр Будапешта провели необычный эксперимент. Аттила Виднянский



«Крокодил». Сцена из спектакля. Венгерский национальный театр. Будапешт

поставил в Александринке пятчасовое медитативное «Преступление и наказание», а Валерий Фокин представил на сцене Национального театра фантазмагорическую интерпретацию рассказа Достоевского «Крокодил». Сошедшиеся встык в программе фестиваля МІТЕМ постановки вступили в диалог неожиданный и продуктивный.

В противоположность концентрированному полуторачасовому спектаклю-высказыванию Фокина Виднянский создал зрелище в духе эпического театра долгого дыхания (спектакль идет 5 с половиной часов). Фокина интересовал Достоевский – предтеча Кафки и театра абсурда. Венгерский режиссер видит в нем мастера полифонического реалистического романа. Спектакль Фокина выполнен в формах театра острой социальной метафоры. Виднянский поставил образцовый психологический спектакль для актеров-виртуозов.

В своем «Дневнике писателя» Достоевский назвал «Крокодила» – «литературной шалостью», родившейся из желания написать что-то вроде фантастической сказки, вроде повести Гоголя «Нос». Рассказ, опубликованный во втором номере журнала «Эпоха» за 1865 г., вызвал бурю в печати. Задетыми себя ощутили все: нигилисты из «Русского слова», экономисты из «Современника», консерваторы из «Русского вестника». Все мученики партийных кланов чувствовали себя так или иначе задетыми язвительной пародией на «предрассудки» любимой мысли, доносящейся из самодовольного крокодилова брюха.



«Преступление и наказание». Александринский театр.

А. Паламишев – Раскольников, А. Блинова – Соня. Фото С. Богомяко

Хулителям Достоевский ответил наотмашь, но заканчивать повествование не стал. Прерванный на полуслове рассказ продолжения в его творчестве не получил, чего нельзя сказать о мировой литературе. В грандиозном эссе о Достоевском Иосиф Бродский справедливо назвал единственным прямым литературным его наследником Андрея Платонова. Побочных наследников у Достоевского куда больше. Про обэриутов писали, что все они вышли из виршей Лебядкина «Жил на свете таракан, таракан от детства». Драматургия абсурда также явно облучена автором «Крокодила».

Характерно, что главный специалист нашего театра по Гоголю – Валерий Фокин – в своей постановке раскрыл не столько Достоевского – наследника «Носа», сколько Достоевского – предтечу Ионеско. «Крокодилизация» общества (по симптомам неотличимая от «оносо-роживания») стала главной темой будапештской постановки.

Сценограф Семен Пастух выстроил на сцене фантастический куб со скользящими стенами-панелями. У одной стены этого зазеркалья лежит крокодилий хвост, у другой – голова чудовища. Гигантская видеопроекция на задней стенке позволяет наблюдать подробности погружения героя в крокодилий недра, его барахтание среди кишок.

В зеркальных квадратах стен фигуры актеров дробятся и умножаются до бесконечности. Когда Иван Матвеевич (Лайош Отто Хорват)



«Преступление и наказание». Александринский театр.
В. Коваленко – Порфирий Петрович. Фото С. Богомяко

выплесывает перед жаждущей толпой корреспондентов, сотни фигурок «нового гуру» бегут по квадратным экранам. Мечты героя Достоевского оживают на сцене. Толпы жаждущих «крокодилий» мудрости атакуют пассаж. Знакомая толпа, вооруженная палками для селфи, фоткается с его женой. Дикторы телевидения ведут передачи о мудреце, проглоченном крокодилом. Консерваторы предостерегают об опасности ссоры с Германией (да и всем ЕС) из-за гражданина, оказавшегося, так сказать, нарушителем границ чужой собственности. Желтая пресса пишет о новых возможностях гастрономии.

Валерий Фокин умеет извлекать из классического текста метафоры дня сегодняшнего. Вся маэстрия «Крокодила» заостряет и оттеняет клубящуюся злободневность. Финальное танго крокодилов – возможно, один из самых сильных образов, который дала современная сцена. Теперь, вглядываясь в массовку из телевизора или фейсбука, – в любую стаю сплоченных в партию граждан, – буду мысленно примерять к ней крокодилий маски-морды. Крокодилизация цивилизации – штука пострашнее вирусов, коррупционных войн и идеологической розни.

Кажется, все писавшие о «Преступлении...» в Александринке отметили желание Аттилы Виднянского сохранить основные линии романа, объясняя это режиссерским пиететом к автору, возвращением театра и т.д. Между тем, для Аттилы Виднянского само преступление



«Преступление и наказание». Александринский театр.

М. Кузнецова – Пульхерия Александровна, Д. Лысенков – Свидригайлов,

В. Алексеева – Дуня. Фото С. Богомяко

Раскольников – следствие несправедливого устройства универсума, которое и сводит с ума честного, идейного, бескорыстного юношу. Раскольников Александра Паламишева гуляет по сумеречному городу, повсюду видит сцены нищеты, пьянства, разврата. Зазывно улыбаются проститутки, привычно напиваются алкоголики. Где-то бьют лошадь. А Мармеладов (Сергей Паршин) рассказывает нехитрую и душераздирающую историю гибели своего семейства.

Старуха-процентщица (Елена Немзер) не только занижает цену заложенных вещей, но и тиранит сестру, беспощадно изводя приплод «вечно беременной» Лизаветы. Страдания слабых терзают Раскольникова, поставленного свидетелем несправедливости мира. Остро переживая свою беспомощность, герой решает навести порядок. Так сегодняшние «идейные убийцы» надевают пояс шахида, берут автомат, садятся за руль грузовика...

Вступив на тропу идейной войны, с неизбежностью убьешь вот такую случайно подвернувшуюся Лизавету.

Раскольников почти со злобой вопрошает Соню – Анну Блинову: чтобы маленькой Полинке было хорошо, разве не стоит убить какую-нибудь ничтожную и зловредную вошь? Соня пугается: «разве я поставлена судить людей?»... Никто не поставлен. Никто не имеет права

решать: кому жить, а кому умереть. Тем более, что в любом крокодиле может проснуться человеческое естество. Темная душа может воскреснуть, опаматовать, покаяться.

Сценографы Мария и Алексей Трегубовы создали на сцене сумрачный серо-белый мир. Разрубленная пополам лошадь. Двунogie половинки стульев, будто выплывшие из современной инсталляции. Красным пятном горит кровь на стене у двери процентщицы. Синей краской на стенах пишет (задает вопросы) Лебезятников. Дразнит якобинским пурпуром шапочка Порфирия Петровича – Виталия Коваленко. Шут, гаер с интонациями раешного деда, этот следователь только изредка вдруг как-то оплывает и гаснет лицом. Когда деловито вытащит гвоздь из прибитой Раскольниковым к земле Библии. Когда будет уговаривать Раскольникова прийти с повинной: «Может это вас Бог испытывает... А я – человек поконченный!». Если верить, что каждое человеческое преступление – гвоздь в Божье тело, когда-то этот Порфирий тоже вогнал свой...

Такого Свидригайлова, каким играет его Дмитрий Лысенков, русская сцена еще не знала. Черт из табакерки, в модном пальто в шахматную клетку, с тросточкой в руках. Шулер, убийца, сладострастник, растлитель... Список грехов можно длить. Раскольников смотрит на него с гадливостью, ужасом, но и с чувством какой-то гнусной внутренней близости. «У нас много общего!», – поощрительно подмигнет ему Свидригайлов.

Аттила Виднянский рифмует «наказание», которое накладывает на себя Раскольников, и самоубийство Свидригайлова. Рука долго отказывается нажать курок, все человеческое естество содрогается от страха, но Свидригайлов идет до конца. И тогда Раскольников кланяется земле и произносит вслух: «Я убил».

...Постановки одного сезона предлагают два пути, две возможности выбора – бездумное и радостное превращение в крокодилов или долгий путь покаяния и искупления.

¹ М.М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. М.: «Прибой», 1929. С. 1.

² Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие. Т. 2. Письма (1908–1922). М.: «МХТ», 2003. С. 186.

³ Шварц Д.М. Разрозненные заметки. // *Петербургский театральный журнал*, 2000. № 15. С. 35–36.

⁴ Горький Максим. Собр. соч. в 30-ти т., М.: ГИХЛ, 1949–1955. Т. 24. С. 65.

Вадим Максимов

Театральное пространство как критерий художественного смысла или его отсутствия на современной петербургской сцене

**Ощутимая в XXI в. размытость
границ буквально всех явлений культуры
и художественных понятий остро
затрагивает театр. Границы театра
настолько трудноуловимы, что становится
тенденцией отказ от их поиска.**

При этом надо помнить, что стремление выйти за пределы жанров и видов искусства стало неотъемлемой частью модернистского переворота на рубеже XIX–XX вв. и с тех пор не прекращалось. Это вовсе не значит, что понятия и критерии исчезли, просто они постоянно уточняются или заменяются.

Сведение тематики дискуссий к обсуждению оппозиции «театр – не театр», уже многих раздражающее, не является самоцелью. За этим стоит попытка найти действительно новое качество в общей театральной ситуации.

Среди этих новшеств предлагается, например, критерий провокативности театра. Но опять-таки можно вспомнить, что воздействие провокативных художественных произведений XVII–XVIII вв., созданных на основе христианских сюжетов, было явно более сильным. Другой пример новых форм – это, конечно, использование нетеатрального пространства для создания новой реальности. Использование нетеатральных пространств приводит к «нетеатральной» реакции публики и к столкновению различных стереотипов поведения зрителя в интерактивной ситуации. Другое дело, что констатация этих условий сама по себе ничего не объясняет. Важно не ограничиваться в анализе подобных явлений их познавательностью и социальностью, а выявлять новые эстетические возможности. А кроме того – соотносить возможности художественного воздействия с возможностями зрительского восприятия, связанными с законами психологии искусства и актуальными контекстами.

Если же говорить о возникновении действительно новой ситуации в современном искусстве, она заключается в изменении самого творческого посыла художника. Авторы театрализируют абсолютно любые бытовые ситуации и общественные явления: от имитации поведения на улице и прямого диалога с отдельным зрителем в зале до использования формы доклада или журнальной статьи в тексте спектакля. Одновременно с этим театральное представление максимально сближается с повседневным, обыденным процессом. Здесь легко увидеть современное повторение на новом витке общей ситуации 1960-х гг. с ее документальной драмой, перформансами и спектаклями-диспутами.

В наше время традиционное театральное пространство не является условием сценического произведения. Хотя бы по той причине, что нет четких границ между спектаклем, перформансом и перформативной ситуацией. Любое пространство может быть театральной площадкой.



«Макбет». Александринский театр, Новая сцена.
Пространство спектакля. Фото А. Брюхановой

Проблематично другое – как преобразить пространство традиционное или, в крайних случаях, выдать его за нетеатральное. Адаптация всех художественных форм – это следствие поиска общего упрощенного языка с широким кругом зрителей, обладающим разнообразными театральными вкусами, или с узким кругом, но нетеатральным.

На примере сегодняшних петербургских спектаклей попробуем увидеть, как театральное пространство определяет их качество.

Возможность воплощения режиссерского замысла не только в мизансцене, но и в самом пространстве впервые воплощена в виртуальных спектаклях Крэга. Значение его трагической геометрии до сих пор не до конца осмыслено современной режиссурой как средство воплощения замысла.

Обратимся к конкретным примерам.

«Макбет» Кшиштофа Гарбачевского на Новой сцене Александринского театра, кажется, главной целью ставит нарочитое соединение всех современных театральных штампов и технических приемов. В основе – постмодернистский принцип использования фабулы и цитат из шекспировской трагедии и очевидное снижение смысла, вкладываемого автором. Построение самостоятельного сюжета, разрушение структуры пьесы однозначно сближает «Макбета» Гарбачевского с версиями Бутусова и Персеваля.

Эстетика спектакля откровенно китчевая: центральная точка декорации – гигантская статуя китайского котика, машущего лапкой. Убийцы – с головами кошечек «Hello Kitty». Музыкальные паузы в ритмах джаза. В костюмах немало японских деталей, куда же без них?

Важный элемент эстетики спектакля – теснота, скученность персонажей. Они буквально сидят на головах друг у друга, отдельные фрагменты сцен играют одновременно. При такой изначальной задаче пространство должно помогать выявить авторскую идею.

Половину сцены занимает экран, на котором в реальном времени демонстрируется видеосъемка происходящего в тесном, прямоугольном помещении, вроде вагончиков для строительных рабочих. Этот видеоряд – вторая игровая площадка, которая превращается в первую. Короткий эпизод в самом начале спектакля – убийство Кавдорского тана – представлен на пустой основной сцене. А далее – бесконечно долгая часть на экране. Это сразу замок Макбета, в котором Дункан, его сыновья, Макдуф с детьми, другие придворные. Нечто напоминающее чайную церемонию, затем примитивные танцы, на переднем плане заговор, общий сон вповалку, Макбет душит Дункана подушкой.

Вульгарность поведения и обыденность творящегося – конечно, нарочиты. Страсти первобытны и просты, персонажи – штампы, обстановка бытовая до китча. Возможно, выбранная эстетика – результат глубокой интеллектуальности режиссера. Но нас интересует только результат. Режиссер выбирает примитивный язык для того, чтобы говорить с самым широким зрителем. Театральный контекст здесь не важен.

Собственно, формой спектакля становится игра пространств. Большая часть сценического времени проходит в «строительном вагончике», т.е. мире экранном, но более реальном, чем сцена. Реальном за счет постоянных крупных планов и натуралистических подробностей (например, убийства).

Целый ряд эпизодов в спектакле абсолютно необязательны и имеют самостоятельное значение, помимо пьесы и помимо спектакля. Нарочито противопоставлен общему действию эпизод на большой сцене со стихами Мицкевича, прочитанными на польском языке. Искать связь его со спектаклем – бессмысленно. Вероятно, стихи Мицкевича возникают просто потому, что их читает актер-однофамилец. Можно догадываться, что мир на большой сцене – мир воображения, фантазии. Но и эта версия рушится: в первый киноэпизод введен монолог Дункана о свободе, выборе и страхе, который никак не относится к «реальности» «Макбета».

Неизменно важная сцена пира, во время которой является Дух Банко, вынесена на главную сцену. Гостями здесь становятся зрители. Еще один «новый» в спектакле прием – обращение к залу. На пир является Банко. Он выкрикивает придуманный ему текст про то, что устроит свое шоу и... стреляется!

Совершенно очевидно, что каждая сцена самостоятельна, рассчитана только на эффект и обнаруживает полную несостоятельность режиссуры. То, что каждый герой пытается навязать свою игру, устроить собственное шоу – эффектно, доступно и может быть идеей спектакля. Можно даже привязать эту тему к вставному монологу Дункана в начале спектакля, но – воспринимаются действия, а не тексты. В художественном процессе действия должны складываться в некую последовательность. Сюжет – склад событий – никто не отменял. Оттого, что сюжет современного спектакля перестал быть литературным, он обязан стать еще более театральным. Только не в «Макбете» Гарбачевского.

Финальная сцена – тоже на «экране» – разворачивается в недоступном для зрителя пространстве. Долгое умирание Леди Макбет физиологично и натуралистически подробно. Эффект усиливается тем, что леди полностью обнажена. Правда, эротизм в сцене снят, но от этого не появляется художественность. Только потому, что на этом спектакль заканчивается, можно понять, что это и есть развязка. Леди Макбет играет не трагедию, а истерику. Супруг делает ей укол, вероятно, чтобы прекратить мучения. Шекспировскому Макбету до Леди уже нет дела – здесь же Макбет ограничен семейной драмой. Он вешает нагую мертвую Леди на дальнем плане пустой комнаты. Этот жест не меняет ничего в спектакле и имеет чисто внешний эффект. А вот то, что в самом Макбете происходит какой-то внутренний процесс, становится понятным, когда он движется от повешенной Леди на камеру с шепотом «где Макдуф?», то есть идет к своей смерти. На этом спектакль завершается.

Беспомощность режиссуры проявляется в случайности и необязательности каждого эпизода. Но еще очевиднее случайность сценического пространства. Помимо пустой сцены есть третья площадка в глубине, которая почти не используется и половину которой занимает гигантская статуэтка китайского котика с качающейся лапкой. Это скорее, декорация, которая в лучшем случае создает атмосферу. Видео-площадка – воплощение тесноты и замкнутости, а основная сцена – пустоты и пространственности. Но проигрываемые эпизоды могли бы происходить на любой из трех сцен.

Критики, обнаруживающие некое новаторство в спектаклях Гарбачевского, подчеркивают открывающуюся перед зрителем возможность соотносить в своем восприятии логически не вытекающие из развития действия фрагменты. Тем самым спектакль рождается в сознании зрителя, и каждый зритель видит свой спектакль. Это известное явление, активно используемое сюрреалистами во всех видах искусства и получившее название «ошеломляющий образ». Однако осуществление этого принципа возможно только при наличии четкой структуры представления, продуманного замысла. В ситуации аморфного высказывания – и даже хэппенинга – этот принцип не работает, то есть не приводит к эстетическому воздействию.

Спектакль «Марат/Сад» по пьесе Петера Вайса на шестом ярусе Александринского театра не может восприниматься вне контекста его сценической истории. Вряд ли он рассчитан на зрителей, не знающих об эпохальном спектакле Питера Брука. Разграничение и столкновение пространств пациентов и зрителей спектакля здесь неизбежно. Режиссер Андрей Калинин усиливает разграничение за счет самого избитого на этой сцене приема – зрители сидят с двух сторон друг напротив друга, а посередине клетка. В спектакле Брука пространство было другим, не столь отделенным от зрителя – и логика пьесы и логика режиссера приводили к попытке преодолеть замкнутость. Калинин отказывается от этой логики не потому, что предлагает что-то другое, а потому что форма спектакля не предлагает никакого сценического содержания. Вместо художественной логики игра с предметами. Ванна, в которой гниет Марат, поднимается на помост, а потом с грохотом скатывается по рельсам вниз. Это, скорее всего, кульминационный момент. Если бы ванна выехала на зрителей или к квадриге Александринки, было бы по меньшей мере эффектно.

Спектакль – пример определяющей роли технических приемов, связанных с преобразованием помоста внутри клетки, и пространственной конструкции, которые подменяют собой и полностью исчерпывают художественное решение. Тенденция не редкая в современном театре. Другой пример – «Ворон» Николая Рощина на большой сцене Александринки. Сложные механические конструкции создают яркий и бездушный мир, совершенно лишенный действия.

Тенденция, имеющая глубокие корни. Наглядным примером был «Газ» Георга Кайзера в БДТ в 1922 г. в постановке Константина Хохлова. А.А. Гвоздев, подробно описывая этот спектакль, определил его как



«Ваш Гоголь». Александринский театр, площадка «Шестой ярус».
Сцена из спектакля. Фото В. Сенцова

неудачу вследствие определяющей роли декорации и пространственного решения Юрия Анненкова. Важно, что замечательные сами по себе отдельные фрагменты спектакля в системе координат Гвоздева оценены как не сложившееся произведение.

Логично, что пространство шестого яруса привлекает режиссеров своей специфичностью и уникальностью, но при этом задает жесткие рамки и довлеет их постановочному замыслу. Коварство пространства проявилось в постановке «Марат/Сад». В спектакле Валерия Фокина «Ваш Гоголь» оно в большей степени помогает режиссерскому замыслу. Миры фантастические, возникающие в воображении Гоголя, реализовываются на верхней сцене. В финале Гоголь преодолевает пространство, прорываясь через окно в противоположную сторону, к квадриге Александринского театра. Случившееся через пару лет перенесение спектакля «Ваш Гоголь» на Новую сцену выдвинуло условия, диктуемые совершенно иным театральным пространством. Если говорить о финале, Гоголю оказалось некуда уходить, кроме как в глубь сцены, в то пространство, где возникают его видения. Развязка спектакля радикально поменяла свой смысл: вместо финального прорыва в иную реальность – возвращение к своему началу, к своим фантазиям, в замкнутый мир гоголевских видений. Вот пример художественной формы, диктуемой условиями пространства, а не режиссерским замыслом.

Традиционное пространство большой сцены Александринки менее способствует нетеатральному решению, но и менее опасно в театральной трактовке. Здесь демоном-искусителем чаще выступает зал.

Теодорос Терзопулос использует пространство большой сцены Александринского театра, преобразая его в спектакле «Мамаши Кураж» в любое место действия. Введенный режиссером «персонаж от театра», произносящий ремарки, находится на авансцене. Повозка Мамаши Кураж создается телами актеров – из них составляются колеса и фургон, что дает повод к импровизации и подстегивает игру воображения. В принципе, использование пространства здесь совершенно традиционно. Неожданность возникает, когда действие пьесы достигает кульминации. Катрин бьет в барабан и будит город, разумеется, не с повозки, но ...из ложи одного из ярусов! Критик сказал бы, что героиня хочет разбудить не город, а зал. А мы скажем, что режиссер идет по пути задачи Брехта вынести действие Катрин за рамки основной линии пьесы.

Тем не менее, в драме Брехта сцена с барабаном кардинально меняет всю ситуацию. Несмотря на трагизм разворачивающихся событий, жизненная позиция Мамаши Кураж остается неизменной. В этом идея Брехта. В спектакле зритель почти не замечает Катрин, а часть зала и вовсе не может ее видеть. Действие, важное для Терзопулоса, будет связано с финальным совокуплением Мамаши Кураж с аллегорическим персонажем, введенным в спектакль, – образом войны и смерти.

Режиссер вправе поступать с пьесой как ему угодно. Но поступки должны определяться художественной логикой. В спектакле линия Катрин полностью сохранена, кроме главной сцены пробуждения города, соединяющей все линии пьесы – она решена как маргинальная и по линии развития сюжета и по месту действия. Так пространственное решение спектакля воплощает смысловой сдвиг, важный для режиссера. Другое дело, что при такой структуре и при таком сценическом решении линия Катрин оказывается не включенной в основной сюжет, если не сказать лишней, а эффектный финал не вырастает из действия спектакля.

В отличие от большинства своих признанных собратьев Андрей Могучий долгие годы без труда обживает и театрализует любое нетеатральное пространство. Так же без проблем он оживляет и разнообразит академическую сцену. Но вот появляется «Гроза» в БДТ, и создается ощущение, что героям тесно в этом пространстве. (Звучит банально, но начнем с простых истин.) Пространство задника существует явно

само по себе – с яркими световыми эффектами и сюжетной «палехской» живописью. Персонажи выезжают на авансцену на платформах из боковых кулис – как на блюдечках. Одно это вписывает спектакль в конкретную, легко угадываемую традицию. Это традиция не Островского Малого театра, а Островского Мейерхольда (причем эпохи не «Грозы», а «Леса», в котором зрелище имело площадной, ярмарочный характер, а актер взаимодействовал с движущейся системой вещей). К тому же зритель никуда не уйдет от ассоциации с платформами из мейерхольдовского «Ревизора». Пространственный прием подтверждается особым способом функционирования персонажей. Буквально каждый прибыл на сцену из своего мира, со своим языком. Эти миры выражены звуками, мелодией, говором. Борис – солист оперного театра – и этим все сказано. Катерина – одинокая хранительница поэтической народной культуры. Это противоположные миры, крайние точки звуковой палитры спектакля. Конфликт Островского выражен в столкновении звука и языка. Конфликт развивается, и Борис с Катериной сливаются в любовном дуэте, освобождаясь от своих звуковых схем, подхватывая голосом реплики друг друга и соединяясь в бесконечную мелодию. А привычная проза, «нормальная» человеческая речь возникнет у Катерины только тогда, когда поэзия кончится, и героиня начнет каяться и признаваться в грехах. Прозаическая речь здесь становится не покаянием, а освобождением от любых масок и схем – обретением свободы.

Место в спектакле каждого персонажа определяется его звуковой партией, а место в конфликте – звуковой эволюцией и вступлением в общий хор. Поэтому появляются и персонажи без текста – три человека-птицы, воркующие на своем языке. Кажется на первый взгляд странным и эклектичным использование в зале БДТ японской ханамити – «дороги цветов» с левой стороны сцены. Явное указание на совершенно иную традицию.

Почему бы героям «Грозы» просто не выйти из зала, как это случается в каждом спектакле Александринки? Потому что Могучий-режиссер разрушает штамп и использует различные традиции.

И когда мы видим, что персонаж, выходящий на сцену по «дороге цветов» – безумная Барыня, вселяющая мистический, потусторонний ужас, то понимаем, что этот прием абсолютно оправдан. Барыня не выезжает на очередной платформе, она приходит из другого мира, точнее, из другой театральной традиции. Используя пространство,

режиссер добивается объемности конфликта. Сконцентрировав тотальный конфликт в одном пространстве, он демонстрирует другую его грань, связанную не с любовной интригой и одиночеством Катерины, а с желанием преодолеть законы мироустройства, буквально переводя персонажей в другую плоскость.

Замысел спектакля «В прошлом году в Мариенбаде» Дмитрия Волкострелова раскрывается, прежде всего, с помощью пространственного решения. Площадка Новой сцены состоит из 12 квадратных подъемных платформ, расположенных в четыре ряда по три. В большинстве спектаклей подъемный механизм служит для смены декораций.

И здесь дальний ряд платформ обозначает в одном из эпизодов широкую барную стойку. В остальных же платформы используются иначе.

Спектакль решен в постмодернистской эстетике – он соотносится с фильмом Алена Рене. Предположу, что восприятие спектакля как художественного явления предполагает знакомство с фильмом. При этом киноман (сценарий) Роб-Грийе для спектакля значения не имеет. Его самостоятельный сценический язык заявлен с первой же сцены игры. В фильме партии происходят на глазах зрителей, за ними надо следить. В спектакле партии, идущие параллельно за несколькими столиками, не видны, важен только сам факт игры и предопределенность проигрыша в финале при бесконечном повторении.

Если в фильме принцип бесконечного повторения воплощен в тексте и в передвижении в пространстве, в спектакле он умножен сценическими средствами. Каждого из трех персонажей исполняют три актера. Но при этом реплики фильма/романа могут повторяться любым исполнителем. Каждый персонаж не только «растроился», но и размылся, утратив отличие от других. Главная идея спектакля – потеря индивидуальности, обезличивание. Это касается не только сближения и дублирования персонажей, но и отказа от индивидуальности актерского исполнения. Есть разные детали в костюмах и интонационной подаче текста, но они не имеют принципиального значения. Любую роль может играть любой актер.

В новой сценической форме мы имеем дело не с персонажами, а с актантами: героиня, возлюбленная – объект; любовник, добивающийся ее – субъект, третий персонаж, возможно, муж, возможно, друг – соперник, он же помощник, способствующий их сближению. Сценическими средствами удастся воплотить сущность современной общественной ситуации – превращение человека в функцию. Современное общество



«В прошлом году в Мариенбаде». Александринский театр,
Новая сцена. Сцена из спектакля. Фото А. Брюхановой

живет по вполне театральным законам: начальник выполняет командные функции, не заботится о реальной работе и производстве продукции; законодатель изобретает законы, но не стремится с их помощью усовершенствовать общественное устройство; служащий отдает свои силы написанию отчетов, которые не имеют никакого отношения к реальной работе.

Спектакль Волкострелова, созданный в изысканной эстетике и требующий интеллектуальной работы, оказывается актуальным и общественно значимым.

Патрис Пави в знаменитом «Словаре театра» высказывает мнение по поводу исчезновения персонажа. Несмотря на «кончину романтического героя и размытость характеристик во внутреннем монологе, театр, вполне возможно, не сможет обойтись без персонажа так, как это удалось роману, и персонажу не грозит раствориться в списке свойств и знаков. О том, что персонаж делим и не являет собой чистое самосознание, в котором совпадают идеология, дискурс, нравственный конфликт и психология, – известно, начиная с Брехта и Пиранделло. <...> Перестановки, расщепление, гротескные разрастания персонажа на самом деле лишь отражают раскол, существующий в психологическом и общественном сознании. <...> Персонаж не умер; он просто стал полиморфным и трудноуловимым. Таков был его единственный шанс остаться в живых»¹.

Согласимся с Пави – персонаж не умер. Но существует он на сцене, разлагается и дублируется только для того, чтобы художественно выразить трагедию исчезновения человека.

Вернемся к соотношению фабулы фильма/романа и оригинального сюжета спектакля. Эстетика «нового романа» и «новой волны» 1960-х требовала больших усилий зрителя/читателя, чтобы понять, что год назад в Мариенбаде произошла гибель героини и теперешнее действие происходит в мире мертвых. Сегодняшний режиссер не требует от зрителя разгадывания кроссвордов – слово «ад» написано на обложке программки спектакля.

Требуется ли повторный просмотр для его понимания? Нет, не требуется. Смысл спектакля ясен. Требуется ли знакомство с материалом фильма? Вероятно, да. Для полноценного восприятия художественной формы спектакля необходимо бессознательное соотнесение эстетической реакции, вызванной спектаклем, с эстетической реакцией, вызванной фильмом.

Основным выразительным средством спектакля становится преобразование пространства. Поначалу двенадцать платформ обозначают пространство с игральными столиками, но далее включается фактор времени. Выплывающая снизу платформа соотносится с наплывом воспоминаний. За воспоминанием о прошлом годе всплывает новая платформа. Визуально воспроизводится эффект бесконечности прошлых лет и пространств. Событие, кажущееся настоящим, погружается на платформе в бездну и на глазах зрителей становится воспоминанием. Ускоряющиеся смены соответствуют убыстрению работы мысли и прояснению того, что настоящего уже нет.

Художественное пространство приобретает новое качество в финале, когда платформы сменяют друг друга уже без персонажей. Человек окончательно исчез, а платформы-воспоминания выстраиваются в ровное поле, за границу которого нам пока не проникнуть.

Спектакль вполне можно назвать совершенным. Смысл, заложенный в материале, реализован в абсолютно адекватных художественных формах.

Фактор сценического пространства в каждом спектакле становится определяющим для обнаружения либо соответствия художественных средств, либо их служебности и отсутствия художественного значения.

¹ Пави П. Словарь театра. М.: ГИТИС, 2003. С. 255–256.

Мария Хализева

Мировоззрение перформанса

**Ян Фабр по своей природе возмутитель
спокойствия. Но суть его куда шире этого
определения.**

Биография Фабра, получившего образование в Муниципальном институте декоративных искусств и в Королевской Академии изящных искусств в Антверпене, складывается из достижений акциониста, перформера, художника, скульптора, автора текстов, хореографа и режиссера. Его творчество состоит из болезненных лейтмотивов, устраивающих изощренные переключки между жанрами. Почти сорок лет подряд Фабр не устает повторять, что чувствует себя карликом в стране великанов, и, похоже, речь идет не только о родной Бельгии и великих фламандских художниках, но и о мироздании в целом.

В свои почти шестьдесят (а в 2018 г. у него юбилей) Ян Фабр во многом верен себе двадцатилетнему, в этом убеждаешься после знакомства с фрагментами его дневников, относящимися к 1978–1982 гг.

Фабр существует в искусстве не по правилам, теперь он может себе это позволить, хотя и тут не обходится без скандалов, набегających волна за волной (один из самых громких разгорелся в Авиньоне в 2005 г., когда режиссер стал художественным руководителем знаменитого театрального фестиваля, собрав, мягко говоря, неожиданную программу и показав в Почетном дворе Папского дворца свои работы «Я есть кровь» и «История слез», выстроенные на «символике телесных жидкостей»¹: «Моя креативность всегда непокорна и грубова»², – признавался он еще в далеком 1980 г.). Впрочем, и в 20 лет, когда мог себе позволить совсем немного, Фабр все равно жил лишь по собственным причудливым законам, экспериментируя над собой и миром, но в первую очередь, все же над своими телом и сознанием, неоднократно оказываясь в той или иной неволе: «Я начинал с сольных перформансов, часто заканчивавшихся тем, что меня арестовывали или я попадал в больницу»³.

Яна Фабра чрезвычайно занимают пороги и рубежи: не только в искусстве, но в людской физике и психике. В молодости он тяготел к экспериментам под лозунгом «Я ищу искусство, но найти искусство сложнее, чем золото»⁴ и был заведомо антверпенской полицией. Его акции и перформансы, в которых тело акциониста и перформера заключало в себе намерение, событие и результат⁵, имели, как правило, внушительную протяженность во времени, так что стражи порядка успевали прибыть и сориентироваться. В ранних дневниках Фабра имеется, например, такая запись: «Ночная акция. На площади Хрунплаатс на остановке 2-го трамвая я встал на колени и прижался носом к трамвайному рельсу. И так я прополз до трамвайной



Я. Фабр

остановки “7-я Олимпийская аллея”. Полз я четыре часа, тридцать шесть минут и двенадцать секунд⁶. Или спустя несколько месяцев: «Сегодня с двенадцати часов я целовал улицы, двери, дома и памятники моего любимого города. Каждые десять минут я кричал: “Я люблю тебя, *je t’aime, ich liebe dich, I love you*”. В семнадцать часов акция завершилась⁷. А еще в молодости, в 22 года, Ян Фабр, кажется, круглосуточно анализировавший в себе все и вся, нанял частного детектива, чтобы тот следил за ним и предоставлял отчеты. Тогда же он познакомился с немецким художником Йозефом Бойсом, одним из основоположников «флюксуса» – разновидности искусства перформанса, и обозначил его для себя как «завораживающую личность»⁸. Среди ироничных, самоироничных и бог весть каких еще выпадов молодого Фабра в адрес общественности имел место такой: на своем доме, находящемся на той же улице, что и дом, где одно время жил Ван Гог, он прикрепил табличку: «Здесь жил и работал Ян Фабр». Его парадный автопортрет (а серия автопортретов Фабра, в том числе бюстов, в самых причудливых обликах продолжает множиться на протяжении жизни, что свидетельствует не об эгоцентризме, а о непрекращающемся самоисследовании творца) в виде червяка, перодетого кардиналом, в свое время выставлять не разрешили.

Зрелый Ян Фабр испытывает пределы человеческой, в частности, зрительской, способности восприятия несколько иными способами:



Я. Фабр. Скульптурные автопортреты

вызывающе радикальными методами прощупывает и исследует выносливость и терпимость посетителей музеев (вплоть до Лувра, где в 2008 проходила его выставка «Ангел метаморфозы»), биеннале (вплоть до Венецианской) и театральной публики.

В России это испытание началось почти два десятилетия назад, когда на Первый Европейский фестиваль современного танца (EDF I) в 1999 г. приехали два моноспектакля Яна Фабра: «Она была и есть, неизменно» (1991; работа вдохновлена композицией Марселя Дюшана «Новобрачная, раздеваемая догола своими холостяками, неизменно») и «То самое почетное место» (1997) – два женских, и отнюдь не только пластических, монолога в исполнении актрис Эльс Декекелир и Рене Копрай соответственно. Сетуя на избыточную статичность побывавших в Москве первыми спектаклей Фабра, критика впоследствии вспоминала: «В одном женщина в подвенечном платье и фате, прикуривая одну сигарету от другой, чрезвычайно медленно в течение часа передвигалась вдоль авансцены, рассуждая о несовершенствах мужской половины человечества, а по подолу ее юбки полз огромный черный жук. <...> Во втором опусе актриса в нижнем белье, лежа на козетке, щелкала орехи, почти не двигаясь и не произнося ни слова»⁹. Но если в 1999 г. работы Фабра скромно показывались на «Сцене под крышей» Театра имени Моссовета и в РАМТе (сразу, однако, подтолкнув московскую критику к характеристикам-штампам в адрес их



«Мои движения одиноки, как бродячие псы».

Компания *Troubleyn*. Э. Омарсдоттир

создателя: «знаменитый художественный хулиган», «крупный специалист по провокациям и эпатажу», «ужасный ребенок»), то следующее потрясение ждало нашего зрителя, причем не какого-нибудь, а самого чинного и рафинированного, балетного, прямо на исторической сцене Большого театра. Здесь на церемонии вручения премии «Бенуа де ла Данс» 2002 г. номинированный на приз Ян Фабр представил очередной женский моноспектакль «Мои движения одиноки, как бродячие псы» (премьера Авиньонского театрального фестиваля 2000 г.), где в компании чучела собаки (инсталляции с чучелами животных – собак, котов, сов – одна из протяженных линий в творчестве Фабра) исполнительница Эрна Омарсдоттир невозмутимо занималась мастурбацией.

Все три увиденные Россией на рубеже девяностых–нулевых постановки характеризовались критикой как «демонстративно анти-танцевальные», причем театроведам тогда, по словам автора газеты «Коммерсант» Татьяны Кузнецовой, не понравилась драма, а балетоведам – хореография. Ольга Гердт в газете «Московские новости» формулировала картину восприятия несколько иначе: «по масштабам таланта и наглости с Фабром можно сравнить только американского режиссера-хореографа-художника Боба Уилсона. В перформансах того и другого драматические критики восхищаются пластикой, а танце-



«Оргия толерантности». Компания *Troubleyn*.

Сцена из спектакля

важные – сценографией и режиссурой». Сегодня, впрочем, угадать общее между Яном Фабром и Робертом Уилсоном возможно разве что в их мировой славе и запредельной работоспособности. Что касается московской публики, то она гневалась, а возгласы «Вызовите милицию!» мало чем отличались от апелляций антверпенских жителей семидесятых–восьмидесятых годов к местной полиции по поводу все того же нарушителя правил.

Чего Фабр, зачарованный переходом границ, и впрямь не терпит, так это нормативности и бездумного смирения. Что не дает ему покоя, так это телесность как способ преодоления конфликта души и тела, внутреннего и внешнего, духа и физиологии. Что позволяет себе – раз за разом затрагивать и осмыслять одни и те же волнующие его темы, вроде карнавала или войны.

Вероятно, перформативная и акционистская, а впоследствии и режиссерская, деятельность Фабра складывалась вот из этих посылов: «Я учился ремеслу оформления витрин. Однажды я вынул из витрины манекен и начал использовать вместо него собственное тело. <...> Текст это тело, тело это текст. <...> Основной драматический конфликт – в неизбежности человеческого угасания и распада»¹⁰.

Настоящее знакомство российского зрителя с Яном Фабром случилось в 2009 г., когда вскоре после показа в Авиньоне в Москву на

фестиваль NET («Новый европейский театр») привезли его работу с энергичным и многообещающим названием «Оргия толерантности». Здесь сошлись мощная социальная критика уроженца маленькой европейской страны и его же не признающее тормозов и самоцензуры воображение, подпитываемое классическим и современным искусством. «Поймите, я не против толерантности, но я не одобряю оргий. А ведь мы переживаем настоящую оргию толерантности», – говорил тогда Фабр, с юности бастовавший против возводимой в культ европейской терпимости («Голландская толерантность уже лезет у меня из ушей»¹¹), и устами своих артистов-перформеров посылал на вполне понятные без перевода четыре латинские буквы *f-u-c-k* вещи, страны, континенты, понятия, людей, президентов и самого себя, так или иначе участвующего в этой оргии. Два вечера подряд фестиваль зал Центра имени Вс. Мейерхольда вынужден был демонстрировать в отношении спектакля Фабра собственную толерантность, дававшуюся с заметным усилием. Публика явно была не готова к чемпионату по мастурбации, с которого началось действие; или ко вполне натуралистичным родам на сцене, во время которых женщины, угнездившиеся вместо гинекологических кресел на тележках супермаркета, яростно сжимая железные решетки ногами, в муках производили на свет красиво упакованный ширпотреб – пиво, чипсы, моющие средства; или к совокуплению с брендовыми вещами, вроде сумочки Луи Вуиттон и кожаного дивана Честерфилд. Но из-за шокирующего, недвусмысленно разоблачительного посыла в адрес общества маниакального потребления (отдельные сцены напоминали о перформансах предшественников Фабра шестидесятых годов, скажем, о так называемых «материальных акциях» представителя Венского акционизма Отто Мюля, в первую очередь об «Акции с женщиной, мужчиной и головой быка»¹²) то тут, то там показывались очертания Фабра-поэта («Ну, да, я поэтический анархист»¹³ – из дневника 1978 г.). Из метафоричного нагромождения непристойностей раз за разом выныривал Фабр, взыскующий гармонии, и устраивал танец тревожного ликования – персонажей и грохочущих супермаркетовских тележек, в иные моменты порхавших и кружившихся в воздухе, словно бесплотные партнерши, – под вальс «Сказки Венского леса» Иоганна Штрауса.

«Фабр – мастер застать врасплох. <...> Мы постоянно на страже», – признается танцовщик, актер, перформер Седрик Шаррон, сотрудничающий с Фабром с 1999 г., начиная со спектакля «Пока мир



«Подожди, подожди, подожди... (моему отцу)».

Компания *Troubleyn*. С. Шаррон. Фото В. Бергманна

нуждается в духе воина», участник «Оргии толерантности» и еще ряда созданий режиссера, а также двух его последних знаковых работ – «Гора Олимп» и «Бельгийские правила» (театральная компания *Troubleyn* Яна Фабра, созданная в 1986 г. в Антверпене). В 2014 г. на фестивале моноспектаклей «SOLO» Седрик Шаррон представлял Москве еще одну постановку Фабра, вдохновленную биографической историей самого исполнителя – «Подожди, подожди, подожди... (моему отцу)».

Вероятно, Фабр тяготеет именно к такому типу моноспектакля – соло-перформанс («разве соло-перформанс не автопортрет?»¹⁴ – вопрос из его дневника), в основе которого лежит нерушимый союз вербального и хореографического, словесного и телесного монологов, каждый из них, если судить по мастерству Шаррона, должен быть выполнен на высочайшем техническом уровне. Статный длинноволосый красавец в эффектном красном костюме на протяжении часа существует в густых клубах дыма и ритме грохочущей музыки. Нет ни мгновения статики, но есть зоны молчания, движения Шаррона конвульсивны в его страстной попытке достучаться до мира, куда пока путь закрыт. Сам же монолог, написанный для него Фабром, выстроен как обращение к ушедшему отцу: «Позволь мне спеть эту песню жизни». И поется она – во всех ее подробностях – скорее

экспрессивным танцем, нежели голосом. Герой Седрика Шаррона, побравшийся к порогу небытия, ведет воображаемый диалог с отцом, в котором второй участник безмолвствует, но даже по его молчанию в какой-то миг становится понятно, что сыну удалось пробиться к отдалившейся еще при жизни душе, досказать то, что вовремя не выговорил, и быть услышанным.

Задумывая двадцатичетырехчасовой театральный проект «Гора Олимп», Ян Фабр сильно рисковал. К личному риску ему не привыкать, но на этот раз в предприятие были втянуты 27 актеров, целая труппа, напряженно репетировавшая в течение года. И вот уже третий сезон по городам и странам победно кочует не имеющий аналогов спектакль, в основу которого положены древнегреческие мифы и трагедии. Состоит «Гора Олимп» из 15 пространных эпизодов, большинство озаглавлено именами античных персонажей: Этеокл, Гекуба и Одиссей, Эдип, Федра, Геркулес, Электра и Орест, Медея, Антигона, Аякс и т.д.

Ничуть не идеализируя обитателей горы Олимп, Фабр дарует им необыкновенного предводителя в образе Диониса – Эндрю ван Остаде, регулярно острающего действие. В набедренной повязке, увешанный гроздьями винограда, в цветочном венке на голове, с покоряющей плутоватой улыбкой он трясет своими обильными телесами, не стесняясь ни их, ни собственной спутницы – женского варианта ожиревшего от возлияний, но такого витального бога вина и экстаза. На масштабной выставке «Ян Фабр: Рыцарь отчаяния – воин красоты» в Эрмитаже (октябрь 2016 – апрель 2017) Фабром была представлена серия рисунков, сделанных шариковой ручкой *Bic*, – «Появление и исчезновение Вакха I», вдохновленная не только рубенсовским Вакхом, но и несравненным Эндрю ван Остаде в образе Диониса.

Дионисийские бесчинства, сомнительные с точки зрения обывателя brutальные танцы, обнаженные тела обоих полов, самозабвенные беснования, сырое мясо, в огромных количествах – кусками по килограмму – брякающееся на сцену, и брызги крови, заляпывающие подмостки и долетающие до первого ряда публики (кровь всегда представляла для Фабра особый интерес, собственной кровью написаны несколько его ранних картин), – всего этого в «Горе Олимп» через край. Гендерные различия, столь наглядно здесь заявленные, довольно скоро нивелируются. Вакхическое изобилие, однако, ни мгновения не воспринимается как театральная чрезмерность, поскольку над всем этим неусыпно витает аполлоническое постановочное совершенство,



«Гора Олимп». Компания *Troubleyn*. Сцена из спектакля.
Фото В. Бергманна

а любое движение и жест на протяжении всех двадцати четырех часов сражают продуманностью и перфекционистской выверенностью. Мнимый хаос, беспощадная громкость, сокрушительная энергетика и разгул по нарастающей переплавляются в очередную пластическую сцену, длящуюся заведомо дольше готовности ее воспринимать, или переходят в тихий, но страстный монолог, звучащий то на фламандском, то на английском, французском, немецком либо итальянском языках. (Слово здесь воздействует не столько семантикой, сколько интонацией, представая причудливой и многообразной акустической единицей.) Или наоборот, пробуждение реально спящих перед публикой исполнителей (в этих сутках для актеров предусмотрено три коротких перерыва на сон – *dream time*, эстетски обставленных и срежиссированных – расположение тел в пространстве, приглушенный свет светильников-шаров, опустившихся к самому полу; зритель может присоединиться ко сну прямо в кресле или отправиться в фойе, где приготовлены раскладушки) плавно преобразуется в оргиастическую сцену в белых спальниках-коконах, бьющихся, словно хвосты русалок.

Исполнители Фабра – в гораздо более высокой степени синтетические актеры, чем это привычно представлять: они и драматические, и балетные, и оперные порой, и действующие лица физического



«Сила театрального безумия». Компания *Troubleyn*.
Сцена из спектакля

театра, и перформеры, существующие на пределе возможностей. Еще в свои 20 лет Фабр записал в дневнике: «В моих глазах актеры должны быть сатирами, мучителями и богами»¹⁵ и с тех пор стремится все к большей отточенности собственных видений и видений.

От почти пятичасовой «Силы театрального безумия» (1984, спектакль возобновлен в 2012), восьмичасового «Театра предвидения и надежды» (1982) он приходит к двадцатичетырехчасовой «Горе Олимп». «Искусство – это захват заложников»¹⁶, – утверждал Фабр в отдаленном от сегодняшнего дня 1978 г. Но раз завоеванные, заложники Фабра – в лице его актеров, а со временем и публики по всему миру – стремятся перейти в разряд союзников и сотворцов, готовые к самым смелым экспериментам над собой. Впрочем, зрителям предложена возможность покинуть зал в любой момент действия и снова возвращаться.

Всем известно, как появилась на свет богиня любви и красоты, пенорожденная Афродита, но мало кто помнит, что пена морская, из которой она вышла, состояла из крови и спермы оскотенного Кроносом Урана. Фабр этот источник европейской культуры не забывает.

Плоть и секс – два бога «Горы Олимп», оскотившие современных греков, категорически не пожелавших принять во внимание даже подзаголовок спектакля «во славу культа трагедии». В результате пару

лет назад разгорелся очередной из преследующих режиссера скандалов – на сей раз вокруг Эллинского фестиваля Афин и Эпидавра, и только что назначенный его куратором Ян Фабр, почувствовав враждебную обстановку, отказался от поста.

Отправная точка «Горы Олимп» – статика античных статуй, цветная основа спектакля – белый. Все костюмы, впечатляющие разнообразием драпировки, – хитоны, экзомисы, пеплосы, набедренные повязки и мантии – конструируются из белых полотнищ, и редко когда им удается долго сохранять свою белизну, постепенно тускнея, пропитываясь потом, кровью или расцветчиваясь красками из баллончиков, всевозможными конфетти и блестками. В белом актеры прыгают через тяжелые железные цепи, как через скакалку, – на протяжении изнурительных двадцати с лишним минут, мучительных даже для созерцающих эту сцену. В белом они теряют силы, в белом валятся поочередно на землю, в белом жадно лижут принесенное им разноцветное мороженое. В белом их герои бесстыдствуют, в белом страдают, в белом впадают в транс, белым йогуртом обмазывают друг друга, в белых спальниках затихают на недолгий сон. Чище этого белого только полное обнажение, его здесь столько, что очень скоро публика забывает о собственной фраппированности, перестает обращать на этот факт внимание, сосредоточивается совершенно на ином, безоглядно погружаясь в хитросплетения и переживания мифов.

Откровенность, отчаянность и жестокость мифа очищается у Фабра красотой. Явленное постановщиком зрелище претендует на то, чтобы быть не высказыванием о реальности, но самой реальностью.

В «Бельгийских правилах», последнем по времени театральном создании бельгийца Яна Фабра, благодаря фестивалю-школе «Территория» увиденном Москвой в 2017 г. почти сразу после премьеры, как и в «Горе Олимп», монологи и реплики звучат на пяти языках. Но если в спектакле, выстроенном на основе античных трагедий и мифов, слово вполне позволительно было воспринимать как один из вспомогательных элементов общей картины, то для «Бельгийских правил» текст, написанный Йоханом де Боосом, существенен и принципиален. Прогноировав его содержание, рискуешь воспринять постановку лишь как затянувшееся на четыре часа красочное и провокационное шоу.

Спектакль разбит на 14 глав (ход, знакомый по «Горе Олимп»), в каждой выделено от двух до пяти подглавок-сцен. Среди действующих лиц – герои фламандской и бельгийской живописи: от Яна ван Эйка,

Иеронима Босха, Питера Брейгеля Старшего и Питера Пауля Рубенса до Фелисьена Ропса, Фернана Кнопфа, Джеймса Энсора, Поля Дельво и Рене Магритта. Среди них же – участники многочисленных карнавальных шествий, все в экстравагантных национальных нарядах, разноцветных перьях и с предписанными веками атрибутами в руках, вроде корзин с апельсинами у жителей из Бинша (считается, что апельсины отгоняют злых духов, а сама традиция апельсиновой процессии в «жирный вторник» предположительно берет начало в культуре инков), деревянных зигзагообразных клещей у гагеттов из Мальмеди (по одной версии, это были бунтари, бросившие вызов местным запретам на карнавальные шествия в XVII–XVIII вв., по другой – они имеют римские и германские корни; документальные же подтверждения их существования сохранились лишь с середины XIX в.) или детских колясок у грязных хлюпиков из Алста. Фантастическое многообразие карнавальных сцен и танцев в последней премьере перекликается с циклом работ Фабра-художника «Фальсификация тайного праздника (Карнавал)», внушительная часть которых была представлена на выставке в Эрмитаже. Там можно было обнаружить целый ряд карнавальных сородичей персонажей спектакля. Фабр позволяет себе вольность сравнивать с карнавалом целую страну, выставляя ее то комичным шедевром, то сюрреалистическим кошмаром. Карнавал как доказательство разнообразия устройства жизни, как буйство плоти, как провокация, как эпитафия наконец (вспомним инсталляцию «Карнавал мертвых дворян», 2006) – карнавал, как и трагедия, успокаивает. Во всяком случае, по Фабру, да и по Бахтину тоже.

В «Бельгийских правилах» перед публикой исповедуются бельгийские голуби и призывают сородичей со всего земного шара соединяться; здесь читают лекции о театре бельгийские ежи, ревниво оберегающие свои ранимые животы. Один из них, с седыми букольками на голове и в очках с тонкой оправой, кокетливо поздравляет нас с рождением Бельгии «от союза театрального волнения и революции», а другой, изрядно отъевшийся, страстно уверяет, что визуальный театр, к коему, судя по всему, следует причислить и спектакль «Бельгийские правила», «если и не спасет мир, то может сделать его чуточку выносимее». Свое критическое проявление любви к стране и искусству – а оно для Фабра воистину весь мир – режиссер преподносит то иносказательно, то предельно прямолинейно, вплоть до открытого пафоса, не вызывающего, впрочем, ни грана отторжения.

«Размер страны вынуждает смотреть за ее пределы» – утверждение, приведенное в программке, тем не менее, не способно единственно правильным образом охватить и обобщить сценическое высказывание Яна Фабра. Взгляд за пределы подталкивает к более пристальному вглядыванию вовнутрь, погружение в культурное прошлое помогает по-иному посмотреть на настоящее, знание традиции подстегивает переосмыслить на новом уровне современность, а встречи с людьми – углубиться в себя.

Может показаться, что, размышляя о Бельгии, Ян Фабр оставляет политику в стороне, сосредотачиваясь по преимуществу на копировании и представлении театральными средствами знаменитых картин своих соплеменников (отдельное удовольствие совмещать первоисточник и относящуюся к нему сцену из «Бельгийских правил»). Но это не так. Здесь есть эпизод, посвященный прибыли от производства оружия – саморазвенчание нации, зарабатывающей на экспорте оружия 30 евро в секунду, а есть фрагмент, пародирующий больших политиков, беззастенчиво наживавшихся на колониальном Конго (из-под колосников вываливаются скелеты на ниточках и затевают дерганный танец над головами своих упитанных поработителей). Безоговорочно восторгаться Бельгией, славословить ее, захлебываясь рефреном «Наша страна прекрасна!», может только экстатическая Безумная Грета (воссозданная по мотивам Питера Брейгеля), с трудом удерживаемая за космы.

А еще Ян Фабр умеет скорбеть. Одна из самых тихих и горьких сцен спектакля – «Первая мировая война: Ипр» – о первых жертвах отравляющего газа, так и названного ипритом. Обнаженные тела погибших вповалку накинаны в шкафу-витрине, толкаемом из конца в конец сцены одиноким атлетом со скелетом на спине. Эту траурную процессию накрывают порывы ветра, нагоняющего не то туман, не то новое облако газа; оно и заволакивает всех и вся под поминальные звуки трубы, выдуваемые голубем-трубачом над опустевшим Ипром.

При всей ясности структуры «Бельгийские правила» (самим ерническим и остроумным правилам тут выделено щедрое место), как и «Гора Олимп», – сложносочиненный, многослойный и внятный спектакль, родившийся в эпоху, отнюдь не расположенную к перфекционизму до самоистязания. Оставаясь в кругу волнующих его тем, прикасаясь к ним снова и снова на самых разных уровнях и в разных жанрах, не чураясь самоцитат, Ян Фабр в последние годы, во всяком



«Бельгийские правила». Компания *Troubleyn*.
Сцена из спектакля. Фото В. Бергманна

случае, на театральной сцене, несомненно дотягивается до какой-то высшей ясности. Ему удастся парадоксальным образом сочетать невозможную по принятым меркам продолжительность действия с лаконизмом и определенностью того, что задумано как сценическое высказывание. «Я – режиссер с идеей, анализом и решениями. Я надеюсь, что это не совсем так, и я смогу дать больше»¹⁷. Ответ на вопрос, что стоит сегодня за этим «больше» (а оно, несомненно, все укрупняется и приобретает – уже приобрело – черты уникальные), кроется, возможно, в еще одной давней записи дневника Фабра: «Театру нужно мировоззрение искусства перформанса. Это мировоззрение сотрет границу между иллюзией и реальностью»¹⁸. Сформулировав задачу в самом начале пути, Фабр на всем его протяжении воплощает решение в жизнь, словно взяв за основу знаменитую фразу своей соратницы, «бабушки искусства перформанса», Марины Абрамович: «театр – это фальшивка, там все ненастоящее – нож, кровь, переживания. В перформансе же наоборот: нож, кровь, переживания – все настоящее»¹⁹.

...В одном из блокнотов Евгения Вахтангова, начинавшего учить иврит для работы с еврейским театром «Габима», можно увидеть обыкновенные столбики слов с переводами. Но первым там вписано слово «небо». Для Яна Фабра, превращающего в поэзию любую сценическую провокацию, «небо» тоже всегда осознается на первом месте.

Недаром герою бронзовой скульптуры «Человек, измеряющий облака» (1998), застывшему на лестнице-стремянке с линейкой в руках и лицом, устремленным ввысь, Ян Фабр придал собственные черты, а в 2002 г., покрыв потолок и центральную люстру Зеркального зала Королевского дворца в Брюсселе (по заказу бельгийской королевы Паолы) миллионами переливающихся надкрыльев тайландских жуков, создал «Небо восхищения».

- ¹ Зинцов Олег. Воспитание плоти // *Ведомости*. 2005. 19 июля.
- ² Фабр Ян. Ночные дневники. Перевод Ирины Лейк // *Театр*. 2017. № 29. Запись от 16 сентября 1980 г. Антверпен. С. 205.
- ³ См.: Хализева Мария. Реальность: фантазия vs абсурд / Так говорил Ян Фабр. Открытое интервью // *Экран и сцена*. 2016. № 21. С. 9.
- ⁴ Ночные дневники. Запись от 13 марта 1978 г., Антверпен. С. 199.
- ⁵ См. высказывание австрийского акциониста Гюнтера Бруса: «Мое тело – это намерение. Мое тело – это событие. Мое тело – это результат» (Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler: writings of the Vienna Actionists. Ed. by Malcolm Green. London: Atlas Press, 1999. P. 40).
- ⁶ Ночные дневники. Запись от 25 марта 1978 г., Антверпен. С. 199.
- ⁷ Ночные дневники. Запись от 21 июня 1978 г., Антверпен. С. 199.
- ⁸ Ночные дневники. Запись от 23 июня 1980 г., Антверпен. С. 204.
- ⁹ Михалева Алла. Бельгийские парадоксы // *Экран и сцена*. 2017. № 22. С. 9.
- ¹⁰ См.: Хализева Мария. Реальность: фантазия vs абсурд / Так говорил Ян Фабр. Открытое интервью. С. 9.
- ¹¹ Ночные дневники. Запись от 23 апреля 1980 г., Амстердам. С. 203.
- ¹² См.: Булатов Д.А. Осмысление бойни: немецкий и австрийский акционизм 1960-х годов и незажившие раны прошлого // *Западное искусство. XX век. Шестидесятые годы* / Под ред. А.В. Бартошевича и Т.Ю. Гнедовской. Готовится к изданию.
- ¹³ Ночные дневники. Запись от 5 ноября 1978 г., Антверпен. С. 201.
- ¹⁴ Ночные дневники. Запись от 12 марта 1981 г., Нью-Йорк. С. 206.
- ¹⁵ Ночные дневники. Запись от 20 мая 1978 г., Антверпен. С. 199.
- ¹⁶ Ночные дневники. Запись от 6 декабря 1978 г., Антверпен. С. 201.
- ¹⁷ Ночные дневники. Запись от 20 июля 1980 г., Антверпен. С. 204.
- ¹⁸ Ночные дневники. Запись от 5 августа 1980 г., Антверпен. С. 204.
- ¹⁹ Цит. по: Антонян М.А. Особенности рецепции перформанса: на материале работ Марины Абрамович. Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. М., 2015. С. 27.

Дарья Хохлова

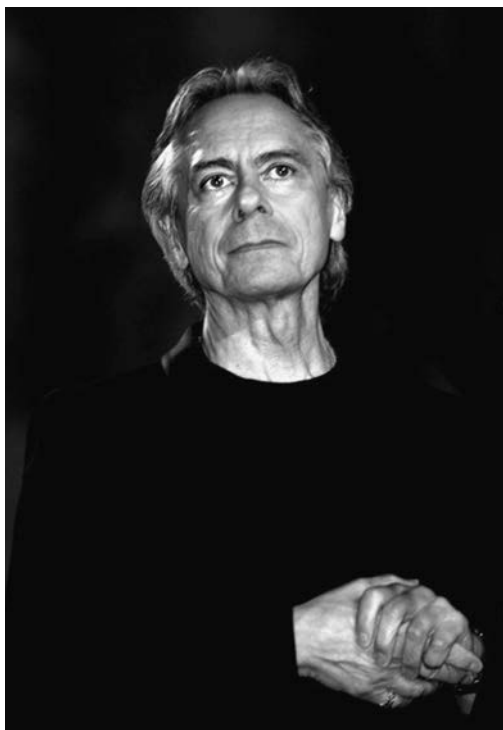
«Дама с камелиями» Дж. Ноймайера: хореографическая интерпретация романа А. Дюма

К воплощению литературных сюжетов на балетной сцене хореографы XX века шли разными путями. Особый интерес к подобному жанру возник в Европе благодаря лондонским гастролем Большого театра в 1956 г.

Оба оригинальных спектакля («Бахчисарайский фонтан» Б.В. Асафьева и «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева), вошедшие в их репертуар, относились к жанру хореодрамы¹. Феноменальный успех у лондонской публики имел балет «Ромео и Джульетта» в хореографии Л.М. Лавровского. После гастролей Большого театра сразу два балетмейстера английской школы не только решились на постановку своих версий «Ромео и Джульетты», но и продолжили дальнейшее развитие жанра полнометражного сюжетного балета. Это Джон Кранко², создатель авторского театра в Германии (названного «штутгартским чудом»), и Кеннет Макмиллан, чьи балеты, поставленные для лондонского Королевского балета, уже стали классикой³.

Однако поистине доминантой полнометражный сюжетный балет стал в творчестве Джона Ноймайера, хореографа следующего поколения. При энциклопедической широте наследия балетмейстера многофигурные развернутые хореографические пьесы на сюжеты большой литературы занимают в нем центральное место. Ноймайер стал едва ли не самым ярким хореографом современности, развивающим психологический балетный театр. Ему удалось соединить достижения неоклассиков (Джон Кранко, Кеннет Макмиллан) и новаторские поиски модернистов (Пина Бауш, Матс Эк, Иржи Килиан). Ноймайер не стал приверженцем какого-либо одного хореографического языка, он продолжает экспериментировать с различными пластическими направлениями (от неоклассического танца на пуантах до *contemporary dance* в кроссовках). Однако поиски в области языка движений не являются его основной целью. В первую очередь балетмейстера интересует отражение с помощью хореографического, а, подчас, пластического языка, подтекстов, открываемых им в содержании классических литературных произведений. Основной темой становятся глубокие, скрытые от окружающих переживания человека.

«Красной нитью» через спектакли Ноймайера проходит стремление найти и показать связь характера движений героя с его психологическим состоянием. Речь идет не об изменении нюансов в движениях рук, как, например, положение кисти главной героини в романтической «Сильфиде»⁴ и не о перемене акцентов в исполнении классических *pas*, как в партии Одетты-Одиллии в «Лебедином озере». Подобным хореографическим приемам можно найти немало примеров в классической традиции. Не говоря уже о поисках все новых вариантов пластического языка в современных (по большей части одноактных) постановках.



Дж. Ноймайер

Ноймайера же занимает глобальное изменение движений человека, переживающего душевные потрясения. Этот интерес виден уже в его ранних балетах, например в дебютном полнометражном спектакле хореографа – «Ромео и Джульетте» С.С. Прокофьева (1971). Эта же идея, пройдя через большинство более зрелых постановок, сохранилась вплоть до совсем недавно поставленной «Анны Карениной» на музыку П.И. Чайковского, А.Г. Шнитке, К. Стивенса (2017).

Личность каждого героя Ноймайер скрупулезно выстраивает по индивидуальной схеме, добавляя множество подтекстов и параллелей. Поэтому отдельная страница его творчества – работа с артистами. Они для Ноймайера – не просто «материал», что является большой редкостью в современном хореографическом театре. Не жалея репетиционного времени, он дает артистам информацию, раскрывающую его видение психологической стороны ролей. Хореографу важно, чтобы исполнители понимали и общую концепцию спектакля, и место каждого персонажа в ней. Рассказывая в процессе работы о героях

своих балетов, он умеет так использовать совершенно простые слова и выражения, что каждый артист начинает проводить параллели со своими личными жизненными ситуациями. Когда хореография уже создана, Ноймайер не становится «репетитором» или «диктатором» своих спектаклей. Он вовремя отпускает танцовщиков в «свободное плавание» и дает им возможность самостоятельно продолжить внутреннюю работу над ролью.

Отдельно стоит сказать о подборе Ноймайером музыкального материала для своих будущих спектаклей. В этом вопросе многоактные сюжетные постановки хореографа можно разделить на несколько групп. Первая – балеты, поставленные с использованием уже готовой (классической) партитуры. В их число входят версии «Ромео и Джульетты» С.С. Прокофьева, «Щелкунчика» П.И. Чайковского, «Истории Золушки» С.С. Прокофьева, а также спектакль «Иллюзии, как “Лебединое озеро”», в основе которого – партитура П.И. Чайковского. Вторая группа – спектакли, созданные на специально написанную для них музыку. Среди них – «Русалочка» и «Татьяна», партитуры которых Ноймайер заказывал Лере Ауэрбах, а также «Пер Гюнт» А.Г. Шнитке.

И, наконец, третья группа – наиболее интересная для анализа. Это спектакли, где Ноймайер сам выступает автором музыкальных компиляций, и, соответственно, отталкивается непосредственно от литературного первоисточника, а не от готовой партитуры. Для постановки шедевров большой литературы балетмейстер чаще всего использует именно путь самостоятельного выбора музыки. Здесь хореограф, занимаясь авторским переложением произведения одного вида искусства (литературы) в другое (балет), является режиссером всех составляющих балетного спектакля, наиболее полно показывая свою авторскую трактовку. Ноймайер – поистине единственный хореограф, настолько мастерски «сочетающий несочетаемое». Это становится понятным, если посмотреть на композиторов, чьи сочинения он использует. В частности, балет «Отелло» поставлен на музыку А. Пярта, А.Г. Шнитке, Н. Васконселос; «Трамвай “Желание”» – на музыку С.С. Прокофьева и А. Шнитке; «Чайка» на музыку Д.Д. Шостаковича, Э. Гленна, П.И. Чайковского, А.Н. Скрябина; и, наконец, «Анна Каренина» – на музыку П.И. Чайковского, А.Г. Шнитке, К. Стивенса. То есть Ноймайер не только использует различные сочинения одного композитора, но и компонует произведения разных, подчас трех или даже четырех авторов. Не стоит говорить, что это не случайная нарезка. Не имея готовой партитуры

задуманного спектакля, Ноймайер создает ее сам, выстраивая законченные партии⁵. Иногда произведения одного из композиторов характеризуют определенного персонажа или ключевые ситуации, связанные с ним (так, в «Анне Карениной» песни К. Стивенса используются для монологов Левина).

В последней из названных групп балетов вот уже более сорока лет особо выделяется спектакль «Дама с камелиями» на музыку Ф. Шопена.

Для Ноймайера «Дама с камелиями» – спектакль, безусловно, этапный. С одной стороны, балет поставлен в форме, традиционной для наследия Кранко и Макмиллана, и, соответственно, восходящей к спектаклям советской хореодрамы. Это полнометражный балет на литературный сюжет, оформленный в стиле эпохи первоисточника. Однако, с другой стороны, «Дама с камелиями» – новая ступень в развитии той формы, которая продолжает эволюционировать в современных работах Дж. Ноймайера. Как пишет балетовед Н.И. Зозулина в книге «Джон Ноймайер в Петербурге», «спектакль похож на драмбалет, но это обман зрения. В драмбалетах не бывает мистики и метафизики, в них нет выхода за реальную фабулу событий, раздвоенности действия и прочих балетных странностей, которые присутствуют в ноймайеровской “Даме”»⁶.

К сюжету «Дамы с камелиями» Ноймайер обратился в 1978 г., уже будучи руководителем (с 1973 г.) Гамбургского балета. Однако этот трехактный балет был создан не для возглавляемой хореографом труппы, а для балета Штутгарта, с которым его многое связывало. Здесь Ноймайер в течение шести лет (1963–1969) работал под руководством Дж. Кранко и в качестве исполнителя, и начинал создавать собственную хореографию. Когда в 1976 г. «осиротевшую» после смерти Кранко труппу возглавила Марсия Хайде (уже завершавшая свою исполнительскую карьеру), Ноймайер был приглашен для постановки полнометражного спектакля. Так возник балет «Дама с камелиями», впоследствии вошедший в репертуар многих ведущих музыкальных театров мира, в том числе Парижской оперы, театра «Ла Скала» (Милан), Американского театра балета (Нью-Йорк), Большого театра (Москва). Идея постановки «Дамы с камелиями» возникла, по словам самого балетмейстера, когда «Марсия [Хайде. – Д.Х.] вдруг так взглянула на меня, что я понял, какой балет я хочу для нее поставить — “Даму с камелиями” по роману Дюма-сына. Тем более, что этот сюжет давно меня привлекал»⁷. Спектакль по роману Дюма продлил творческую жизнь балерины.

Музыку к будущему спектаклю Ноймайер выбрал не сразу. Он думал и о переработке оперы Дж. Верди, и об использовании партитуры французского композитора Анри Соре⁸. Кроме того, в хореографическом театре уже существовал пример обращения к роману Дюма – одноактная «Маргарита и Арман» Ф. Аштона на музыку Ф. Листа (1963). Там символично выбранная Аштоном фортепианная соната си-минор⁹ заведомо определила построение балета. Ноймайера же подобный подход явно не удовлетворял. Он стремился к самостоятельному поиску хореографической «транскрипции» романа Дюма, обладающей индивидуальной и законченной формой.

Творческое решение, в итоге определившее общую концепцию спектакля, предложил немецкий дирижер Герхард Марксон. Вместе с ним Ноймайер выбрал и соединил сочинения Шопена (как оркестровые, так и фортепианные), составившие партитуру «Дамы с камелиями». Компонуя музыкальные произведения, Ноймайер создает фундамент для дальнейшего построения балета. Так, два из трех ключевых *pas de deux* главных героев («белое» и «черное»), контрастирующие друг с другом и являющиеся эмоциональными кульминациями балета, поставлены на фортепианные произведения и лишены полноты оркестрового звучания (Соната № 3 и Баллада № 1). Здесь, по мнению постановщика, отношения Маргариты и Армана настолько важны, что лишь солирующий инструмент способен не нарушить уединения героев.

Режиссерская мысль Ноймайера тесно связана не только с музыкой, но и с оформлением. Художником «Дамы с камелиями» выступил Юрген Розе¹⁰. В режиссуре «Дамы с камелиями» особое значение имеет цвет. Определенная цветовая гамма, соответствующая оформлению, присутствует в названиях фрагментов балета – это «голубой», «красный», «золотой» балы, а также «белое» и «черное» *pas de deux* главных героев. Базовые, чистые цвета – белый и черный – выражают отношения Маргариты и Армана. Подобно этим цветам, чувства героев, оставшихся наедине, контрастны, но совершенно обнажены, лишены всего лишнего. На многолюдных балах, напротив, Маргарита играет различные роли, стремясь соответствовать настроению (выраженному с помощью голубого, красного или золотого цвета оформления) окружающего ее общества.

Отправной точкой развития сюжета у Ноймайера становится «Пролог» (исполняемый в полной тишине), где все вещи умершей Маргариты Готье распродаются с аукциона. Хореограф не использует

занавес – зрители, входя в зал, сразу видят картину, которая должна запомниться еще до начала спектакля. Особое внимание уделено деталям: Ноймайер собирает предметы, возникающие на протяжении спектакля в ключевые моменты жизни главных героев. Здесь же происходит представление действующих лиц, образы которых разрабатываются на протяжении балета: появляются Нанина (служанка Маргариты), Прюданс (куртизанка, подруга Маргариты), Олимпия (молодая куртизанка), месть Дюваль, Герцог. Далее сюжет разворачивается как «взгляд в прошлое» нескольких рассказчиков. Ноймайер оживляет воспоминания Армана, его отца месть Дюваля и Маргариты¹¹.

Кульминацией каждого из трех актов «Дамы с камелиями» Ноймайер делает развернутый дуэт главных героев. Адажио Маргариты и Армана – центры не только смысловые, но и хореографические. Весь балет поставлен в едином неоклассическом стиле, конечно, несколько видоизмененном Ноймайером. Новые пластические решения особенно заметны в дуэтом танце, и, с этой точки зрения, наиболее показательным представляется анализ *pas de deux*¹² главных героев.

Первый дуэт Маргариты и Армана следует после многолюдной «Театральной сцены» и небольшого эпизода в апартаментах Маргариты с участием Армана, Гастона, Прюданс и графа N. «Театральная сцена» возникает из «Пролога». Это воспоминание Армана, оживающее после взгляда героя на темно-фиолетовое платье Маргариты (он видит его на аукционе). Сцена снова (и совсем иначе, чем в «Прологе») представляет персонажей действия – теперь не только для Армана, но и для них события развиваются не вокруг смерти, а вокруг блестящей жизни Маргариты. После представления балета «Манон Леско» («театра в театре») Маргарита, сопровождаемая графом N, зовет Прюданс, ее спутника Гастона и Армана в свои апартаменты. Она явно уделяет особое внимание Арману, чем вызывает ревность и еще более навязчивые ухаживания графа. Не выдержав, Маргарита дает ему пощечину и, изнемогая от приступов кашля, скрывается в своей спальне.

Обстановка следующего эпизода состоит лишь из софы и большого, выше человеческого роста, зеркала¹³. К нему и подходит героиня, смотрит на свое отражение и в ужасе, закрыв лицо руками, отворачивается. Что же она увидела? Следы преждевременного увядания на своем лице или свою жизнь, которая, как и лицо, отражает затянувшийся и мучающий Маргариту водоворот вынужденных наслаждений? Безусловно, зеркало для Ноймайера – символ сферы подсознательной.



«Дама с камелиями».
Большой театр.
С. Захарова –
Маргарита,
Э. Ревазов – Арман,
Д. Хохлова – Олимпия,
В. Лопатин – Граф Н.
Фото Д. Юсупова

А от своего подсознания Маргарита не может ни спрятаться, ни скрыть его, как следы увядания на лице. В этот момент появляется Арман. Их дуэт Ноймайер задумывает как хореографическое противопоставление Маргариты манерной и игривой (такой она вынуждена быть в обществе поклонников и влиятельных покровителей) и Маргариты настоящей – уставшей, потерянной, напуганной болезнью.

Дуэт начинается с использования пластических цитат из первого появления Маргариты в «Театральной сцене»: наигранный «смех» в *port de bras* назад, чередование причудливо согнутых в локтях рук во время *pas de bourrée suivis*. Это – привычное, заученное поведение главной героини в обществе, уже ставшее невыносимым для нее. Хореографическим «ключом», открывающим истинную сущность Маргариты, становится полное пылости и безрассудства падение Армана к ногам героини. На протяжении дуэта оно повторяется три раза, каждый из которых вызывает перемену эмоционального состояния героини.



«Дама с камелиями». Большой театр.

С. Захарова – Маргарита, Э. Ревазов – Арман. Фото Д. Юсупова

После первого падения Армана Маргарита, лишь на секунду забывшая о реальности (видя Армана лежащим у своих ног, героиня просто поднимается с софы, отходит вглубь сцены и останавливается, повернувшись спиной к зрительному залу), продолжает играть навязанную ей «общественным мнением» роль. Она еще не может поверить в серьезность чувства Армана и воспринимает его преклонение лишь как красивый жест. Герой стремится изменить мнение Маргариты о себе. Ноймайер находит неожиданно простую поддержку: сперва исполнитель без вспомогательного подхода поднимает балерину вертикально вверх, а затем сажает на плечо таким образом, чтобы она могла повернуться и заглянуть ему в лицо. Однако Маргарита вновь и вновь вовлекает преклоняющегося перед ней Армана в игривый танец, порывистый характер которого вторит звучащим в этой части пассажам фортепиано¹⁴. Ее импульсивность и нервность выражены широкими движениями, экзальтированными перегибами корпуса, трепещущими мелкими шагами, резкими поворотами в руках партнера. В этой части Ноймайер использует поддержки за руки, в которых вес танцовщицы практически полностью перенесен на кисти партнера, сжатые в кулак. Благодаря этому достигается эффект, будто Арман пытается сдержать судорожные движения Маргариты, а она постоянно заставляет его продолжать танец.

Игриво-манерный жест Маргариты обижает Армана, и теперь он стремится самостоятельно управлять танцем. Исполнитель несколько раз обвивает своей рукой руки балерины, и это положение становится не только мизансценой, но и опорой танцовщицы в выполняемых дуэтных *pas*. После поддержки, очень характерной для европейских неоклассиков (партнер сперва дает балерине форс для поворота в воздухе, а затем подхватывает и поднимает на вытянутые руки), дуэт переходит в небольшой сольный фрагмент Армана. Во время него Маргарита стоит, не глядя на героя. Она словно способна слышать его признания. А исполнитель Армана переходит от тягучих, наполненных мольбой поз (*arabesque*) к стремительности вращений, каскад которых заканчивается отчаянным падением к ногам Маргариты.

Это второе падение Армана предваряет сольный фрагмент Маргариты. Здесь можно провести параллель с ее монологом во время предшествовавшей дуэту «Театральной сцены». В обоих случаях внешнее действие останавливается, и Ноймайер показывает смятение героини, которое она всеми силами скрывает от других действующих лиц¹⁵. Соответственно, в дуэте Ноймайер «цитирует» некоторые *pas* из первого монолога. Это перекрещенные IV позиции ног с резкой сменой ракурсов; *tours dégagé* с сильно наклоненным вперед корпусом и заведенными назад руками (лейт-движение ноймайеровской Маргариты). Текучесть звонких музыкальных пассажей уже сменилась более низкими и отрывистыми звуками – им вторят жесты героини, похожие на удары хлыста. В конце соло она замирает в позе со скрещенными руками и поднятыми вверх напряженными кистями.

Из оцепенения Маргариту выводит Арман, вновь пытающийся вселить в нее надежду на возможность счастья. Исполнены глубоким чувством его жесты, порывистые вращения с окончанием в *arabesque* и совершенно особенная, ни на что не похожая диагональ прыжков (*grand jeté en tournant à la seconde*, переходящее в *pirouettes en dedans à demi plié*). Часть заканчивается необычным бегом на полупальцах, во время которого танцовщик движется спиной вокруг неподвижно стоящей балерины. С помощью подобного пластического решения Ноймайер делает очевидным, что Маргарита для Армана – «высшее» существо, достойное безмерного уважения и преклонения. И герой вновь, в третий раз, падает к ногам возлюбленной.

Уже во время предыдущего фрагмента Маргарита не могла оставаться безучастной. Вновь видя Армана у своих ног, она уже не в силах

относиться к нему как к одному из своих многочисленных поклонников. И рука главной героини, словно помимо ее воли, тянется к Арману. Начинается музыкальная реприза, которая являет уже совершенно другую Маргариту. Искренность Армана словно оживила героиню, сняла с нее маску. Полностью меняется и характер дуэтных рас – Ноймайер ставит поддержки, контрастирующие по технике исполнения с первой частью дуэта. Здесь Маргарита сама ложится на плечи Армана, позволяет поднять себя в высокую поддержку и, совершенно расслабив кисти, замирает на вытянутых руках партнера. Арман кружит, перехватывает и бережно опускает на пол свою драгоценную ношу.

Следующий фрагмент – пожалуй, один из самых трогательных моментов первого акта. Арман, не вставая с колен, движется к стоящей на другом конце сцены Маргарите, и, вновь бросившись к ее ногам, целует их. Героиня откликается на его порыв. Танцовщик поднимает балерину (та отпустила руки и полностью зависит от мастерства партнера) в изобретательную поддержку, где она лежит у него на спине, лишь придерживаемая за руки. Затем, повернув партнершу и взяв ее на руки, исполнитель Армана опускается на пол вместе с ней. Все эти технически сложные поддержки, которые можно назвать частью авторского хореографического стиля Ноймайера, выполняются, словно без усилий, без единого рывка.

Итак, в первом дуэте, Маргарита, вопреки всему, начинает верить в истинное чувство, в возможность его по отношению к себе и для себя. И снова контраст – после описанных поддержек она внезапно подходит к зеркалу. Увиденное отражение, как и в начале дуэта, возвращает героиню в неизбежную реальность, напоминая и о ее действительной роли, и о страшной болезни. После всего произошедшего Маргарита уже не может быть нечестной с Арманом. Она берет его руку, прикладывает к груди и перестает сдерживать кашель. Болезнь возлюбленной не отталкивает героя. Тогда Маргарита прибегает к последнему средству вернуть все назад: она вновь «надевает маску» – повторяет рас и жесты начала дуэта. Как и в романе Дюма, героиня дарит Арману красную розу, давая понять, что их встреча не может продолжиться. Однако очевидно, что случившееся слишком повлияло на обоих героев, чтобы быть забытым. Поэтому, несмотря на то, что в следующей же сцене ноймайеровская Маргарита опять становится главной героиней бесконечной череды балов, она вновь и вновь возвращается к Арману¹⁶. Первый акт балета заканчивается отъездом Маргариты в загородный дом Герцога



«Дама с камелиями».
Большой театр.
О. Смирнова –
Маргарита.
Фото Д. Юсупова

(одного из ее покровителей). Ноймайер усугубляет терзания Армана, видящего образ жизни любимой. В романе Маргарита не меняет свое положение, чтобы позволить себе провести лето с Арманом в Буживале; в балете же она прямо из комнаты Армана спешит сопровождать Герцога. Герой по-прежнему следует за ней, в последний момент успевая скрыться за задвигающимся занавесом.

Подробный разбор первого дуэта Маргариты и Армана позволил выявить множество особенностей хореографического и режиссерского стиля Ноймайера. Внешне оставаясь в рамках неоклассической эстетики, хореограф находит неординарные решения для создания и развития психологических образов героев. Однако дуэты второго и третьего актов («белое» и «черное» *pas de deux*) заслуживают не меньшего внимания и являются неотъемлемой составляющей для понимания постановочных средств, с помощью которых Ноймайер создает полноценное сценическое переложение литературного первоисточника. Поэтому аналогичный разбор двух упомянутых дуэтов Маргариты и Армана автор надеется опубликовать в следующих выпусках журнала.

- ¹ Классическое наследие представляли балеты «Жизель» и «Лебединое озеро».
- ² Для решения указанных задач Джону Кранко пришлось покинуть Англию и создать свой обособленный авторский театр в Штутгарте. На протяжении 12-ти лет (1961–1973) Кранко непрерывно работал со штутгартским балетом, создав трилогию полнометражных сюжетных спектаклей. Это «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева (1962), «Онегин» на музыку П.И. Чайковского (1965), «Укрощение строптивой» на музыку Д. Скарлатти в обработке К.Х. Штольце (1969).
- ³ Имеются в виду балеты «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева (1965), «Манон» на музыку Ж. Массне (1974), «Майерлинг» на музыку Ф. Листа (1978).
- ⁴ Речь идет о балете «Сильфида» Х.С. Левенскольда в хореографии А. Бурнонвиля. Здесь, в наиболее характерной для Сильфиды позе, кисти рук балерины (когда обе руки согнуты в локтях и одна рука остается на уровне талии, а вторая – диагонально от талии к плечу) или подняты и находятся в движении, или опущены и «безжизненны» в зависимости от настроения героини.
- ⁵ Иногда прибегая к помощи композитора или дирижера.
- ⁶ Зозулина Н. Джон Ноймайер в Петербурге. СПб.: Алаборг, 2012. С. 337.
- ⁷ Дама с камелиями: буклет Государственного академического Большого театра России. М.: Театралис, 2015. С. 20.
- ⁸ Имеется в виду партитура балета Анри Соре «Дама с камелиями» (1957 г.).
- ⁹ Соната была написана Ф. Листом через несколько лет после смерти Мари Дюплесси (ставшей для А. Дюма прототипом Маргариты Готье), с которой их связывали романтические отношения.
- ¹⁰ Юрген Розе на протяжении многих лет сотрудничал с Джоном Кранко. Подобный творческий тандем позволил создать совершенно особый авторский стиль и хореографа, и художника.
- ¹¹ Речь идет о сценах, описанных Маргаритой в дневнике, который Арман читает во второй половине третьего акта.
- ¹² Согласно европейской традиции, разбираемые дуэты называются «*pas de deux*». То есть в Европе этот термин трактуется не только как академическое *pas de deux*, состоящее из адажио, двух вариаций и коды, но и как развернутый парный номер вообще. Далее в настоящей статье будут использоваться термины «дуэт» и «адажио», в данном случае являющиеся синонимами, а не составной частью *pas de deux*.

- ¹³ Оно наклонено таким образом, что зрители могут видеть отражение лица смотрящегося в него танцовщика.
- ¹⁴ Звучит Концерт для фортепиано с оркестром № 2 фа минор, оп. 21, часть 2 (*Larghetto*).
- ¹⁵ В «Театральной сцене» во время монолога Маргариты все участники действия отворачиваются (поставленная хореографом мизансцена). В первом *pas de deux*, когда балерина исполняет сольный фрагмент, Арман продолжает лежать с опущенной головой и, соответственно, тоже не видит происходящего.
- ¹⁶ Ноймайер расширяет сценическое пространство, используя промежуток между боковыми зрительскими ложами и оркестровой ямой. Этот прием позволяет совмещать в одной сцене несколько мест действия. Так, в рассматриваемом фрагменте Маргарита из основного сценического пространства переходит на надстроенный пандус, где ее ждет Арман – то есть из бальных зал в комнату Армана.

Слава Шадронов

Кама Гинкас. Тайна с вариациями

«Чуть ли не первая фраза, которую я услышал в детстве, была “Теке лест нит”. По-еврейски это значит – “Теке не разрешает”».

«Геке был начальником гетто, и он не разрешал. Когда я ел муху или хулиганил, а кругом измученные взрослые спали, мама говорила: “Геке лест нит!”. Я хотел подойти к забору, обнесенному колючей проволокой, звучало – “Геке лест нит”. Я хотел посмотреть, как немецкие солдаты едят гороховый суп в столовой. Геке лест нит. Хотелось залезть на крышу – Геке не разрешал. Это было такое запретительное заклинание. Мне кажется, что и далее всю жизнь эта фраза сопровождала меня. Всю жизнь, что бы я ни пытался делать, меня одергивали: “Кама, тихо, Геке лест нит”. На разных языках. На литовском, на русском, по-английски, по-шведски, по-фински. Я хотел стать артистом – Геке лест нит. Хотел учиться режиссуре – то же самое. Хотел работать по любимой специальности – Геке лест нит. Хотел выезжать за границу, хотел, как и все, быть счастливым, хотел, хотел... Геке не разрешал. Сегодня у меня есть немало из того, что хотелось, но все это – через страшное “нет”. Впрочем, думаю, человеку надо знать, что в жизни есть многое, чего не разрешает Геке... Ты не можешь быть выше себя ростом, жить дольше, быть здоровее. Если ты родился черноволосым, ты не можешь быть блондином. Если ты родился евреем, ты не можешь и не должен быть китайцем, негром, русским или литовцем. Ты не можешь быть талантливее, чем ты есть, умнее и красивее. Ты такой, какой ты есть. И этого достаточно»¹.

Высказывание Гинкаса на первый взгляд не соотносится с премьерой – «Вариациями тайны». Никто не мешает видеть в пьесе Эрика Эммануэля Шмитта простую человеческую историю. Но в контексте творчества Гинкаса, в системе координат его театра история предстает отнюдь не простой и даже не совсем человеческой. Режиссер вольно или невольно лукавит, когда говорит, что видит в этом сочинении скрытые цитаты из Достоевского и Чехова. В нем он обнаруживает не столько Достоевского и Чехова, сколько себя самого. Впрочем, классиков Кама Мионович поминает не напрасно, ему общаться с ними привычнее. Начать стоит прямо с Пушкина.

Гинкас ставил его произведения. «Золотой петушок», номинально адресованный самой что ни на есть детской, малышковской аудитории, нес в себе те же проклятые вопросы, что и любой взрослый, серьезный спектакль мастера, и обозначались они с той же остротой, и воплощались в формах резких, без скидок на возраст. В двух других работах – «Пушкин и Натали» и «Пушкин. Дуэль. Смерть» – Пушкин занимает место персонажа. В спектакле МТЮЗа Александр Сергеевич, образ которого



К. Гинкас

собран со слов знавших его людей, грубо говоря, сам нарывается на дуэль, он буквально ищет смерти, сознательно выстраивает свою судьбу и следует за ней. Композиция из писем и дневников, созданная Гинкасом, это настоящий документальный театр, возведенный в масштаб (как и в «Казни декабристов») античной трагедии, где Герой вступает в конфликт не с обществом, не с историей, но с Роком.

Следующим за Пушкиным в пантеоне русских классиков естественным порядком идет Гоголь. Спектакль поставлен на большой сцене ТЮЗа. Замкнутое пространство, в котором Гинкас поселил Поприщина, желтого цвета, но это не дом, хотя бы и сумасшедший, люки в полу и потолке, лестничные скобы на стене позволяют принять его за подвал, если не за трюм подводной лодки (yellow submarine!), и это не просто «Записки сумасшедшего», но «записки сумасшедшего из подполья». Поприщин Алексея Девогченко ходил в исподнем, поверх которого накладывал пальто, курил дешевые папиросы типа «Беломор», если же говорил, что взял зонтик, надевал сапог на руку. Иногда он вырезал картинки из журналов и газет, лепил на стену портреты Путина и Медведева, Галкина и Пугачевой, а заодно и Гинкаса, королевскую же мантию делал из листов периодических изданий, концертных афиш, постеров. Поприщин-Девогченко – существо необаятельное, чтобы не сказать, отталкивающее. Сознание его не просто засорено



«Пушкин. Дуэль. Смерть».

ТЮЗ. Сцена из спектакля. Фото К. Рейнольдса

дурацкими статейками из газет, куплетами из бульварных водевилей и журнальными картинками – оно целиком из них состоит: «И это все происходит, думаю, оттого, что люди воображают, будто человеческий мозг находится в голове; совсем нет: он приносится ветром со стороны Каспийского моря».

Гинкас долго искал актера на роль Поприщина и остановился на Девогченко – уникальном исполнителе, которому и в жизни присуща была тяга к саморазрушению. С ним же он сделал телеэкранизацию «Записок из подполья» Достоевского, которые так явственно проступали сквозь театральные «Записки сумасшедшего».

С этими персонажами Гинкас проделывает любопытную операцию: Поприщин, которого в культурной традиции принято жалеть как жертву обстоятельств (социально-бытовых или экзистенциальных), у Гинкаса приобретает черты мерзкие, в то время как Подпольный, заведомо гнусный тип, во многом оказывается прав, и уж во всяком случае убедителен.

Герой Девогченко в телеспектакле «По поводу мокрого снега» – не просто Подпольный, он буквально подснежный: выползает чуть ли не из сугроба, нанесенного в разрушенный усадебный дом через давно прохудившуюся крышу. С виду – настоящий бомж в ушанке и фуфайке, он греется у костра, однако у него имеется старый киноаппарат,

который позволяет просматривать записи встреч с Лизой. Казалось бы, искусственный ход с кинопроекцией придает выстроенной Гинкасом ситуации иное измерение. В отличие от клаустрофобических «Записок сумасшедшего», Подпольный постоянно находится на воздухе, его обиталище открыто всем стихиям.

Полуистлевшие обои-листки на стенах с заголовками об Иосифе Виссарионовиче и Святой Руси, годные и для растопки (особенно хорошо идет газета «Союзное вече»). Подпольный играет в самоубийство – то косится на лежащую под рукой бритву, то забирается на табуретку и сует голову в петлю... – глядь, а в петле болтается муляж с табличкой на груди: «Меня нет». Различить, где заканчивается балаган и начинается исповедь, почти до самого финала невозможно. Тем более, что внимание постепенно перемещается на экран, на запись встреч героя с юной проституткой. Двойная оптика позволяет с максимальной наглядностью передать раздвоенность сознания героя.

Неизбежным кажется постоянное возвращение режиссера к Достоевскому. Только к «Преступлению и наказанию» Гинкас обращался трижды (если говорить о МТЮЗе). Категории, которые осмысляются в романе Достоевского, – преступление, раскаяние, наказание, прощение. Это происходит в первую очередь на уровне основного сюжета. Автор инсценировки «К.И. из “Преступления”» Даниил Гинк выбрал сюжет побочный и выстроил ту же историю на нем. Катерина Ивановна Мармеладова проклинает мужа-пропойцу – и прощает его, истязает детей – и любит их, оскорбляет Амалию Людвиговну – и обращается к ней за помощью.

Женщину на пределе душевных сил Оксана Мысина играет пронзительно, но совершенно несентиментально, ее героиня агрессивна, ведома ложными иллюзиями, упивается своими страданиями. Выразительные средства скупы: на покрытом белой скатертью столе – кусок черного хлеба, бутылка водки и стакан, в который дети ставят три свечи. Еще есть чемодан – он используется вдобавок и как дополнительное место для одного из зрителей. Зрители оказываются действующими лицами спектакля, гостями на поминках, людьми случайными, незнакомыми, чужими – это лишний раз подчеркивает одиночество героини, которая, не находя контакта с окружающими, ищет его в ином измерении. Отвергнутая на земле, она стучится в небеса: с потолка спускается белая лестница, героиня взбирается по ней и колотится в потолок с криком «Пустите меня!».



«По дороге в...». ТЮЗ. Сцена из спектакля.

Фото Е. Лапиной

Спектакль «По дороге в...» с подзаголовком «русские сны» построен на другой сюжетной линии романа, главный герой которой – Свидригайлов. Раскольников (Эльдар Калимулин) с книжкой «Преступление и наказание» карманного формата в мягкой обложке, скорее, не персонаж Достоевского, а внимательный его читатель. Он и под голову эту книжку подкладывает вместо подушки, и сны видит соответствующие, и не удивительно, что ему снится Свидригайлов – холеный, самодовольный, удивительно искренний в своей циничной игре.

Игорь Гордин легко переключается с реалистической игры на гротесковую, переходит с размеренной речи на скороговорку, и – также, как актерская манера – переменчив, неуловим характер героя. Здесь Свидригайлов – не просто психологический или социальный тип, но воплощение определенного мировоззрения, отношения к жизни, словно не до конца сформированного, данного в процессе размышления над сущностью человека с диалектикой звериного и божественного в нем. Подобно кольтесову убийце Роберто Зукко, Свидригайлов творит зло легко, играючи; подобно Джорджу из «Кто боится Вирджинии Вулф?», он мучительно обдумывает содеянное, порой впадает в юродство, ищет выход, перебирая подручные варианты – веревка, окно, пистолет...

Между «К.И. ...» и «По дороге в...» Кама Гинкас обратился к «Братьям Карамазовым». Из романа он выбрал притчу о Великом Инквизиторе



«Черный монах». ТЮЗ. С. Маковецкий – Коврин,
И. Ясулович – Черный монах. Фото К. Рейнольдса

и назвал спектакль «Нелепой поэмкой». О мировых вопросах рассуждают трое. Алексей Карамазов Андрея Финягина – меньше всех, он в основном слушает. Иван Николая Иванова, автор «нелепой поэмки» о Христе и Великом Инквизиторе. И сам Великий Инквизитор – Игорь Ясулович. Остальные действующие лица спектакля – сырые и убогие, плаксивые и веселящиеся, младенцы и «вечно беременные женщины» – лишены речи, хотя подлинными героини этого спектакля – именно они, а не Инквизитор. Он уверен, что «ничего нет бесспорней хлеба». В нашем случае – «хлеба и зрелищ». Режиссер подвешивает к деревянному распятию телевизор, на экран которого пялится снизу вверх толпа: «Ты думал о людях слишком высоко. Они рабы, хоть и созданы бунтовщиками».

Казалось бы, Чехов свободен от крена в мистицизм, на что нередко пеняют Гоголю с Достоевским, он твердо стоит на земле, внимателен к частной жизни обычного человека, но у Гинкаса и он превращается в метафизика. В репертуаре МТЮЗа – трилогия: «Черный монах», «Дама с собачкой» и «Скрипка Ротшильда».

«Черный монах» – идеальный спектакль Камы Гинкаса. Универсальная для его художественного мышления специфика пространства максимально реализуется здесь в сценографии Сергея Бархина. Утыканный ломкими павлиньими перьями дощатый помост, торчащие из

него вверх палки-прутья беседки. Когда павлиний сад, разоренный, буквально растоптанный, исчезает, мотив изгнания из рая звучит очень отчетливо. Пара рабочих сцены в спецовках выносит деревянные щиты и забивает ими беседку. В финале оттуда, изнутри деревянного ящика стучится, бьется призрак, словно рвется наружу само безумие Коврина. Умиравший человек вновь обретает уверенность в собственной значимости, уникальности, избранности. И вот он уже не сумасшедший, но «необыкновенный человек, гений», каким казался некогда своей невесте Тане.

В книге «Что это было?» читаем, как в молодости Гинкас «косил» от армии и некоторое время лежал в вильнюсской психбольнице. Сам по себе факт не исключительный, но интересна житейская и поэтическая логика, с которой режиссер выводит мысль про относительность свободы: сначала пока уточняют диагноз – палата без дверной ручки, если не буйный – выпускают в коридор, а через некоторое время – на лестницу; потом прогулки в парке – но за забором из колючей проволоки. «На одном из холмов ты замечаешь красивый маленький домик, чудный коттедж. Это красный уголок, а там – библиотека. И ты заходишь, и вдруг слышишь по радио какую-то французскую музыку... Ты слышишь французскую речь, французскую музыку, и с тобой случается... истерика. Самая настоящая! Ты не псих, не больной, ты прикидываешься. Но ты не можешь остановить истерику. И прибегает главный врач, который тоже знает, что ты не больной, и тоже не понимает, что с тобой происходит. А тебя колотит всего. Ты остановиться не можешь, потому что вдруг понимаешь: никогда – никогда! – ты не будешь во Франции... С тех пор прошло много лет, я побывал и во Франции, и в Германии, и в Дании, и в Израиле, и в Японии, и в Америке. Даже в Бразилии побывал! И неоднократно. Но во мне по-прежнему нет ощущения полной свободы»².

Важнейшая тема всех постановок Гинкаса, основной мотив поступков героев – стремление нащупать предел и преодолеть его. Предел биологический, физический – и предел исторический, социальный, нравственный: «Помните библейскую сказочку про Адама и Еву? Бог сочинил такой замечательный детский садик под названием “рай”, где парами гуляли скоты, пернатые, пресмыкающиеся... и двое прямоходящих, Адам и Ева. Все там было чудно. Никто никого не ел, никто ни на кого не посягал, такая абсолютно счастливая вегетарианская жизнь. Но был запрет: можно жрать все, что угодно, но вот с этого дерева (говорят,

это была яблоня) – ни-ни. Барышня Ева уговорила Адама отведать с этого древа. И тут импотентный Адам вдруг почувствовал себя Адамом, то есть мужчиной. А Ева – Евой, то есть женщиной. Они познали друг друга, перестали быть бесплотными травоядными, стали человеками, за что были прокляты и изгнаны из рая. С тех пор мы все, “человеки”, рождаем и рождаемся в муках, терпим холод и голод, огрызаемся и грызем друг друга, пытаемся познать себя. В общем, для того чтобы стать человеком, то есть познать себя, и мир, и смысл того, для чего ты есмь, приходится переступать, нарушать Закон»⁵.

Примечательно, что в гинкасовском пересказе ветхозаветного сюжета отсутствует Дьявол, Змей, Искуситель! Люди преступают запрет сами, исходя из внутренних побуждений, обходясь без подсказок извне. Все это имеет непосредственное отношение к постановкам Гинкаса, потому что для их героев невозможно, нестерпимо пустить корни, жить в гармонии с природой и окружающими людьми.

Коврину является Черный Монах в шапочке-накладке с укутанным в черную ткань шестом – стилистически нарочито сниженный, ничуть не демонический, чучело огородное, да и только! Но для Коврина, философа, устремленного мыслью за пределы человеческого бытия, фантом из нескладной легенды (еще одной «нелепой поэмки») несет откровение: смысл жизни – в наслаждении, а высшее наслаждение – в познании. Стремление к познанию оказывается для Коврина разрушительным, оборачивается крахом и семейным, и физическим. Однако благополучное прозябание посредственности еще страшнее, и выздоровевший было герой с еще большим отчаянием – «зачем вы меня лечили?!» – гонится за призраком.

Человека у Гинкаса, с одной стороны, давит, подпирает природа, его тело, вне которого мы физически существовать (пока?) не можем. С другой, его угнетают навязанные извне законы, порядки, обычаи, нормы. Преодолевая природные и попирая социальные ограничения, человек Гинкаса (К.И. из «Преступления» и Катерина Львовна из «Леди Макбет нашего уезда», Медя и Поприщин, Раскольников и Свидригайлов, Роберто Зукко и Коврин) из последних сил тянется, карабкается (иногда по трупам) вверх – но упирается в потолок или срывается в бездну.

Действие «Дамы с собачкой» начинается в Ялте. Действие «Черного монаха» в Ялте заканчивается. Если «Дама с собачкой» кажется наименее типичным спектаклем Гинкаса (ни безумия, ни насильственных смертей, ни даже ненасильственных), то в «Черном монахе» из четырех



«Дама с собачкой». ТЮЗ. Сцена из спектакля.

Фото Е. Лапиной

персонажей один умирает, другой сходит с ума и умирает, а третий – галлюцинация, проекция больного сознания – исчезает.

Но не напрасно же оба спектакля получили сходное пространственное решение, воплощенное Сергеем Бархиным. «Дама с собачкой» тоже представляет собой модель мира, в системе координат которой вертикаль идет из бездны и упирается в потолок, горизонталь же прочерчена пунктиром. Связи между людьми неустойчивы, эфемерны, к Богу не пробиться, и остается только метаться, срываясь в пропасть, пытаясь из нее выкарабкаться.

В заключительной части чеховской трилогии МТЮЗа, «Скрипке Ротшильда» – скрипкой служит... пила гробовщика. Безупречно точная предметная метафора. Сергей Бархин помещает персонажей в домики-гробики. Герои у Гинкаса обычно легко жертвуют человеческими, земными привязанностями, пренебрегают простыми радостями и обязанностями. Чтобы оценить жизнь, Якову Бронзе необходимо напрямую, непосредственно столкнуться с личной потерей.

Оглядываясь на историю освоения Гинкасом русской классики, не пройти мимо «Леди Макбет нашего уезда». Ржавые стены увешаны кадилами и иконами, в доме постоянно звучат молитвы и творятся страшные дела. Героиня Елизаветы Боярской бежит от скуки, тоски, рутины, ужаса быта и в погоне за свободой погружается в бездну зла,



«Скрипка Ротшильда». ТЮЗ. В. Баринов – Яков Бронза.

Фото Е. Лапиной

в пучину безумия. Соединение, сосуществование в герое божественного и звериного – эту тему в большинстве спектаклей Гинкаса ведет герой-мужчина, но иногда она преломляется и через женский образ.

Сергей Юрский, участник «Гедды Габлер», поставленной Гинкасом в начале 80-х в Театре им. Моссовета, оставил о спектакле развернутое эссе «Гедда Габлер и современный терроризм». Другая версия «Гедды», предложенная режиссером в новом веке на сцене петербургской Александринки, снова выводит сюжет на универсальные обобщения. Есть рамки – политические, экономические, социальные, моральные – в которых человеку тесно. Сломаешь рамки, пробьешь стену, а там – бездна, хаос и мрак.

Героев Ибсена Гинкас успевает подловить в момент прыжка, когда шаг с обрыва сделан, но еще не завершился падением. Неизбежность и обреченность попытки вырваться делает героя интересным для режиссера. На сцене – два аквариума. Но Гедда, какой ее сыграла Мария Луговая, ни в какой среде не чувствует себя как рыба в воде: ни с ничтожеством-мужем, суетливым, дерганным, нелепым; ни с анемичным и неверным любовником; ни с клушей-подругой, которую он предпочел. В спектакле Гинкаса приглушены не только социальные, но и психологические мотивы; режиссер рассматривает конфликт Гедды со средой как метафизический. Все очень просто: Гедда вытаскивает



«Скрипка Ротшильда». ТЮЗ. И. Ясулович – Ротшильд.

Фото Е. Лапиной

сачком рыбину из аквариума и та, задыхаясь, трепыхается – так же будет и с самой героиней.

Еще жестче поступает Гинкас с Медеей. Сергей Бархин вписал в павильон, обнесенный стеной с обкрошившейся кафельной плиткой, не то скалу, не то лестницу античного архитектурного памятника, и добавил современные бытовые предметы – плиту, утюг, коляску. Медея Екатерины Карпушиной сперва чистит картошку, затем, проклиная соперницу, разделывает куриную тушку, а в финале тем же кухонным ножом перерезает горло детям – пластиковым пупсам. Проза естественно сосуществует с поэзией, древность уживается с современностью.

Жан Ануй позволяет представить архаичный мифологический сюжет как бытовой, а Иосиф Бродский, чье стихотворение «Портрет трагедии» включено в спектакль, выводит эту актуальность во вне-временной, философский план. Трагическая героиня конфликтует с Судьбой, с богами – а под ногами у нее путается царек с протоколами и бывший муж с покупками (Креонт Игоря Ясуловича постоянно сверяется с извлеченными из папки бумагами, а Язон Игоря Гордина ходит с авоськами, полными продуктов). Гинкас сводит трагическое чуть ли не к буффонаде, а семейную драму подает аскетично: два человека разговаривают, вспоминают прошлое, подводят черту... На контрасте яркой,



«Леди Макбет нашего уезда». ТЮЗ. Сцена из спектакля.
Фото Е. Лапиной

кричащей, где-то агрессивной театральности с тихим психологическим реализмом Гинкас выстраивает свой миф о Медее – героине, которая переступила границу допустимого.

Во многих его спектаклях мы видим вселенскую катастрофу, выявленную на материале сугубо частном. Как правило, история замкнута в камерном пространстве и ограничена небольшим кругом действующих лиц. Это не касается Шекспира, к пьесам которого Гинкас часто обращается: в Красноярске ставил «Гамлета», в Финляндии – «Макбета». На сцене МТЮЗа он соединяет в одной композиции «Шуты Шекспировы» наиболее значимые сюжеты, мотивы, образы и в очередной раз выводит на сцену клоунов – только на сей раз ими становятся все персонажи, от королей до могильщиков. Трагические герои Шекспира у Гинкаса – шуты: и Ричард, и Гамлет, и Лир. Примечательно, что режиссер не взял комедии, он использовал (за исключением «Бури») трагедии, соединяя элементы по принципу бриколажа: любовное объяснение Ромео и Джульетты переходит в выяснение отношений Гамлета и Офелии, горбун Ричард оборачивается Калибаном, а мстительный Просперо – слепцом Глостером.

«С этими шутами надо держать ухо востро, иначе пропадешь от бессмыслицы», – реплика из пьесы в спектакле приобретает новый смысл. Включив в «Медею» стихи Бродского, Гинкас заглянул в лицо



«Медея». ТЮЗ. И. Гордин – Ясон, Е. Карпушина – Медея.

Фото Е. Лапиной

трагедии. В «Шутах» он всматривается в нее пристальнее – и мы упираемся взглядом в шутовскую маску.

Шутами открывал Гинкас и спектакль по пьесе Бернара-Мари Кольтеса «Роберто Зукко», одну из самых парадоксальных своих работ. Юного убийцу, задушившего родителей, зарезавшего полицейского, застрелившего ребенка, режиссер не оправдывает, но выводит за пределы человеческой системы координат, акцентируя контраст между бескорыстным убийцей, бунтовщиком без причины и живущими в двухмерном, горизонтальном пространстве персонажами, которым Зукко с маниакальной жестокостью отказывает в праве на жизнь.

Сквозь русскую и мировую классику, через античную и шекспировскую трагедию смотрит Гинкас на пьесы XX–XXI вв. Весьма отважной попыткой такого рода оказался «Ноктюрн» по пьесе Адама Раппа – история человека, что в 17-летнем возрасте случайно сбил насмерть машиной 9-летнюю сестренку. Режиссер аранжирует монолог, включает в действие остальных персонажей – родителей, сестру, подружку, которая помогает начинающему писателю издать автобиографический роман. Спектакль этот кажется важным этапом на пути к пьесе Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?». Бросаются в глаза сюжетные параллели, некоторое сходство характеров главных героев и обстоятельств их жизни (оба сыграны Игорем Гординым).



«Кто боится Вирджинии Вулф?». ТЮЗ. О. Демидова – Марта,
И. Гордин – Джордж. Фото Е. Лапиной

Почти фантастическую историю стареющей женщины, выдумавшей себе сына и на протяжении долгого времени игравшей в материнство, решить через быт и психологию невозможно. Гинкас – метафизик, а не психоаналитик – и не считает нужным объяснять взаимоотношения героев житейской логикой, гораздо больше его интересуют отношения каждого отдельно взятого героя пьесы с иррациональным началом внутри него и с окружающим космосом.

Режиссер будто ставит лабораторный эксперимент, помещая персонажей пьесы в пространство театрального фойе, с очень небольшой игровой площадкой без декорации (пара стульев, кожаные кресла и диваны, столик и мини-бар). В непосредственной близости от зрителей действуют актеры. Надрывно-эксцентричная Марта Ольги Демидовой; погруженный в себя Джордж Игоря Гордина; простодушный на вид Ник Ильи Шляги, серая во все пятьдесят оттенков Хани Марии Луговой. Легко сделать вывод, что молодая семейная пара повторит модель отношений старших товарищей.

Но в спектакле важнее другая идея: вся человеческая культура с ее поведенческими нормами, науками и искусствами (чего стоит момент, когда пьяная Хани, едва двигаясь, изображает дурацкий танец под Седьмую симфонию Бетховена) оказывается фиговым листком, едва прикрывающим бездну иррационального, в которую человек готов



«Кто боится Вирджинии Вулф?». ТЮЗ. И. Гордин – Джордж.
Фото Е. Лапиной

сорваться иногда просто от лишнего стакана виски. Режиссер словно констатирует: место человека в мире не слишком завидно, но заслуживает ли человек лучшей доли – тоже большой вопрос.

В пьесе Олби агрессия сводится, в основном, к словесным пикировкам, либо к не наносящим вреда телесному здоровью тычкам, пинкам (в спектакле Гинкаса физическое взаимодействие между персонажами больше, чем предполагает исходный текст), но мотив убийства всплывает постоянно: загадочная гибель матери и отца Джорджа определенно не была естественной. Добавьте тему нерожденных детей, и возникнет впечатление, что герои драмы последовательно уничтожают все живое вокруг и внутри себя. Природа неизбежно требует от живых существ плодить себе подобных. История настоятельно рекомендует разумному человеку обратное. Джордж сознательно противопоставляет фундаментальным биологическим инстинктам саморазрушение и/или отказ от продолжения рода.

Забавно, что когда десять лет назад Роман Виктюк взялся ставить «Козу» Олби, где героя, как бы выразиться поделикатнее... – влюбленного в представительницу мелкого рогатого скота, не без внутренних сомнений, но по-актерски отважно сыграл Ефим Шифрин, очевидно аллегорическая, абсурдистская пьеса обернулась своеобразной *love story*, разговором о странностях любви, о трудностях взаимопонимания.

В «Кто боится Вирджинии Вулф?» семейно-любовный конфликт лежит на поверхности, но Гинкас пренебрегает им, он смотрит как бы сразу в микроскоп и в телескоп, наблюдая одновременно и хромосомный набор, и частицу бесконечного универсума.

Благодаря режиссеру, пространная пьеса Олби приближается к «*Play*» Беккета – совершенному драматургическому тексту, где классический любовный треугольник выведен на тот уровень обобщения, на котором персонажи пьесы утрачивают всякую связь с телесностью (у Беккета они тел лишены – им оставлены только головы). Но абсолютная бестелесность Гинкасу тоже неинтересна. Его, насколько можно судить, волнует проблема приговоренности человека, мыслью рвущегося вверх, старающегося преодолеть гравитацию, к несовершенному, ущербному телу с его гнусными, но неотменимыми физиологическими потребностями. Тело навязывает разуму свои требования, разум едва ли способен контролировать проявления телесности.

Логичным, отчасти предсказуемым продолжением темы и сюжета «Кто боится Вирджинии Вулф?» стала постановка пьесы Олби «Все кончено». То же фойе, те же розовые стены и зеленые портьеры, кожаные кресла и диваны, даже черно-белая абстракция на стене с автографом «К.Г.» обнаруживается на том же месте. Разве что пьют не виски со льдом, а кофе из термоса, поэтому место барной стойки занимает большой стол.

В доме умирающего (внесценический персонаж, который невидим зрителям) собрались близкие – жена, давно оставленная им ради любовницы, эта самая любовница, взрослые сын и дочь, друг-адвокат, он же любовник брошенной жены, семейный врач. Долго-долго они ждут смерти того, кто лежит в соседней комнате, попутно выясняя отношения друг с другом. Гинкас не пытается добавить бытовой достоверности этому сюжету, наоборот, заостряет его, подчеркивает условность резкой, сухой, отстраненной игрой актеров (Ольги Демидовой, Оксаны Лагутиной, Виктории Верберг, Валерия Баринаова, Игоря Ясуловича).

После «Все кончено» иначе оцениваешь сцену из «Кто боится Вирджинии Вулф?», которая изначально воспринимается проходной интермедией. В ней Марта и Джордж, увлеченные изобретением новых способов ведения войны друг с другом, либо шлифовкой давно отработанных, вдруг подходят к черте, за которой – нежность, взаимопонимание, гармония... Оказывается, они все-таки пытались наладить жизнь. Но не получилось: «У нас не могло быть. – Значит – война. – Тотальная». Человек смертен, и смерть всегда рядом – общеизвестная истина,



«Вариации тайны». ТЮЗ. В. Баринов – Ларсен,
И. Гордин – Знорко. Фото Е. Лапиной

не так ли? Почему же невозможно к ней подготовиться, как получается, что всякий раз она оказывается неожиданной? Смерть – единственный предел, с которым человек ничего не может поделать. А раз так, остается трепыхаться в отведенных рамках, или ломать их, жертвуя собой и окружающими.

В каком-то смысле сюжет, протянутый от «Вирджинии Вулф» через «Все кончено», мог бы логично закруглиться, выпусти Гинкас следом не «Вариации тайны», а «Что случилось в зоопарке?» того же Олби. Но трех Олби никакой театр не потянет, да и режиссера, наверное, утомляет постоянное обращение к одному и тому же автору. И вот Гинкас берет мелодраму Э.Э. Шмитта и органично вписывает ее в собственную мировоззренческую систему. Антураж подчеркивает искусственность, лабораторность среды и условность событий, в ней разворачивающихся – не позволяет привязать историю к конкретной эпохе. А виниловая пластинка с «Энигмой» Элгара, которую герои то и дело ставят на старомодный граммофон, отсылает в какое-то неопределенное прошлое.

Меньше всего в «Вариациях тайны» Гинкаса увлекают сами эти, постепенно раскрывающиеся, тайны. Довольно легко догадаться, что у героини книги знаменитого писателя был реальный прототип, что сама эта женщина давно умерла, а письма, составившие эпистолярный бестселлер, от ее имени сочинял ее муж, теперь заявившийся в гости к живущему в уединении писателю (нехитрую идею с письмами

покойницы Шмитт заимствует у своего соотечественника Анри Барбюса). Актеры с подачи режиссера ловко обходят ударные, поворотные моменты сюжета, не акцентируют их, а попутно прибирают и пафос, заложенный в пьесе Шмитта.

По сюжету герой после непродолжительной связи категорически отказался от близости с возлюбленной, предпочитая отношения на расстоянии, сегодня бы сказали – виртуальные. Спустя годы, благодаря встрече с мужем этой женщины, герой переоценивает свое прошлое: один из двух мужчин был физически близок, но не любим, другой любим, но географически далек. Драматург предлагает нам поверить, что Абель Знорко внезапно преобразился, открылся миру, любви, жизни – «душе настало пробужденье».

От Гинкаса подобного ждать не приходится. Он по сути выворачивает пьесу наизнанку и опрокидывает детективную мелодраму в жесткую экзистенциальную драму. Ситуацию, в которой гость, едва не подстреленный хозяином, сходу начинает принимать его исповедь, а стрелявший в незнакомца враз раскрывает ему свою душу, режиссер оценивает как фарсовую, а не мелодраматическую, оттого персонажи Барина и Гордина поначалу напоминают типичных для спектаклей Гинкаса коверных, только они становятся главными действующими лицами. Герой Валерия Барина – простак, почти деревенский дурачок. Персонаж Гордина – гротесковый интроверт, чуть ли не аутист, в круглых очках, вязаной шапочке и с охотничьим ружьем смахивающий на маньяка из дешевого триллера.

В пьесе всего два персонажа, к тому же одного пола, но этого достаточно, чтобы обозначить противоположные способы преодоления наложенных на человека ограничений: спрятаться от жизни – или погрязнуть (от слова «грязь») в ней; принять существование, как оно есть, не требовать от себя и других слишком многого, удовлетворяться тем, что дано судьбой – или, отвергая любые компромиссы, отказаться от простых радостей и обресть себя на гордое, непримиримое одиночество.

Для режиссера поставленный вопрос принципиально неразрешим. Оба пути ведут в тупик, ведь умирает человек всегда в одиночестве.

«Как мы можем быть свободны? Мы родились не по своей воле и уйдем не по собственному желанию. Нам дан определенный срок, мы его не знаем. Мы такие: вы – черноволосая, я – седой, вы – женщина, я – мужчина, я родился там, вы здесь. Вы выбирали? Нет. Я тоже. Почти никакой свободы.

— Тогда какой смысл?

— О-о, большой, огромный!! Ощутить свободу в этих пределах – белого листа, комедии дель арте, оперы или балета, в пределах комнаты или улицы... – как много свободы!

— Это ощущение доступно только человеку, который занимается творчеством?

— Только творческому человеку вообще, сказал бы я. Это шире. Тому, кто, как сказано у Достоевского, пе-ре-сту-па-ет.

— Ой!

— Ну я же не про преступление сказал! Человеку, который стремится перешагнуть через себя, преодолеть свои возможности. Я могу прыгнуть на метр двадцать, а я буду тренироваться и прыгну на метр тридцать. Я маленький, лысенький, седой, и женщины меня не должны любить, а я сделаю так, чтобы все-таки несколько из них меня полюбили. А есть люди (и их много, может быть, большинство), которые живут как положено. Можно считать это мудростью, а можно считать, что их просто нет.

— Но ведь конец один, и он известен?

— Да! Но тем не менее. Зачем люди лезут на Монблан, зачем на плотях переплывают океаны, зачем рвутся на Северный полюс, причем обязательно пешком, а иногда даже будучи безногими? Есть только те, кто преступает положенный им предел. Остальных – нет. Это и есть дело человеческое. Мы – люди только тогда, когда позволяем себе больше, чем нам позволено природой»⁴.

В книге «Что это было» Кама Гинкас не так уж часто оглядывается на свое детство, и реалии еврейского гетто преобразуются в метафоры. Они помогают уяснить мировоззренческие основания, на которых стоит театр Гинкаса, а заодно понять, чем оправдан выбор жестких, не для всякого зрителя приемлемых, выразительных средств: «...Искусство, как мне кажется, это все-таки врачевание. Или, по крайней мере, медицинское обследование с целью последующего врачевания. Какие тут могут быть гинекологические стеснения?»⁵.

¹ Кама Гинкас, Генриетта Яновская. «Что это было?». М.: АРТ, 2014. С. 216–217.

² Там же. С. 13–14.

³ Там же. С. 15.

⁴ Там же. С. 555–556.

⁵ Там же. С. 560.

Юрий Кобец

Времени нет!

**«Три сестры» А. Чехова
в БДТ им. Г. Товстоногова**

Ближе к завершению театрального сезона 2016–2017, без громких анонсов и шума в медийном пространстве, Большой драматический театр пригласил на премьеру «Трех сестер» – пьесы для этого театра значимой.

Спустя полвека после знаменитого спектакля Г. Товстоногова с Т. Дорониной, З. Шарко, Е. Копеляном, С. Юрским. К. Лавровым, Э. Поповой, О. Басилашвили, театр вновь обратился к чеховской пьесе, нимало не смущаясь ни прошлым, ни настоящим; годом раньше «Три сестры» «взорвались» в пяти минутах ходьбы от театра на Фонтанке, на сцене Александринки, в спектакле А. Жолдака, ожесточенные споры о котором еще не утихли. На постановку в БДТ Андрей Могучий позвал руководителя московского Центра драматургии и режиссуры Владимира Панкова. «Александр Игнатьевич, вы из Москвы... Вот неожиданность!», – вскрикивает, помнится, в первом акте Ирина.

Когда в начале спектакля перед парадным занавесом БДТ появится актриса Людмила Сапожникова, годами не выходившая на эту сцену, и громко произнесет первую чеховскую ремарку: «В доме Прозоровых. Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал...», – тут же представится, что нас может ждать дальше. Современные костюмы, живой оркестр, советские песни «о главном», обязательное видео (Федотик или Родэ вместо фотоаппарата непременно будет бегать за сестрами с видеокамерой и крупным планом транслировать на несколько экранов их лица в слезах) или прочие цифровые перформансы; Соленый, целующийся с Тузенбахом... К счастью, ничего подобного не произойдет. И это можно считать настоящей революцией в деле «перечитывания» классики сегодняшним театром. Занавес откроется и мы увидим пространство, очень напоминающее перрон Витебского вокзала в Петербурге – зал с колоннами, три двери в глубине и стеклянным потолком (художник Максим Обрезков).

«Если бы вокзал был близко, то не был бы далеко...»

Скамейка-диван перемещается по гостиной, совсем как паровоз, меняющий вагоны; участники спектакля напоминают измученных дорогой пассажиров с чемоданами, баулами и прочей домашней утварью... Перронов несколько, с перекинутыми между ними деревянными мостками, чемоданов также много, к финалу – все больше и больше.

В перечитывании классики все же имеется одна режиссерская вольность, точнее – дерзость. На сцене вы видите не трех, а шесть сестер!

Маша-старшая (Екатерина Толубеева) начнет монолог, а Маша-младшая (Карина Разумовская) продолжит его. Младшая споет трогательный романс, а через минуту – едва слышно, как забытую молитву – его станет повторять та, что взрослее. В одной из сцен они бросятся в объятия друг друга: одна – юная, порывистая, с горящими



«Три сестры». БДТ. Л. Сапожникова – Ирина, Е. Попова – Ольга,
М. Лаврова – Маша. Фото С. Левшина

щеками, другая – с бесцветным лицом, выгоревшими на солнце волосами... Однажды, не выдержав, вторая влепит первой пощечину.

Ирина-младшая (Юлия Дейнега) уронит фразу, Ирина-старшая (Людмила Сапожникова) повторит ее с удручающим отчаянием. Обе Ольги (Елена Попова и Татьяна Аптикеева) по разные стороны сцены одновременно произнесут реплику и вздохнут синхронно.

Человеку, не знакомому с пьесой, первые полчаса приходится нелегко: текст дублируется, повторяется по два раза, одна подхватывает речь другой, зачастую актрисы меняются репликами, а некоторые фразы переданы девочке-пианистке. Это не вызывает никакого сопротивления драматургии: «...Таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть [вот, вот! – Ю.К.], потом двенадцать и так далее, пока наконец такие, как вы, не станут большинством...», – произносит в первом акте Вершинин.

На сцене – только одно зеркало, но не оставляет ощущение, что их здесь десятки, что они на каждом шагу. Отражения множатся: старшие сестры уныло причесываются, молодые радостно поправляют растрепавшиеся на ветру прически. Уникальна, невыразима на письме пронзительность спектакля.

В. Панков раскрывает пьесу, в первую очередь, через актеров, глубокое погружение в характеры чеховских персонажей, их биографии, пристально вглядываясь в их внесценическую жизнь.



«Три сестры». БДТ. П. Толстун – Маша, Т. Аптикеева – Ольга, А. Кучкова – Ирина. Фото С. Левшина

Людмила Сапожникова – единственная актриса в труппе, которая участвовала в спектакле Г. Товстоногова 1965 г. После временного ухода из театра Э. Поповой, молодой актрисе-дебютантке досталась роль Ирины. Сегодня, когда в финале третьего акта Ольга укладывает младшую сестру на диванчик, мы слышим чистый, чувственный, молодой голос Сапожниковой: «Лучше Москвы нет ничего на свете! Поедем, Оля! Поедем!». И нам сразу представляется какими (и чем!) были для зрителя постановки БДТ полвека тому назад. Сейчас так не говорят... нет таких голосов!

Героини Елены Поповой и Людмилы Сапожниковой часто находятся рядом, поддерживают, обнимают друг друга (не удивительно, ведь Маша живет отдельно), их дуэт задает спектаклю высоту прежнего БДТ, к которой весь ансамбль нынешних «Сестер» через некоторое время неизбежно придет. (Меньше всего хотелось, чтобы эти слова воспринимались как «скулеж по Товстоногову», к творчеству которого у автора этих строк вовсе не идилическое отношение.) Давно знакомые актеры предстали перед нами – без всякого видео – настоящим крупным планом, и мы увидели их будто впервые. А у многих участников нынешних «Трех сестер» таких серьезных работ прежде и не случалось.

Вершинин – очень скромн, тих, даже застенчив; и речей своих стесняется, и больной жены стесняется, и чувств к Маше стесняется...

Алексей Винников сыграл эту роль сразу после кроткого-кроткого Тихона в «Грозе» А. Могучего и, видимо, пришел в чеховский спектакль со шлейфом недавней работы.

Андрей Прозоров у Антона Шварца – очень драматический персонаж, он не настолько нелеп и бесхарактерен, как нам его зачастую показывали раньше. Неудовлетворенность жизнью, даже отчаяние, копятся в нем с самого начала. Уже при первом его появлении нетрудно заметить, что он чем-то чрезвычайно угнетен. По ходу спектакля угрюмость эта только нарастает; даже когда он объясняется в любви Наташе – Елене Яреме. В третьем акте кульминацией обычно бывает исповедь-покаяние Маши, а у Панкова главным становится нервный срыв Андрея. В четвертом акте движения Прозорова – А. Шварца неторопливы и механистичны и, при внешней подвижности, весь он мертвенно-спокоен.

Подлинным открытием спектакля стал Тузенбах Виктора Княжева. Строен, подтянут, тщательно причесан – настоящий молодой офицер царской армии начала века. Этому барону присущи необыкновенная серьезность и требовательность в отношении к окружающим, но в первую очередь – к себе самому, и какая-то просто патологическая честность. Цельность натуры Тузенбаха – главное для В. Княжева. Скрытой страстностью и романтизмом, бесспорно, он походит на Лермонтова куда более, чем Соленый. Поэтому так важны редкие эмоциональные взрывы Тузенбаха, либо тихо произнесенные им слова. Непроизнесенные, пожалуй, еще важнее.

Текст Чехова режиссер оставляет неприкосновенным, хотя отдельные реплики и фрагменты монологов перераспределены между другими персонажами. Порой они повторяются и звучат странным эхо. Иногда старшие сестры озвучивают чеховскую ремарку «пауза»; порой громко, порой сдержанно, почти сухо...

Проявление подтекста, «проявление» как в фотографии, и «публикация» его на сценических подмостках (то, что давно не интересно новым поколениям режиссуры) увлекает В. Панкова. Соединить в одном пространстве двадцать восемь действующих лиц, создать для них непрерывную партитуру физического существования на сцене – случай в нынешнем театре редкий. «Театральная симфония» – можно было бы смело указать в афише жанр спектакля.

В «Трех сестрах» БДТ, как и в пьесе, нет одного героя и почти исчезают парные сцены. За редким исключением, в действии участвуют одновременно не менее десятка человек, которые очень активно



«Три сестры». БДТ. Сцена из спектакля.

В центре А. Шварц – Андрей Прозоров. Фото С. Левшина

взаимодействуют. Кажется, что двадцать персонажей и восемь музыкантов обступают тебя со всех сторон. Был когда-то на ВДНХ кинотеатр с круговой панорамой: ты стоял в центре, а захватывающие события разворачивались вокруг.

Напомним, что после «Иванова» Чехов окончательно рвет с многовековыми традициями драматургии и, начиная с «Чайки», отказывается, например, от деления действия на сцены, на явления; строит пьесы скорее по законам музыки, чем драмы. «Драматургия Чехова, особенно в «Трех сестрах» – совершенство, подобное партитуре величайшей симфонии», – писал о пьесе Ингмар Бергман.

Панков развил чеховскую революционную драматургическую структуру: к семнадцати чеховским персонажам он добавил еще трех солдат и живой оркестр (фортепиано, флейта, кларнет, виолончель, скрипка, труба, контрабас, ударные). Музыка постоянных соавторов режиссера, композиторов Артема Кима и Сергея Родюкова звучит почти все четыре с половиной часа спектакля; оркестранты в костюмах, соответствующих эпохе, практически не покидают сцену; военные марши, забытые вальсы, жестокие романсы, разнообразные шумы и звуки сопровождают действие ненавязчиво и предельно тактично. Слова М.К. Чюрлениса: «Вселенная представляется мне большой симфонией: люди – как ноты...» – подходят спектаклю В. Панкова.



«Три сестры». БДТ. Сцена из спектакля.
Фото С. Левшина

Интересна здесь и пантомима – гонка в метель на санях с ряжеными в масках и вывернутых наизнанку тулупах; борьба с пожаром мужчин, обнаженных по пояс, с ведрами воды, в красных отсветах; молчаливая пластическая дуэль Тузенбаха и Соленого, разыгранная по сценарию русской рулетки (на авансцене, в полуметре друг от друга), следующая за ней сцена омовения и обряжения тела барона в белые погребальные одежды. В финале Ирина-старшая возьмет за руку босого, в белом нательном белье Тузенбаха и молча уведет его вглубь, в темноту дверного проема.

Рассказывают, что после первого спектакля Товстоногов носил на руках Л. Сапожникову. На нынешней премьере счастливые актеры качали Панкова и подбрасывали его вверх, к колосникам.

* * *

Перед первым представлением «Трех сестер» в нынешнем сезоне режиссер приехал в БДТ и сократил спектакль на час. Теперь каждый акт идет в отличном ритме, по 40–45 минут, контуры спектакля стали графически четче, внутренняя архитектура – более строгой и внятной. Подобная саморедактура – случай почти уникальный.

В новом актерском составе удивляет прежде всего Маша. Спустя годы, героиня Марии Лавровой менее других похожа на себя в молодости. Она перестала следить за собой, ходит простоволосая, в мешковатом



«Три сестры». БДТ. Сцена из спектакля.

Фото С. Левшина

платье, в четвертом акте мы видим ее в черном платке богомолки. Она огрубела, стала равнодушна ко всему, что ее окружает, графин с водочкой, что мы часто видели у нее в руках в первой части, заменили четки. Недолгий роман с Вершининым, видимо, сломал ее жизнь.

Никогда раньше не приходилось видеть такого Кулыгина, как у Семена Мендельсона. Он бесконечно балагурит, назойливо шутит, пытается острить... развлекает всех, но больше – самого себя. Почти коверный, клоун, он – больше чем кто-либо – чувствует свою ненужность в этом доме, отвращение окружающих и собственной жены. Отчаяние одиночества Кулыгина в спектакле доведено актером до крайности.

Открытием для многих стала Ирина Алены Кучковой. Невысокого роста, худенькая, почти подросток, кажется, ей и чеховских двадцати нет. Ее юность и неопытность особо подчеркиваются режиссером, он идет за автором, можно сказать, след в след. А. Кучковой веришь с первой же минуты – и ее жажде труда, и усталости после рабочего дня на почте, и ее растерянности, когда она робко отвечает на поцелуй Соленого, отведя руки в стороны, словно чужие. Столкновение с жизнью фиксируется актрисой почти документально. И знакомую сцену перед дуэлью в исполнении А. Кучковой и В. Княжева смотришь будто впервые. Такими беззащитными и простодушными нам видеть Ирину и Тузенбаха еще не приходилось.



«Три сестры». БДТ. Сцена из спектакля.
Фото С. Левшина

«Актеру редко удастся забыть, что он на сцене, но такие случаи бывают. Тогда он переживает одно из прекраснейших мгновений в своей артистической жизни. Еще реже встречаются труппы, которые живут на сцене. “Вишневый сад” относится к тем редчайшим пьесам, когда целая труппа может увлечься, забыть, что она на сцене, поверить, что эта семья и этот дом действительно существуют и что вокруг самая настоящая жизнь...»¹. Слова Ж.-Л. Барро применимы к спектаклю В. Панкова. В нынешних «Трех сестрах» сиюминутность происходящего просто физически ощутима. Актерская искренность, внутренняя наполненность рождает редкое чувство правды, создают на сцене воздух *подлинности*, растворяющий границу между сценой и залом.

В новой редакции в жизни дома Прозоровых премьерных легкости и веселья, «шампанского» настроения поубавилось. Нескрываемое отчаяние сквозит в поведении почти каждого из героев. Прорывается порой интонация, весьма далекая от представления о воспитанных интеллигентных женщинах. При первом появлении Ирины-старшей не осталось и следа лирического тона, теперь она смотрит на гостиную и букеты желтых нарциссов печально – как уставший, поживший человек на фотографию далекой юности. Особенно сильна эта оптика – взгляд сквозь горечь неудачно прожитой жизни – у Ольги Елены Поповой. Она смотрит на себя молодую растерянню, даже обреченно.

В финале маленькая девочка, игравшая весь спектакль на фортепиано, оказывается на авансцене и повторяет ломающимся от волнения голосом первую реплику Ольги: «Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, в твои именины, Ирина...». Кто это говорит – Ольга-ребенок или... Софочка?.. Или это только эхо слов, произнесенных когда-то, ведь стены этого дома помнят вздохи, крики, исповеди сестер.

Мы приходим к тому, с чего и начиналась история. Все лишь повторяется... Тема уходящего времени была важна в 65-м («В спектакль Товстоногова, начинающийся боем часов, сразу входит тема медленно движущегося времени», – писал К. Рудницкий²). У В. Панкова – иначе. Мешая отчаяние с яростью, Ольга прокричит: «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было...». Но, вопреки тексту, ничего не забылось, и многие сегодняшние зрители помнят Елену Попову в «Нашем городке» в постановке Э. Аксера и ее Катрин в «Мамаше Кураж», Людмилу Сапожникову (в дуэте с К. Лавровым) в «Мещанах», Т. Доронину – Машу с Е. Копеляном – Вершининым, С. Юрского и З. Шарко в «Трех сестрах» и в «Пяти вечерах»... И не так сложно представить, как ходил по этому залу А. Блок, первый завлит этого театра, или его драматург – М. Горький...

Все это, кажется, было совсем недавно. Было на этой сцене, в этом зале, среди бирюзового бархата лож и лепнины... Все лишь повторяется, все движется по кругу... Нет границ между вчера и сегодня. Все продолжает существовать здесь и сейчас. Одновременно. Это единство, непрерывность времени чувствуешь сегодня, сидя в зале БДТ, почти кожей. История сестер продолжается и повторяется где-то за стенами вашей квартиры или на соседней улице.

¹ Ж.-Л. Барро. Размышления о театре. М.: Издательство иностранной литературы. 1963. С. 168.

² К. Рудницкий. Возвращение Чехова // *Театр*, 1965. № 5. С. 38.

Валерия Гуменюк

Свобода выбора

Дипломные спектакли выпускников актерских вузов в большинстве своем живут недолго. Нечасто им выпадает возможность продлить существование в стенах репертуарного театра. К таким счастливчикам относятся работы учеников Сергея Голомазова, профессора, руководителя мастерской в ГИТИСе, воспитавшего несколько поколений актеров и режиссеров.

Особенно удачными, запоминающимися стали спектакли по пьесам классического репертуара, чья сценическая жизнь продолжилась и после выпуска курса. В 2010-м так случилось с «Бесами» Достоевского, перенесенными на основную сцену Театра на Малой Бронной, куда годом позже перешла и «Палата № 6» – дипломный спектакль режиссера Артемия Николаева по произведениям Чехова. В Театре им. Булгакова до сих пор идут «Дни Турбиных» Татьяны Марек, ученицы Голомазова, с актерами-выпускниками того же 2010 года, большинство из которых влились в труппу Театра на Малой Бронной.

«Три сестры» мастерской Павла Хомского и Сергея Голомазова на актерском факультете ГИТИСа, а также «Волки и овцы» Островского, получившие Гран-при фестиваля «Твой шанс» в 2014-м, теперь тоже играют в Театре им. Булгакова, а «Княжна Марья» по сценам романа «Война и мир» в постановке Сергея Посельского обрела приют на Малой сцене Театра на Малой Бронной.

«Мещане. Попытка прочтения» по пьесе Максима Горького – пожалуй, самый длинный спектакль из всех нынешних и бывших студенческих работ на курсах Хомского и Голомазова – идет три с лишним часа. Интересно, что для постановок Театра на Малой Бронной его худрук выбирает пьесы современных российских и зарубежных авторов. А в институте предпочитает классику. Начинаящий актер, возможно, охотней и радостнее пустится в эксперименты, чем более опытный коллега, обремененный знаниями о том, кто и как играл роль, скажем, Тузенбаха. Меньше знаний – меньше тяжелого груза ответственности. Больше легкости, восприимчивости, тогда появляются не залакированные образы, не легендарные три сестры, а три девчонки – Оля, Маша, Ира.

Масштабные декорации на студенческой сцене тоже не выстроишь. В качестве оформления обычно используют только предметы мебели, но этот недостаток с лихвой окупается игрой воображения. И тогда табуретки в «Бесах» становятся важным сценографическим элементом спектакля, как и деревянные кофры для перевозки декораций в «Трех сестрах», работающие то шкафами, то скамейками, то гробами. В «Мещанах» значимым центром оказывается длинный стол, напоминающий любому человеку репертуарного театра, не только о домашнем обеде, но и о незыблемой традиции – первой читке пьесы перед началом репетиций. Отсюда и родилось добавление к названию – «Попытка прочтения».



«Мещане. Попытка прочтения». ГИТИС. Сцена из спектакля.
Фото С. Апанасенко

Так семейная ритуальность, которой пронизана горьковская пьеса, становится поводом для размышления о выпестованных годами обычаях, в том числе, репертуарного театра.

Ежегодный сбор труппы, предпремьерный показ «для пап и мам», присвоение званий, неперменные наблюдения, кто с кем здоровается, уклад огромного хозяйства, живущего по своим правилам.

В этом подходе, высматривающем параллели в семейных и коллективных традициях как залоге бытовой незыблемости, есть дань уважения, смешанная с горькой иронией, открывающаяся в полном объеме, конечно, достаточно посвященному зрителю. Степень значительности происходящего, значимости устоев задается в самом начале тем, как мерно, тщательно, аккуратно приглаживая, разворачивают скатерть, расставляют на одинаковом, идеально выверенном расстоянии стаканы с карандашами и бутылочки с водой. За столом читают, едят, пьют, под столом прячутся – от стола, как от семейных традиций, никуда не деться. Неудавшееся самоубийство Татьяны словно на время подрывает основы: в третьем действии стол встает на дыбы, его – со всеми, разложенными на нем книжками, тетрадками, ручками, бумажками, стаканчиками кофе – разворачивают так, будто зритель смотрит на него сверху. В четвертом действии стол возвращается в исходное положение, только разворачиваясь вглубь сцены, в бесконечность.

В «Мещанах» Сергея Голомазова говорится не только о проблеме поколений и взаимном недопонимании. Это в первую очередь трагедия властного человека, который теряет свою силу, знает это и не может принять. Это трагедия молодых, запертых в клетке навязанных законов и не имеющих силы что-то изменить. Это обычная для племени смена одного вожака другим. Нет правых или виноватых, победителей или побежденных – есть сильные и слабые. В спектакле главным становится Человек, его внутренняя сила и выбор, который он совершает.

Виктор в «Варшавской мелодии» выбирает между любовью и общественным долгом. Джон Проктор в «Салемских ведьмах» – между правдой и ложью. Из многочисленных точек выбора составлена вся логика спектакля «Формалин». Режиссер словно размышляет о неспособности героя что-то изменить. Отсутствие силы есть отсутствие внутренней свободы, свободы чувствовать, поступать по своей природе, по своим собственным законам. Джон Проктор, подписав признательное показание, разрывает его, оставаясь верным себе до конца. Свобода и ее отсутствие становится главной темой и спектакля «Мещане».

Говорят, что слонов приучают к неволе, еще в детстве привязывая за ногу цепью к столбу, который маленький слоненок не может вырвать, как ни старается. Когда животное вырастает, оно прекращает попытки освободиться, несмотря на то, что теперь это было бы возможно. Непререкаемый авторитет Бессеменова – та самая цепь для его уже взрослых детей, от которой они не могут избавиться, испытывая внутреннюю немощь и отвращение к себе и другим. В этом законсервированном бессилии что-либо изменить «Мещане» созвучны чеховским пьесам – крик: «Пропала жизнь» мог бы прозвучать из уст Татьяны или Тетерева. Но у Чехова в пьесах нет такой мощной, архетипической фигуры отца, подобной карающему Зевсу-громовержцу, как в «Мещанах». Бессеменов в спектакле Сергея Голомазова – безусловная актерская удача Ильи Антоненко. Он играет не возраст, а властную, звериную, хитрую, непредсказуемую природу своего персонажа. Его герой олицетворяет не только древний страх перед отцом-прародителем, страх ослушаться, страх пойти поперек правил. Он обладает наглой житейской хитростью, забравшей себе власть распоряжаться порядком жизни других. Его Бессеменов не ходит, а стелется или хищной птицей перелетает со стула на стол. То ли он улыбнуться хочет, то ли зубы скалит. То ли шутит, то ли всерьез говорит, от чего другие опускают глаза в землю и не могут слова вымолвить. В нем властность

сменяется лукавой угодливостью, смех – едким попреком, яростное негодование – искренними слезами обиды. Это как шкала мощности урагана, на которую все смотрят в напряжении: что будет в следующую секунду? Рванет или нет? Что-то очень странное, липкое, вязкое, как морок, распространяется в доме этого человека, что заставляет его обитателей чахнуть. Страдает бледная, болезненная Татьяна – Дарья Петрова, мучаясь от неразделенной любви; изводится нервный Петр – Александр Смирнов – от собственной беспомощности противостоять отцу. Одетая в черное, похожая на монашенку, закутанная, застегнутая на все пуговицы мать (у этой роли две исполнительницы – Авелина Квасова и Марика Шмуксте) ходит тенью вслед за мужем, бдительно следит за порядком в доме, обедом, чистотой полов и личными делами детей.

Беспробудно пьет и декламирует стихи Тетерев – Александр Танхилевич, не просто певчий, а мрачный циничный интеллигент; пьет, потому что тоже не чувствует себя сильнее Бессеменова и жизни, а значит тоже не может изменить этот однообразный, стылый, вязкий порядок. Лишь цветущая Елена (Юлия Степаненко, Валентина Поломошнова и Софья Володчинская) разрушает звенящую пустоту своим щебетом, да еще Перчихин, которого Никита Кологривый играет так, что на ум приходит эпитет «трагический клоун» – так называли Льва Дурова. В порванной на локте рубашке, потрепанной вязаной шапке с помпоном, в очках с дужками, обмотанными какими-то тряпками, этот добродушный, невозможно комичный Перчихин, мастерски подражающий пению птиц, – полная противоположность Бессеменову, единственный луч света. Все остальные пребывают в тотальной глухоте.

Сергею Голомазову удастся замаскировать напряженную внутреннюю боль каждого из персонажей едким, неожиданным юмором. Самые драматичные моменты разряжаются то гримасами балагура Перчихина, то циничными замечаниями полупьяного Тетерева, то кокетством красавицы Елены. И этот смех облегчения еще больше подчеркивает мучительное состояние людей, загнавших друг друга в тупик настолько, что им сложно понять и услышать друг друга. Здесь нет правды – ни общей, ни индивидуальной, слишком все искажается под гнетом главы дома, выстраивающего единственный верный для него порядок.

В «Мещанах» некоторые роли играют в течение спектакля разные артисты. Смена исполнителей подчеркивает трансформацию



«Мещане. Попытка прочтения». ГИТИС.

Ю. Макарова – Поля, Д. Петрова – Татьяна, И. Антоненко – Бессеменов,
А. Смирнов – Петр. Фото С. Апанасенко

персонажей, их эмоциональное состояние. Так, например, во втором действии Петра играет Никита Кологривый, исполняющий также роль Перчихина. Это сцена ссоры Петра с Бессеменовым, и подмена актера символична: будто старый Перчихин, укорявший Петра в бездействии, перевоплощается в него самого и поднимает бунт против отца. Молчаливую, застенчивую Полю Александры Розановой в четвертом действии сменяет уверенная в своей правде Поля Юлии Макаровой, а вместо очаровательной хохотушки Елены в исполнении Юлии Степаненко выходит роковая, решительная красавица Софьи Володчинской.

«Мещане» замечательны тем, что не дают зрителю возможности принять сторону кого-либо из персонажей. Здесь нет ни героев, ни злодеев. Властная, требовательная ехидность Бессеменова прикрывает растерянность и боль от того, что рушится порядок, а вместе с ним и весь мир. Татьяна одновременно любит и ненавидит родителей, задыхаясь от невозможности вырваться из удушающей действительности. Петр разрывается между любовью к Елене и страхом всерьез заявить о своих чувствах.

Замкнутый круг: Бессеменова раздражает нежизнеспособность его потомков, а Татьяна и Петр не могут выжить под давлением отца. Только Нил – Артем Губин будто бы может ему противостоять. «Свежий», как его называет Татьяна, сильный, крепкий, так и пышет здоровьем



«Мещане. Попытка прочтения». ГИТИС.
Сцена из спектакля. Фото С. Апанасенко

и молодостью. Нил знает, как по-настоящему правильно и что такое хорошо, у него своя, новая, радостная и логичная правда о жизни. Нил – вот он, потенциальный альфа-самец, готовый потеснить постаревшего лидера прайда. Он и жену выбирает себе под стать, верную опору, которой не обязательно много понимать, главное – кормить его и заботиться. Любо-дорого глядеть на идеальную пару, когда вернувшийся с работы Нил с аппетитом поедает обед, поданный заботливой Полей, с гордостью наблюдающей за будущим мужем.

Так Нил, сам того не подозревая, выбирает дорогу, протоптанную приемным отцом. Эта радостная сила, чрезмерная уверенность в себе уже сейчас предрекает будущий деспотизм и нетерпимость к вялым существам вроде Татьяны и Петра. Поразительно, что Бессеменов это чувствует, видит скорость, с которой Нил набирает уверенность в противостоянии, и, конечно, не хочет с этим мириться. Это схватка не на жизнь, а на смерть. Вдребезги бьется об пол посуда. Хохот Бессеменова переходит в звериный рык: «Люди хорошие, у меня Нилка в доме хозяйин!» Когда очередная попытка примириться со всеми в порыве объединяющей любви закончится провалом, он, Бессеменов, выберет себя, свою правду. Останется хозяином до конца, прогнав всех – бунтующего Нила, непутевого Петра. Подобно спартамцам, сбрасывавшим больных детей со скалы, отвергнет даже слабую, цепляющуюся за него Татьяну,



«Мещане. Попытка прочтения». ГИТИС. Сцена из спектакля.
Фото С. Апанасенко

приговаривая, впечатывая, почти с нежностью вшептывая в голову дочери, как проклятие: «Доченька, и ты уходи. Или тебе не к кому? Или тебе некуда? Или ты прозевала?» Бывает так, что человек, отторгая всех, не в состоянии сдвинуться, что-то изменить или измениться, остается в одиночестве на том же месте. В спектакле Сергея Голомазова мещане – те, кто, словно срастаясь со своим местом, тонут, как в зыбучих песках, в застывших предубеждениях. В этих «Мещанах» наружу выворачивается все, о чем вы боялись сказать. Какое бы у вас ни было счастливое детство, то, о чем играют, будет понятно – этот липкий страх, стыд, чувство собственной неадекватности, смех от боли и ощущения собственного бессилия. Этот спектакль, удивительный в своей исповедальности, в своей ошеломляющей откровенности обнажает скрытые чувства и затаенные мотивы. Он поставлен и сыгран современным театральным языком, говорящим на темы звеняще актуальные, вечные. Каждому зрителю кажется, что это про него, значит, там, внутри, заложено что-то очень личное, чем не побоялись поделиться мастер курса и доверившиеся ему студенты.

Александр Колесников

Оттенки цвета крови

Начиная с 1928 г., когда Максим Горький инициировал первое собрание его сочинений на русском языке, Стефан Цвейг – один из самых издаваемых у нас авторов.

Казалось, писатели, куда более сложные, действительно определившие собой XX в. с его катастрофами, разломами, кризисами сознания, мягко отодвигают Цвейга в прошлое. Однако, по данным ЮНЕСКО, переведенный на 50 языков мира, он по-прежнему самый читаемый и издаваемый, и никакие исторические преобразования и смены вех не отменили его успеха. За минувший век отношение к Стефану Цвейгу в России мало изменилось – он любим, но автором театра здесь не стал. И вот в сезоне 2017/2018 Вахтанговский театр представил в один вечер четыре его сюжета, образовавшие «венки» под названием «Стефан Цвейг. Новеллы».

Приношение носит не программный характер. Если не считать программным необходимость вывести на сцену молодых режиссеров. Новеллы поставлены разными людьми, не связанными, судя по результату, никакими предварительными договоренностями, или же самыми общими. Единство задано в оформлении Максима Обрезкова, да и то не так уж оно крепко. Едино, скорее, обстоятельства места – новой Симоновской сцены. Длинное продолговатое мрачное помещение с обнаженной строительной арматурой, его основную часть занимаем мы – зрители. Актерам остается площадка для игры, без кулис, без глубины, зато с мостиком над их головами, который разнообразит картинку, когда его вводят в мизансценический рисунок спектакля.

Властное притяжение писателя и его сюжетов к современности отыскивается театром без нарочитых подновлений, с особой, едва заметной стилистической ретушью. Требуется не только поймать в текстах то, что любили наши предки, а хотя бы минимально привнести сегодняшнее отношение к характерам и конфликтам. Но более всего – к цвейговским страстям, острому человеческому переживанию в исключительных душевных обстоятельствах. Тому специфически австрийскому, но и вненациональному, на что откликаются за пределами родины писателя.

Вена, имея право на собственный выбор, не всем художникам отвечала взаимностью. Помимо Эдена фон Хорвата, Фрица Хохвельдера, нелегкая литературная судьба (в соединении с трагической личной) ожидала здесь выдающегося поэта Георга Тракля. Да, мифология этого города, порой, не имеет с ним ничего общего. Вена более века играет саму себя. Ее символы захватаны (Моцарт на конфетных коробках, туалетная бумага, разлинованная нотным станом, яблочный штрудель с меланжем и пр.). Довольно там и мещанства, и глупого эстетства,

и фанаберии. Но это неизбежное следствие той огромной роли, которую она исторически за собой закрепила в мировой культуре и удерживает ее. И мы по-прежнему думаем о ней высоко.

Как ни странно, у Цвейга – самого известного австрийского прозаика – мало упоминается Вена. События и поведение людей к топографии не слишком привязаны. Венская специфика лишь отраженным светом касается героев: «Я заскочил в венское кафе Глюк», «Я снова жил в Вене...». Почему ты там жил, что делал, как это на тебе отразилось? Да никак – он просто слушал «Дон Жуана», ухаживал за начинающей оперной певицей, исполнительницей партии Донны Эльвиры; наутро брал в руки газету, чтобы просмотреть репертуар театров на вечер. Веселый город не участвует в жизни, как, например, Париж у Хемингуэя или Берлин у Альфреда Дёблина, Петербург у Достоевского (так волновавшего Цвейга). Да и то, что применительно к драме мы именуем событием, у Цвейга, скорее, происшествие. Они по-своему трагичны, бывает, кровавы, но масштаб не тот: где у Толстого – роман, у Цвейга – новелла.

Вахтанговцы ищут театральный ген текстов Цвейга, кажется, не привлекая ничего извне – ни изменившихся представлений об эпохе, венском стиле, ни проекции его собственной судьбы, трагически завершившейся в феврале 1942 г. самоубийством. Вахтанговскому театру важен сам писатель, а не новейшие суждения о нем. Судя по увиденному, эта установка плодотворна отчасти. Из четырех новелл только первая – «Лепорелла» в постановке Гульназ Балпеисовой – напрямую передает некую венскую доминанту. А именно: невротическую обусловленность странной и страшноватой истории про служанку-аутистку, покончившую с хозяйкой, чтобы заслужить расположение хозяина. Он, оказавшись свободен, такую помощницу от себя удалил; а она утопилась от обиды. В игре артистов угадано и блестяще визуализировано состояние непрерывной маеты, словно внутри каждого живет и постоянно проявляет себя преступное эго. Оно завладевает мыслями, мучает, провоцирует на непоправимое. Баронесса фон Ф. – Яна Соболевская не ходит, а будто перетекает с места на место. Красивое, пышное как взбитые сливки, но больное существо ранено постоянной подозрительностью по отношению к мужу и служанке. Ее глубокий, гибкий голос грозит и молит одновременно. Ответы на ее вопросы похожи на издевательство, приказы игнорируются. Терпение иссякает – она сметает со стола сервировку (несколько условных предметов), садится



«Стефан Цвейг. Новеллы». «Лепорелла». Театр им. Евг. Вахтангова.
М. Бердинских – Лепорелла. Фото Ю. Губиной

напротив мужа, и они начинают новый раунд борьбы. Мы понимаем точно фиксированную мизансцену как почти ритуальную диспозицию сторон в бесконечной войне полов.

Барон фон Ф. – Юрий Поляк садится напротив супруги, забрасывает ноги в изящных сапожках на стол и продолжает дискуссию с ранее прерванного места. Импозантный молодец тоже отчасти существо страдающее – зависимостью от денег и склонностью к полигамии. При стесненных материальных обстоятельствах (деньги принадлежат жене) чувство радости жизни его не покидает.

Барон красиво циничен, решен в известных театральных традициях (Жорж Дюруа, Дульчин, Кречинский). Это делает его несколько ходульной фигурой, но артистический азарт исполнения роли таков, что примиряет с трактовкой. Наш герой зажигается от воспоминаний об охоте в горном Тироле, и мы переносимся за ним в маленькую уютную гостиницу, где Лепорелла готовит незабываемое жаркое из оленины, так их сблизившее. Ценность полнокровного существования, жажда обладания, даже если через что-то надо перешагнуть – вот сугубо венское наслаждение жизнью, не лишенное обаяния.

Лепорелла – Мария Бердинских, известная актриса, всегда покоящая неожиданностью и смелостью образов. Здесь, может быть, в большей степени, чем прежде. Ее героиня создана в минималистской

манере – практически нет слов; мало жестов, нет развитой пластической эксцентричности или характерности, чем законно гордится школа Вахтанговского театра. Наоборот, самоограничение во внешних средствах и активное наращивание внутреннего объема переживаний. Маленький, но опасный человек с большими возможностями. Актрисой найдены многозначные моменты роли: почти стертый облик Лепореллы соответствует темной загадке этого вечно насупленного существа, извлеченного из сельской среды и помещенного в семью барона. При появлении служанки окружающие затихают, будто в комнату с ней вошла непознаваемая сила; в тишине ее мерный топот звучит почти как шаги Командора – не выдающая себя ничем мрачная решимость; никаких сомнений и рефлексий – заперла дверь в спальню и пустила газ. Вдруг – вспышка лирического чувства при пересчете кредиток в резной шкатулке, привезенной с малой родины; единственное, что взламывает скорлупу ее мира и приоткрывает живое существо. Словом, в игре Бердинских есть требуемый Цвейгом человеческий феномен. Извращенная проекция Лепорелло, слуги Дон Жуана – готовность служить любимому хозяину равна способности убивать. Точно следуют театр и актриса за писателем, собиравшим не только «Звездные часы человечества», но и собственную кунсткамеру экстравагантных типов.

«Принуждение» написано в 1920 г. как отклик на недавно завершившуюся Первую мировую войну и вобрало личный опыт неучастия во всеобщем безумии. Новелла включена в первое русское собрание сочинений писателя и осталась в том времени. Ее почти не переиздавали, она вне активного круга чтения. Трудно сказать почему. Скорее, из-за своей морали, делающей зыбкой грань между пацифизмом и дезертирством. Художника, бежавшего от войны из Австрии в Швейцарию, настигает повестка. Идти, чтобы участвовать в убийстве? Фердинанд живет в другой стране, готовит выставку, у него свое понимание мира и войны, личных гражданских свобод. Он – на грани нервного срыва, благодаря еще и поведению жены Паулы, которая удерживает его около себя. Их психологический поединок и составляет суть новеллы. Ее название – «Принуждение» – дает ключ к пониманию писателем мироустройства, пониманию в ту пору очень наивному, почти инфантильному, не мужественному. Но именно Цвейг указал на неразрешимую для европейского интеллигента дилемму долга и личной свободы. В постановке Анатолия Шульева артисты Василий Симонов и Ольга Немогай очень добросовестно разыгрывают текст. Их мучительный

диалог вполне разработан, они попеременно идут в наступление друг на друга со своими доводами, немного философствуют, их схватка достигает эмоциональных кульминаций, всплесков отчаяния...

Оба убедительны в своей правде, но трудно избавиться от ощущения, что они играют маленькую бытовую пьеску.

В чем здесь дело? Не в самом ли тексте? Цвейговские абстракции о том, что война – это плохо, даже очень плохо, не становятся ровнем с трагической неразрешимостью проклятого, рокового вопроса о принуждении к убийству. Здесь сами собой наплывают сцены из того же времени, но другого писателя. Сравните всхлипы Фердинанда о его незаконченных картинах с тем, о чем говорят солдаты у Эриха Марии Ремарка: мои товарищи, мой танк, моя возлюбленная.

Спектакль свидетельствует, что не все тексты Цвейга самодостаточны – некоторые требуют комментария извне, привнесения в них нашего позднейшего знания. Новелла, изложенная красивым литературным слогом, не отражает реальности, написанной кровью. Цвейг словно капсулируется от исторического контекста. А с ним и создатели спектакля.

В следующей новелле – «Незримой коллекции» – постановщик Владимир Бельдиян нарастил ее контекст, как бы ощутив нехватку содержания. История о слепом коллекционере, каждодневно перебирающем свои сокровища, дана с расширением. Дополнительный объем сценическому повествованию придают эпизодические персонажи: раненые солдаты возвращаются с фронта в поезде; рядом (читаем в программке) и офицер СС. В общей композиции, до времени не проявляя себя, присутствует Несостоявшийся художник – Юрий Цокуров. Через грим, зализанный чубчик, специфические жесты, прорывающуюся истеричность дан облик молодого фюрера. Рядом со всеми в воображаемом поезде едет и разорившийся антиквар (Эльдар Травов) с нашитой на пальто желтой звездой Давида.

Намеки понятны, читаемы, иногда изобретательны. Например, гротескный танец в нацистской стилистике проявляет глубоко спрятанные комплексы Несостоявшегося художника. Режиссер знает, что абитуриент из Линца Адольф Шикльгрубер был отвергнут Венской академией художеств. Моментальные актерские зарисовки хороши, но к новелле Цвейга не имеют никакого касательства. Действие происходит в Германии конца 1920-х, инфляция, а не национал-социалисты заставила антиквара тронуться в путь на поиски коллекции. Вместо нее он



«Стефан Цвейг. Новеллы». «Незримая коллекция». Театр им. Евг. Вахтангова.
О. Форостенко – Коллекционер. Фото Ю. Губиной

находит слепого старика, внутренним взором ласкающего старинные гравюры, в действительности же – пустые рамы. Исчезнувшие образы бессмертного искусства перемещаются в запасники памяти. Вот главное для Цвейга. Вспышки страстей у него надпартийны и не обусловлены нацизмом, марксизмом или сионизмом. Он ищет другое – из ряда вон выходящее. Вахтанговцы же в поиске закономерностей, которых нет у Цвейга и ему их приписывают.

Артисты в «Незримой коллекции» с доверием отнеслись к режиссерскому решению и энергично, в согласном ансамбле его проводят. Олег Форостенко (Коллекционер), Елена Ивочкина (его жена), Эльдар Трамов (антиквар), а также исполнители эпизодических ролей-эскизов составили «зримую коллекцию» типов, и она сложилась в остро эмоциональную трагикомическую картину.

Как писали в старых рецензиях: «перед режиссером и артистами стояла трудная задача...». Да, именно это следует сказать про «Шахматную новеллу» – последнее сочинение Цвейга (1942). Ее кинематографическая природа – в пересказе, объясняющем прошлое, в протяженных зонах повествователя. Как воссоздать в живой игре огромную словесную массу? При этом в основе новеллы – та же цвейговская экстравагантность, исключительность ситуации: на палубе корабля, плывущего по просторам океана, завязывается шахматный спор между



«Стефан Цвейг. Новеллы». «Незримая коллекция». Театр им. Евг. Вахтангова.
Ю. Цокуров – Неудавшийся художник. Фото Ю. Губиной

чемпионом мира Мирко Чентовичем (Александр Галочкин) и безвестным коммерсантом МакКоннором (Евгений Скосарев). Его игру направляет Доктор Б. (Валерий Ушаков), чей шахматный опыт почерпнут в обстоятельствах предельных, пограничных – в нацистском застенке, где в ожидании расправы, чтобы сохранить присутствие духа и не сойти с ума, он спасался чтением шахматной брошюры.

В спектакле, поставленном Хуго Эрикссеном, как и в новелле, игра наделена экстремальным смыслом – *победа* или *проигрыш* в нынешнем турнире напрямую соотносятся с оппозицией «жизнь – смерть». Столкновение соперников режиссер обобщает и делает зримым. Монументальный, возвышающийся надо всеми Мирко Чентович – Александр Галочкин. Впервые он является в белом костюме на высоком мостике под вспышки магния, как кинозвезда, затем выдвигается из глубины на первый план. Символом возмездия дерзким соискателям. Если хотите, мужской вариант Лепореллы, своего рода арка между первой и последней частями спектакля. Вокруг малоподвижного, заторможенного истукана разворачивается страшная суeta, подготовка матча: нервность наблюдателей и участников пропорциональна хладнокровию их оппонента.

Второй очень находчивый и, главное, театральный ход сделан в отношении собственно технологии шахматной игры. Из зала мы бы не



«Стефан Цвейг. Новеллы». «Шахматная новелла».

Театр им. Евг. Вахтангова. В. Ушаков – Доктор Б. Фото Ю. Губиной

увидели передвижение фигур по полю. В спектакле драматургия поединка представлена нарочито многозначительными манипуляциями с доской. Ее, не открывая, переворачивают в воздухе и кладут на столик, после чего со страхом и замиранием смотрят. Ход сделан. Валерий Ушаков – Доктор Б., описывая ходы на доске и представляя ее огромной, во все зеркало сцены, находится в постоянном движении. Руки снуют по воображаемой плоскости, передвигая фигуры. Он то наклоняется за ними, то тянется, чтобы достать их сверху.

Проблема этого спектакля в недостаточно подробном действенном анализе текста, из-за чего большинству исполнителей сложно управляться с большим его объемом. Только Евгений Скосарев дает яркую, характерную зарисовку своего МакКоннора.

В целом «Стефан Цвейг. Новеллы» можно назвать самоотверженной работой. Ей не хватает того, о чем в новелле «Фантастическая ночь» говорил сам писатель: «меня потрясло и перевернуло». Пока спектаклю недостает нашего живого эмоционального участия в нем.

Тем временем, Московский драматический театр им. Вл. Маяковского (Сцена на Сretenке) обратился к другому классическому австрийскому писателю – Эдну фон Хорвату – и поставил его пьесу «Сказки Венского леса» (1931). Получившая в год мировой берлинской премьеры премию Генриха Клейста, она была отвергнута на родине драматурга.



«Стефан Цвейг. Новеллы». «Шахматная новелла». Театр им. Евг. Вахтангова.
Сцена из спектакля. Фото Ю. Губиной

Автор критично присмотрелся к демократическому венскому «низу» и показал обществу картину ужасающего скотства среднего сословия.

Хорват называет пьесу народной, и в этом – явная насмешка над старой австрийской театральной традицией – простонародными комедиями с элементами волшебства и сказочной фантастики, на протяжении полутора веков составлявшими непреходящую ценность национальной культуры. Хорват, вынося в заголовок название одного из самых прекрасных вальсов Иоганна Штрауса, высмеял стойкий венский миф и вывернул наизнанку веселое венское благополучие. Неприглядный сюжет пьесы о лавочниках, мясниках, мещанах, садистах, игроке на бегах, тяжелой судьбе дочери владельца магазина игрушек Марианны, прослаивается музыкой дивного вальса. Это Хорват прописал в ремарках. Напрасно он так поступил.

Включается фонограмма вальса (опус 325, 1868), и первые же такты не оставляют шансов социальному протесту. При этом получается, что Штраус виноват в человеческом убожестве, низких отношениях, в том, что люди никак не обретут гармонию с воспетой им природой, с Дунаем, лесом, щебетом птиц, то есть с идеальным мифологическим миром Штрауса.

Словом, есть в этой пьесе что-то двусмысленное, а в спектакле Никиты Кобелева что-то беспомощное. Сколько бы артисты ни стремились



«Сказки Венского леса». Сцена из спектакля.

Театр им. Вл. Маяковского. Фото из архива театра

к правде характеров и отношений, отыскивая точную типологию образов, как бы ни были выразительны в портретировании отталкивающих персонажей, их честные усилия поглощены первыми же звуками музыки. И зритель моментально переходит на сторону штраусовской мировой гармонии. Лучшие места постановки те, где идет оркестровая запись – и мы слышим торжественный зачин, медленное развитие основной темы (с цифры 14) и набирающий силу пантеистический восторг бытия, который лучше Штрауса никто не выразил.

В эпизоде пикника на берегу Дуная собираются обитатели восьмого квартала Вены. Мясник с окровавленными руками и садист Оскар (Алексей Сергеев); игрок на скачках Альфред (Вячеслав Ковалев) и его сожительница Валерия (Юлия Силаева) – владелица табачной лавки; торговец игрушками Цауберкёниг (Сергей Рубеко) с дочерью Марианной (Анастасия Дьячук); гостящий у них студент Эрих (Михаил Кремер), произносящий тосты о рождении немецких детей с призывом «Хайль!»; близорукая девочка Ида (Дарья Хорошилова), читающая сентиментальные стихотворения...

Социальные маски как бы спадают, стираются характерные карикатурные проявления, а сама атмосфера очищается от мещанского смрада их суждений, едва они, разбившись на пары и выстроившись по обе стороны сцены, замирают в предощущении штраусовских созвучий и словно забывают на время, кто они такие, чтобы по окончании танца зажить привычной обывательской жизнью.

В этой сцене спектакля точно угаданы дальние планы и перспективы драмы. А именно: соотношение низменного быта и штраусовской утопии. Недостижимость гармонии, ее вечный зов, а у кого-то – горькая тоска по ней.

Режиссер задает спектаклю уверенный, энергичный ход. События логично следуют одно за одним, выстраиваясь вокруг судьбы бедной Марианны, предназначенной в невесты Оскару, убежавшей из-под венца с Альфредом и возвращающейся к Оскару после ужасных злоключений, тюрьмы и потери ребенка. Социально-критический посыл с элементами политической сатиры последовательно проводится режиссером через историю каждого персонажа. Особенно виден он в Эрихе – Михаиле Кремере, истинном арийце, чеканящем шаг словно на учебных стрельбах. Содержательна в своих драматических выражах – метаниях от одного мужчины к другому Валерия – Юлия Силаева; с ней более, чем с кем-либо еще в пьесе связан горький мотив возвращения к постылой жизни. Альфреда, из-за которого трагически ломаются женские судьбы, Вячеслав Ковалев радостно, с подъемом (что правильно) играет обаятельным прохиндеем, свободным от высоких рефлексий. Словом, артисты увлечены своими ролями и играют хорошо.

Но они должны играть еще лучше, чтобы вывести спектакль на иной уровень художественной правды. Ведь все эти типы не просто слепок с реальности – степень обобщения у Хорвата такова, что за каждым из них встает вечный тип – Мать, Отец, Дитя, Муж, Солдат, Торговец, Охотник, Убийца... В «Сказках Венского леса» должна звучать вечность. Как звучит она в музыке, будто призывающей к высшему ответу. Российские литературоведы (Н. Павлова, Ю. Архипов и др.), дают драме неизменно высокую оценку. Нам кажется, что ее явно перехвалили, но не станем развивать тему из сочувствия к автору, трагически погибшему в 37 лет.

¹ Об австрийской идее в последние годы много написано, и есть серьезные прорывы: два сборника статей Государственного института искусствознания. Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867–1918. СПб.: Алетейя, 2005; Художественные центры Австро-Венгрии: 1867–1918. СПб.: Алетейя, 2009. А также работы Н. Павловой, А. Белобратова, А. Жеребина, А. Михайлова; серия «Австрийская библиотека», открывшая нам труды Морица Чаки, Карла-Эмиля Шорске, Жака Ле Ридера др.).

Галина Коваленко

4+1: Театральный Лондон, июнь 2017

**Мое краткое пребывание в Англии
выпало на время между террористическим
актом на Лондонском мосту и нападением
на мусульман возле мечети. Между этими
событиями – выборы. Люди, выходя
из метро, оставляли на сиденьях
газеты, и вновь вошедшие немедленно
принимались за чтение. Город был
до предела политизирован.**

Художественный руководитель Национального театра Руфус Норрис, сменивший в 2013 г. Николаса Хитнера, продолжает его репертуарную политику и проявляет интерес к современным пьесам. Но его позиция радикальнее. На церемонии своего представления он заявил, что уделит больше внимания современной европейской драме¹.

Возмущенный результатами референдума по *Brexit*, он призвал Национальный театр как центр культуры пойти в наступление. Норрис обратился к десяти драматургам и режиссерам с предложением записать интервью, в которых люди разного социального положения откровенно выскажут свое мнение о референдуме. Из семидесяти текстов поэт и драматург Кэрол Энн Даффи создала политическое шоу «Моя страна; работа продолжается» (*My Country; A Work On Progress*), которое поставил Норрис. Через месяц спектакль отправился в гастрольный тур по Великобритании.

Рецензии столичных газет были прохладные. Критик *The Independent* писал о терапевтическом, но не об эстетическом эффекте, об очередном политическом выступлении². Рецензия в *The Guardian* начиналась с цитаты Тома Стоппарда о том, что *Brexit* слишком сложная тема, чтобы делать ее пьесой. Рецензент отмечал, что «спектакль, длившийся 80 минут, не был скучным. Но бесконечно звучащие “патриотизм”, “иммигранты”, “референдум” ничего не дают»³.

Активная политическая позиция Норриса вызывает уважение, однако две последние премьеры Национального театра разочаровывают. Актуальное содержание не скрывает слабости самих пьес и их воплощения. Для постановки «Огораживания» Д.С. Мура был приглашен награжденный многими театральными премиями Британии Джереми Херрин. Спектакль – копродукция Национального театра и театра *Headlong*, артистическим директором которого является Херрин. Мур – с претензией на эпичность – создал полотно о событиях начала XIX в., насильственном изъятии у крестьян общинных земель, закреплённом парламентским актом от 2 июня 1801 г. Начиналась индустриализация страны. События происходят в 1809 г. в деревне, где еще сохранились древние языческие ритуалы. Оригинальное название произведения *Common* (Общинная земля). Автор предположил ему четыре эпиграфа, в трех из них речь идет о крови, пролитой в беспокойные времена. Четвертый взят из частного письма Байрона интимного характера. Драматург цитирует фразу, смысл которой, если обойтись без обценных слов, – «в наше время здоровее иметь женщину анальным способом,

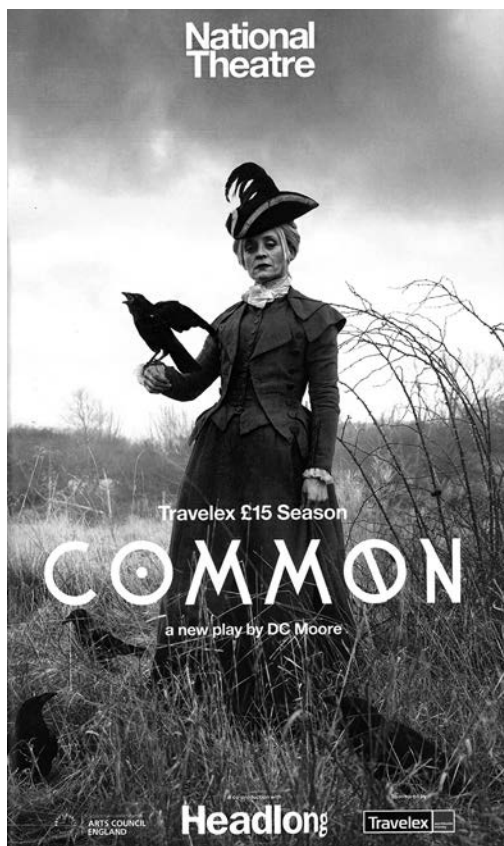
нежели традиционным». Байрон употребляет «cant» и «cunt». Так и названы две части пьесы, героиней которой становится молодая крестьянка (она же – комментатор), прошедшая огонь, воду и медные трубы. Язык стилизован под диалект XIX в. и наполнен ненормативной лексикой. Монологи настраивают не на социальную драму, а на трагедию мщения:

«Леди. Джентльмены. Мадам. Выслушайте меня. Мы живем в трудное время. Мы на краю бездны: наш новый, еще юный век едва забрезжил. Мы видим, грядет Буря. Война обрушится на наш незащищенный остров. Революция уже на горизонте. Со старым будет покончено. Здравый смысл и Разум лишь ослаблены, и деспоты, тираны, пророки торжествуют, но мы воочию видим их паралич. Гнев и террор набирают силу, близок конец старому.

Вот моя исповедь. Я – дрянь, и в этот страшный час я праздную свободу. Если бы я была человеком, вы сочли бы меня мерзавкой, но я – шлюха, лгунья, прожженная б<...>. Такой мерзкой суки этот стерильный остров еще не видывал и не увидит. Не верьте ни одному моему слову, но вам понравится, сэр, то, что я скажу. Что я сделала? Я, родившаяся невинной и свободной в этих местах, на этих неровно поделенных полях, вдали от городов и столицы? Я покинула эти места в юности, отправилась в прибежище ужаса и разрушения – в Кенсингтон, нанявшись служанкой в богатый дом отвратительного жирного мерзавца – аристократа. Каждую ночь, ковыляя, он пробирался в мою темную каморку и молча наступал. Я боролась, пыталась бежать. Иногда умоляла его. Плакала, взывая к сочувствию, молила. Но это не помогало – он молча меня насиловал.

Это была наука, и я ее постигла. Я вдолбила ему, что его давно умершая дочь перевоплотилась в меня, и он совратил малолетнюю – дочери было шесть лет. Этот жирный болван перепугался, поверив моей лжи и став моей жертвой. Он осыпал меня дешевыми побрякушками, искупая свой грех. Давал мне деньги. И вот я перед вами – желудь, упавший с дуба, возросшего на этом огромном дымящем трубами гробу, где все порождает зло и убивает добро. Это Лондон. И я его порождение, грешное, пустое, не признающее морали.

Добрый вечер, черт поberi все. Мне преподали урок, и он стал для меня законом. Вы можете по своему усмотрению изменить Трагедию. Я вернулась домой, ибо Трагедия призывала меня громким криком. Носом чуешь ее запах, если, конечно, у тебя есть обоняние.



«Огораживание»
(*Common*).
Афиша спектакля.
Национальный театр.
Лондон

Грядут перемены, а перемены – самое грязное дело. Пелена спала с глаз – дерьмо смыто. Бродяжка возвращает свое – то, что ей принадлежит по праву. Смотрите же!»⁴.

Драматург владеет интригой, хотя нагромождение событий обескураживает. Между местными и ирландцами, приехавшими на заработки или бежавшими от произвола английских солдат, постоянная распря. Героиня прибывает в деревню в тот момент, когда Лорд и его приспешник-управляющий расправляются с крестьянами. Мери представляется французской аристократкой, бежавшей от революции, и становится на сторону бунтарей. Мери возвращается в деревню, чтобы забрать свою возлюбленную Лору и отправиться с ней в Америку строить новую жизнь:

«Америка – новый шанс. Я с умом вложила деньги <...> в новые технологии, в фабрики, в ткацкие станки. <...> Лондон – миллион труб, выдыхающих черный дым»⁵.

Лора не хочет покидать деревню и, чтобы избавиться от Мери, ее убивает. Ей помогает брат – король на празднике урожая, он всегда стоит во главе недовольных крестьян. Лору связывают с ним отнюдь не родственные отношения. Следующий акт начинается с картины в готическом стиле: ночь, буря, гремит гром. Полуживая окровавленная Мери выбирается из могилы и убивает Лору.

Неоднократно Мери произносит слово «трагедия», представляясь мстительницей за всех обездоленных, к которым сама принадлежит:

«Я буду строить, сжигать, делать деньги, создам по своей воле Прекрасный город. По рекам-артериям попаду в Новый мир и возьму все, что принадлежит мне, ибо мир выпил мою кровь до капли. <...> Создам армии, если понадобится. Разрушу старый и новый мир...

(К залу). Куется новый мир. Трагедия отступает, если не на подходе следующая. Черные времена подходят к концу, наступает Рассвет»⁶.

Намеренно высокопарный стиль демонической проститутки, месть, ложь, беременность в результате промискуитета, лесбийский сюжет, инцест, беженцы-ирландцы, бунт, множество убийств и смертей, о которых кто-то рассказывает, – все это наводит на мысль, что Мур сознательно вводит элемент пародии, оставшийся незамеченным английской критикой: «Пьесе нет конца. Надо высидеть три часа, наблюдая за ведьмой-лесбиянкой из “Макбета” и говорящей вороной в этой пасторальной чепухе, хотя все можно было бы изложить за полчаса»⁷.

Самая точная рецензия принадлежит ведущему британскому критику Майклу Биллингтону: «У меня большое искушение назвать Мери Духом перемен, осмелившимся вернуться в родную деревню после жизни в лондонском аду наподобие Моль Фландерс. А всякие перемены, как заявляет героиня, самое грязное дело. <...> Мур использует сельскую Англию эпохи огораживания как символ беспорядка и центральный момент нашей национальной истории. Драматург создал что-то значительное и странное. Его злость на жуткую экспроприацию общинной земли и его видение сельской жизни как отравленного Эдема перевешивает недостатки пьесы»⁸.

Спектакль начинается с пролога-пантомимы «Грубая музыка» (*Rough Music*), выразительно поставленного Джозефом Элфордом.

Согласно авторской ремарке в качестве инструментов выступают кастрюли, сковородки и прочая домашняя утварь. Сквозь адский грохот пробивается безыскусная мелодия, созданная контрабасом, деревянными духовыми и перкуссией. Еще не отошли в прошлое времена языческих обрядов и ритуальных жертвоприношений. Крестьяне в масках животных и злых духов, освещая фонарями ночную тьму, сносят столб, отмечающий реквизируемую общинную землю. Отбрасывая огромные фантастические тени, они собираются у костра. На портшезе выносят свинью в одеждах их врага – Лорда. Кинг, самый активный борец против огораживания, наносит свинье смертельный удар ножом. Музыка достигает *crescendo* и стихает. Все погружается в темноту. Появляется Мери в ярко-красном платье и черной наполеоновской треуголке. Костюм символичен: красный – цвет пожара, крови, ярости. Треуголка напоминает, что будущий император начинал как генерал революционного Конвента. В первом же монологе задан характер героини – громадный темперамент, сила воли, почти пугающий эротизм и вульгарность. Она не знает жалости: жизнь сделала ее волчицей. Актриса замечательно пластична, великолепно владеет голосом. Возмутительно несправедлива к ней Мелисса Йорк, написавшая: «коренастая стерва нехороша собой и не умна»⁹. Мери в исполнении Анны-Мари Дафф и хороша, и умна.

Каш Джамбо (Лора), обладая мощным темпераментом, сдерживает его; актриса создает образ сильной, временами угрюмой и замкнутой крестьянки. Ее раздирает греховная любовь к брату и Мери. Выбор в пользу Кинга предопределен, поскольку с братом ее связывает не только греховная страсть, но и привязанность к Земле. Мери – перекасти-поле – не может выдержать этого соперничества.

Кинг Джона Даглиша угрюм и скрытен, как Лора. В его душе бушуют темные страсти.

Пьеса предоставляет серьезные возможности для создания противоречивого образа Лорда – развратника и картежника. Со смертью сына-подростка он меняется, и – по мелодраматической традиции – превращается в кающегося грешника. Но играет его аморфный актер Тим Макмаллан, всего лишь добросовестно подающий реплики.

Сценография Ричарда Хадсона лаконична. Условно можно выделить два пространства – частной жизни и общественной. Первое обозначено одним предметом: кровать в доме Лоры и Кинга, стол в пабе... Пространство массовых сцен рисуется светом (художник –

Пол Констебл). Одна из наиболее запоминающихся сцен «Мы сеем» создается пластикой (Джозеф Алфорд) и мягкими тонами, как на картинах Милле – светло-коричневым и желтым. Согбенные, в смиренных позах женщины, дети и несколько мужчин собирают нищенский урожай. С песней «Мы сеем, мы сеем, затем косим», сопровождаемой медленным обрядовым танцем, появляется группа молодых мужчин с косами. Атмосфера меняется: те же слова звучат грозным предупреждением.

Несмотря на отдельные эффектно решенные сцены, в первом антракте большой зал Оливье покинула треть зрителей. После второго антракта зал опустел наполовину. Лобовой подход к тексту не позволил режиссеру увидеть в нем пародию на трагедию мести, с одной стороны, с другой – на мелодраму. Херрин не сумел преодолеть недостатки драматургии, и спектакль получился невнятным.

* * *

Европейский дебют молодого американского драматурга Линдси Феррентино состоялся в Национальном театре. Пьесе *Ugly Lies the Bone* предпослан эпиграф, часть которого и вынесена в название: *Beauty is not but skin, ugly lies the bone. Beauty dies and fades away, but ugly holds its own.* (Красота не на лице, но в душе. Красота умирает и увядает, уродство остается.) Словарь английских пословиц предлагает такую интерпретацию: «С лица воду не пить»¹⁰.

Феррентино работала над пьесой четыре года (2011–2014) после чего она, по признанию драматурга, «взлетела»¹¹. Получив в Америке множество премий, в 2014-м она была поставлена в Фордам университете, затем в офф-бродвейской *Round about Theatre Company*, и стала хитом сезона.

Автора заинтересовала видеоигра для тяжелораненых ветеранов, прошедших Афганистан (2001–2014) «Снежный мир». Высокие технологии погружали в виртуальную реальность: солдаты оказывались в снежном пространстве и под песни Пола Саймона играли в снежки с пингвинами. В эти минуты физическая боль притуплялась. Таков был терапевтический эффект. Задача благородная, а пьеса незрелая. Из шести персонажей двое обозначены только голосом. Живой, психологически убедительный характер – один. Это Джессика – ветеран, отслужившая три срока в Афганистане и ставшая калекой.

Действие происходит в 2011 г. После долгого лечения в госпитале героиня (с обожженной кожей и на ходунках) вернулась в свой родной

город, неподалеку от которого прежде находился штаб NASA (Национальное управление США по авиации и исследованию космического пространства). Предприятие закрылось, некогда благополучный город опустел и обеднел, в нем царит безработица. Оптимистический голос из видеоигры требует от Джессики отвлечься от реальных проблем и отдаться виртуальной реальности, но она сопротивляется:

«ДЖЕСС. Не хочу видеть снег. Верните мне мой город таким, каким он был!

ГОЛОС. Это не входит в нашу программу. Ты должна двигаться вперед по программе. Вперед, и ты будешь жить!

ДЖЕСС. Я хочу жить в моем городе. Он не Бог весть какой – только пляжи, замызганные сувенирные лавки, оранжевые ларьки. Всякий раз, когда мы отправлялись в Космический центр, мы видели стенд с дурацким призывом: “Добро пожаловать в наш Центр, где сбываются мечты!”. В Афганистане я все время вспоминала наш город. Потому что это мой дом, единственное место, которое я так называю. А теперь пустые отели, город обезлюдел. Мои друзья уехали или обзавелись семьями. И здесь моя мама»¹².

Джессика мужественно борется со своим недугом, но видеотерапия не помогает ей избавиться ни от страшной боли, ни от одиночества. За эти годы она изменилась, но окружающие ее люди остались прежними: сестра, самоотверженно ухаживающая за ней; ее бывший бойфренд Стиви, вялый, безвольный, неизвестно зачем женившийся на нелюбимой женщине; сердечный друг сестры, выклянчивший у нее с трудом накопленные деньги.

Режиссер Инду Рабасингем не смогла преодолеть несовершенство пьесы, но помогла актрисе создать выразительный характер героини. Все рецензенты отмечали великолепную работу Кейт Флитвуд, которая создала цельный образ волевой, мыслящей героини, борющейся за сохранение своей личности. Актриса показывает и ее женственность, не растраченную за годы солдатской жизни.

Все критики восторженно оценили работу видеодизайнера Люка Холлса. Точно следуя финальной ремарке (Джессика оказывается «среди биллиона звезд»¹³), режиссер соглашается и с верой драматурга в американскую мечту, и с приверженностью национальным традициям мелодрамы.

Джессика при помощи Стиви забирается на крышу, чтобы увидеть последний запуск космического корабля:

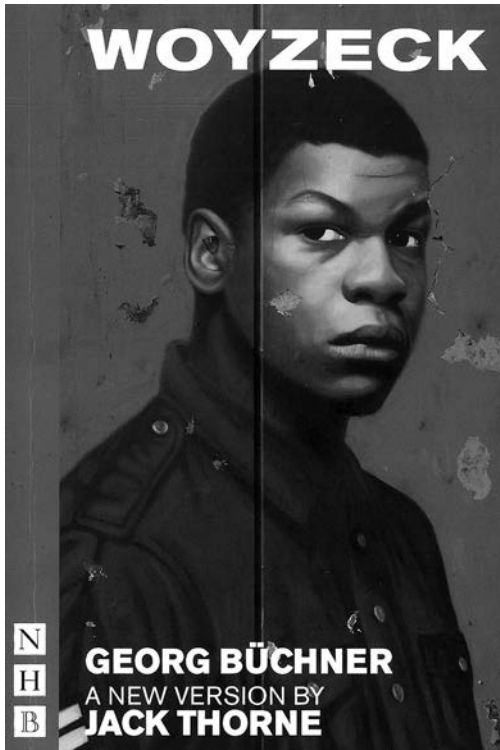
«Ты помнишь мою кожу? Помнишь, какой я была раньше? ... Меня никто не узнает, даже ты меня не узнал. Минус один на минус один не может стать ЕДИНИЦЕЙ. Ты последний, кто меня знал <...> всю меня»¹⁴.

В этой сцене, проникнутой ностальгией, Ральф Литтл предстает тонким партнером: в нем ощущается волнение, вызванное воспоминаниями, желание восстановить отношения на эмоциональном уровне. Джессика понимает всю утопичность его намерений. Тонко интерпретировал эту сцену критик Макс Адамс, отметивший, что совпадение последнего запуска космического корабля и краткого воссоединения героев – «реминисценция прошлого»¹⁵.

* * *

Важное место в жанровых поисках современных драматургов занимает адаптация классики. *Old Vic* предложил новую версию пьесы Георга Бюхнера «Войцек», подтверждающую активную социально-политическую позицию британского театра. Драматург Джек Торн и режиссер Джо Мерфи совместно выработали концепцию, они радикально переработали текст, считая, что оригинальная пьеса Бюхнера авангардистская и сложная для восприятия. Торн заявил: «Я стремился к натурализму, мне надо было избавиться от красоты и уродства пьесы»¹⁶. Выбор эпохи и места действия: 1981 г., Германия, граница между Восточным и Западным Берлином, патрулируемая британской армией, переброшенной сюда после пекла Белфаста. Ключом к адаптации стали судьбы одноклассников Торна и изучение *Facebook'a*: «Мы с Мерфи ходили в обычные школы, и нас тогда интересовало то же, что и мальчишек, которых в шестнадцать лет забрали в армию. Некоторые из них не были детьми в обычном понимании; одни были несчастны и запуганы, другие ни о чем не думали и могли только выполнять приказы. Они радовались, что не надо работать, считали, что будут жить в армии припеваючи. Но их послали в пекло Ирака и Афганистана, где было жутко. Психологически мальчишки не были к этому готовы»¹⁷.

Войцек в классической пьесе психически неуравновешен, и Бюхнер ненавязчиво это показывает, к тому же, делает акцент на поэтическом мировосприятии героя, сформированном народными представлениями. Торн схематически сохраняет фабулу, однако принципиально перестраивает характеры персонажей и безжалостно меняет



«Войцек».
Афиша спектакля. *Old Vic Theatre*

структуру и язык пьесы. Большую роль теперь играет певец-рассказчик. Сентиментально-пасторальные баллады следуют традиции «Оперы нищего» Джона Гея, а не брехтовским зонгам. В *Прологе* Певец исполняет песню, в которой иносказательно описано детство Войцекка, брошенного матерью и вынужденного кормить пятерых – мал-мала меньше – братьев и сестер. Он просит фермера дать ему работу: «пахать и сеять, жать и косить»¹⁸. Пьеса открывается любовной сценой почти полностью обнаженных Войцекка и Мари.

Он учит ее произносить по-немецки «*Ich liebe dich*». Сверхнатурализм нового текста подчеркнут постоянными упоминаниями запаха крови забитых животных и человеческого пота. Язык пьесы – соединение ненормативной лексики и сентиментальности. Войцек предстает в разных ипостасях – самцом, любящим отцом, нежным влюбленным. Ирландка и католичка Мари последовала за Войцекком в Берлин, познакомившись с ним во время страшных событий в Белфасте.

Войцек считает, что тогда она спасла его, и теперь он должен спасти ее: «Я помню, как мы увидели друг друга впервые, помню так ясно, как будто это было вчера». Она рассказывает, как показывала ему Белфаст, «самое красивое место на земле»¹⁹. Английские солдаты – как следует из текста – жестоко подавляли борьбу ирландцев за независимость. Патрулируя границу в Берлине, Войцек обсуждает с напарником, могли бы они стрелять в Белфасте по детям. Сходятся на том, что могли. Войцек говорит: «Я был бы счастлив умереть за свою страну»²⁰. Некоторые сцены прерываются патриотическими песнями Певца:

*Сражаемся за общее дело,
За старую добрую Англию,
Англия – владычица, говорим мы.
И когда мы это произносим,
Помните, кто ее сделал такой.*

Страшные видения драмы Бюхнера в спектакле заменены сверх-откровенными сексуальными сценами. Войцека терзает сиротство. Ему постоянно мерещится бросившая его мать и ее любовные утехы. Эти картины материализуются в его снах. Торн вводит новый персонаж – двойника матери – распутную жену офицера, занимающуюся любовью с другом Войцека. В темном подсознании Войцека мучительное прошлое, связанное с матерью и военными действиями в Белфасте, неотделимо от беспросветного настоящего. Его рассудок не выдерживает. Он душит Мари, бесчисленное число раз повторяя: «Я делаю это, потому что я люблю тебя»²¹. Осмыслив содеянное, со словами «Я не знаю, почему я это сделал»²², он стреляется. Певец заканчивает балладу, которую пел вначале: маленького мальчика добрый фермер взял на работу. А когда мальчик вырос, он женился на хозяйской дочери и после смерти старика унаследовал ферму. В действительности все закончилось совсем не так, как в балладе.

В буклете приведены факты и цифры: к 2008 г. количество солдат с психическими заболеваниями выросло на 78%. К 2012-му солдат и ветеранов, покончивших самоубийством, стало больше, чем убитых в Афганистане. Одной из причин психического нездоровья молодых солдат, подобных Войцеку, был резкий контраст службы в Белфасте и монотонного существования в мирном Берлине²³.

Художник Том Скатт вдохновился эпиграфом к пьесе, взятом у выдающегося художника, искусствоведа, политического деятеля Джона

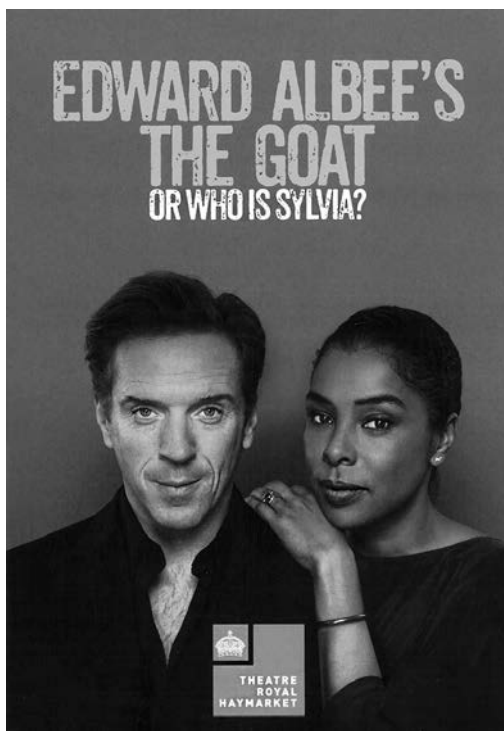
Берджера: «Исторический период, в который нам выпало жить, можно обозначить одним словом – Стена»²⁴. На достаточно большой сцене *Old Vic* возведены невысокие стены. Они находятся в постоянном движении и сжимают пространство. Опускающийся временами потолок рождает клаустрофобию. Наезжающие на Войцека в моменты его галлюцинаций стены создают жуткий эффект загнанного в капкан зверя. Кошмар удваивается, когда герой бросается на стены, бьется о них головой.

Критик Майкл Биллингтон кольнул драматурга за то, что он «бомбардирует нас объяснениями, почему жизнь Войцека трагически закончилась; <...> на него обрушивается столько ударов, что удивляет, как он столько времени прожил»²⁵. Другие издания акцентируют внимание на эдиповом комплексе Войцека. Но в целом рецензии положительные и начинаются стандартно: драматург – автор сценической адаптации «Гарри Поттер и проклятое дитя» (хотя Джек Торн написал и с десяток популярных у театров пьес); в заглавной роли Джон Бойега – звезда «Звездных войн» (Эпизод VII: «Пробуждение силы»).

Режиссер постоянно подчеркивает животное начало в человеке. Войцек Джона Бойеги – не исключение. Но в нем мощная физическая сила соединяется с душевной уязвимостью. Остальные персонажи сведены к архетипам. Мари (Сара Грин) можно определить как тип вечной женственности. Она прелестна в своей преданности Войцеку и ребенку. Актриса создает обаятельный образ юной женщины, не укоренившейся ни в родном Белфасте, ни в Берлине. С христианским смирением Мари говорит Войцеку: «Мы слишком бедны, чтобы что-то предпринять, и, кроме того, что у нас есть, нам ничего не остается»²⁶.

Поручая одной актрисе (Нэнси Кэролл) роли матери Войцека и неразборчивой в связях офицерской жены, драматург создает образ порочной женщины, а Эндрюс (Джон Батт), солдат из подразделения Войцека, воплощает архетип грубой маскулинной силы. Эротические сцены Кэролл и Батта шокируют грубостью и откровенным физиологизмом. Они растянуты, замедляют темп и наполнены такими непристойностями, что даже зрители, привычные к ненормативной лексике современной драматургии, покидают зал.

Спектакль оставляет впечатление общественного заказа, взятого режиссером и драматургом по велению души. Но сводить искусство к полезной социальной функции непродуктивно. В человеке, знакомом с драмой Бюхнера, не может не вызвать протеста ее оскотление.



«Коза, или кто такая
Сильвия».
Афиша спектакля. *Royal
Haymarket*

Royal Haymarket показал пьесу Эдварда Олби «Коза, или кто такая Сильвия?» (2002) в постановке Йена Риксона. В 2004-м спектакль в режиссуре Энтони Пейджа с большим успехом шел в театре *Almeida*. Считается, что трагедия родилась на Дионисийских играх, и само слово переводится как «козлиная песня». Драматург дает пьесе подзаголовок «Заметки к определению трагедии». Имя Сильвия, в свою очередь, часто встречается в пасторальной поэзии. Олби недвусмысленно намекает на трагедию и на пастораль, то есть на жанры взаимоисключающие. Герой пьесы – преуспевающий архитектор Мартин, только что получивший престижную премию за проект города будущего, который будет возведен среди полей Среднего Запада. У него, образцового семьянина, за двадцать с лишним лет ни разу не изменившего жене, появилась постыдная и мучительная тайна. Он открывает ее лучшему другу: Мартин любит козу, названную им Сильвией.

«Я остановился на вершине холма. Я стоял и смотрел. ...Понимаешь, осень: падающие листья, внизу раскинулся городок, в небе огромные несущиеся облака, и эти деревенские запахи. ...И тут я увидел ее... увидел ее глаза – она смотрела на меня... во мне что-то перевернулось... Не знаю, что со мной было... что-то удивительное... необыкновенное...»²⁷.

Друг счел своим долгом открыть тайну жене Мартина. Она ернически переиначивает строки из комедии «Два веронца». У Шекспира так:

*Кто Сильвия? И чем она
Всех пастушков пленила?*

Разъяренная женщина пародирует:

*Кто Сильвия? И чем она
Козлов наших пленила?*

В финале Олби соединяет традиции театра абсурда и театра жестокости. Стиви покидает дом и возвращается с убитой козой и окровавленными руками. Этот жестокий акт в то же время и комичен: с соперницей покончено. Мартин в отчаянии: «Почему никто не может меня понять... я один... абсолютно один»²⁸.

Основоположник современной трагедии Юджин О'Нил не выходит за пределы античной схемы. Олби ломает ее, сознательно прибегая к эпатажу и оттеняя драматические сцены комическими. В первой сцене интервьюер просит выключить посудомоечную машину. Мартин отвечает, что шум не от машины. Но, выполнив просьбу, с облегчением замечает: «Это не Эвмениды – они не остановили бы поступь»²⁹. Образ предсказывает трагическое развитие событий. В свое время Олби написал эссе «Об этой козе»: «при желании пьесу можно воспринимать как сюжет о скотоложестве, но пьеса о любви и потерях, границах терпимости и о том, кто мы на есть самом деле»³⁰.

Конечно, это притча. Любовь Мартина к Сильвии – бегство от действительности и попытка возврата к истинным ценностям. Любовь героя к козе – абсурдна, но таков результат давления цивилизации на природу чувств. Мартин ощущает, что оторван от природы, и нужно восполнить отсутствие естественных отношений. Встреча с Сильвией помогает ему понять, что для полноты жизни ему недостаточно осуществления архитектурных проектов. Нельзя не увидеть в метаниях Мартина отражение идеи американских романтиков-трансценденталистов Ральфо Эмерсона и Генри Торо. В эссе «Природа»

Эмерсон пишет, что природа пробуждает в человеке духовное и нравственное «для того, чтобы душа могла утолить жажду красоты»³¹. Для Торо сближение с природой подобно религиозному таинству. Наблюдая за фермером, который удит рыбу, в «Неделе на Конкорде и Мерримак» он пишет: «Это не забава, не средство пропитания, но особого рода священнодействие, удаление от мира, подобное чтению Библии стариками»³².

Сильвия воплощает в себе все, к чему стремился Мартин. Проект города посреди полей теперь кажется ему кощунственным, ибо уничтожает природу. Снова проглядывает рифма с Торо, который слушал голоса леса, наблюдал за растениями и животными: «Эти часы нельзя вычесть из моей жизни, напротив, они дарованы мне сверх отпущенного времени»³³.

Условия жизни, диктуемые цивилизованным обществом, ведут к унификации личности. Человека, вписавшегося в общество, а потом отказавшегося принимать условия игры, ждет неминуемое поражение. Эвмениды настигнут его. Пьеса Олби насыщена культурными кодами. Вобрав в себя литературные и философские атрибуты многих веков – от античности до постмодернизма – она напоминает, что проблемы никуда не делись: человек теряет свое «я». Барт писал, что в любом произведении можно расслышать «какие-то голоса *издалека*, это и есть культурные коды: их происхождение “затеряно” в непроницаемой перспективе *уже написанного* и потому, переплетаясь между собой, они лишаются происхождения»³⁴.

Режиссер Йен Риксон низвел пьесу до бытовой драмы о разрушении брака. Эта идея поддержана сценографом Рэем Смитом. Тихий финал пьесы заменен громким – с грохотом, знаменуя гибель семьи, рушатся потолок и стены. Дамиан Льюис в роли Мартина оставляет сильное впечатление. Актер-интеллектуал известен по многим фильмам, в том числе, по телеверсии «Саги о Форсайтах» 2002 г., где сыграл Сомса. Льюис дает почувствовать мужскую притягательность и сексуальность Мартина. В сценах с другом (Джейсон Хьюз) он нарочито груб, отпускает сальные шуточки, но во взгляде таится беспокойство. Льюис держит ритм, заданный Олби, подчеркивает поэтичность признаний Мартина. Однако режиссерское решение не позволяет поэзии взять верх над жизненной прозой. Приземлен характер Стиви. Олби дает возможность исполнительнице в последнем эпизоде возвыситься над бытом, но сухое режиссерское решение не допускает этого.



Р. Лепаж

Темнокожая красавица Софи Оуконедо, обладающая огромным темпераментом, тратит его впустую. Столь же ограничен в проявлении чувств и сын, подросток Билли (юный дебютант Арчи Майдкви). Трагедия, задуманная драматургом, не состоялась.

Рецензии, в основном, пересказывают сюжет. Выделяется статья, в которой пьеса воспринята как «призыв к либерализму», а Сильвия – «коза с бакенбардами – своего рода “Дама с камелиями”»³⁵.

Рецензия в *The Telegraph* называется «Не попадайтесь на удочку: эта “Коза” могла быть лучше»³⁶. Критик набрасывается на Дамиана Льюиса, считая его ответственным за неудачу. Он уверен, что Мартин должен был играть Джонатан Прайс, как это было в спектакле театра «Альмейда» 2004 г.

Та постановка действительно была глубже и раскрывала философию пьесы. Ее режиссер – Э. Пейдж, не избегая комизма, акцентировал внимание на трагедии и давал публике возможность вникнуть в душевное состояние Мартина. Джонатан Прайс, известный по множеству фильмов («Пираты Карибского моря», «Шерлок Холмс и чумазые сыщики с Бейкер-стрит», «Игра престолов»), показал раздвоение

личности своего героя. Он пластически подчеркнул, что его герой – человек нервный и ранимый. Появление Стиви (Кейт Фахи) с окровавленным муляжом козы он встречал гомерическим хохотом, мгновенно обрывающимся. Безмолвная сцена позволяла ощутить катарсис, столь редкий в современном театре.

В добротном спектакле Риксона ничего подобного не произошло, хотя и он – пусть не слишком поэтично – утверждает, что на людях не надо ставить крест.

* * *

О том же – моноспектакль «887» канадского актера Робера Лепаж (театр *Ex Machina*). Лепаж в одиночку заполнил огромное пространство лондонского Барбикан-центра, напоминающего советские Дома культуры.

На сцене – макет типовой многоэтажки номер 887 по авеню Мюррей. Рядом – автомобильчик с надписью: «Квебек, я помню».

Актер включает аффективную память – воспоминания о детстве и взрослении, материализуемые предметно. Мы видим многоквартирный дом, населенный людьми рабочих профессий. Видим квартиру, где обитают родители нашего героя, четверо детей и бабушка. Усыновленные брат и сестра говорят по-английски, он с младшей сестрой – по-французски. Мать – домохозяйка – сторонница независимости Квебека, а отец во Второй мировой войне воевал в британской армии. Память воскрешает приезд Шарля де Голля, на выступление которого («Да здравствует свободный Квебек!») девятилетний Лепаж ходил со всей семьей. Прелестная, полная добродушного юмора сцена с кукольным автомобильчиком и восседающим в нем кукольным де Голлем.

Потрясающий драматический сюжет об отце-таксисте, кормильце многочисленного семейства, сменяется лирико-комической сценой битвы подушками Лепаж с младшей сестренкой. Она выполнена в традиции театра теней – взрослый Лепаж бросает настоящую подушку в прелестный девичий силуэт. В детских воспоминаниях все предметы очень маленькие – будто смотришь на них в перевернутый бинокль. Лепаж растет, переселяется в скромную стандартную квартиру, в которой живет и сегодня, и все вещи здесь – в натуральную величину.

Воспоминания о личной жизни, до поры до времени ничем не примечательной, Лепаж превращает в историю становления личности

и историю французской Канады. Улицы и площади носят имена английских генералов: в 1759-м генерал Джеймс Вулф разбил французские войска, Квебек был взят под контроль англичанами, Канада разделилась на англо- и франкоязычную. Актер погружает нас в XVIII в., цитируя афоризм: «Я помню, что родился под лилиями, но возрос под розами». Иными словами, «как канадец помню, что родился под Францией, но вырос под Англией». Рефреном звучит в спектакле стихотворение канадской поэтессы Мишель Лалонд «Говорите как белые» (*Britannica* отмечает, что теперь оно воспринимается как народное³⁷). С этими словами белые американцы обращались к неграм, индейцам и другим зависимым народам, не желая разбирать их ломаного английского. Выражение перекочевало в Канаду: англичане относились к франкоязычным канадцам как к «белым неграм». Стихотворение написано в 1968 г., оно отражает идеологию сторонников независимости Квебека и сохранения французского языка и культуры. В 2010-м Лепаж выбрал и прочитал его на вечере поэзии. Актер показывает этапы работы над стихотворением:

Говори, как белые, на языке сонетов Шекспира и «Потерянного рая»

*с акцентом Лонгфелло,
говори на чистом французском,
как во Вьетнаме и Конго,
говори на безупречном немецком,
отправляя в камеры людей с желтой звездой,
говори на русском,
на котором отправляли в лагеря –
это универсальный язык.
Мы рождены его понять в дыму слезоточивого газа,
подгоняемые полицейской дубинкой.*

Актер говорит, что его интересует «связь личной ностальгии и политической истории. Важно знать, откуда мы и как все начиналось»³⁸. Его герой – и *everyman*, и неповторимый Робер Лепаж – автор, сценарист, режиссер и исполнитель.

В этом спектакле – единственном из четырех, увиденных в Лондоне, гражданская позиция высказана в совершенной художественной форме.

- ¹ См.: *What's On Stage*, 27 January 2017.
- ² *Taylor, P.* My Country. The Independent, 13 March, 2017.
- ³ *Billington, M.* My Country. The Guardian, 12 March 2017.
- ⁴ *Moore, DC.* Common. London. Bloomsbury Methuen Drama, 2017. 118 p. P. 7, 8.
- ⁵ Ibidem. P. 38–40.
- ⁶ Ibidem. P. 116–118.
- ⁷ *York, M.* Common in National Theatre. CITYAM. 8 June 2017 www.cityam.com/266254cOmmOn-national-theatre-review-sweary-stinker-neither-big.
- ⁸ *Billington, M.* Common. Guardian, 7 June 2017.
- ⁹ *York, M.* Common in National Theatre.
- ¹⁰ [Htht://ru.wikiquote.org/wiki/](http://ru.wikiquote.org/wiki/).
- ¹¹ *Ferrentino, L.* Ugly Lies the Bone. London, Nick Hern Books, 2017. P. VIII.
- ¹² Ibidem. P. 62.
- ¹³ Ibidem. P. 82.
- ¹⁴ Ibidem. P. 70.
- ¹⁵ *Adams, M.* A Play That Holds Its Own. March 3, 2017. <https://www.culturisd>.
- ¹⁶ The Original Working-class Tragedy. *Sarah Crompton* talks to Playwright *Jack Thorne* and director *Joe Murphy* about Making *Woyzeck* Accessible to Modern Audiences. Booklet to *Woyzeck*.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ *Thorne, J.* *Woyzeck*. George Büchner. A New version by Jack Thorne. London, A Nick Hern Book, 2017. P. 12.
- ¹⁹ Ibidem. P. 54–61.
- ²⁰ Ibidem. P. 59.
- ²¹ Ibidem. P. 104, 105.
- ²² Ibidem. P. 106.
- ²³ *Yeung, P.* Soldiering On. Booklet to *Woyzeck*.
- ²⁴ *Thorne, J.* *Woyzeck*. P. 7.
- ²⁵ *Billington, M.* *Woyzeck* at The Old Vic. *The Guardian*, 24 May 2017.
- ²⁶ *Thorne, J.* *Woyzeck*. P. 58.
- ²⁷ *Albee, Ed.* *The Goat or, Who is Sylvia?* The Collected Plays of Edward Albee. Overlook Duckworth, 2008. Vol. 3. P. 566–67.
- ²⁸ Ibidem. P. 621
- ²⁹ Ibidem. P. 552.
- ³⁰ *Albee, Ed.* About This *Goat*. Booklet. P. 2.

- ³¹ Эмерсон Р.У. Природа // Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С. 190.
- ³² Цит. по: Проблемы становления американской литературы. М.: Наука, 1981. С. 84.
- ³³ Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу. М.: Наука, 1962. С. 170. Перевод З. Александровой.
- ³⁴ Барт Р. S/Z. М.: РИК «Культура». Издательство Ad Marginem, 1994. С. 33.
- ³⁵ Clap, S. *The Goat or, Who is Sylvia?* *The Guardian*, 9 April 2017.
- ³⁶ Cavendish, D. Let's Not Kid ourselves: This Goat could be better. *The Telegraph*, 5 April 2017.
- ³⁷ Britannica. <https://www.britannica.com/art/canadian-literature-in-french#re9115>.
- ³⁸ Booklet to «887». P. 7.

Марек Вашкель

Посткукольный театр кукол

Пожалуй, никто не будет отрицать, что современный кукольный театр в России, Чехии, Венгрии, Словакии или Польше выглядит не так, как раньше, причем речь не о далеких эпохах: я имею в виду реалии тридцати-пятидесятилетней давности. Тогда еще царила ширма, разделявшая миры людей и кукол, реальную и воображаемую действительность.

В этом мире куклы были человекоподобными или фантастическими персонажами, или животными. Почти повсеместно господствовали классические техники, прежде всего, куклы тростевые и перчаточные, иногда палочные. Основное внимание было приковано к репертуару, который не отличался особым богатством, а играть при этом нужно было ежедневно.

Сегодня все реже раздаются жалобы на дефицит репертуара, зато мы регулярно сетуем на нехватку кукол. Некоторые усматривают причину такого положения вещей в отказе от ширмы, хотя ее возвращение. Ширма – основа послевоенного театра кукол – действительно ушла в прошлое. Вот уже много лет мы живем в иной эпохе. После 1989 г. возникло огромное количество независимых трупп, которые вместе с большими театрами времен «реального социализма» (к счастью, сохранившимися) формируют новую систему жизни. Строго говоря, изменилось все: пространство деятельности кукольных театров и групп, оборудование, репертуар, квалификация артистов, система образования, роль сценографии, театральные техники. И сама форма куклы претерпевала изменения: от палочной, перчаточной, тростевой и марионетки через маски, скульптуры, деформированные фигуры – к бытовым предметам, объектам вплоть до «марионеточного» актера, или, как сейчас говорят, актера, пользующегося формой. В поисках новых средств выразительности театр так сильно отходил от первоначальных образцов и классических техник, что в определенный момент сами куклы стали исчезать из его арсенала. Отовсюду доносятся стенания по этому поводу.

На самом деле бояться не стоит, хотя разные процессы ставят под большой вопрос ту институцию, которую сформировала социалистическая система, то есть модель театра С. Образцова, зеркально отражающую структуру драматического театра. Сосредоточимся на некоторых процессах, демонстрирующих путь, который прошли и проходят кукольные театры и сообщество кукольников в целом.

Они получили возможность получить профессиональное образование, поскольку того требовала специализированная структура. Систематическое обучение началось после Второй мировой войны. Пионером стала пражская АМУ (театральный факультет Академии музыкальных искусств), затем появились кукольное отделение в Государственной высшей театральной школе в Кракове, в ЛГИТМиКе и множество других. В Польше было две самостоятельные школы:



«Баллады и романсы».
Театр «Пиноккио».
Лодзь.
Сцена из спектакля.
Фото Д. Сеньковского

Государственная драматическая школа кукольного театра Янины Килиан-Станиславской, имевшая статус средней (ликвидирована в 1952 г.), и Актерские курсы при Театре кукол Станислава Стапфа во Вроцлаве, из которых в начале 70-х вышел вроцлавский кукольный факультет (при краковской Государственной высшей театральной школе). Остальные учебные заведения – они доминировали в Центральной Европе – театральные институты с кукольными факультетами. Этому академическому образованию мы обязаны распространением термина «актер-кукольник». Раньше всего он прижился там, где программно отказывались от ширмы, скрывавшей прежних кукловодов. Все кукольные отделения существовали при актерских училищах, поэтому взаимовлияние было вполне естественным, а сущность любого театра – актер! В основу образования были положены жесткие – остающиеся неизменными – программы подготовки специалистов широкого профиля, в коих нуждался институциональный (стационарный, городской, бюджетный) театр кукол. Кукольник должен был справляться с широчайшим спектром задач, которые ставили перед ним театры,



Freeze. Ник Стёр. Нидерланды.

Фото Г. Маквина

обращавшиеся к различным традициям, техникам и стилям. Таким образом, воспитывали (в этом смысле ничего не изменилось) актёра-универсала, восприимчивого к куклам, но не кукольника.

После войны кукольный драматургический канон исчерпал себя, и тогда режиссеры обратились к другим видам литературы – прозе, драме, поэзии. Началась эпоха инсценировок. Ей сопутствовало углубление театральной метафорики, возникал интерес к психологической и философской литературе, из-за чего более важная роль часто отводилась актёру, а не кукле. Можно составить внушительный список спектаклей, которые задумывались как кукольные, но в итоге обошлись без кукол. Оказалось, что многие тексты лучше «звучат» без них. Польский кукольный театр формировался в кругу традиций репертуарного театра, его главным элементом был и остается текст (реже сценарий). Примеры Йозефа Крофты, Валерия Вольховского, Ондreja Спишака или Яна Вильковского – режиссеров, превыше всего ценивших зрелищность, основанную на образах, на тесном сотрудничестве с художником (автором кукол и всего сценического мира), но не отказывавшихся от идей и интеллектуального контекста – доказывают, что институциональный театр может быть кукольным и великолепным. Но рядом с режиссером должен быть сценограф-индивидуалист, такой как Петр Матасек, Елена Луценко, Франтишек Липтак или Адам Килиан.



«Золотой конь». Латвийский кукольный театр.
Сцена из спектакля. Фото К. Кооймана

Кукольная сценография переживает ныне, возможно, самый глубокий кризис. Режиссеры обрели всемогущество. Многие решили, что справятся и с проектированием сценического пространства, и с декорациями, и с кукольными формами. Профессиональных сценографов все чаще приглашают только одевать актеров. Сегодня даже на афишах указывают костюмеров. Сценографы перестали быть партнерами режиссеров, а последние заменили еще и драматургов. В отдельных случаях это бывает интересно. Когда же становится повсеместной практикой, – кажется малопривлекательным.

Новая драматургия, в том числе кукольная, переживает сейчас небывалый расцвет. Никогда раньше не появлялось в одночасье такой россыпи имен превосходных авторов (в Польше это Марта Гусьнёвская, Михал Вальчак, Малина Пшесьлюга, Мария Войтышко, Роберт Ярош и многие другие). Они часто пишут с мыслью о куклах, но на сцене мы редко их видим. Режиссерская фантазия порой рождает невероятно любопытные «опредмеченные» костюмы актеров и очень редко – кукол. Последние ждут сценографов-творцов, ибо надо изрядно потрудиться, чтобы придумать воплощение для необычных персонажей: Говорящей лужи, Носка, Высокой температуры, Дырки в чулке, Уха, Мурашек, Духа-червяка, Розового гостя, героев с именами Что-нибудь или Никто. Современный кукольный театр оказался беспомощен



«Счастливый принц». Литовский национальный драматический театр. Сцена из спектакля. Фото Д. Матвеева

перед лицом ситуаций, придуманных авторами текстов. И когда новую драматургию ставят (а ставят очень много), часто просто игнорируют кукольные средства.

Ко всему прочему, театр кукол оказался (как и другие искусства) в междисциплинарной сфере, породившей смесь всевозможных жанров и стилей. Попытки реформировать язык кукольного театра не единожды приводили к отказу от его собственной специфики, слишком трудной, постоянно требующей технологических и конструкторских новшеств. Режиссеры, работающие в кукольных театрах, переключили внимание на другие выразительные средства, в основном – актерские и мультимедийные.

Особенность польской ситуации связана с печальными, сейчас ставшими совершенно очевидными, последствиями решения о ликвидации театров юного зрителя, принятого в 1950-е гг. Тогда кукольники с энтузиазмом взяли на себя их обязанности. Со временем стало ясно, что кукольничество требует другой подготовки и – главное – другого мышления. Надо ясно понимать, что театр кукол не равняется театру для детей (это не значит, что он не может быть таковым).

Сегодня в Польше по-прежнему много кукольных театров, хотя в большинстве своем они числятся театрами юного зрителя.



«Орестея». Копродукция Кукольного театра г. Банья Лука и *Clastic Théâtre* (Франция). Сцена из спектакля. Фото А. Морчинек

Некоторые давно отказались от названия «театр кукол», другие сохранили его, но их будничная практика остается непрозрачной. Это нагляднее всего демонстрирует деятельность творческих объединений UNIMA (Международный союз кукольных театров) и ASSITEJ (Международная ассоциация театров для детей и молодежи), по сути совершенно разных, но на польской почве практически идентичных.

Названия театров и институций – лишь вершина айсберга. Фундаментальный вопрос касается самого понятия «кукла». Оно ассоциируется с историческими формами. Когда мы сегодня рассуждаем о «театре кукол», то отсылаем ко всем известным формам прошлого, и отлично понимаем, о чем говорим. Ступая же на современную почву, теряем из виду объект наблюдения. Наше сообщество десятилетиями искало другие определения: альтернативный театр, театр неоднородных средств выразительности, театр анимации, пластический, визуальный, предметный, театр формы... Ни одно из них не было принято.

Что же представляет собой современный кукольный театр? Сегодня куклы едва ли не у каждого режиссера свои. Достаточно сравнить «куклы» Дуды Пайвы, Хоичи Окамото, Невилла Трантера, Фабрицио Монтеки, Ронни Беркетта, Михаэля Фогеля, Кристофа Бохдански и Франка Зенле, Адама Вального и Тадеуша Вежбицкого, Андраша Ленарта и братьев Форманов.

Несколько лет назад Халина Вашкель для определения современной куклы ввела в обиход термин «анимант»: «Это совершенно любой предмет», – писала исследовательница в книге «Драматургия польского театра кукол», – «материальный или нематериальный (например, тень), одушевленный художником-аниматором. Латинское *anima/animus* значит “душа”, *animatus* – “оживленный, наделенный жизнью”, следовательно, “анимация” означает все “оживляющие” операции, а “аниматор” – тот, кто совершает акт оживления. “Аниматор” и “анимация” уже прочно укоренились в польском языке. Возможно, это произойдет и с “анимантом». И далее: «Анимантом может быть человекоподобная, перчаточная, тростевая, палочная, теневая кукла, марионетка, маска, любой предмет, кусок материала, даже полоска света, но воспринятые как сценический персонаж, партнер в диалоге, носитель идеи, эстетический объект, рождающий метафору, – что-либо, что актер выводит на сцену и показывает зрителям как третий элемент спектакля. Суть театра – встреча актера и зрителя. Суть театра кукол – встреча трех партнеров: актера, зрителя и куклы. Причем не имеет значения, видят зрители актера или он скрывается за ширмой...»¹.

Современный кукольный театр, как и столетия назад, сосредоточен на кукле. Но значительно сильнее на оживлении мертвой материи, нежели на рассказывании историй. В центре находится кукольник-художник, скорее перформер, нежели режиссер или актер. Он обращается к пластической форме, чтобы через нее сформулировать смысл того, что хочет выразить.

Именно его видение становится определяющим в создаваемом микрокосмосе. Кукольники в нашей традиции – главным образом актеры. Нельзя требовать, чтобы они стали мультиинструменталистами, а различия между куклами Пайвы, Трантера и Зенле сравнимы с разницей между фортепиано, скрипкой и трубой.

Понятие куклы, аниманта в современном театре значительно расширяется и обретает иногда необыкновенно привлекательные формы. Этот тип кукольного искусства представлен на фестивалях, проходящих по всему миру, но не в обычных кукольных театрах, которым ужасно недостает творцов, визионеров, художников.

¹ *Waszkiel Halina. Dramaturgia polskiego teatru lalek. Warszawa, 2013. С. 10.*

Анна Константинова

По канату

Жанр спектакля обозначен в программке как «живая легенда». У этой легенды есть фактически достоверная пра-история из жизни дагестанского аула Цовкра.

Здесь когда-то разразился катастрофический пожар, во время которого выжили лишь те жители горного селения, кто сумел перейти по канату в безопасное место. С тех пор искусство канатоходцев передавалось тут из поколения в поколение, а днем рождения стали считать день первых самостоятельных шагов по канату.

Во второй половине прошлого века из цовкринских мальчишек и девочек вырастали мастера-циркачи, народные и заслуженные артисты, на весь мир прославились их коронные «пирамиды» (когда канатоходец несет еще нескольких человек, вставших друг другу на плечи). Школа канатоходства, сохраняющая традиции легендарного ремесла, существует в ауле и сейчас. Вдохновленные этой историей, режиссер Яна Тумина, драматург Елена Чарник, художник Кира Камалидинова и театральная компания «Открытое пространство» создали собственный сюжет под названием «Деревня канатоходцев». Солидная часть драматургии и сценического текста рождалась как результат коллективного этюдного творчества команды, что несомненно способствовало эмоциональной насыщенности и осмысленности действия, организованного по принципам эллипсиса и ассоциативного монтажа. Камерный спектакль (час тридцать с антрактом) играют на крошечной площадке петербургского музея Ф.М. Достоевского.

Фабула, выросшая на цовкринской основе, такова: встретились и полюбили друг друга юноша и девушка. Он – «зоркий, как орел, смелый, как тигр». Она – «самая лучшая дочь». И оба живут в той самой горной деревушке, где люди строго хранят свои легенды и обычаи. Легенда рассказывает о юноше-канатоходце, который спас односельчан во время пожара, но не успел спасти свою возлюбленную, вместе с ней рухнул в пропасть. А обычай таков, что с тех пор каждая деревенская невеста в ночь перед свадьбой должна пройти к жениху по самому длинному канату. Пройдет – будет свадьба. Упадет – устроят похороны. До поры никто не пытается оспорить традицию: ведь мужчин в деревне осталось мало, а суровая жизнь в горах – не для слабаков любого пола. Но герой спектакля решает поспорить с судьбой и обманывает Смерть, раньше исправно собиравшую добычу.

«Деревня канатоходцев» выстроена из множества слагаемых во множестве комбинаций и сочетаний (четыре актера, доски, веревки, камни, куклы, постановочные трюки, вербальный текст, пластические фрагменты, музыка и свет). Здесь органично связаны элементы суфийского танца и бурятского горлового пения, перформативность



«Деревня
канатоходцев».
Театральная компания
«Открытое
пространство»
Р. Шавалиев – Жених,
Р. Окунева – Невеста.
Фото А. Палаева

и драматизм, лирическая интонация и пластическая ирония, посвист стрел, шум ветра и звук струны, игра масштабами и бытовая конкретика... В результате – прямо по Аристотелю – многосоставное целое оказывается существенно «больше суммы отдельных частей», выводит романтическую историю в эпический масштаб.

Молодой петербургский режиссер Яна Тумина сегодня – очень зрелый художник, преодолевший свою экспериментаторскую репутацию (что, разумеется, не отменяет для нее непрерывного поиска и обновления в творчестве). Она очень рано прониклась духом эксперимента в школе З.Я. Корогодского (об этом необходимо упомянуть, ибо далеко не для каждого ныне очевидно: ленинградский ТЮЗ был самым что ни на есть, авангардным цехом своей театральной эпохи, с 1922 по 1992 гг.), открыла для себя искусство осмысленного постановочного трюка в сотрудничестве с Борисом Понизовским и освоила язык перформативных манипуляций с Инженерным театром «АХЕ», а затем получила кукольную профессию на заочном актерско-режиссерском курсе М. Хусида и Р. Виндермана в СПГАТИ. Получив от учителей примеры и навыки недюжинной сценической изобретательности, Яна Тумина оказалась достаточно мудрой, чтобы не «сесть на прием», а продолжить создавать от спектакля к спектаклю собственный оригинальный и узнаваемый поэтический язык. Она поистине востребована, берется за самый разнообразный материал («Оскар и Розовая дама» Э.-Э. Шмитта, «Снежинка» В. Жилинской, «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина, «Принц

и нищий» М. Твена, etc) и осваивает его со страстью и мастерством, явно не делая себе скидок на экспериментальность избранного стиля. Язык не повернется назвать «незрелой» уже «Солесомбру» (2007), поставленную Яной Туминой по пьесе Максима Исаева в Театре на Васильевском с Валерием Кухарешиним и Татьяной Калашниковой в главных ролях.

С тех пор самостоятельным режиссерским работам Яны Туминой исправно и заслуженно уделяют внимание самые различные театральные премии. Ее отношения с репертуарным театром явно переросли былой страх свободного художника перед «театром-фабрикой», ставящим определенные административные, финансовые и временные рамки. На сегодняшний день в творческом досье режиссера – постановки на драматических и кукольных сценах, сотрудничество с негосударственными коллективами и даже краудфандинговый проект «Колино сочинение» по мотивам книги С. Голышева «Мой сын – даун» (спектакль, где поэтическое высказывание успешно возобладало над своими социальными задачами).

В одном из интервью Яна Тумина сама сформулировала концепцию своего театра как «инженерно-поэтического», в котором «инженерное» выражено через «честное понимание спектакля как конструкции», а поэзия – через «смысловые связи действий и атмосфер, объектов и пластики»¹.

«Деревня канатоходцев» Яны Туминой – еще раз о любви. Как ее же «Барьер» по известному роману П. Вежинова (театр «Особняк», 2015), где чувства героев проявлены через их взаимоотношения с музыкой; как «Я, Басё» («Упсала-цирк», 2017), где о любви рассказывают пластические образы, навеянные японской поэзией, и т.д., и т.д.

В «Деревне» свое понимание и воплощение идеи любви являют несколько пар непоименованных в программке персонажей («человеческих» и «не очень»): мать-отец, сын-дочь, орел-филин, Метеоролог-Смерть. Всех играют актеры, одетые художником по костюмам Натальей Корниловой в условно-этническое – суконное или войлочное, мягко струящееся или плотно простеганное, красное, охряное, бурое. Почти у каждого персонажа есть двойник – кукла или маска, – а у актеров нет ролей в традиционном применительно к драматическому или театру кукол понимании. Исполнительский рисунок включает в себя и актерские, и «кукловодческие» задачи, и откровенно «операторские» функции то ли слуг просцениума, то ли участников театрально-мифологического ритуала.

Одна из героинь Аллы Данишевской – мать, глашатай традиции. Обычай принят и обжит ею, еще не радует, но уже не пугает (к тому же, не ее сыну предстоит по суровому закону заслужить семейное счастье в смертельном испытании). Камерное пространство спектакля она обихаживает деловито, как дом, появляясь то с метлой, то с тряпкой... Та же актриса выступает и от лица Смерти-хохотушки – невесомо приплясывающей на скале или на канате куколки-скелетика в подвечной фате, уверенной в том, что добыча не иссякнет и очередная невеста непременно окажется в ее костлявых лапках.

Актер театра кукол Александр Балсанов – отец – максимально немногословен (фактически у него лишь одна реплика: «Моя дочь – самая лучшая дочь»). О таких часто говорят «фактурный»: бурятские гены наделили Балсанова тем иконографически-восточным обликом, который напоминает сразу все портреты лам и восточных правителей, с их экзотически невозмутимыми лицами и статично живописными фигурами. Вторая его роль – Филин; он стар и мудр, не чужд иронии – здесь актер куда более «разговорчив» и вербально, и мимически, и пластически. Появившись в этом образе, он выдерживает паузу, в упор глядя на зрителей и высунув свернутый в трубочку кончик языка... затем раздается характерное филиново «уханье». А вот и хлопанье крыльев, это прилетел и уселся рядом Орел – Ренат Шавалиев. Молодой артист Большого театра кукол играет также сына суровой матери, оба его персонажа эмоциональны и благородны, романтичны и подвижны, оба искренне удивляются миру, его чудесам и бедам. Филин, можно сказать, берет под свое крыло заблудившегося среди скал юного пернатого, учит его уворачиваться от стрел, понимать людей, со всеми их странно-жестокими обычаями и парадоксальным презрением к смерти, и верить в счастливый финал даже самой страшной сказки.

Наконец, Регина Окунева – дочь и невеста – миниатюрна и беззащитна, по-детски забавна и по-взрослому бесстрашна. У этой актрисы с юношески мелодичным голосом нельзя не признать талант убедительно транслировать эмоции и в зал, и партнерам по сцене.

А еще есть Метеоролог – персонаж таинственный, отчасти – от автора. Забавно худосочного силуэта кукла (ее «озвучивает» бархатистого тембра голос Сослана Бибилова) катается по натянутой веревке на мерцающем шаре и напевает загадочно-оптимистичные четверостишия: «А кому звезда – решит судьба, Легко живи – повезет в любви». Это, несомненно, антагонист Смерти, которая упивается своей властью над



«Деревня канатоходцев». Театральная компания «Открытое пространство».
Р. Шавалиев – Орел, А. Балсанов – Филин. Фото М. Поляничко

всеми невестами деревни. Она балансирует на параллельных канатах (оба держат артисты, стоящие на ходулях), залиvisto хихикая: «Раз невеста, два невеста, На веревке мало места...».

В спектакле появляются куклы нескольких конструкций: забавные крошечные фигурки без механических функций выглядят из-за деревянных «скал», перекликаются, обустраивают свой кукольный «высокогорный» быт; персонажи покрупнее (среди них и главные герои), вытянутых пропорций с миниатюрными головками и ручками-веревочками, передвигаются по натянутым канатам (ножки укреплены на маленьком колесике, а ниже куклу уравнивает шарик-груз на стержне); в финале мы видим «многофигурных» кукол, те самые «пирамиды» канатоходцев, также укрепленные на стержне с грузом; куклами становятся и элементы костюма – высокие колпаки, – когда на них надевают маски орла и филина... Играть не только куклы, анимированы, заряжены трюковым волшебством все присутствующие предметы и объекты (будь то маленькие качающиеся колыбельки с фонариками-звездочками или разделенные «пропастью» доски-скалы – их дочь-невеста решительно сдвигает вместе и обматывает накрепко веревками, или лист хрустящего лаваша, на котором записаны непреложные истины о цене жизни и любви, или падающая из «поднебесья» в облаке белых перышек легчайшая полупрозрачная



«Деревня канатоходцев». Театральная компания
«Открытое пространство». Сцена из спектакля. Фото А. Палаева

ткань – может фата, а может и саван). Предметы к тому же многофункциональны. Например, «палкострун» – изобретенный в постановочном процессе музыкальный инструмент нескольких модификаций (доска, палка, или полый брус с натянутой струной) – его используют и как смычковый, и как щипковый, и как духовой, и как стол, по которому скользит стакан на празднике помолвки (и тогда скрипучий звук струны аккомпанирует опрокидыванию стакана вслед за хвалебным тостом), и как лук, с которым жители деревни безжалостно охотятся на пролетающих птиц.

Спектакль в целом чрезвычайно насыщен и предметно, и пластически, и эмоционально, весь пронизан осмысленными драматическими и композиционными связями. Так, в тексте многократно «зарифмован» не только образ мастера баланса – канатоходца. Более объемную идею вечного поиска мирового равновесия символизируют и актеры, под звук горного обвала вскочившие с раскинутыми руками на расставленные по площадке булыжники; и покачивающиеся на канатах куклы; и разнокалиберные неотесанные доски-«скалы», держащиеся вертикально посредством натянутых веревок и камней-противовесов. За два коротеньких акта артисты успевают многократно трансформировать пространство, воздвигая и разбирая очень условные символические «горные» ландшафты. Они водят персонажей-кукол, танцуют, поют,

передвигаются на ходулях, по мере надобности создают образы-маски или раскрывают вполне психологические черты своих героев.

Все это «многословие» исполняется операторски безошибочно и настолько выверено ритмически, что впечатления не нагромождаются, а, напротив, располагаются в восприятии на той необходимой дистанции, без которой невозможна внятная речь (будь она вербальная или визуальная). Световая партитура Василия Ковалева и музыкальное оформление Павла Ховрачева также точно работают на иллюзию обширного высокогорного пространства под звездным небом, выходящего далеко за пределы камерной площадки: высвечивая лучом крупные планы или наполняя крохотную площадку пляшущими бликами, воспроизводя грохот камнепада или извлекая дребезжащий звук из струны.

Многokrатно пренебрегая линейной повествовательной логикой, текст спектакля строго следует логике смысловой: перформативные и драматические эпизоды, чередуясь в кажущемся беспорядке, ведут к финалу-перевертышу. Счастье взаимной любви чревато страхом за жизнь избранницы, отказ от старинного обычая грозит потерей своих жизненных корней, любой выбор – невозможен? Но старый Филин бубнит и бубнит «все будет хорошо» и юноша-Орел принимает самое мудрое решение: разделить опасное испытание со своей невестой. Смешные долговязые куклы катятся друг к другу по веревке, встречаются на фоне бутафорских созвездий – и одна становится на плечи другой... Так, по сюжету спектакля, появляется в деревне канатоходец первая «пирамида», поистине перевернувшая сознание суровых жителей гор, научившая их радоваться своему опасному мастерству и превращать его в жизнеутверждающее искусство. В финальном эпизоде сдержанный философский трагикомизм разрешается ироничным парадом кукольных «пирамид»: весело раскачиваются в руках артистов на веревочных «качельках» многодетная семья, пара долгожителей и даже пастух, несущий на плечах с десяток овец... Авторам спектакля удалось избежать и того ожидаемого варианта, при котором «идеал, воплотившись в жизнь, < ... > оборачивается вполне филистерским уютom»², и того, при котором самопожертвование героя оборачивается однозначной трагедией. Но хохотушка-Смерть все же промелькнет напоследок в глубине сцены...

Об «инженерно-поэтическом» творчестве Яны Туминой сегодня вполне можно говорить как об одном из любопытнейших феноменов театрального времени, в котором так настойчиво провозглашается

самоценность сценической формы, так впечатляюще постановочные бюджеты и так разнообразны возможности театральных технологий. Современный режиссер неизбежно подвергается испытанию огромным арсеналом возможных приемов в ситуации полной информационной и стилевой свободы. Как удержаться от использования всего композиционно, действенно, драматургически лишнего во имя художественно убедительного результата? В каком-то смысле это не проще, чем пройти по канату над пропастью, требует не менее отточенного мастерства и (может быть, главное?) не менее серьезной и зрелой творческой мотивации.

Яне Туминой преимущественно удается избежать механического монтажа приемов и предметов, подчинить материальную часть и актерский ансамбль своих спектаклей полноценно действенному принципу развития художественного текста. При этом – оставляя в плотно населенной объектами и знаками среде достаточно пространства для исполнительской импровизации и зрительского сопереживания. Будучи последовательным апологетом таких ныне трендовых направлений, как театр художника и перформативный театр, она не ограничивается оперированием изобильной материальной частью спектакля, в которой артисту частенько отводят преимущественно функциональную нишу (от этого актерское существование приобретает холодновато-усредненную интонацию, почти исключая эмоциональные связи внутри ансамбля). Сочиненные ей «легенды» (будь то история об экзистенциальном одиночестве подростка по мотивам «Принца и нищего» в БТК или мета-биография прославленного писателя в «Корабле Экзюпери» в театре «Особняк») действительно живые, не просто скомпонованные, но и «анимизированные» (термин, который придумал польский классик истории и теории театра кукол Хенрик Юрковский для обозначения способности актера воспринимать куклу в качестве полноценного партнера, еще не применялся к режиссуре, но очень просится по отношению к режиссеру Туминой).

Еще один, важный на наш взгляд вопрос: о драматургии сценического текста. Провозгласив «постдраматизм», театр, кажется, все еще не вполне осознал: его давно и официально освободили от диктата литературной основы, но доказывать свою способность обходиться без оной придется в каждом спектакле заново, в противном случае это самое освобождение теряет свой триумфальный смысл. Постдраматический – это вовсе не театр без драматургии, скорее – искусство

«овладения новой сценической формой для раскрытия прежде всего другого содержательного уровня художественной проблематики»³. Кажется, Яну Тумину можно назвать среди тех, кто достаточно хорошо понимает необходимость тщательного режиссерского решения этих задач – работу над любым материалом она начинает с поиска «собственных рифм» к очередному сюжету, не пренебрегая ни «инженерными», ни «поэтическими».

Завершая этот невольный панегирик, хочется оправдать его не только удачным результатом работы над «Деревней канатоходцев», выделяющейся даже среди последних постановок режиссера в плане композиционной целостности и гармоничности метафорического языка. Баланс между текстом, образом, светом, пластикой, эмоцией, фактурой и музыкой здесь найден и закреплён. Но спектакль интересен и теми вопросами, которые ставит теоретикам и практикам театра: как достигнут этот баланс, какие театральные законы он открывает, утверждает или опровергает? Возможно ли повторение достигнутого в других работах Яны Туминой, или она снова рискнет сочинить какой-то совершенно новый «словарь» для нового материала? Насколько хватит мотивации не повторяться, оставаясь узнаваемой?

Ведь творческая свобода ничего не гарантирует, только обязывает верить в свою необходимость и помнить о том, что хохотушка-смерть всегда готова выглянуть из-за очередной бутафорской скалы, на которой ты уже готов был построить свой замысел.

¹ «Собственные рифмы» Яны Туминой (беседу записала А. Константинова) // *Театральный город*, 2015. № 9.

² Карельский А. Эрнст Теодор Амадей Гофман / Э.Т.А. Гофман. Собр. соч. в 6 томах. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 18.

³ Березкин В. Пластический театр: авангардная ересь или другое искусство? // *Театральная жизнь*, 1997. № 1. С. 35.

Анастасия Иванова

Возвращение на «Берег»

Когда спектакль еще только выходил, много писали о колоссальном риске давать «Берег утопии» в один день. О том, что зрители не пойдут. А если пойдут, то не высидят. А если высидят, то ничего не поймут. Говорили, что премьерные спектакли театр поиграет в один день, а дальше последует примеру Англии и США и разобьет постановку на три вечера.

Прошло десять лет – «Берег» по-прежнему идет в один день (кажется, лишь раз или два его делили на части во время зарубежных гастролей). Прошло десять лет – зритель не только не пугается потратить десять часов на театральные разговоры о философии и политике, но приходит снова – на вводы, на любимые составы. Просто на берег. Чтобы еще раз прожить, еще раз почувствовать.

...Зима 2006 г. Учебная практика в РАМТе, а значит – возможность побывать на репетициях пьесы Тома Стоппарда. Какой именно – было не принципиально: главное – драматург, которым «заболела» после «Аркадии» в БДТ. В Молодежном последний раз была едва ли не в девять лет, когда со своей школой приезжала на недельку знакомиться с театральной Москвой. Тогда была «Снежная королева» в ЦДТ, теперь – «Берег утопии» в РАМТе.

Репетиции застала только застольные – в кабинете Алексея Владимировича Бородина. Отчетливее всего помню одну сцену: сестры Бакунины читают письмо брата о гибели Пушкина и о чувствах Станкевича к одной из них. Реплика «Михаил говорит, что любовь Николая к Любе преобразила его внутреннюю жизнь» повторялась снова и снова, чтобы избежать двойного смысла и дать понять, что внутренняя жизнь изменилась у Станкевича, а не у Михаила. До сих пор, когда смотрю спектакль, на этом эпизоде «спотыкаюсь» и вслушиваюсь: точно ли прозвучало на этот раз? (К слову, на премьеру вышли не те актрисы, которые зимой 2006-го разбирали сцену в кабинете Бородина. Центральные для первой части трилогии роли Вареньки и Любови Бакуниных первыми сыграли не опытные Татьяна Матюхова и Янина Соколовская, а только что закончившие театральные ВУЗы Анна Ковалева и Ирина Таранник.)

Любопытно проследить (но это отдельная тема), как за десять лет жизни спектакля менялось отношение пишущей братии к самому РАМТу. Большинство статей отличала снисходительная интонация – неверие в возможности театра и артистов, «привыкших играть детские утренники». Постепенно она сменялась удивленной: все-таки получилось. Звучало как: «Не провал – уже хорошо, не событие, конечно, но ведь старались». Одним словом, за попытку спасибо. Сегодня снисходительности нет и в помине. Премьеры РАМТа незамеченными не проходят, имена актеров путать перестали, постановки рассматриваются с содержательной, а не с количественной точки зрения, как поначалу было с «Берегом»: в каждой третьей рецензии доказательством масштабности проекта служили цифры, цифры и снова цифры. Изменилось

отношение к самому театру: появление в афише «Rock'n'roll'a», «Нюрнберга», «Демократии» вопросов уже не вызывало. Эти спектакли прочно заняли свое место в репертуаре, театр часто присутствует в номинациях «Золотой маски».

Постоянно возвращаясь к «Берегу утопии», сложно определить момент, когда изменился он сам, а когда – мое восприятие. Взросление происходило одновременно и незаметно: в первые два сезона я не пропустила, кажется, ни одного спектакля. После пары лет перерыва – снова в театр. Теперь смотрю раз или два в сезон. Все вводы, включая экстренные, трансформации внутри каждой роли – перед глазами. Полное неприятие отдельных актерских работ сменилось на противоположное. Категоричность в оценке пьесы уступила место большему пониманию (возможно, сыграла роль привычка). Мой текст о премьере «Берега» – при всей любви к спектаклю – тоже грешил снисходительностью. В нем с беспартийной категоричностью всезнающей студентки театроведческого факультета говорилось о безусловной слабости финальной части трилогии относительно двух других, об утомляющем однообразии режиссерских приемов и о том, что одни образы глубоки, а иные поверхностны. Позже оказалось, что как только актеры освоились в материале – ожили и все элементы режиссерской конструкции. Театр, по счастью, имеет возможность решать эту проблему из спектакля в спектакль.

Часто на премьерах, не принимая того или иного артиста в роли, чувствуешь себя неуверенно. Если настроен излишне критично, просто пишешь, что роль не удалась, если настроен благожелательно – говоришь, что роль «на вырост». Беда в том, что так и не узнаешь, придется она впору исполнителю или нет, потому что жизни не хватит на новые спектакли (так много их выходит), и уж совсем некогда возвращаться к старым. Пересматриваешь лишь то, что стало любимым.

Мои не премьерные актерские открытия в «Береге» – Степан Морозов, Нелли Уварова и Мария Рыщенкова. Когда Михаил Бакунин (Степан Морозов) выходил на сцену во второй части («Выброшенные на берег»), по залу неизменно распространялась вполне осязаемая радость узнавания и какого-то уютно-домашнего счастья. Огромный бестолковый ребенок, требующий к себе постоянного внимания, обидчивый и отходчивый, невероятно щедрый к своим друзьям, он покорял зрительный зал своим обаянием. Он был вздорным, но самым понятным; переменчивым, но самым близким. Герцен в пьесе



«Берег утопии». РАМТ. Сцена из спектакля. А. Ковалева – Тата Герцен.
Фото И. Лагойской

говорит о Бакуnine: «Неудивительно, что Лиза, единственная из всех нас, полностью уверена в тебе». Так вот, публика по отношению к Бакуnine выступала коллективной Лизой, замороженной громокипящим Мишелем.

Темперамент Степана Морозова обладал такой взрывной силой и напором, что иногда выглядел наигрышем, казался чрезмерным. Игра Степана Морозова и прежде бывала нарочитой – порой уместно нарочитой (как в гротескной роли Калабушкина из «Самоубийцы»), порой – не слишком (как в драматической роли Пьетро Строцци из «Лоренцаччо»). И на премьере «Берега» Бакунин Степана Морозова был поверхностным, даже карикатурным – особенно в легкомысленном порхании по философским идеям. Бакунин-революционер и Бакунин-анархист были более достоверны.

Однако, от спектакля к спектаклю что-то в персонаже неуловимо менялось. Сквозь обаяние, изначально присвоенное актером своему герою, постепенно проступала глубина личности Мишеля. Словно актер вылепливал образ своего Бакунина не от начала к концу, а от конца к началу. В мальчишке-пустозвоне, как в сердцах называл его отец, внезапно проступала внутренняя сила – пусть и не нашедшая еще направления – та самая, которая позволяла сестрам (по словам Белинского) выстроить свою жизнь на «философии “Мишель говорит”».

То самое «значение», о котором говорит Татьяна, встретившая единственного в своей жизни человека, обладающего еще большим значением, чем Михаил.

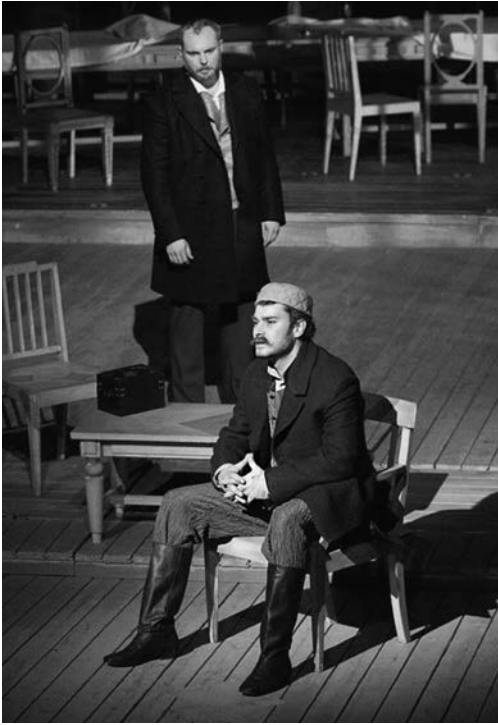
«Значение» героя не оборачивалось ложной многозначительностью в актерской удалой и размашистой игре. Лихость была в ней, как и в самом Бакуnine. Лихость несколько пугачевская. Не случайно кульминационной для Степана Морозова была сцена в саксонской тюрьме, когда обаятельный разгильдяй и балагур Мишель вдруг оказывался силой, неподконтрольной никакой власти.

Когда герой в разгар остроумного поединка с адвокатом в одно мгновение менялся в лице и – внезапно посуровевшим голосом – обрывал эту словесную дуэль, из полусказочного добряка-Гулливера он на несколько секунд становился едва ли не воплощенной анархией, способной уничтожить все на своем пути. Только такой «надчеловеческий» Бакунин и мог стать достойным воображаемым собеседником Герцена. Единственным в годы английской эмиграции возможным оппонентом вечно правому Александру. Но яростный Бакунин-разрушитель в мгновение оборачивался нежнейшим другом, когда поддержка и утешение требовались в личных, человеческих утратах. Из сплава нежности, взбалмошности, ярости, холодной злости и великодушия каждый раз рождался Мишель.

Когда Степана Морозова не стало, что-то надломилось в самом спектакле. Вдруг оказалось, что именно он был своеобразным добрым духом «Берега утопии». Наподобие доброго малого Робина. Были вводы и на Натали Герцен, и на Огарева, но общее настроение спектакля оставалось неизменным. Без Степана Морозова оно изменилось. Не хватает затапливающего зал обаяния, не хватает его самого. И так хочется снова услышать это облегченно-громогласное: «Господи, хорошо, что я вернулся»...

Не найдя на премьере глубины в Бакуnine Степана Морозова, я снисходительно писала, что она, возможно, еще появится. Суждение о работе Нелли Уваровой было категоричнее: актрисе, «кажется, просто не под силу марафон из трех ролей (Натали Беер, Натали Герцен, Мэри Сатерленд), которые в итоге почти невозможно различить». Сейчас я была бы корректней в выражениях, но восприятие осталось тем же.

Три роли в спектакле: одна – центральная, две второго плана. Это слишком много. Почти неподъемно. Неудивительно, что к премьере они не сложились. Неудивительно, что и со временем они складывались



«Берег утопии». РАМТ.
С. Морозов – Бакунин,
И. Исаев – Герцен.
Фото А. Кошелева

не одновременно. Первым окончательно вылепился образ любовницы Огарева Мэри Сатерленд. Яркий и характерный, позволяющий использовать сочные краски, он дал возможность актрисе уйти от амплуа лирическо-драматической героини, в котором Уварова преимущественно выступала в родном театре. Грубоватость лондонской проститутки, ее несуразность и нарочито угловатая пластика вывели актрису за пределы привычных наработок. Они же, как ни странно, помогли в дальнейшем точнее обрисовать утонченную Натали Герцен.

Рожденная не из абстрактного образа молодой знатной дамы (у Нелли Уваровой была и Аглая Епанчина, и Луиза Строцци), а на контрасте с Мэри Сатерленд, Натали Герцен стала оживать. Человеческое вышло на первый план, а мелодраматическое отступило. Нелли Уварова играет конкретную мать и женщину, но в то же время словно воплощает сами эти сущности. Не случайно от ее голоса, зовущего глухого сына – «Ко-о-оля» – перехватывает дыхание даже у юных девушек, не задумывающихся о материнстве. А в кульминационной сцене

объяснения с Мари Огаревой, в монологе о «лепете возвышенных чувств» актрисе удастся достичь такого пафоса, который освобождается от всех негативных современных коннотаций и приносит подлинный катарсис. Натали здесь совсем не смешна и не беспомощна. Она одной только силой духа побеждает бойкую Марию. Говоря о творениях Рафаэля, она и сама кажется рафаэлевой Мадонной. Подлинная театральная радость наблюдать за этим триумфом героини и актрисы.

Натали Герцен и Мэри Сатерленд Нелли Уваровой сегодня, как и на премьере, во много схожи. Только теперь актриса сближает своих героинь на внутреннем уровне. Как бы далеки ни были героини по внешности и характеру, по социальному положению, отношению к жизни и мужчинам, их роднит безусловное чувство к своему ребенку (детям) и внутренняя чистота, доброта. Роднит настолько, будто они – проявления единой женской сущности.

Третья (а с точки зрения хронологии первая) роль Нелли Уваровой – капризная, взбалмошная и обаятельная Натали Беер. Теперь ее играет еще и Мария Рыщенкова, но не эта ее работа стала моим последним не премьерным открытием, а Эмма Гервег («Кораблекрушение»). Одна «сторона» любовного четырехугольника, объединившего семьи Герцена и немецкого поэта Георга Гервега. Самая мелодраматичная героиня в спектакле, хотя первые годы в исполнении Рыщенковой преобладало начало комическое, даже фарсовое. Актриса точно отыгрывала многочисленные репризы, но сама Эмма, казалось, нужна была лишь для того, чтобы снять излишний серъез.

Потом произошло то, что бывает с настоящими артистами, которым новая роль позволяет обогатить прежние. Мария Рыщенкова сыграла Лавинию в «Участи Электры». Сыграла бестрепетно и чисто. И в какой-то момент ее Эмме словно передались трагические токи героини пьесы О'Нила. Комическая привязанность к Георгу сменилась трагической одержимостью. Реакцией на ее монолог («они любят вас, любят меня и друг друга, и все человечество, конечно») стал теперь не смех, но страх возможной ужасной развязки.

Финальную сцену («Георг хочет, чтобы вы его убили») актриса превратила в трагифарсовую. Эмма похожа здесь на королеву в изгнании. Даже умолая, не унижается, а снисходит, делает одолжение, позволяет себе помочь. Она режиссирует и разыгрывает свой маленький спектакль так виртуозно, что остальные его участники даже не замечают, как на время превращаются в статистов. Ее цель – оборвать все концы,



«Берег утопии». РАМТ.
Н. Уварова –
Натали Герцен,
М. Рыщенкова –
Эмма Гервег.
Фото М. Савичевой

уйти с напряженно прямой спиной и гордо поднятой головой. В спектакле со сцены героиня убегает, но в памяти остается Рыщенкова – королева, делающая первые шаги к своему эшафоту...

За десять лет жизни спектакль пережил очень разные периоды. Бывали дни, когда не складывалось все. Разомкнутое пространство Станислава Бенедиктова, первые два сезона не перестававшее дышать, могло казаться пустым, несмотря на присутствие в нем десятка персонажей. Тогда становилось страшно за спектакль, который, казалось, вот-вот переживет сам себя.

Но бывало и по-другому (например, последний в этом сезоне «Берег утопии»), когда становилось понятно: спектакль жив, и актеры продолжают искать все новые краски. Как например, в сцене объяснения Бакуниной и Станкевича в Прямухино. Люба берет у него томик Канта, собираясь прочесть. Слово за слово героини забывают о нем, переключаясь на собственные отношения. Книга в какой-то момент просто оказывается на столе. Так вот, на декабрьском спектакле Любовь Бакунина –



«Берег утопии». РАМТ. Е. Редько – Белинский, И. Исаев – Герцен.
Фото А. Кошелева

Ирина Таранник, получив краткое представление о нравственном в философии у Канта и не приняв его («В Германии, может быть»), категорично вернула книгу Николаю. Крошечная подробность не заметна зрителям, впервые пришедшим на «Берег», но необходима актрисе, чтобы не перейти к автоматической игре. Необходима для того, чтобы спектакль набрал новое дыхание.

Проблема вводов. Без них спектаклю не обойтись, но жизнь из него они порой вытягивают. А бывает, наоборот, встряхивают приготовившийся было к анабиозу театральный организм. Тату Бакунину и Тату Герцен (в этих ролях невозможно было представить никого, кроме Дарьи Семеновой), пять лет назад впервые сыграла Анна Ковалева (больше я ее в этой роли не видела, поэтому все впечатления именно от срочного ввода). Ее Тату воспринимать было очень сложно. Все время казалось, что на сцене – две Вареньки (именно Вареньку изначально играла Ковалева), только одна из них отчего-то произносит другой текст. Тата стала резче, активнее, увереннее – словно переняла силу старшей сестры, но взамен лишилась обаяния хрупкости и несколько ребячьей наивности. Она была взрослее.

А вот Тата Герцен, напротив, казалась младше. В ней обнаружилось много детского. И ее постепенное, от эпизода к эпизоду, взросление получилось мягче, точнее, чем у Дарьи Семеновой. Правда, за счет

такой разницы между двумя героинями оказалась смазанной режиссерско-драматургическая рифма: Тата Герцен чем-то напоминает Тату Бакунину, и это явственно, если играет Дарья Семенова.

Чем дальше идет спектакль, тем больше возможностей у актера досоздать то, что не успел в процессе репетиций. А как быть тем, кто успел? Тем, чьи роли были отточены и каждая по-своему совершенна? Из сезона в сезон играть свои роли, стремясь не потерять того, что некогда было найдено, не потерять азарт. Рамиля Искандер и Дарья Семенова этим даром обладают. Неуловимый жест, слегка измененная интонация – и знакомая реплика обретает дополнительный оттенок смысла. Другие дети заняты в спектакле – и вот уже завязываются несколько иные сценические отношения. Настроение партнера, забытая или досочиненная им реплика – обыгрывается буквально все, все становится питательной средой для заботливо выстроенных ролей. Игра Рамили Искандер и Дарьи Семеновой сродни хорошей книге, которая с каждым новым прочтением открывается все полнее, все глубже.

Евгений Редько и Илья Исаев иные. Возможно, отпечаток накладывают сами творимые образы, но сценическая жизнь их героев очень плотно завязана на реакцию зрительного зала. На его дыхание, связанное с происходящим за стенами театра.

У каждого из актеров есть два ключевых монолога. Первый из них, как барометр, позволяет измерять атмосферу в зале и, соответственно, в обществе. У Белинского это монолог о «материке рабства и суеверий», у Герцена о том, что «хлеб в теорию не входил». Эти речи – своеобразный выплеск боли, желчный, саркастичный, пронизанный брехтовским остранением. Это почти открытое приглашение к диалогу, стремление растормошить, зацепить, разбередить мысли. Правда, с одним существенным различием: для Герцена Ильи Исаева это еще один способ убедиться в собственной правоте, тогда как для Белинского Евгения Редько – попытка докричаться, научить задавать вопросы и не довольствоваться поверхностными ответами.

Финальные монологи обоих героев – программные. Они говорят о практическом действии, пусть не ведущем ни к какому идеальному обществу, но способном восстановить справедливость по отношению хоть к одному обиженному человеку. И о смысле, который не в том, чтобы преодолеть несовершенство данной нам реальности, а в том, как мы живем в своем времени.



«Берег утопии». РАМТ. Финальная сцена.
Фото из архива театра

Это не рожденные под влиянием минуты слова, а обдуманнные, поверенные опытом идеи. В них нет запала – есть мудрость и спокойное сознание правды, которую, кажется, невозможно навязать, к которой можно только прийти. Надо сказать, воздействуют эти спокойные, «не обращающие в веру» монологи очень сильно. И воздействие это тем мощнее, чем больше перед тем разбередили нас яростные проповеди...

Белинский – изменчивый, подобно Протею, но обостренно искренний каждую минуту своего существования, – как губка впитывает в себя новые роли Евгений Редько. В зависимости от того, что сейчас репетирует актер, Белинский то грубеет, приближаясь к образу неистового Виссариона, то смягчается, вновь открывает в себе Висяшу. Порой в нем проступают черты фанатика, если не безумца, чаще верх берет бескорыстный подвижник, невероятно светлый, неиспорченный человек. Палитра разнообразна, и никогда не угадаешь, какой Белинский ждет вас на другом «Берегу».

Герцен статичен. Он всегда прав и в своей правоте почти неизменен. Он настолько монолитен и масштабен, так продуман и построен, что будто поглощает актера его играющего. Кажется, теперь у Ильи Исаева нет такой роли, в которой Герцен не выступил бы на первый план. Мудрый, всезнающий герой превратился в артистическое

амплуа, вырваться за пределы которого (если появится такое желание) с каждым годом будет все сложнее...

«Берег утопии» в постановке Алексея Бородина идет уже десять лет. За эти годы многое изменилось в самой жизни. Когда спектакль сыгрался и сложились элементы сложносочиненной конструкции, оказалось, что в нем нет ничего лишнего. Это мощное высказывание, поддержанное строгой формой. Оно воздействует и на мысли, и на чувства. Отвечая на все новые вопросы времени, «Берег утопии» не настаивает на готовых решениях. Спектакль предлагает разные – порой, противоположные – варианты ответов. Они во многом зависят от того, с каким мировоззрением человек пришел в театр и насколько готов открыться иной точке зрения. Эта постоянная возможность взгляда с другого берега делает спектакль особенно ценным именно сегодня, когда слишком для многих настоять на своем важнее, чем научить думать, сопоставлять.

Но прежде всего «Берег утопии» – красивое режиссерское творение. Красота здесь и в видимой легкости, спонтанности организации спектакля при невозможности заменить малейшую его деталь. Красота – в строгой упорядоченности, подчиненности единому морскому мотиву (даже массовые сцены подобны волне: весело бьющейся о берег в итальянских сценах, мягко накатывающей в русских и сметающей все на своем пути в картинах французской революции 1848 г.). Красота – в идеально завершенной фигурной композиции, возникающей из видимого хаоса образов. Это театр для людей. Берег, на который возвращаешься, чтобы снова услышать колокол и пуститься в путешествие. Пуститься с наивной верой в то, что оно не закончится кораблекрушением.

Ксения Стольная

Денис Береснев в роли Александра Адуева

**Спектакль «Обыкновенная история»
по одноименному роману Ивана Гончарова
поставил в Московском драматическом
театре «Сфера» главный режиссер
театра народный артист России
Александр Коршунов.**

Литературной основой послужила инсценировка Виктора Розова, что шла в «Современнике» в режиссуре Галины Волчек с Олегом Табаковым и Михаилом Козаковым в главных ролях. В 1970-м вышел одноименный фильм-спектакль.

Роман Ивана Гончарова позволяет по-разному интерпретировать образы героев. Характер Александра Адуева представлен автором объемно. В нем есть изнеженность, инфантильность, неустойчивость перед жизненными испытаниями. В то же время это добрый, нежный и одухотворенный человек. Исходя из текста, сложно однозначно судить, насколько одарен Александр творческими способностями и что преобладает в его натуре – нервное себялюбие или жажда служения отечеству и людям. Читатель волен самостоятельно решить, что на самом деле происходит с героем в финале: искренне ли доволен Александр новой, с виду благополучной, жизнью или обозлен, или равнодушен и холоден, и осталось ли в нем что-то от него прежнего. Неоднозначность предоставляет свободу в толковании. И хотя спектакли «Современника» и «Сферы» поставлены на основе одной инсценировки, в решении роли есть различия.

Олега Табакова в роли Адуева отличает большая сдержанность. Насыщенное внутреннее переживание выносится им на поверхность лишь отчасти. Денис Береснев выражает душевную жизнь своего героя ярко, крупно, экспрессивно. В его случае даже холодность или разочарование не лишены, как это ни парадоксально, страсти. Открытый темперамент в этой роли опасен: велик риск вызвать насмешку вместо сопереживания. Но актер с задачей справляется, в спектакле между ним и сценическим образом дистанции нет, что позволяет создать роль основательную, чувственно оправданную и живую.

В самом начале Александр предстает нежным восторженным юношей. В первой сцене спешно, но аккуратно укладывает вещи в чемодан. Взгляд останавливается на букетике полевых цветов, стоящем на столе. Александр любит им как произведением искусства, затем поднимает глаза, смотрит вверх зрителей – будто воображает картины будущего. Весь его облик выражает состояние светлой грусти и радостного волнения от предстоящих перемен.

Во время прощального разговора с маменькой Александр взбудоражен, глаза горят, мыслями он уже не здесь. Молодой Адуев выпивает залпом несколько стаканов чая, быстро ест, листает книги, изредка поглядывая на мать, пока она размеренно и основательно делает свои

ласковые наставления. Он смотрит на нее с любовью и нежностью, но как только она отворачивается, перестает ее слушать.

Будущее кажется ему светлым. Александр обнимает мать и весело, беззаботно произносит: «Если я вас забуду, Бог меня накажет». Он уверен – подобного не случится. Он полон сил, внутреннего огня. По сцене не ходит, а будто летает, без конца в движении, с лица не сходит улыбка. «Ма-а-аменька», «Со-о-онечка», – Александр смотрит на свою родительницу и на девушку, в которую влюблен, с застенчивой лаской и словно поет – говоря с ними, многозначительно растягивает гласные. Одним только обращением и взглядом заменяет многословные объяснения. Прижимаясь к матери на прощание, ласково гладит ее по спине.

По приезду в Петербург Александр оказывается у дядюшки, которого блестяще играет народный артист России Дмитрий Ячевский. Денис Береснев с шумом выбегает на сцену. Широко расставив руки, растопырив пальцы и глубоко дыша бросается к старшему Адуеву. Резкий контраст: сдержанный отстраненный дядя и эмоционально открытый племянник. Александр смотрит на родственника с умилением и искренним восторгом. Глаза бесстрашно-широко распахнуты, тогда как дядюшка часто щурится. Интонация здесь иная: не поет, а восклицает, будто вся сила, что копилась в нем, готова выплеснуться наружу. Это энергичный человек, переполненный энтузиазмом и готовностью действовать.

«Я приехал... жить», – отвечает Александр на вопрос, зачем приехал, и широко разводит руками. Это «жить» актер произносит тихо, значительно и в мажорной тональности. Когда рассказывает о том, что привело его в Петербург, то возвышенные обороты речи звучат убежденно и искренно. Александр тщательно и мучительно подбирает слова, захлебываясь ими и веря в каждое из них.

«Это вещественные знаки невестественных отношений», – говорит он дядюшке и держит свои «святыни» (прядь волос и письмо Софьи) на открытых ладонях, готовый щедро делиться тем, что для него дорого. Петр Иванович волосы выбрасывает в окно, а письмом прикуривает сигару. То, что ценно душе, не полезно делу. «Значит, ты приехал делать карьеру и фортуна», – резюмирует Петр Иванович, и с силой хлопает ладонью по столу. Лицо Береснева покидает вдохновенная улыбка. Его герой впервые сталкивается с отсутствием взаимности: его чувства наталкиваются на ровный бесстрастный рассудок. Проза против поэзии, цинизм против романтики. Береснев играет открытое несогласие,

возмущение, почти гнев, больше похожий на детскую обиду. Но скоро обнаруживается слабая сторона его натуры – страдание по утраченным «святыням» длится не более нескольких секунд и исчезает без следа, когда дядюшка говорит: «Я почти нашел для тебя место». Александр с воплями восторга бежит к Петру Ивановичу, по-детски прыгает на диван рядом с ним, бросается целовать и обнимать.

Когда дядюшка диктует Адуеву письмо в деревню, тот пишет старательно, прилежно. На циничные, хотя в чем-то правдивые слова, откликается молчаливым несогласием, но не спорит. Его сила – в душевной мягкости. В ней же – слабость.

Старший Адуев читает вслух стихи Александра, и он с наивной гордостью смотрит на зрителей, все – поза, взгляд – выражает торжественное ожидание признания. Беззлобная, почти детская самоуверенность. Дядюшка просит племянника подарить ему свои творения. Тот, не помня себя от счастья, бросается собирать бумаги и взволнованно вручает их новому обладателю. Когда тот приказывает слуге пустить все это на обои, Александр тихо произносит: «Это... мои труды! Мои... мечты!» и на лицо ложится такое страдание, будто комнаты собрались оклеить его душой. Дядюшка, не обращая внимание, зовет его. «Иду!», – отрывисто отвечает Адуев. Первая твердая интонация. В глазах – холодная собранность.

Сцена, в которой герой счастлив более всего – встреча с возлюбленной Надеждой Александровной. «Хотите молока?», – спрашивает она. «Хочу-у-у», – отвечает он с упоением. В этой интонации сосредоточено все его состояние, отношение к окружающему миру: томительная жажда, радостное предвкушение. Голос снова становится бархатным, нежным, певучим. И движения становятся другими: не резкими, как с дядюшкой, а плавными и мягкими. Ступает еле слышно и осторожно, как будто боится спугнуть мгновение. Поднося Наденьке вазочку с клубникой, тихонько пританцовывает, а локтями делает такие движения, как если бы вместо рук были крылья. Новое чувство поднимает его надо всем, что было. А как он ест эту клубнику! Медленно вкушает, смакует каждый кусочек. Любовь подарила неповторимый вкус жизни, которым он смог насладиться. В сцене в саду Александр нежно обнимает Наденьку за плечи и говорит, как пойдут они по жизни рука об руку. Расставшись с ней, переполняемый радостью, он произносит монолог о счастье, страстно выкрикивает каждое слово, хватается руками за голову, смеется и пританцовывает.

Молодой Адуев непосредственен словно ребенок. Пока дядюшка договаривается о том, чтобы устроить его на службу, весело прыгает по лесенке. Он и трудится играючи, а окончив работу, делает бумажный самолетик и отправляет его в зрительный зал. Рассказывая Петру Ивановичу о своей возлюбленной, обнимает подушку и жмурится от удовольствия. Глубокое серьезное чувство выражается с детской непосредственностью, немного неуклюже. Герой Береснева не скован правилами, свободен и раскрепощен.

Адуев замечает в Наденьке перемену – она вдруг стала к нему холодна, и на его глазах выказывает расположение сопернику – графу Новинскому. Голос актера становится низким, строгим, немного дрожит. В интонациях – обида, требовательность, злость. Лицо искажает гримаса ярости. Прощаясь с княгиней – матушкой Надежды – грубо и с силой, не глядя на нее, жмет руку.

При следующей встрече с возлюбленной Александр бросается к ней, испытующе заглядывая в глаза. Спина бессильно сторблена. Адуев бьет ладонью по столу, кричит, одновременно чуть не плачет. Затем просит ответить, заменил ли кто-то его в ее сердце. «Да? Или нет?», – тихо произносит несколько раз. Сначала – с робкой надеждой, потом – с отчаянием. «Да», – отвечает она. Больше никаких движений, никаких слов – только напряжение всего тела.

Другие персонажи в спектакле эмоционально стабильны, у молодого Адуева перепады сильны, резки, мгновенны. Все или ничего, любовь или ненависть, счастье или горе.

За одну только короткую сцену, в которой отвергнутый влюбленный рассказывает дядюшке и тетушке о случившемся, он проходит несколько состояний. Сперва тихая ярость. Александр ходит по кругу, как зверь в клетке. Рассказ начинает тихо и сдержанно, постепенно переходит на крик, тяжело дышит, размахивает руками и всем поведением выражает решительную готовность мстить. Затем снова затихает. Береснев показывает и горечь неумолимо подступающего отчаяния, и тщетные попытки его подавить. Не в силах больше сдерживаться, Александр бросается на диван, содрагаясь от беззвучных рыданий. «Я не хочу жить!», – повторяет трижды. Резкий контраст с недавним: «Я приехал... жить!» и «Хочу-у-у».

Во втором действии на Александре – темные брюки, темно-серое пальто, белая рубашка, коричневый жилет, черный шейный платок и черные же туфли. На прогулке встречает единственного своего друга.



«Обыкновенная история». Театр «Сфера».
Д. Береснев – Александр Адуев. Фото В. Майонова

Адуев бросается к Пospelову, тот реагирует приветливо, но сдержанно, предлагает зайти, если понадобится помощь по службе или деньги. Оставшись в одиночестве, герой с презрением и досадой бросает: «Все – ложь!». Таков приговор миру, не отвечающему ему взаимностью.

Александр озлоблен, раздражен и мучительно переживает несоответствие действительности высоким идеалам. Противопоставляет себя обществу: «Я – не сделал людям зла» с ударением на «Я». В этой сцене ощутима необратимая душевная трансформация Адуева-младшего. В нем появляется болезненная гордыня обиженного человека.

Короткая вспышка надежды – письмо редактора! Александр смотрит с прежней ребяческой наивностью, читает торжественно, вдруг останавливается... Перечитывает... Голос становится все тише и неуверенней. Редактор сообщает, что литературного таланта у него «и следа нет».

«Как ты себя чувствуешь?», – слышит он вопрос. В романе, и в инсценировке, и в спектакле «Современника» он отвечает: «Покойнее, чем можно было ожидать». Герой Береснева эти слова пропускает и с усилием произносит продолжение фразы: «Чувствую, как человек, обманутый во всем». О.П. Табаков, кстати, произносит эти слова с каким-то пугающим, неожиданным спокойствием. В «Сфере» реплика опущена неслучайно: в герое совсем нет покоя. «Теперь я свободен», – с холодным мрачным облегчением добавляет Табаков.

Береснев же берет бумаги, отходит сторону и начинает все быстрее рвать их в клочья, почти рыча: «Хорошо, теперь я свободен!».

В интерпретации «Современника» Адуев первое время действительно влюблен в Тафаеву – молодую вдову, которую дядюшка попросил окрутить для своих корыстных целей. В спектакле есть сцены, где он нежно и страстно целует ее, а его – «Я и часа не могу без вас» – звучит искренне, от сердца. В варианте «Сферы» между любовниками нет ничего подобного. Александр сообщает тетушке, что любит Юлию, но в действительности ему рядом с ней тоскливо, душно и невыносимо. В первую их встречу Александр как неживой – что воля, что неволя. Волосы взъерошены, сам – ко всему безразличный, на Тафаеву смотрит с нескрываемой грустью. Юлия каждую секунду жадно смотрит на возлюбленного, обнимает, обвивает руками шею. В ответ получает взгляд, в котором смешаны раздражение, отвращение и жалость. Теперь он – тот, кто не отвечает взаимностью, о его холод разбивается чужая душа. Адуев на мгновение оживает, когда слышит от нее вопрос: «Разве ты любишь разумно?». Он резко вскакивает, кричит: «Конечно, нет!», – и бросается целовать. Ему становится страшно вдруг увидеть в себе то, что было так горячо им презираемо в других. Но, поцеловав, снова отстраняется. Любить не получается.

Между ними во время последней встречи глухой вакуум. Он надеялся возродить в себе способность к сильному искреннему чувству, а получилось, что эта связь только проявила душевное его бессилие. Открылось, что Александр сам не отвечает предъявляемым к себе требованиям. Когда к нему приходят тетушка и дядюшка, он лежит на диване, с головой завернутый в одеяло – спасительный кокон, отгораживающий его от жизни. На вопросы отвечает односложно, нервно, даже дерзко.

С усталостью произносит: «Неужели вы, дядюшка, сами никогда не поймете, что ваша, как вы думаете, суровая правда, есть на самом деле ложь! И я не могу разбить ее, потому что это железная ложь» (эти слова встречаются в инсценировке, в романе их нет).

Кульминационная сцена спектакля – монолог уезжающего из Петербурга Адуева: «У-у-у, прощай, каменная гробница лучших человеческих чувств, сильных движений души! Прощай, бесчувственный, жадный, лживый!.. В двадцать девять лет ты сделал меня стариком, убил во мне все человеческое!.. Ты проклятый!.. Ты ненавистный!.. Чтоб ты провалился в свои болота! Чтоб ты опять захлебнулся водой!.. Чтоб ты!.. Я ничто!.. Я ничто!.. Я ничто!..». В романе это внутренний монолог.

Табаков произносит его с тихими слезами горького разочарования, вовсе не жестикулируя. Сдержанное отчаяние сломанного человека. Береснев же в этой сцене кричит, глотает слезы, кулаком ударяет себя в грудь, словно пытается затолкать обратно все свои не востребуемые чувства и надежды. Ненависть, обида, боль выплескиваются наружу.

Вот он возвращается в Петербург после деревенских каникул – возвращается другой человек. В нем еще можно узнать юношу с желтым бантом на шее, но Береснев играет теперь с остервенением, и недобрым огнем в глазах.

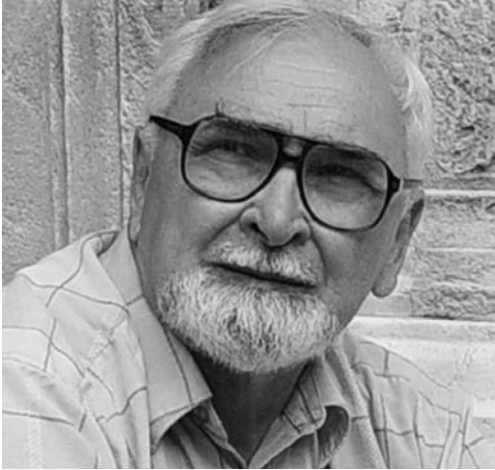
Явная перемена, приключившаяся с Адуевым, отражена, конечно, и в инсценировке, и в спектаклях разных театров. Разнятся оттенки. У Розова, как и в романе, он как бы превращается в своего дядюшку. Табаков же играет куда более страшную метаморфозу. В его герое совсем не остается человеческого. Трепетную, ошибающуюся, нежную душу уничтожила машина «дела», успеха. Исказились черты лица, его выражение, мимика. Сам Табаков называл эту маску «кувшинным рылом». Истукан, испытывающий, похоже, только одну, пошлейшую эмоцию – самозабвенное довольство собственной неуязвимостью. Герой Табакова кажется живым только потому, что ходит и говорит, все остальное в нем мертво.

Финал спектакля «Сферы» не так безысходен, оставляет небольшую надежду на возможность обратной перемены Адуева-младшего. В нем все же узнаваем прежний Александр, нервный и несчастный. В его поведении в финальной сцене есть вызов и внутренняя истерика. Рассказывая о себе, внимательно всматривается в дядюшку и в лица зрителей с победной злостью — мол, довольны? Таким хотели меня видеть? На тетушку старается не смотреть, ведь ей за него больно, а это ему теперь ни к чему. Походка не степенная, скорее развязная, какая бывает у подростков. Говоря о деньгах, герой машет руками – как прежде при разговоре о любви. Радость в его жизнь приносят другие вещи, не те, что прежде.

Денис Береснев играет неприятного, скользкого, распущенного, самодовольного, но все же – человека, неуспокоенного, не остывшего. И это делает финал чуть более светлым, чем был в театре «Современник». Играя неоднозначный характер, актер избегает фальшивой идеализации своего героя в первой части спектакля, а в заключительной – не демонизирует его. Представляя нам Адуева-мл., Береснев говорит о ценности и хрупкости души и человеческих чувств.

Архитектура это декорация для самого великого спектакля, который называется Жизнь

Элла Михалева провела беседу с одним из крупнейших специалистов в области театральной архитектуры А.В. Анисимовым – доктором архитектуры, членом-корреспондентом Российской академии архитектуры и строительных наук, лауреатом Государственной премии СССР, заслуженным архитектором РФ, автором двух монографий о театрах Москвы и многих крупных архитектурных театральных проектов, среди которых реконструкция Московского планетария и Новая сцена Театра на Таганке. Отец Александра Викторовича работал в оркестре Мариинского и Большого театров, а дядя был директором ГАБТ.



А. АНИСИМОВ

Театр начинается с пространства. С билетной кассы, входа, где нас встречают билтеры. С фойе, зрительного зала, сцены – для зрителя; цехов, «конторы», технических помещений, гримерок – для сотрудников.

С момента зарождения театральное искусство неразделимо с архитектурой. Как бы ни менялись сценические техники, общественные идеи, образ жизни людей и социальное место самого театра, якорь архитектуры удерживает его прочно. Ему не уйти от архитектуры ни на улице, ни на площади, где городской пейзаж станет естественной декорацией спектакля, ни в непригодном помещении лофта, вокзала, ангара, подвала жилого дома. Сложность театральной архитектуры заключается в том, что она требует знаний техники и технологий и эстетики.

— Александр Викторович, что такое театр с точки зрения архитектора? Каково отношение архитектора к театральной архитектуре, чем она интересна?

— Театр волнует потому, что он воспроизводит жизнь, у которой могут быть бесчисленные варианты.

С точки зрения архитектуры в театральной области имеются две главные темы. Первая – театр и город: какое место занимает театр в городе и градостроительной области. Это отдельная тема, очень обширная. Вторая – театр и постановщик, театр и технологии, как они влияют на интерьеры и на всю планировку здания.

— Давайте тогда поговорим поподробней. В той очередности, которую определили вы: первый аспект «Театр и город».

— Театры делятся на три вида. Первый из них – градообразующий. Второй – театр, занимающий в городской застройке рядовое положение. Третий – театр-невидимка, я их так называю.

Если мы говорим о каком-то знаменитом, крупном театре, как у нас в Москве ГАБТ, такое здание играет градообразующую роль. Вокруг него группируется ансамбль. То же самое в Париже вокруг Гранд-Опера или в Нью-Йорке вокруг Метрополитен-опера в Линкольн-центре – можно массу примеров привести. Причем, сама театральная тема в таком квартале со временем разрастается. Когда-то раньше появилось в этом месте одно здание, позже, скажем, веке в девятнадцатом, вокруг основного здания рождались театры поменьше, и постепенно образовался тот ансамбль, который мы видим сейчас. Вот, допустим, наша Театральная площадь. Кроме Большого театра на ней со временем появилось то, что сейчас называется РАМТ (на рубеже XIX–XX веков он назывался Новый театр). Малый театр еще раньше Большого появился. Недалеко – театр Солодовникова (сейчас Театр Оперетты). Так образуется большой ансамбль из главных театров в городе.

Есть рядовые театры. Их здания существуют на равных в ряду застройки. Они могут располагаться на обычной улице и на площади, но они не являются главным объектом архитектурной среды. Например, к дворцу Пале-Рояль был пристроен Комеди Франсез.

На Михайловской площади в Санкт-Петербурге в ансамбле с Михайловским дворцом (ныне Русский музей) появился Михайловский театр.

Ну, и наконец, театры, которые получили колоссальное распространение в последнее время: совсем маленькие, камерные, которые не имеют даже своего фасада. Я назвал их «театры-невидимки». Их на сегодняшний день очень много появилось и в разных странах, и в разных, особенно крупных, городах. Это театры в основном небольшого размера, хотя встречаются и большие. Скажем, как Геликон-опера. Довольно крупный оперный театр с тремя залами, но он вписан в старую застройку и потому незаметен.

Есть театры, которые настолько затеряны в общей городской среде, что даже вход не обозначен – обычная дверь, за ней скрывается зальчик на двести-триста, а то и на пятьдесят мест.

В этой связи интересна тема «современный театр».

— Если в городе строится новое здание театра?



Lincoln Center.
Нью-Йорк

— Да. Тут ко всем прочим проблемам добавляется вопрос, как отнестись архитектору к старой исторической застройке. Есть два принципиальных подхода. Первый – подделываться под старую застройку, иногда даже имитировать старые архитектурные формы, лишь бы не нарушать прежний облик.

А есть другой принцип – архитектор работает на контрасте к исторической застройке. И появляются здания совершенно новой архитектуры. В ряде городов такие контрастные решения можно встретить. Например, в Нью-Йорке – Линкольн-центр. Его строили довольно давно, в шестидесятых годах прошлого столетия, но как контрастное по архитектуре здание. По тем временам это был серьезнейший общественный вызов: на фоне старой застройки и не старых небоскребов появился совершенно новый в архитектурном отношении театральный центр. Хотя мотивы классической архитектуры в здании присутствуют. Они есть и во внутреннем устройстве, и во внешнем конструктивном решении.

Или Оперный театр в Сиднее. Он совершенно не вписывается в старую застройку, но сильно повлиял на градостроительную ситуацию всего города. Больше того, он стал маркой не только Сиднея, но и всей страны, поскольку он узнаваем, а это для театра важнейшее свойство. Она, с одной стороны, создает дополнительный ориентир в городе, а с другой – яркий архитектурный образ.



Opera House.
Сидней

Но самым вызывающим примером вторжения в старую архитектуру является Опера Бастилии.

— **Александр Викторович, а вам какой из подходов ближе: театр, вписанный в историческую архитектурную среду или самостоятельный образ, который, как видно на примере Сиднея, сам способен устанавливать градостроительные принципы?**

— Очень хороший вопрос, на который у меня есть четкий ответ: равноправны оба подхода. Главное – качество исполнения. В талантливых руках и тот и другой принцип может оказаться великолепным. Хорошо, когда в городе есть театральное здание, которое влияет на городскую среду. И хорошо, когда есть театр, вписанный в историческую застройку. Архитектура не должна быть однообразной.

— **Наша московская театральная застройка чем-то примечательна? У нее есть некие родовые московские черты?**

— Московские театры, конечно, совершенно особая статья. Если мы посмотрим на них – около половины располагается в приспособленных помещениях. Это бывшие клубы или частные дома, или что-то иное. Театр им. Н.В. Гоголя, который сейчас называется Гоголь-центр, расположен в бывшем железнодорожном депо. Основная его часть – железнодорожное депо. Хотя впереди, там, где сейчас фойе, находилось клубное помещение.



Opéra Bastille.
Париж

Очень интересная тема: развитие театрального здания. Если театр живой, жизнеспособный, он начинает постепенно завоевывать пространство. Можно сказать, в каком-то смысле он ведет себя как агрессор: захватывает другие сооружения, соседние здания – слева, справа, в глубине, растет внутрь земли и немножко вверх, в допустимых пределах.

В этом отношении в Москве очень интересная театральная сеть. Ведь даже Большой театр все время своей истории рос.

— **Каким образом?**

— А смотрите. Князь Урусов построил старый Петровский театр, который занимал площадь, ныне равную сцене Большого театра. Он сгорел. Бове построил новое здание, которое стало называться Большим. Оно тоже сгорело. Альберт Кавос его восстановил. По ширине театр остался тот же, но чуть-чуть длиннее и выше. Потом к нему сзади достроили декорационный сарай. Внутри декорационного сарая остался задний портик, построенный по проекту Бове. Сначала он был временный, но затем этот декорационный сарай превратился в архитектуру. И он выделялся на фоне остального здания – на нем имелись такие как бы уступы. Уже в советское время, в 50-е годы, в мастерской архитектора И.Е. Рожина был сделан проект, и эти уступы были застроены. Затем потребовалась система кондиционирования, а для нее понадобились дополнительные площади. И театр начал



La Scala.
Милан

расти в глубь земли. Появились подземные сооружения, связанные как раз с вентиляцией. Еще раньше под зрительным залом выросло фойе для оркестрантов. А под сценой углублялся трюм. В шестидесятых годах над зрительным залом, непосредственно под кровлей, возник большой репетиционный зал. Ну, и так далее. Театр почти все время разрастался. Хотя это почти незаметно стороннему зрителю. Но те, кто интересовался, знают, что он все время распухал, а после последней реконструкции ушел на шесть этажей под землю. При этом под асфальтом площади перед портиком театра разместился концертно-репетиционный зал им. Бетховена. Все это характерно для крупных театров.

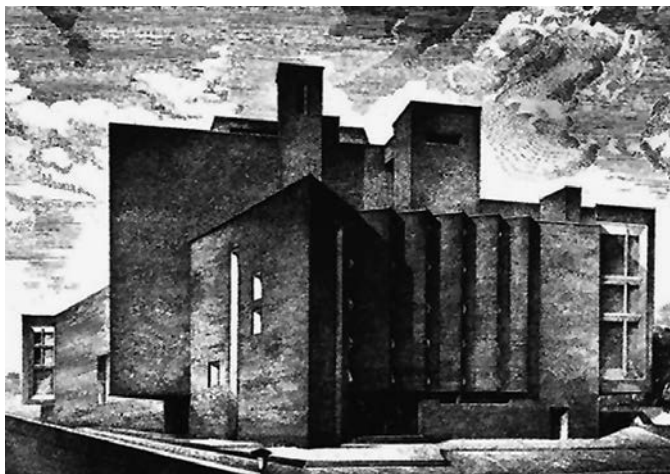
Кроме того, крупные оперные театры требуют обновления технологий. А оно связано с достаточно решительными действиями. Например, Ла Скала. Казалось бы, такой традиционный театр, лучший в мире по акустике. И очень любимый. Причем, любят итальянцы именно здание Ла Скала. Тем не менее, и архитекторы, и заказчики, и организаторы при реконструкции, которая велась на границе двадцатого и двадцать первого века, не побоялись снести заднюю часть, которая располагается за сценой, и выстроить ее в прежнем виде заново, но увеличенной по высоте. А над ней, слева, сделали часть в совершенно новой архитектуре (куратор Марио Ботта).



The Royal Covent Garden.
Лондон

Итальянцы не побоялись пойти на столь радикальные меры и даже пристроить трехэтажный корпус, ставший боковой частью театра. Прежде рядом с основной сценой располагался театр «Лирик», то есть, малый зал. Они этот «пикколо театр» снесли, сохранив его фасады, и на его месте сделали большой карман для основной сцены. Вначале, конечно, решение вызвало споры, но сейчас все улеглось, поскольку все понимают, что сделано это было в интересах театра, для удобства. И все это спокойно вошло в историческую часть Милана – города, имеющего очень глубокие традиции. Это очень яркий пример живого, развивающегося театра.

Более разительным примером является реконструкция Королевской оперы в Лондоне. Мы привыкли называть его Ковент-Гарден, хотя это неправильно. Ковент-Гарден – название рынка в этом районе Лондона. Там вообще новые корпуса пристроены к театру – и сбоку, и сзади, и наверху. В общем, все очень сильно расширено, но сохранен основной исторический фасад. Раньше он занимал сто процентов застройки по улице, а сейчас примерно процентов двадцать пять. Остальное – сплошь новые постройки. По стилю это, конечно, совершенно новый театр. Но там сохранен масштаб, и с огромным уважением они отнеслись к прежней застройке квартала. Тот же знаменитый старый рынок Ковент-Гарден – очень уважительно все сделано по отношению к нему.



Проект Новой сцены театра на Таганке

Не учитывались только какие-то случайные постройки. Хотя расширялся театр за счет площади рынка. Один из рыночных павильонов, цветочный, в начале двадцатого века был превращен в театральное фойе и в танцевальный зал. А теперь на первом этаже кассовый вестибюль, а на втором, очень высоком, там сделан очень большой театральный буфет, роскошный совершенно.

Вот такой яркий пример преобразования старого театра в современный. Хотя интерьеры залов и фойе в старой части свято сохраняются.

— **У Вас есть собственный опыт подобного и очень сложного преобразования – создание комплекса из нескольких зданий, разновременных по периоду постройки, с присоединением к ним нового помещения театра. Я имею в виду Театр на Таганке...**

— Да, на Таганке был особенно сложный случай. Поскольку старое здание занимает менее двадцати процентов от всего объема постройки. Старый зал – бывший кинотеатр «Вулкан», который, начиная с 1918 г., использовался для театральных постановок. В настоящий момент Театр на Таганке состоит из шести старых зданий и двух новых. Одно из новых – зал и сцена, все артистические, репетиционные, технические и складские помещения – со служебным входом. А второе – вестибюль и фойе с главным входом для зрителей, фасад которого выходит на Верхнюю Радищевскую улицу. Это было достаточно сложно делать, не все удобно получалось.

— Там еще и рельеф очень непростой: от Верхней Радищевской по длине театра начинается большой уклон...

— Как раз рельеф нам, архитекторам, в какой-то степени помог. Перепад высоты в том месте больше, чем шесть метров. Он идет к Язуе в сторону Курского вокзала, и на это естественное понижение как бы лег амфитеатр. Рельеф помог сделать и хороший трюм под сценой. Как раз на месте трюма идет основное понижение. Трюм в результате спроектирован так, что туда может въехать автомобиль, нагруженный какими-то необходимыми театру вещами. В результате за счет рельефа задний фасад театра оказался главной доминантой в городской застройке. Он стал определяющим ориентиром в городе.

— А что больше вызывает азарт архитектора: свобода, связанная с сооружением нового здания, или трудности реконструкции и приспособления старых помещений под новые цели?

— Это вопрос сугубо индивидуальный. Здесь не может быть рецепта. Бывает, что при реконструкции старого здания приходит совершенно неожиданное свежее решение, которое может в проекте представляться спорным, а на деле оказаться очень интересным. Бывают случаи и уникальные. Вот, скажем, я сравнительно недавно делал реконструкцию московского Планетария. Тоже ведь своеобразный театр. Памятник архитектуры. Казалось бы, ну нельзя его трогать. Ни пристроить к нему ничего нельзя, ни надстроить. А здание требовалось сильно расширить, чтобы создать современный Планетарий, потому что прежний технически безнадежно устарел. И вот пришло такое решение: раз это неприкосновенное здание, то, ничего в нем не меняя, отреставрировав, поднять на домкратах на шесть с лишним метров над землей, и сделать новый уровень земли, на которой он стоит.

На самом-то деле, это не новый уровень земли, а крыша. И под ней выстроили новое здание, которое незаметно уходит под землю и под старое здание. Я придумал пандус, мы полностью восстановили подпорченное немножко за годы советской власти старое здание. И получили очень большой прирост объема: увеличили площадь Планетария в шесть с половиной раз. Все это благодаря нестандартному и не имеющему аналогов решению – не было такого раньше, чтобы поднимали здание целиком – с внутренними перекрытиями, лестницами и куполом, а под ним строили новое.

— Почему из городского пространства исчез летний театр? У нас не самый удачный климат для такого вида театра, тем

не менее, в Москве долгое время функционировало несколько таких площадок?

— Во-первых, как вы сами сказали, по климатическим обстоятельствам. А во-вторых, это дорого. Скажем, на содержание летнего театра в Парке Горького за годы его существования было истрачено столько денег, сколько нужно для строительства двух обычных театров. Хотя летний театр может быть очень удачным решением городской среды. Есть, например, театр, который в обычной обстановке выглядит как лестница с площадкой внизу. В дни показа спектаклей лестница легко превращается в амфитеатр, а площадка в сцену.

Но летний театр – не только открытая площадка, которую вы имеете в виду, это холодный театр. Таким, без отопления, был Зеркальный театр в саду Эрмитаж. Сейчас в результате радикальной перестройки он стал теплым.

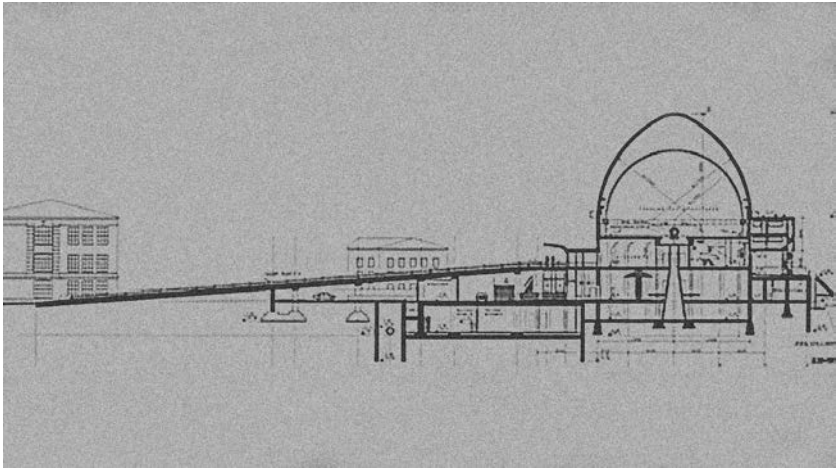
— То, о чем мы говорили выше, касается темы «Архитектор и театр». Вы назвали и второй аспект: архитектор и постановщик...

— Да. И я говорю «постановщик», избегая слова «режиссер». Поскольку под постановщиком подразумевается не только режиссер, но и художник-сценограф.

Основная проблема заключается в том, что постановщик и архитектор живут разными масштабами времени. Постановщик мыслит тем, что отпущено его театру двадцать-тридцать лет, а чаще всего – куда меньше. Архитектор занимается зданием, которое может прожить сто лет, а если повезет, то намного больше. Театр строится от двух лет до десяти, а спектакль ставится от двух до десяти месяцев. Отсюда и разная психология восприятия пространства.

Из этой основной проблемы вытекает принципиальный вопрос: как проектировать здание? Под конкретного постановщика и художника, под старую традиционную школу или авангардную, которой требуются трансформируемые залы, уникальное оборудование и так далее? Или следует проектировать театр, в котором сможет работать любой режиссер, только для этого нужны соответствующие архитектурные условия и приспособления?

Когда я только начинал этим заниматься, мне казалось очень интересным сделать театр под конкретного человека. Но теперь я пришел к выводу, что с этим надо быть осторожным. Безусловно, следует учитывать мнение и режиссера, и сценографа. Это, во-первых, очень интересно



Проект реконструкции
Московского Планетария

творчески, а во-вторых, заказчикам внимание к их идеям приятно. Но обязательно надо думать о том, что театр может простоять целый век. Такая задача – учесть потребности конкретного постановщика, но ориентироваться на перспективу – гораздо сложнее.

Тут надо умело сочетать универсальный подход с конкретным. Кроме того, при проектировании нужно применять стандартное механооборудование. Если все в театре делать уникальным, то в нем не смогут работать организаторы самого процесса производства – рабочие сцены, осветители и так далее: им потребуется специальное длительное обучение.

Архитектура сама по себе – декорация для самого великого спектакля, который называется Жизнь. Архитектура позволяет ощутить пульсацию пространства жизни. Группы архитектурных сооружений можно даже распределить по актам. Первый акт жизни и архитектуры – это строительство баптистерия с крестильнями. Второй – строительство школы, института и так далее. Третий акт – *tuba mirum* – как в Реквиеме. И наконец, четвертый акт жизни и архитектуры – собор, памятник всему вышеназванному. Поэтому, мне кажется, не только архитектор должен прислушиваться к постановщику, но и режиссеры должны понимать: архитектура тоже великое творчество. Недаром древние считали, что архитектура – мать искусства.



Фасад театра Содружество актеров Таганки.
Современный вид

Что касается вопроса, должна ли архитектура отвечать эстетике самого театра... Думаю – нет, не должна. Потому что характер постановок меняется, режиссеры и художники тоже. Архитектура должна быть независимой, но отвечать современным требованиям.

Я помню, мы Ю.П. Любимову задавали вопрос: «А как вам видится фасад современного театра?». Он с улыбкой сказал примерно так: «Большая, большая глухая стена. И в ней ма-ааленькая дверь. Зритель входит в эту дверь, а тааам...». Дальше он не продолжал, но было понятно, что за этим глухим фасадом все вдруг возникает и развивается.

Ну, насчет глухого фасада я с ним совершенно согласен. Даже независимо от Любимова мы для Новой сцены Таганки сделали очень много таких глухих кирпичных стен. Я считал, что делать стеклянные фасады или стены с большими окнами неправильно. Город отвлекает зрителя от того, что происходит внутри театра. Театр должен быть повернут внутрь самого себя. У нас с Таганкой была возможность реализовать эту идею. Когда мы затеяли внутри театра дворик сделать, то стремились, чтобы все пространство было обращено внутрь этого дворика. А чтобы выглянуть на улицу, надо подойти в определенное место и специально куда-то заглянуть, тогда вы «выйдете» на улицу. Я против того, чтобы из театрального здания видеть улицу – надо видеть театр.

— От сценического жанра архитектура тоже должна сохранять независимость? Должен архитектурный проект учитывать, драма будет располагаться в здании, опера, балет или детский театр?

— Опыт создания детских театров с использованием специальных элементов привел, особенно в провинции, к появлению примитивной третьесортной архитектуры. Построенные здания в большинстве своем неудачны. Исключение составляет Детский музыкальный театр в Москве. Сама его архитектурно-планировочная схема – одна из лучших, и не нуждается в наивных украшениях. Но под напором заказчика интерьер был засорен всякими медвежатами и зайчиками. Мне кажется, такое украшательство воспитывает у ребенка дурной вкус, к тому же это абсолютно лишнее добавление к театру. Ребенок не воспринимает подобный фон. Это взрослому кажется, что детям интересно видеть в театре скульптуру зайца. А современный ребенок компьютер видит, экран, автомобиль... Ему заяц и медведь совершенно незнакомы, и не стоит обрушиваться на него с этими вещами. Я считаю, что глупо делать детский театр на такой основе.

— А на какой основе стоит подходить к детскому театру?

— Я считаю, что специальная детская архитектура, как и детский спектакль, – сомнительные понятия. Вспоминаю, что сам с раннего детства воспитывался на классической опере и классическом балете, и был вполне доволен. А когда мне подсовывали какую-нибудь кукольную драмку, раздражался. Обратите внимание, дети не любят пластмассовые игрушки. Они любят настоящие вещи, которые сами превращают в игрушку. Поэтому не нужно делать специальной детской архитектуры. Другое дело – надо делать архитектуру такой, чтобы ребенок сам мог превратить пространство в игровое. Использовать разные уровни, разные формы.

Теперь что касается оперно-балетного театра. Тема эта очень интересная и очень запущенная. Долгое время первенство оставалось за драмой, но сейчас она постепенно отдает позиции музыкальному театру. Архитекторы занимались многие годы в основном драматическим театром. Между тем в музыкальном театре за это время наметилась явная тенденция разделения балет – опера. Требования к сцене оперного и балетного спектакля несколько иные. И самое главное, в опере и балете принципиально разные требования к качеству планшета. Балет требует безукоризненного планшета: никаких дефектов, никаких швов, которые бывают между подъемно-опускными площадками. Идеальная, гладкая поверхность. В большинстве хороших музыкальных театров

делается специальный балетный планшет, который находится на аръер-сцене (иногда его делают съемным, и когда он не нужен, снимают и вешают на стену). Когда идет балетный спектакль, он выдвигается на видимую часть сцены. А для оперы нужны подъемно-опускные площадки, для чего разрезают планшет сцены. В опере чаще всего объемные декорации, которые нередко приколачивают гвоздями к планшету. Вот такое противоречие между балетным и оперным спектаклями. Кроме того, разные требования к освещению артистов. Поэтому в больших городах, тем более столичных городах, таких, как Москва, уже назрела необходимость строить специальные балетные театры. Или, во всяком случае, балетный зал. Мне представляется музыкальный театр, состоящий из двух залов. Один балетный, другой оперный. В оперном главное – акустика, ради нее все делается. Для балетного главное – планшет, который даже может выдвигаться внутрь зрительного зала, поскольку балет очень хорошо, как на стадионе, рассматривать с трех сторон.

У нас, кстати говоря, была попытка проектирования театра для балета Н. Касаткиной и В. Василева. Нам предлагали использовать коныошенный двор Манташева на Скаковой улице. Начали строить, но вмешались финансовые обстоятельства и не достроили.

— **Очень жаль, был бы у нас современный балетный театр... Как вы полагаете, когда созреет Москва до понимания необходимости раздельных балетных и оперных театров?**

— Уже созрела. Есть же несколько серьезных трупп, которые давно заслужили собственное помещение. Кремлевский балет, театр Классического балета, Русский балет В. Гордеева... Коллективов хватает. Не хватает денег. Эту идею – балетного театра – я публиковал году в семьдесят восьмом. А в 1987-м в Гааге был построен такой специализированный театр по проекту Рема Колхаса. Он не очень удачный, все-таки это первый опыт.

Кстати, когда строился Линкольн-центр, то предполагалось, что в нем будет балетный театр для коллектива Американского балета. Но потом планы изменились, и в здании стал работать городской оперно-балетный театр.

— **Александр Викторович, как обстоит дело с авторским правом в области архитектуры и, в частности, архитектуры театральной?**

— Авторское право – больной для нас вопрос. Дело в том, что мы проектируем довольно внимательно и интерьеры театра, и фасады. Хотелось бы, чтобы они оставались в том виде, в котором были

запроектированы архитекторами. А многие руководители театров, я имею в виду не столько режиссеров, сколько директоров, хозяйственников, не понимают, что нельзя портить архитектуру. Не понимают, что на фасад театра нельзя нацепить, допустим, какую-то рекламу. Если речь идет о старом здании, то чаще всего это понимают. Если речь идет о современном здании, то, видимо, не хотят понимать. Иногда считают возможным нарушать композицию фасадов гигантского размера рекламой, примерно до двадцати метров высоты. Во-первых, портится кирпич. Во-вторых, страдает архитектурная композиция здания. Это ужасно выглядит. Или вот идет, допустим, стена в фойе. Конечно, она закомпонована с чем-то. Так вешают на нее портреты, хотя для них предусмотрены специальные места. Или зрительный зал нового здания Таганки. Задняя стена имела специальные световые ниши. Через них, кстати, поступал и кондиционированный воздух. То есть, было сочетание вентиляции и освещения. Но сейчас там почему-то не горят лампочки. Должен был свет исходить, а его нет.

А главный фасад Новой сцены театра на Таганке весь замусорен афишами. Зачем, когда есть два специально приспособленных места? Там, где расположена касса, специально сделаны витринные окна, в которых могут размещаться афиши. При Любимове так и делалось. И при нем не было такого обилия этих афиш. Главное, смысла в них нет – ведь это же обманчиво, что они помогают привлекать зрителя. Зритель идет на определенный спектакль или на определенного актера. Или входит в кассовый зал, встает перед репертуаром и выбирает наименование. Я никогда не слышал, чтобы кого-то привлекла в театр афиша на фасаде.

К зданию все-таки должны относиться, как к чему-то незыблемому, и уважать первоначальный замысел.

— **Юридически как регулируется авторское право архитектора?**

— К сожалению, у нас на словах вроде бы существует авторское право архитекторов. Но на деле оно не действует. Архитектор не может прийти и сказать: вы не имеете права использовать эту плоскость под свои нужды не по назначению. Такого прецедента не существует.

— **В других странах ситуация обстоит каким образом? Нам есть, с кого брать пример?**

Тоже непросто, но получше. Во всяком случае, я не видел, чтобы так относились к фасадам и интерьерам.

Алексей Бартошевич

Питер Холл. Памяти режиссера

**Питер Холл умер в сентябре 2017 г.
Ему было восемьдесят шесть лет.
Его долгая жизнь в искусстве с ясностью
отразила судьбу значительной части
послевоенного поколения британской
интеллигенции.**

Пережив в 60-е гг. бурный, но кратковременный взлет реформаторских идей, в конце концов она начала исповедовать систему традиционных британских ценностей, в которой увидела путь спасения от социального и эстетического хаоса. При этом наиболее плодотворными для британской культуры стали как раз годы шестидесятнического бунта – в случае Холла лишенного, впрочем, слишком радикальных крайностей.

Начало биографии знаменитого режиссера способно напомнить историю Джо Лэмптона, героя романа Джона Брэйна «Путь наверх» – одного из главных документов поколения «рассерженных».

Дед Питера Холла по отцу был крысолов, дед по матери – маляр, отец работал на крошечной железнодорожной станции в Саффолке, где и родился в 1930 г. будущий сэр Питер. В 1939 г. отца перевели на станцию Кембридж, и, стало быть, детство Холла проходило совсем рядом – и бесконечно далеко – от жизни сиятельного университета. Питер Холл был одним из пяти бедных детей, принятых в *The Perse*, кембриджскую публичную школу, «по филантропическим причинам», о чем ему не дали забыть: он официально именовался «младшим учеником» – не по возрасту, а по социальному положению. В привилегированный Кембридж будущий руководитель Шекспировского и Национального театров, центральная фигура британского театрального официоза, попал только потому, что смог, вопреки всем препонам окончить школу как «хед бой» – первый ученик.

Его происхождение не было для него поводом к популярному среди ровесников демократическому снобизму. Он по-своему любил отчий дом, всю атмосферу провинциальной жизни и много лет спустя поставил об этом ностальгический и чуть сентиментальный фильм «Аккенфилд». Но чтобы предаваться размягчающим душу воспоминаниям о далекой родине, надо ее покинуть. При всей своей привязанности к родным он твердо поставил себе целью во что бы то ни стало вырваться из социальных низов, найти свой «путь наверх», чем обычно и отличается настоящий плебей от притворившегося плебеем патриция.

Там, в детских унижениях, в комплексах социальной неполноценности, коренятся истоки его личности. Весь его путь – неутомимая борьба за первенство, жадное покорение все новых жизненных пространств. Во что бы то ни стало прорваться, утвердить себя в жизни и искусстве, добраться до самой верхней ступени иерархии, чтобы показать «им», кто чего стоит. Его легендарная целеустремленная воля, победоносная энергия, покорявшая одних и отпугивавшая других, создавшая ему



П. Холл. 2010

репутацию ненасытного властолюбца, – все это были свойства, необходимые театральному реформатору. Они много лет помогали ему создавать новые театры и ставить превосходные спектакли, но они же раньше времени исчерпали его возможности как художника. Чем меньше он создавал театральных шедевров, тем больше стремился к победам на официальном поприще. Он стал в конце концов неременным членом того самого истеблишмента, который был ему в молодости столь ненавистен, и, сам поражаясь приключившейся с ним метаморфозе, он, когда-то почти социалист, стал голосовать на выборах за тори. «Молодой лев» радикальных 60-х стал сэром Питером Холлом.

«Я был не своим в школе, не своим в городе, не своим в семье, так что любовь к искусству была отчасти невротической. Оно давало мне чувство безопасности. К четырнадцати годам цель моей жизни была уже ясна. Я хотел стать режиссером»¹.

В 1946 г. вместе с другими школьниками Холл (ему исполнилось шестнадцать) предпринял велосипедный поход в Стратфорд и увидел «Бесплодные усилия любви», поставленные молодым Питером Бруком, – изящную фреску в стиле Ватто. Помимо эстетического восторга спектакль заставил кембриджского школьника испытать острое чувство зависти. Бруку только что исполнился двадцать один год, а он уже знаменит. Стало быть, у него, Питера Холла, всего пять лет в запасе.

Стоя на берегу Эйвона возле Мемориального театра, он сказал себе: «Настанет день, и я возглавлю этот театр». Как показало время, это было нечто большее, чем пустые мечты и детские претензии.

Кембридж, где спустя два года начал учиться Питер Холл, как и Оксфорд, прежде традиционные оплоты британского консерватизма, стали после войны колыбелью художников, которым было суждено совершить переворот в английской культуре. В Оксфорде 40-х – начала 50-х гг. учились, как мы знаем, будущие писатели Кингсли Эмис, Джон Кэйн, критик Кеннет Тайнен, режиссеры Линдсей Андерсон, Тони Ричардсон, Джон Шлезингер, будущие вожди нового театра, в Кембридже – Джон Бартон, Тони Черч, Питер Вуд, Гай Вульфенден – будущие соратники Холла по Королевскому Шекспировскому театру.

Молодые «оксбриджцы» тех лет демонстрировали отвращение к «британским ценностям». Шекспир внушал им скуку. Они делали исключение разве что для принца Гамлета, с которым чувствовали душевную связь, да и то не в привычно академическом толковании. Кеннет Тайнен, будущий идеолог «сердитых» и ярый брехтианец, а тогда экстравагантный кумир оксфордцев, поклонник и подражатель Оскара Уайльда, поставил сверхмодернизированную версию «Гамлета», которая называлась «Игрушки в крови», где принц убивал Полония в темноте из револьвера, Офелия вела диалог с Гамлетом из телефонной будки, в то время как принц Датский пребывал в постели с какой-то девицей легкого поведения. Уайльдовского во всем этом не было, разумеется, ничего, зато брехтовского, вернее, предбрехтианского – предостаточно.

Питер Холл с энтузиазмом участвовал в театральной жизни Кембриджа, играл и ставил в Обществе Марло и Любительском драматическом клубе. Он, как и многие его ровесники, был увлечен современной драмой. Шекспиру он предпочитал континентальных и американских драматургов XX в., которых, как правило, плохо знали в Англии. О’Нил, Пиранделло, Ануй не могли делать сборы в театрах Вест Энда.

Юные режиссеры, начавшие ставить современные пьесы в университетах «для своих», имели не так уж много шансов сделать это на профессиональной сцене.

Одну из редких возможностей этого рода дал многим из них скромный лондонский *Arts Theatre*. Этот театр, вернее, театрик (он так мал, а вход его так непараден, что любопытствующим путешественникам найти его совсем не просто) сыграл в английской театральной



П. Холл. 1959

истории роль лаборатории, где готовилась революция *Royal Court Theatre*. В конце 40-х – начале 50-х гг. театром *Arts* руководил актер Алек Клунс (старая московская публика помнит его в роли Клавдия, рядом с Гамлетом – Скофилдом). Он открыл свой театр, в сущности, клуб для современной экспериментальной драмы. Пьесы Ионеско, Олби, Дюрренматта ставили у него молодые режиссеры, именам которых еще предстояло стать известными. Там начинали Клиффорд Уильямс, Фрэнк Данлоп, Питер Вуд и даже Петер Цадек.

Алек Клунс увидел «Генриха IV» Пиранделло, поставленного Холлом в Кембридже, и пригласил его в свой театр. Холл ставил в *Arts* Лорку, О’Нила, Теннесси Уильямса. Но имя он сделал, поставив «В ожидании Годо», – до того Беккет никогда не шел на английской сцене. Обратившись к Беккету, Питер Холл предпринял шаг смелый и все же обдуманый и осторожный. Во-первых, пьеса уже имела европейскую славу – шел 1955 г. Во-вторых, интерпретации Холла была свойственна разумная умеренность. Он толковал Беккета в духе довольно оптимистическом: ждущие Годо, говорил он актерам, ждут не напрасно.

Писавшие о спектакле театра *Arts* с удивлением и не без удовольствия заметили, что ни на что не похожая пьеса безумного авангардиста в постановке Холла заставляет вспомнить о добром английском мюзик-холле – это немало способствовало успеху. Театр *Arts* не мог

вместить всех желающих, и спектакль перенесли на коммерческий Вест Энд – событие редкостное в истории маленького театра для интеллигентной элиты, каким был Arts.

От Грейт Ньюпорт-стрит, где находится Arts, до Пикадилли-серкес, где стоит театр Criterion, в котором стали играть спектакль Холла, минут десять хода – и огромная дистанция, путешествие с одного уровня культурной реальности на другой. Имя молодого выпускника кембриджского колледжа св. Екатерины впервые приобрело известность.

Наиболее чуткие критики ощутили в спектакле Холла какое-то обещание. Дж. Трюин писал тогда: «Постановки Питера Холла ассоциируются у меня с предгрозовой духотой и напряжением – гроза бродит где-то рядом»². Вероятно, подобное чувство испытал Энтони Квайл, тогдашний руководитель Шекспировского Мемориального театра. Он пригласил Холла на постановку в Стратфорд. Об этом молодому режиссеру было торжественно объявлено в маленьком ресторанчике в Сохо, куда на встречу с Холлом явился весь триумvirат, стоявший во главе театра: Квайл, Глен Байем-Шоу и Джордж Девин³.

Питер Холл всегда умел обольщать важных лиц – свойство, необходимое для руководителя театра. Его круглое простодушное лицо, детский румянец на щеках, живой ум и восторженная внимательность к собеседнику, кембриджское красноречие и, главное, обилие новых идей при полном отсутствии юношеского максимализма, способного напугать старших, как обычно, оказались неотразимы – кто знал, что за мягкостью и простодушием скрывались железная воля и холодный рассудок. «Вот кто когда-нибудь сменит нас в Стратфорде», – шепнул Квайл Глену Байем-Шоу, конечно, не догадываясь, что высказал заветную идею Питера Холла, осуществления которой тот не хотел дожидаться слишком долго.

Как и Питер Брук за десять лет до того, Питер Холл начал в Стратфорде с постановки «Бесплодных усилий любви». Триумфа, подобно-го бруковскому, он не добился, но его ясный, строго выстроенный и по-уайльдовски элегантный спектакль имел хорошую прессу. В нем не было ничего слишком уж нового, ничего такого, что говорило бы о том, что только год назад этот режиссер ставил авангардиста Беккета. Уверенной рукой молодой режиссер собрал вместе все то, что ценила в классическом театре стратфордская публика: эстетическое равновесие, «радость для взора», но без чрезмерной роскоши, холодноватое спокойствие, мир, далекий от тревожной реальности.

Это был 1956 г. – тот самый год, когда на сцене *Royal Court Theatre* оксфордец Тони Ричардсон поставил «Оглянись во гневе» Джона Осборна, год, с которого ведется отсчет новой эпохи в английском театре.

Театральная революция, в сущности, не коснулась тогда Шекспировского Мемориального театра, в котором Энтони Квайл и Глен Байем-Шоу, поддерживая жизнь увядающей традиции, одновременно старались избавить Стратфордский театр от комплекса провинциализма, подумывали об открытии лондонского филиала и добивались – с успехом – приглашения в шекспировский город «звезд» первой величины. В 50-е гг. на стратфордской сцене играли Лоренс Оливье, Вивьен Ли, Джон Гилгуд, Чарлз Лоутон, Эдит Эванс. Однако избавиться от провинциализма не в географическом, а в эстетическом значении это не помогло (притом что были такие исключения, как «Тит Андроник» Брука).

После отставки Девина и Квайла Глен Байем-Шоу добился того, чтобы одним из руководителей театра стал молодой Холл – шаг по тем временам отважный. Байем-Шоу, который не был, вероятно, крупным режиссером, обладал редким талантом бескорыстия и способностью любить талантливую молодежь. Он прямо называл Питера Холла театральным гением и объявил, что видит в нем преемника, которому скоро передаст бразды правления. Впрочем, и молодой режиссер без устали подчеркивал приверженность традиции. Когда решение было обнародовано, Холл заявил, что с его приходом в Стратфордском театре не произойдет никаких революционных перемен. Его спектакли, эстетически безупречные, отмеченные печатью сознательно умерявшейся новизны, вполне это подтверждали.

Один из них увидели наши зрители. В 1958 г. Мемориальный театр показал в Москве две постановки Байем-Шоу – «Гамлет» и «Ромео и Джульетта» – и спектакль Холла «Двенадцатая ночь». Все три находились в русле единого стиля, почерк юного Холла не так уж сильно отличался от режиссерских привычек стареющего мастера, которые легче всего охарактеризовать по принципу отрицания: в его спектаклях не было ни слишком старомодной викторианской помпы, ни сколько-нибудь ясно выраженной интерпретирующей воли. С уст критиков не сходило одно слово: «деликатность».

В «Двенадцатой ночи» была чистота линий и молодое обаяние, но обаяние не какого-нибудь юного ниспровергателя, а благорасположенного к миру и покойно в нем себя чувствующего первого ученика публичной школы. В последней веселой комедии Шекспира Холл и его



У.Ф. Эймс. «И когда ты в последний раз видел своего отца?».
1878

художница Лилла де Нобили почувствовали осеннюю красоту увядания, поэзию вечернего света, на сцене господствовали лимонно-желтые, блекло-голубые тона, свет заходящего солнца мягко обтекал вещи и фигуры людей, сглаживая острые очертания. Тут не было ни площадной стихии, ни затаенной тревоги, заложенной в пьесе. Режиссер и сценограф передвинули действие комедии к временам Карла I – речь, стало быть, шла о последнем тихом празднестве английской старины, знающем, что оно последнее, но не испытывающем по этому поводу никакой горечи, – разлука, не обремененная сожалениями и разве что исполненная легкой меланхолии. Холл совершал с историческим временем двойную операцию: атмосферу «золотых дней короля Карла» воссоздавали такой, как ее чувствовали и понимали в викторианском искусстве; не случайно голубой шелковый костюм Цезарио – Виолы был в точности скопирован с одежды мальчика, героя знаменитой исторической картины художника XIX в. У. Эймса «И когда ты в последний раз видел своего отца?». Английская утопия пропусклась через восприятие людей позднего времени, знающих о неизбежности ее утраты и ею любующихся. Спектакль рисовал картину далекой – и в силу самой своей удаленности – прельстительной жизни.

Питер Холл, в сущности, начинающий режиссер, с легкостью овладел театральным языком, всей системой сценического мышления

40–50-х гг., «добрехтовского» и «доосборновского» периодов истории английского театра. Так бывает с поколениями, которым предназначено изменить облик искусства: они часто начинают с того, что без усилий, играючи, одним махом постигают художественный язык, создававшийся их предшественниками ценою долгих опытов и исканий. Они, эти молодые мастера, доводят искусство отцов до такой осознанной виртуозности и технического блеска, которые отцам и не снились, и происходит это именно потому, что новые люди находятся одновременно внутри и вне сложившейся системы, способны взглянуть на нее со стороны, понять, «как это сделано», и дать ее суть и квинтэссенцию с тем большей уверенностью, что они этой системе не принадлежат целиком и видят в ней не способ выразить мировоззрение, а сумму технических приемов. Пребывая в пределах традиции, они в то же время дополняют ее вполне чуждыми ей деталями, намекая на то, что у них есть в запасе нечто иное, чем искусство, на языке которого они взялись объясняться с публикой.

Этот отчужденно-лукавый, холодновато-игровой взгляд на задачи шекспировской режиссуры с ясностью проявился в постановке «Сна в летнюю ночь» (1959). Холл поместил действие комедии во двор елизаветинского замка – с галереями для менестрелей, лестницами и тяжелыми дубовыми балюстрадами, с зеленым лесом на заднике, выполненном совершенно в духе викторианской традиции: постепенно лес наступал на замок, лестницы и переходы покрывались натурально воспроизведенными травой и кустами, как в сказке о спящей красавице.

Лирические герои, традиционно решенные, были одеты в пышные елизаветинские костюмы, но при этом босы. Босые ноги, шуршащие по устланному настоящей соломой полу, – это деталь какого-то иного театрального языка. Главное же, эльфы были гораздо меньше похожи на традиционных балетных сильфид, чем на уличных мальчишек. Некоторые романтически настроенные критики сравнили их с прокаженными из компании Питера Пэна, но большинство узнало в феях «бесцеремонных тинейджеров середины XX века», начиненных опасной энергией, притом явно сексуального происхождения.

«Кориолан» (1959) был поставлен в Стратфорде для Лоренса Оливье: первая и последняя встреча на сцене этого режиссера с этим актером – через полтора десятилетия их отношения составят одну из самых драматических историй в закулисной жизни современного английского театра.

Холл, как он умел, отступил на второй план. Он словно застыл в позе беспредельного (искреннего!) почтения, не смея вмешиваться в труд гения и видя свою задачу в изобретении мизансцен, которые с максимальной эффектностью подавали бы главного актера. Публика запомнила два момента: первое появление Кориолана, внезапно возникавшего на вершине скалы, «как призрак орла», и в особенности финал, когда окруженный врагами герой взбежал на вершину лестницы, отбрасывал меч, в него тут же вонзалась дюжина копий, и он рушился с высоты, повисая вниз головой (два актера в последний момент хватали его за лодыжки и держали, пока он висел, как убитый Муссолини: аллюзия была, разумеется, намеренной). Зал единодушно ахал и разражался овациями. Кеннет Тайнен тогда писал: «Более шокирующей, менее сентиментальной смерти я не видел в театре, она сразу горда и бесславна, как и подобает титаническому дураку, который умирает этой смертью»⁴. Вряд ли Оливье согласился с подобной характеристикой римского титана, но, без сомнения, слова «шокирующая» и «несентиментальная» ему импонировали: тут поколение Тайнена – Холла сходились во вкусах с актером, не случайно он уже сыграл Арчи Райса в пьесе Осборна.

Был в «Кориолане» момент, предвещавший будущий сценический стиль Холла: начало спектакля. Сцена открывалась в полутьме и тишине, которая тут же сменялась оглушительным звоном колоколов и яростными криками толпы, врывавшейся в узкие ворота. «Массовка», казалось бы, была заимствована из каталога приемов театра прежних времен – от Чарльза Кина до Макса Рейнхардта. Но вряд ли о традиционной театральной толпе можно было бы сказать то, что сказал один из критиков: толпа «выблевывается из самых глубин земли» (Фрэнк Гренвилл-Баркер)⁵. Это слово, физиологичное, снижающе-грубое и вряд ли случайно вырвавшееся у критика, – из брехтианского театрального лексикона 60-х гг.

Высшей точкой эволюции «раннего Холла» стала постановка «Троила и Крессиды» (1960), этой странной комедии, которой обыкновенно чуждался театр. На сцене перед задником «цвета засохшей крови» стоял восьмиугольник, заполненный белым песком: «...бесплодная земля на задворках империи». Песок, в котором увязали босые греки и троянцы, казался раскаленным. Мы, писал П.А. Марков, видевший спектакль в Стратфорде, «словно ощущаем сухой ветер Малой Азии»⁶. На песке герои любили и убивали друг друга. На нем, как на детской площадке, сидел силач и тупица Аякс и лепил песочные пирожки. Подмости



«Троил и Крессида». Шекспировский
Мемориальный театр. Сцена из спектакля. 1960

напоминали английским критикам то арену для корриды – с нее, как убитого быка, утаскивали покрытое песком и кровью тело Гектора, – то, в согласии с гротескно-снижающим стилем спектакля, «игровое поле для школьников-переростков».

Маркова поразили батальные сцены, в которых люди схватывались – среди облаков дыма и взметенного песка – в кровавой, жестокой резне, совсем не похожей на оперные бои традиционного театра. Антивоенный смысл «Троила и Крескиды» был очевиден. Такая обнаженность политической идеи была новостью для стратфордских подмостков.

Так, шаг за шагом, на сцене Мемориального театра складывался тот деромантизирующий брехтианский стиль, с которым привыкли связывать эстетику шекспировских спектаклей 60-х годов.

Одновременно с подготовкой эстетических перемен Питер Холл разрабатывал стройную систему обновления всей организационной структуры театра. Замысел приобрел новые очертания еще в 1958 г., когда Холл получил официальное предложение войти в руководство Стратфордского театра. Он изложил свой план главе попечителей театра Фордему Флауэру, внучатому племяннику Чарлза Флауэра, основателя Мемориальной сцены.

Этот исторический как для самого Холла, так и для всей судьбы английского театра разговор, британский вариант «Славянского базара», состоялся – что за многозначительная игра случая! – на русской почве.

В декабре 1958 г., когда театр был на гастролях в Ленинграде, Холл и Флауэр встретились в номере «Астории». Атмосфера и обстановка гостиницы вызвали у обоих ассоциации с «Вишневым садом». Не потому ли, что здесь, в огромных старомодных комнатах, среди старинных столов и кресел они решили навсегда расстаться с викторианским миром Мемориального театра и с надеждой и тревогой встретить «новую жизнь»? Всю ночь Холл с пылкостью романтика и расчетливостью коммерсанта рисовал перед взорами Флауэра захватывающую картину будущего устройства труппы.

Молодой режиссер предложил организационную структуру, не имевшую прецедентов в английской театральной истории. По своему обыкновению, Холл использовал многие идеи, давно носившиеся в воздухе, но он привел их в систему, новизна которой была именно в ее целостности.

Театр должен расстаться с прежним названием, слово «Мемориальный» отдает музейной затхлостью. Слово отбрасывалось, и вместе с ним уходил целый пучок ассоциаций, связанных с образом почтенного, но безжизненного искусства, существующего в социальном вакууме, с системой религиозных ритуалов поклонения бессмертному Барду, никак не пересекающейся с реальностью XX в., со всем тем, чего современный человек ждет от современного театра. Театру предстояло теперь называться Королевским Шекспировским.

Театр должен получить филиал в Лондоне. Не только для того, чтобы вырваться за пределы провинциального существования и стать частью современной театральной жизни, но прежде всего ради целей эстетического обновления. Труппа, играющая сочинения одного, пусть величайшего из великих, автора, обречена на художественную и духовную изоляцию: есть что-то противоестественное в том, что актеры разлучены с современной драмой, с процессами, происходящими в современных формах искусства и в сегодняшнем обществе, и обязаны по контракту вести существование какой-то жреческой касты. Классический и современный репертуары должны стать сообщающимися сосудами, актер должен приносить в шекспировские постановки мироощущение и эстетический опыт современной драмы. И напротив, актеры, приученные к шекспировскому масштабу, смогут обогатить

пьесы современных авторов. Пусть уж в Стратфорде по-прежнему играют одного Шекспира – в лондонском филиале будут играть все: и пьесы Барда, и пьесы Беккета и Чехова. Шекспировский театр будет не национальным заповедником, не величественной резервацией, а современным театром, исполняющим, по существу, миссию театра национального.

Вместо системы «звезд», с помощью которой Г. Байем-Шоу и Э. Квайл хотели спасти Мемориальный театр от провинциального убожества, – целостная труппа, то, что в России (Холл ссылаясь на опыт старого МХТ) называют «коллективом единомышленников», а англичане в духе спортивных традиций публичных школ и университетов предпочитают называть «командой». В английских условиях невозможно, а может быть, и не нужно иметь постоянную труппу на манер *Comédie Frances* или того же МХТ. Холл предложил разумный компромисс – систему трехлетних контрактов, притом, что контракты с основным ядром труппы постоянно продлеваются. От каждого из двух известных в истории театра принципов заимствовалось лучшее: подвижность труппы могла сочетаться с ее постоянством, позволяющим строить долговременную художественную политику.

Королевский Шекспировский театр должен стать культурным центром всемирного значения. Он включит в себя экспериментальную студию, в которой будут заниматься актеры театра и которой будут руководить интереснейшие современные режиссеры, систему просветительской деятельности – библиотеки, галереи, летние курсы для учителей английской литературы, мобильную разъездную труппу, которая будет играть в школах, на фабриках, в муниципальных залах маленьких городов.

Работа театра должна субсидироваться государством – идея, с которой давно носились в Англии и которая дотоле только идеей и оставалась. По большей части остается, впрочем, и доныне.

Можно представить себе волнение Фордема Флауэра, когда молодой режиссер развернул перед ним свой план, столь же смелый, сколь и продуманный. Это означало решительный поворот в судьбе стратфордского театра и приход трудного времени в жизнь самого Флауэра. Он сказал твердое «да». Без его помощи Холлу, при всех его талантах, не удалось бы убедить ни совет попечителей, состоявший по большей части из людей, далеких от театра, ни власти, к театральным делам традиционно равнодушные.

Может быть, одной из причин, почему Флауэр без колебаний принял сторону Холла, было то, что в программе, которая была изложена ему в ленинградской гостинице, он узнал многие из планов, которые когда-то строил его двоюродный дед Чарлз Флауэр. Времена, столь удаленные одно от другого, вдруг сомкнулись. С 1960 г. новая система вступила в действие. Было выполнено почти все из задуманного, кроме двух пунктов: не удалось добиться адекватного государственного финансирования и создания студии. Она начала было работать, но скоро распалась как из-за болезни руководителя студии Майкла Сен-Дени, так и из-за того, что актеры, справедливо почитавшие себя профессионалами, отнюдь не рвались снова стать учениками. Впрочем, Холл все равно ввел обязательные для членов труппы уроки стиха и сценического движения.

Почти два года жизни все силы и все время Холла были отданы переустройству театра. Свою программу он осуществлял железной рукой, не жалея ни себя, ни других. Наступил его звездный час.

Для того чтобы исполнить все, что было задумано и о чем возвести «городу и миру», ему нужно было привлечь в театр новых людей, его сверстников и единомышленников. Он ввел в дирекцию Питера Брука, пригласил на постановку Тони Ричардсона, режиссера «Оглянись во гневе». Ему нужна была поддержка «великих стариков». Он ввел в дирекцию Пэгги Эшкрофт.

Уступая Холлу власть в Стратфорде, Энтони Квайл намекнул на то, что готов в будущем принять приглашение и поставить в обновленном театре спектакль. Приглашения, к молчаливой обиде Квайла, не последовало. Возможно, это было не вполне справедливо с точки зрения обычной человеческой этики, но более чем понятно с точки зрения законов театра: тот, кто уходит, должен уйти навсегда.

Скоро покинул Стратфорд и тот, кто привел Холла в театр и всячески покровительствовал молодому режиссеру. Глену Байем-Шоу, приверженцу традиций Мемориальной сцены, не было места в преображавшемся театре. Никто не указывал ему на дверь, но, понимая, что он лишний, Байем-Шоу в 1959 г. подал в отставку. Холл не удерживал его: дело есть дело.

Усилия Питера Холла начали приносить плоды в 1962 г. Королевский Шекспировский театр вступил в полосу расцвета и всемирной славы. «Король Лир», поставленный Питером Бруком, обозначил радикальный поворот в мировой истории шекспировских постановок и дал

формулу театральной интерпретации Шекспира, воспринятого через исторический опыт послевоенной эпохи и в кругу идей современного искусства – поэтики Брехта, соотнесенного с Беккетом.

Воздействие бруковского «Лира» не только на постановки Шекспира, но и вообще на сценическое прочтение классики в 60–70-е гг., в том числе и в России, оказалось могущественным и долговременным.

В русле этих открытий лежала и постановка «Войны Роз» – вероятно, лучшее, что было создано Питером Холлом. «Война Роз», композиция по трем частям «Генриха VI» и «Ричарда III», была поставлена в 1963 г. Через год, в дни шекспировского юбилея, Холл показал две части «Генриха IV» и «Генриха V» – позднюю историческую трилогию Шекспира. Все вместе сложилось в гигантское историческое полотно, полное современного смысла. Холл привлек к сотрудничеству двух режиссеров – Джона Бартон, давнего друга по Кембриджу, и юного Фрэнка Эванса, скоро канувшего в полную безвестность.

Питер Холл интерпретировал хроники Шекспира как произведения политического театра, трактующие вопросы соотношения человеческих судеб и логики исторического процесса. Сама циклическая структура хроник позволяла обнажить смысл – или бессмыслицу – истории в пределах большой протяженности исторического времени.

Ставить целиком огромные и неловко, как полагали в Стратфорде, выстроенные пьесы начинающего Шекспира, да еще, вероятно, написанные в сотрудничестве с другими авторами, казалось Холлу не только рискованным, но и бесцельным. Нужно было действовать в духе Брехта – автора переделки «Кориолана».

Создание композиции, получившей название «Война Роз», было поручено Джону Бартону. Ученый академического склада, знаток староанглийского языка (Холл, будучи студентом, играл в одном из спектаклей Бартон, поставленном на «настоящем елизаветинском языке»), ревнитель чистоты классического текста, Бартон совершил то, что ему самому еще недавно показалось бы кощунством. Он решительно сократил текст, превратив три части «Генриха VI» в две; вторая носила название «Эдуард IV»⁷. Он вставил в шекспировский текст куски из исторических сочинений тюдоровской эпохи и наконец сам сочинил множество стихов в шекспировском стиле там, где сокращенные сцены нуждались в связующих строчках. Операция, произведенная над классическим текстом ученым кембриджцем, показалась сверхрадикальной не одним педантам.

Но переделки, которым режиссеры «Войны Роз» подвергли шекспировские хроники, вовсе не говорили о пренебрежении к классике. Холл и Бартон видели в стратфордце союзника. Они питали к нему уважение, лишенное, однако, казенного пиетета. Для них Шекспир был свидетелем обвинения на процессе, где судили историю. Хроники, традиционно воспринимавшиеся то как диалогизированные трактаты во славу британского прошлого, то как повод для красочных патриотических зрелищ, были в глазах молодых режиссеров Шекспировского театра первым в истории образцом документальной драмы – жанра, столь много значившего для театра 60-х гг.

Прорваться к лежащей за шекспировскими текстами действительности, услышать (и передать) шум живой жизни, звуки голосов, крики раненых, лязг мечей и в то же время обнажить сущностную логику движения истории – такую была двусторонняя задача постановщиков «Войны Роз». Не ломать, не насильничать над беззащитным классиком, но открыть в его «свидетельских показаниях» их действительный смысл, который может быть понят только в свете позднейшего исторического опыта. Война Ланкастеров и Йорков помогала осознать драмы второй мировой войны; и напротив: в прошлом ровесники «сердитого» поколения искали подтверждения универсальности собственных коллизий. Исторические драмы Ардена, Осборна, Болта создавались почти одновременно с «Войной Роз».

Композиция сосредоточивалась вокруг политических тем – война, власть, государственное насилие, в ней речь шла о повторяющихся схемах истории. Открытый взгляду механизм фабулы представал как иронический в своей неотвратимости ход исторического целого.

Питер Холл говорил о своем отвращении к «голливудскому» взгляду на историю, когда временная дистанция эстетизирует события и лица прошлого и они рисуются то в элегической дымке, то в героических праздничных красках. Этому царству шелка и бархата, патетических жестов и благозвучных голосов «Война Роз» бросала прямой вызов, противостояла бескомпромиссно и по всем статьям. Молодая режиссура врывалась в святилище британских традиций с плебейской бесцеремонностью, с горьким и циничным смехом, с отрезвляющим знанием людей XX в. – и с именем Брехта на устах.

На подмостках Стратфорда ветхий бархат традиции отдирали от живого тела шекспировских хроник с той же мрачной радостью, с какой развенчивали героические мифы национального прошлого.

Патриотическому обману предпочитали «тьмы низких истин». Первое слово в истории нового стиля Королевского Шекспировского театра, стиля интерпретирующей мысли и современной театральной лексики, было, как мы знаем, сказано не в «Войне Роз» и не Питером Холлом, но Бруком в «Короле Лире». Холл, как обычно, следовал во втором эшелоне, выступая в предначертанной ему природой его дара роли собирателя, чутко откликающегося на явление плодоносных идей, немедленно их подхватывающего и осуществляющего с размахом и блеском. В те годы, в полосу его расцвета, он особенно был отзывчив на веяния театральной современности. В исторической памяти европейского театра именно «Война Роз» и последовавшая год спустя постановка второй трилогии – «Генрих IV» и «Генрих V» – запечатлелись как первое и главное слово новой эпохи шекспировской режиссуры, ибо все слагаемые этой новой эпохи были выражены у Холла с последовательностью, мощной театральной энергией и общепонятностью (важный атрибут искусства, рассчитанного на массовую аудиторию).

Питер Холл, Джон Бартон и художник Джон Бьюри заключили шекспировские сюжеты о политических страстях, интригах, страхе и ненависти в обнаженное пространство истории, в космически холодный мир, сложенный из металлических глыб, отливавших тусклым блеском⁸.

Грозное гулкое пространство, в котором критикам виделись то некое чудовище с железными челюстями, то бункер, способный выдержать удар атомной бомбы, то гигантская стальная клетка, заключало в себе образ страшного вселенского механизма, устройства которого не дано знать ни тем, кто бьется за власть, ни тем, кто надеется от этих битв уклониться: все они обречены быть вовлеченными в работу этой безжалостной машины.

Мир, полный лязга и скрежета, предсмертных хрипов и нескончаемого кровопролития. Время, кажется, застыло в бездвижности – о ходе его говорит разве что вид стальных доспехов, сиявших в начале и покрытых ржавчиной в конце.

Центр почти пустых подмостков занимал огромный, окованный железом стол государственного совета. Люди, сидевшие за ним, один за другим исчезали, на смену им являлись другие, победители становились побежденными, и вновь сменялись люди за столом – сидели на тех же стульях, в тех же позах; теми же голосами произносили те же слова о благе нации и коварстве предателей – что тот солдат, что этот.

К финалу стульев оказывалось больше, чем людей – за столом некому уже было сидеть.

Критики писали об «ужасающем реализме» батальных сцен. Не эффектные поединки в духе Вальтера Скотта или голливудских блокбастеров, а страшные потные схватки, с проклятиями и хриплыми криками. «Сражение Ричарда и Ричмонда яростно, примитивно и ужасно – такой и была Война Роз»⁹.

Тяжелые топоры, гигантские двуручные мечи, грохочущие по обитому железом полу и со свистом рассекающие воздух в миг битвы. Сражающиеся рыцари напоминали молотобойцев – тяжек труд убийства.

Образ войны, увиденный не из романтической дали, но глазами поколения, чье детство пало на военные годы, поколения, отвергшего героические сантименты отцов.

Зверства, ставшие буднями. «Держа в руках отрубленную голову врага, Уорик хладнокровно интересовался: “Кто и как сделал это?” – обыденщина, из которой сделан мир»¹⁰. Леди Анна, плюющая в Глостера через голову окровавленного трупа. Тело Клиффорда, деловито, как в мясницкой, расчленяемое на сцене. Описанный всеми критиками жутковатый всплеск, когда Кларенса топят в бочке с мальвазией. Моменты оглушительной тишины, вдруг сменяющие грохот боя, – в финале «Генриха V» победители спешат убраться прочь: внезапно наступившая тишина их смертельно пугает.

На все это зрелище кровавой игры политических интересов театр смотрел трезвыми глазами аналитика, не давая увлечь себя справедливому гневу: в спектакле заключен был беккетовский «холодно безучастный взгляд на микрокосм истории»¹¹.

Вместе с Уориком театр мог бы спросить: «Кто и как сделал это?». Поскольку вопрос «кто?» оставался без ответа, тем более занимал вопрос «как?».

Совершенно в духе политической мысли и искусства 60-х гг. историю рассматривали как равнодушный ко всему человеческому надличностный механизм, до конца, до последнего предела детерминирующий жизнь и деяния людей, которые становятся всего лишь беспомощными «частями этой машины»; вовлеченные в ее безжалостный ход, не способные выбрать или переменить свою участь, они делаются по очереди палачами и жертвами. Кровавое колесо исторического механизма описывало круг за кругом, каждый раз возвращаясь к началу. Воцарение юных монархов в финале хроник, наперекор Шекспиру, не должно было

внушить зрителям надежду на исторические перемены – так было, так есть, так будет. Питер Холл доказывал, что приход Ричмонда в конце «Ричарда III» не изменит ничего в судьбе английской нации; режиссер отказывался разделить монархические иллюзии автора.

Это меланхолическое философствование на тему исторического детерминизма сразу же обнаруживало воздействие концепций Яна Котта, изложенных в его книге «Шекспир – наш современник», в которой он приложил к шекспировским пьесам интеллектуальные схемы экзистенциалистов¹². Легко теперь упрекать польского критика в поверхностном журнализме, в пристрастии к эффектным трюизмам и т.д. Но невозможно отрицать то почти магическое впечатление, которое идеи Котта в 60-е гг. произвели на режиссерские интерпретации классики.

Театр 60-х гг., увлеченный тем, что тогда же называли «поэзией закономерностей», которая объединяла в глазах режиссеров таких разных художников, как Брехт и Беккет, не мог не попасть под гипноз стройной системы идей Котта, предлагавшего, в сущности, готовые концепции спектаклей.

Другое дело, что художники способны были легко преодолеть умозрительный схематизм Котта; так, содержание бруковского «Лира» много шире повлиявшей на режиссера смысла статьи Котта «Лир, или “Конец игры”». Так Джорджо Стрелер, поставивший в 1965 г. собственную композицию по хроникам Шекспира, облек «коттовский» каркас интерпретации в усложненную пиранделлианскую форму, с бесконечно умноженной серией взаимоотношений реальности и театральной иллюзии. Но само присутствие идей польского автора не отрицал никто, включая Стрелера.

Идея детерминизма, определявшая философско-исторический строй «Войны Роз» (воздействие Котта дополнялось социологическими увлечениями брехтианцев 60-х гг.), не могла до конца подчинить себе театральную материю спектакля. Теоретические схемы вступали в противоречие со свойственными британскому театру и вообще британской культуре (и конечно, Шекспиру как воплощению британского духа) нелюбовью к абстракции, вкусом к отдельному, частному, влечением к плоти жизни в ее непосредственном движении, жадным любопытством к неповторимости человеческого характера, почти физическим чувством вещественности поэтического слова. Все рассуждения режиссеров и критиков о человеческой несвободе, о людях как беспомощных пешках в игре исторических сил казались несуще-

ственными, когда на сцену выходили «две команды настоящих мясников»¹³ – благородные лорды Ланкастеры и Йорки; когда, казалось, все подмостки заполнял Эдуард IV – Рой Дотрис – «беспутное, жестокое, ревущее существо, чья животная энергия клокотала одинаково жарко, был ли он в своем золотом панцире на поле боя или, обнаженный, в постели со своей шлюхой»¹⁴; когда в «Генрихе IV» огненно-рыжий Перси, «хохоча, летит на Хэла с гигантским, страшно звенящим двуручным мечом»¹⁵.

Люди и вещи на сцене были сработаны прочно и грубо, плотничьим топором и долотом. «Скелет» детерминистских конструкций был покрыт мощной живой плотью. «Тут, – писал Бернард Левин в «Таймсе», – вся солидность и шероховатость английского вяза и английской истории»¹⁶.

В том же 1963 г. Джоан Литтлвуд поставила в своем *Theatre Workshop* мюзикл «О, что за прекрасная война!». Священные понятия милитаристской государственности предавались балаганному развенчанию. Войне противостояла торжествующая сила жизни, воплощенная в игре вольных лицедеев. Литтлвуд поставила спектакль о противоестественности войны, о том, что война и насилие чужды нормальной человеческой природе.

Взгляд на мир и человека, заключенный в шекспировском спектакле Питера Холла, был далек от прекраснодушного оптимизма Джоан Литтлвуд, питавшегося наследием социалистических иллюзий 30-х гг. Опыт войны, осмысленный поколением 60-х гг., не подтверждал слишком оптимистических суждений о человеческой природе. Две темы равно занимали Питера Холла в шекспировской хронике и в окружающей жизни: логика надличных законов, управляющих политическим космосом истории, и жизнь внутренних сил, движущих микрокосмом человеческой личности, – «анализ природы власти, жажды власти и злоупотребления властью» и исследование «человека как существа, находящегося во власти инстинктов»¹⁷.

В «Войне Роз» борьба классов и кланов, столкновение воинственных феодалов толковались как битва освобожденных войной инстинктов, как безжалостная схватка разбуженных архаических сил. Сражающиеся за британскую корону Йорки и Ланкастеры в точности напоминали враждующие первобытные племена. Критика писала о развязанной на сцене «оргии дикарства». Сцена, в которой мстительная королева Маргарита увенчивает побежденного Йорка

шутовской бумажной короной, превращалась в жестокое обрядовое действие первобытных времен – жертву увенчивали, прежде чем убить. Связи прочерчивались с открытостью почти иллюстративной. «Мистер Холл, – с некоторым неудовольствием замечает критик, – настаивает на том, что эта сцена становится языческим ритуалом»¹⁸.

Вопрос об индивидуальных истоках социального зла, о разрушительных инстинктах, дремлющих под тонкой оболочкой европейской христианской цивилизации, остро волновал театральных, и не только театральных, современников Холла.

В 1961 году Королевская Шекспировская труппа открыла свой лондонский филиал *Aldwych Theatre* пьесой Дж. Уайтинга «Дьяволы», специально заказанной Холлом для первого в истории Шекспировского театра представления пьесы современного автора. Чем руководствовался Холл, обсуждая с драматургом план будущей пьесы (ее сюжет навеян сочинением О. Хаксли «Дьяволы из Лудена»), кроме неизбежного условия, что она должна быть рассчитана на большую труппу и объемное пространство сцены? Действие пьесы происходит в XVII в., фабула внешне напоминает «Сейлемских ведьм» А. Миллера. Но внутренний центр пьесы – не само по себе противопоставление религиозного обскурантизма и вольномыслия, не охота на ведьм и суд инквизиции, даже не гибель на костре священника-либертина, обвиненного в том, что с его помощью в монахинь Луденской обители вселились бесы. Драматурга, режиссера Джона Вуда и, разумеется, Питера Холла более всего занимали сами психологические механизмы, управляющие одержимыми бесовством женщинами, то, как монашеская смиренная жизнь взрывается демоническими вихрями эротического свойства, выпущенными на волю из глубин подсознания и объединяющими монахинь в коллективном экстатическом действе, черной мессе, похожей на первобытные шаманские ритуалы.

Через год в помещении *Arts Theatre* труппа Шекспировского театра показала премьеру пьесы Дэвида Радкина «К ночи». Действие открывалось идиллической картиной жизни сельскохозяйственных рабочих в глухом уголке современной Англии, а завершалось оргиастическим ритуальным убийством чужака, старого ирландца, совершаемым по всем законам первобытного жертвоприношения. К закланию старика так или иначе причастны все персонажи; только один из них, душевнобольной, недавно выпущенный из больницы, нерешительно пытается остановить убийц, но его никто не слушает. Голос христианского

милосердия, исходящий из уст помешанного, – это вопль в пустыне, где всегда готовы ожить инстинкты первобытного племени. «Убийство тут было, есть и будет, и ничего нельзя с этим поделать», – меланхолически заключает автор статьи о пьесе и спектакле Том Милн¹⁹.

Не случайно в той же статье критик цитирует роман Голдинга «Повелитель мух». Тема пьес Уайтинга и Радкина, важный мотив «Войны Роз», разработан в книге Голдинга с философской глубиной и трагической болью. «Повелитель мух» – отнюдь не только плод философствования в юнгианском духе. Более всего это итог трагических прозрений военных лет. «В человеке больше зла, чем можно объяснить одним только воздействием социальных механизмов, – вот главный урок, что преподнесла война моему поколению. То, что творили нацисты, они творили потому, что какие-то определенные, заложенные в них возможности, склонности, пороки – называйте это как хотите – оказались высвобожденными»,²⁰ – так комментировал сам Голдинг смысл своей жестокой притчи.

Через год после постановки «Лира» в Стратфорде Питер Брук экранизировал «Повелителя мух». Фильм был выпущен в мае 1963 г., за два месяца до премьеры «Войны Роз». Работа над фильмом была одной из причин, почему Брук не смог стать сорежиссером «Войны Роз», несмотря на настойчивые просьбы Холла.

В финале книги Голдинга Ральф – единственный из волей случая заброшенных на необитаемый остров английских мальчишек, сумевший сохранить человеческий облик, спасается бегством от дикого племени, в которое обратились дети британской цивилизации, стремительно проделавшие обратную эволюцию. Раскрашенные дикари, размахивающие пиками, вот-вот настигнут его. Ральф падает, ожидая смертельного удара, а когда поднимает голову, видит над собой английского морского офицера в ослепительно белом мундире. «Из глаз Ральфа брызнули слезы, его трясло от рыданий. Заразившись от него, другие дети тоже зашлись от плача. И, стоя среди них, грязный, косматый, с неутертым носом Ральф рыдал над прежней невинностью, над тем, как темна человеческая душа, над тем, как переворачивался тогда на лету верный мудрый друг по прозвищу Хрюша»²¹.

Ральф оплакивает утрату невинности и неведения, он скорбит над разверзшейся перед ним бездной человеческой природы, но сама эта скорбь, это сознание изначальной виновности уже есть акт высвобождения из-под власти греха, и потому печаль Ральфа, его слезы светлы.

Эта финальная нота чрезвычайно важна для уяснения интеллектуальной конструкции романа. Что противостояло разрушительным силам, грозящим человеку извне и изнутри, в «Войне Роз» и в поздней шекспировской трилогии, развивавшей идеи первого цикла хроник?

Два мотива тут были существенны для Питера Холла.

Один из них больше развит в трилогии «Генрих IV» и «Генрих V». Критиков, уже привыкших к лязгу и грохоту «военных» и «государственных» сцен, поражала странная тишина фальстафовских эпизодов. Вместо привычных бравурных красок и фарсового буйства толстого рыцаря и всей его забубенной ватаги – почти «чеховская интимная тонкость»²². Сцены в «Кабаньей голове» существовали, по свидетельству критика, «вне детерминистического взгляда на историю, управляющего другими частями цикла»²³. Покинув пределы громящего мира большой истории, люди объединялись в маленькое сообщество, скрепленное душевными связями, – это давало им надежду на спасение.

Та же тема присутствовала в постановке самой шумной и «джингоистской» из хроник Шекспира – «Генрихе V». Король Генрих, которого играл Иен Холм, был «все что угодно, но не топчущий строитель империи»²⁴. В знаменитой речи перед боем при Азенкуре «он обращался не к анонимной толпе, а к малой группе друзей»²⁵.

Мотив малого человеческого сообщества, «горсточка счастливых, братьев», способных противостоять ледяным вихрям истории, существен для поколения Холла – и в общечеловеческом, и в конкретно-театральном смысле. Он тогда твердо верил в способность театральной труппы стать «командой», разделяющей общие цели в жизни и искусстве, и умел создать на репетиции атмосферу равенства и вольных споров. Пройдут годы, прежде чем актеры станут называть его репетиции «Лубянской».

В «Войне Роз» шумному пиру торжествующей силы противостоял лишь один герой – неуклюжий гигант с лицом подростка»²⁶, осторожно ступавший по земле в своих огромных, тяжелых башмаках. Роль короля-мученика Генриха VI сыграл юный Дэвид Уорнер. На прослушивании поступавших в труппу актеров Холл сразу же его заметил и сказал: «Вот наш Генрих VI и Гамлет». Уорнер нес в спектакле один из ключевых мотивов режиссерского прочтения хроники, связанный с идеей святости и искупления. «Генрих – святой идиот из Достоевского»²⁷. Его выбор – не сопротивление, а отказ от участия. «Он встречал каждое несчастье с полным отсутствием протеста и негодования»²⁸.

Он из той элиты «посторонних», которая, как верил Колин Уилсон, один из идеологов гамлетизированного юношества тех лет, одна только и способна спасти мир от хаоса. Когда Глостер приходил, чтобы убить короля, он не встречал ни следа сопротивления: Генрих с какой-то покорной готовностью отдавал себя убийце. Умирая, он обменивался с ним прощальным поцелуем.

Неучастие, суть созданного Уорнером образа, было жизненной философией многих молодых людей начала 60-х годов. То, что актер нес со сцены, получало горячий и сильный отклик в молодой части публики, предвещавший легендарный успех его Гамлета.

Жизненная позиция самого режиссера была совсем иной. Холл был борцом по натуре, любил и умел побеждать. Им владел азарт борьбы за первенство, за жизненное пространство в театре и за его пределами. Ему близок был Гарольд Пинтер, он, как никто, чувствовал драматургию его пьес, построенных на скрытой, но безжалостной схватке первичных инстинктов. Кто-то из критиков сказал, что лучше всего содержание пьес Пинтера можно передать с помощью терминов, взятых из зоологии. На репетициях пьес Пинтера Холл научился будить в актерах инстинкты обладания и уничтожения, а затем превращать эти инстинкты в материал искусства, укрощать и заковывать их в стро-го – до малейшего жеста и звука – выверенную партитуру спектакля. Но за музыкально стройной формой пинтеровских постановок Холла публика каждый раз чувствовала присутствие скрытой, но грозной опасности.

Постепенно режиссер стал тратить слишком много сил на завоевание жизненного пространства. Чем выше он поднимался по ступеням социальной иерархии, тем меньше вольного воздуха, дыхания искусства бывало в его постановках – история, много раз описанная в литературе, в том числе и в книгах ровесников Холла.

Но до того ему суждено еще было поставить «Гамлета».

В юбилейном 1964 г., когда Стратфорд стал центром всемирных шекспировских торжеств, увенчанных двумя циклами хроник в постановке Холла и Бартон, на севере страны, в Глазго, актеры *Citizens Theatre* сыграли премьеру новой пьесы Джона Ардена «Последнее про-сти Армстронга».

Герой пьесы, шотландский лэрд XVI в., неотесанный, необузданный, послушный лишь голосу грубых инстинктов, попадал в сети макиавеллистских расчетов абсолютистского государства. Его мощная

и неуправляемая личность никак не вписывалась в логику рождавшейся политической системы, и шире – рационалистической цивилизации. Теплая, живая, грешная – потому и грешная, что живая, – человеческая плоть раздавливалась в мясорубке механической государственности. Пьеса отнюдь не идеализировала разбойного лэрда, с его дикарским анархизмом и звериной жестокостью, но противостоявшая ему победоносная сила внушала «шестидесятнику» Ардену настоящее отвращение. В абсолютистском централизме Тюдоров и Стюартов драматург находил знакомые черты бюрократического государства XX в. Пограничные войны Англии и Шотландии, политические коллизии, жертвой которых стал простодушный лэрд, – плоды кабинетного хитроумия чиновников, которым принадлежит реальная власть, как во времена колетов и шляп с перьями, так и в эпоху черных котелков.

О том, какими глазами Джон Арден смотрит на события далекой эпохи, можно судить уже по перечню действующих лиц, в котором фигурируют Первый шотландский комиссар, Второй шотландский комиссар, Первый английский комиссар, Второй английский комиссар, Секретарь шотландского комиссара, Секретарь английского комиссара, Советник лорда Джонстона, Советник лорда Максвелла и т.д.

В круге схожих идей двигалась и режиссерская мысль Питера Холла, обдумывавшего постановку трагедии о принце Датском. Первое представление «Гамлета» состоялось в августе 1965 г., через месяц после того, как пьесу Ардена увидела английская публика, – труппа Национального театра показала «Последнее прости Армстронга» на Фестивальной сцене Чичестера. Не важно, знал ли тогда Холл пьесу, – сказала общность, обусловленная духом времени и образом мыслей послевоенного поколения, – шла ли речь о современном произведении или интерпретации классики. Уже в «Генрихе IV» и «Генрихе V» режиссера занимала неотвратимая логика исторического сюжета – рождения новой государственности из кровавого месива средневековых распрей. В отличие от своих предшественников, ставивших исторический цикл Шекспира на Фестивале Британии в 1951 г., Холл был более чем далек от официозных воззрений на английскую историю и на хроники Шекспира. Царство закона и порядка, в финале «Генриха IV» сменившее резню диких баронов и разудалую вольницу люмпенов, у Питера Холла оборачивалось ледяным миром государственного отчуждения, безжалостной и бесчеловечной политической машиной, в точности, как у Ардена и, решимся добавить, у Шекспира, – не на уровне сознательной

исторической концепции, тут – Бард был верным подданным Тюдоров, а на уровне гуманистической интуиции художника.

Когда сверкающий казенным великолепием новопомазанный монарх отталкивал старого друга Джека, бывшего сотоварища в разгульных забавах юных дней, Фальстаф – Хью Гриффит, оглушенный предательством, «неуклюже поднимался с колен, превращаясь вдруг в старика»²⁹. Генрих являл в этой сцене не государственный разум, а всего лишь бездушие официального лица, положенное ему по должности.

Тема, намеченная в постановке хроник, получила предельно ясное выражение в «Гамлете» 1965 г.

Питер Холл как-то заметил, что «Гамлет» – пьеса, которую театр должен пересматривать каждые десять лет.

Обратившись к трагедии Шекспира в середине 60-х гг., в дни расцвета брехтианства и документальной драмы, режиссер увидел в «Гамлете» произведение политическое по преимуществу. На стратфордских подмостках шекспировский Эльсинор представлял не как готический замок со сводчатыми залами и гулками переходами, но как казенное правительственное учреждение, солидный деловой центр: отполированный до блеска черный мрамор, огромные двери и плотные ковры, в которых гложут шаги людей (художником спектакля был тот же Джон Бьюри). Дания оказывалась государством функционеров. «Это, – говорил Холл, – гигантская политическая машина; Клавдий – искусный политик, окруженный всеми своими советниками во главе с Полонием. У Полония свои секретари, а у секретарей свои собственные секретари»³⁰. Холл почти дословно повторил перечень действующих лиц пьесы Ардена. Совпадение, конечно, не случайно. Автор «Последнего прости Армстронга» и режиссер «Гамлета» мыслили и говорили на одном и том же жестком политизированном языке 60-х гг.

Сцену при дворе короля Клавдия критик назвал «собранием бизнесменов во главе с новым председателем совета, не слишком разборчивым в средствах»³¹. Клавдий – Брюстер Мэзон – слишком деловой человек и профессиональный политик, чтобы испытывать раскаяние. Он покидает представление «Убийства Гонзаго» не мучимый совестью, а возмущенный неприличной выходкой мальчишки-принца, который вызывает у него только презрение и брезгливость. У Клавдия в сцене «мышеловки» – «гнев политика, не желающего выглядеть дураком»³². Дураков при датском дворе нет. В спектакле Холла Полоний, седоватый господин с respectable бородкой, вовсе не был похож на суетливого шута.



«Гамлет». Королевский Шекспировский театр.
Д. Уорнер – Гамлет. 1965

Впрочем, он разыгрывал шута, когда это было ему выгодно, – например, в разговоре с Гамлетом. Старый лис был умен и деловит. Репетируя роль Полония, актер Тони Черч видел перед собой два прототипа – знаменитого елизаветинского вельможу лорда Берли и умнейшего из современных политиков Гарольда Макмиллана. Первый чиновник Дании, виртуоз политической интриги, этот Полоний строил далеко идущие планы. Он собирался сделать дочь датской королевой и с помощью сложной системы запретов и поощрений искусно сводил ее с принцем, о чем ни она, ни Гамлет не догадывались.

Критики замечали, что Полоний казался не отцом, а дедушкой Офелии. Это объяснялось не возрастом актера (Тони Черч был ровесником Холла и учился одновременно с ним в Кембридже), но последовательно осуществленной режиссерской идеей – стремлением подчеркнуть разрыв между поколениями, пропасть, разделявшую отцов и детей.

Гамлет явился в этот мир казенной благоустроенности, безукоризненных манер и безжалостных политических манипуляций отнюдь не из средневекового Виттенберга, но из аудиторий современного Оксфорда, Кембриджа или какого-нибудь нового «краснокирпичного» университета (так называли сеть университетов, созданных после войны для небогатой молодежи). Длинный, тощий, неловкий мальчик в огромных очках, с копной соломенных волос, причесанных под Битлз,

одетый в потертый черный макинтош, с красным шарфом, болтающимся вокруг тонкой шеи, – таков был принц Датский, фотографически точный портрет постсборновской молодежи. Ян Котт, чьи идеи повлияли и на эту постановку Холла, писал под впечатлением игры Дэвида Уорнера: «В Кембридже я встречал много старшекурсников, в точности похожих на этого Гамлета даже физически. Они не королевские дети, но сознают, что унаследовали мировые проблемы. Для меня, иностранца, было удивительно наблюдать этих мальчиков, таких высоких, совсем некрасивых, любящих сидеть на полу, носить одежду, которая им велика, решившихся во всем быть неформальными»³³.

В другой своей статье о «Гамлете», той, под воздействием которой находился Холл, польский критик приводил слова Станислава Выспяньского о принце Датском: «Бедный мальчик с книгой в руках» – и добавлял, что весь вопрос в том, какие книги держат в руках Гамлеты разных эпох и поколений³⁴. Во времена Шекспира принц, без сомнения, читал Монтеня, во времена романтиков – «Вертера», в эпоху самого Выспяньского – Ницше; продолжая игру, можно сказать, что Гамлет Оливье изучал Фрейда, Гамлет Барро – Сартра, Гамлет Высоцкого – стихи Пастернака или самого Высоцкого. Бывали, впрочем, Гамлеты, как заметил Ян Котт, ничего, кроме газет, не читавшие.

Что же читал Гамлет Дэвида Уорнера, какую книгу держал он в руках, потешаясь над мнимой глупостью старшего поколения? Критики предположили, что это был том Маркузе, одного из кумиров западной молодежи 60-х гг., которому было суждено стать главным идеологом леворадикальной революции 1968 г. Если критики не ошиблись и в руках у этого английского Гамлета 1965 г. были действительно «Эрос и цивилизация» или «Одномерный человек», то он сделал из этих книг совсем иные выводы, нежели многие его ровесники на континенте. «Великий Отказ» он понял как отказ от всякого участия в жизни мира отцов, отравленного политикой, которая всегда есть ложь. «Этого Гамлета, – писал Ян Котт, – больше нельзя отнести к “рассерженным молодым людям”, он остается невовлеченным так долго, как только может»³⁵.

В сцене с сыном огромный Призрак (его изображала гигантская кукла в колышащихся одеждах) угрожающе нависал над Гамлетом, требуя и повелевая. Дух принадлежал к властительному миру отцов, его веление толкало Гамлета к действию, которое с неотвратимостью влекло за собой – Гамлет твердо это знал – ложь и кровь, ибо в Эльсиноре

человеческое деяние узурпировано мироустройством и действующий Гамлет принадлежит уже не себе, а миру, который ему ненавистен.

Вот почему Гамлет – Уорнер отказывался исполнять волю отца: таков был его сознательный выбор. Его апатия оказывалась не столько болезненным состоянием души, сколько философией жизни.

«В последние пятнадцать лет на Западе, – говорил Питер Холл, комментируя спектакль, – молодежь, особенно интеллигентная, теряет импульсы, которые были у всех поколений молодежи. Можно участвовать в марше протеста против атомной бомбы, а можно не участвовать. Можно переспать со всеми знакомыми девицами, но это необязательно. Можно принимать наркотики, можно обойтись без этого. Есть чувство, что все – один черт, раз над нами грибообразное облако. И политика – это игра и ложь в нашей стране или в диалоге Запада с Востоком, который тянется непрерывно без всякого толку. Эта отрицающая реакция на все внушает глубокий страх»³⁶.

Холл размышляет о молодежи, в свои 35 лет наблюдая ее со стороны. Дэвид Уорнер сам был частью поколения детей-цветов, лозунгом которого было – находиться вне общества, созданного отцами, отрясти со своих ног прах мира политики, какой бы она ни была, левой или правой.

Для них сказать «нет» истеблишменту означало отказаться играть по его правилам, в том числе и по правилам борьбы с ним. Уорнер, один из «краснокирпичных» актеров 60-х гг., говорил с молодой частью публики на ее собственном языке.

Когда этот долговязый принц-студент с угрюмым злорадством находил очередное подтверждение гротескной бессмысленности эльсинорского существования, молодежь, заполнявшая зал Королевского Шекспировского театра, смотрела на мир его глазами. Когда он медленно, с нарочитой, преувеличенной отчетливостью произносил свои монологи, пытаясь проверить, взвесить, испытать значение каждого слова, внести смысл и логическую ясность в мучивший его душевный хаос, молодой зал узнавал в этом Гамлете себя и отвечал ему пылким восторгом, обнаруживать который вовсе не было в его привычках.

Дэвид Уорнер мгновенно стал популярен, почти как «Битлы» и Мик Джаггер. Толпы школьников и студентов ждали его у артистического входа. Длинные очереди, состоявшие сплошь из молодежи, опоясывали театр, ночи напролет выстаивая в надежде получить билет на «Гамлета», пьесу того самого медоточивого классика, который со школьных времен казался им образцом стариковского занудства.

Можно было упрекать Холла и его актеров – и многие это делали – в модернизации, но редко когда прежде, по крайней мере в Англии, театр Шекспира с такой прямоотой и политической страстностью кричал о тупиках и надеждах своего времени. Искусство, говорившее о человеке, который выбрал неучастие в недостойной жизни, тем не менее в жизни участвовало, делая все, что от него зависело, чтобы она, эта жизнь, стала чуть более достойной «красы Вселенной и венца всего живущего».

В конце, перед лицом близкой смерти, Гамлета вдруг охватывала лихорадка действия. С невесть откуда взявшейся жестокостью он вцеплялся в горло Лаэрту и мстительно выливал яд в ухо Клавдию: пусть убийца умрет той же смертью, что и его жертва.

Вспышка болезненной энергии тут же проходила. Гамлет – Уорнер умирал улыбаясь. Была ли то улыбка облегчения – сброшена наконец ноша долга – или насмешка над собой, принявшим напоследок условия игры, которые так долго и бесполезно старались ему навязать? Критики по-разному трактовали эту странную, какую-то феллиниевскую улыбку Гамлета. В любом случае он встречал смерть как «исход желаннейший».

В финале звучали сиплые трубы Фортинбраса. С приходом новой власти в Дании мало что могло измениться. Рядом с юными варварами, сменившими старых политических лис, вставало новое поколение «секретарей». Молодой, не старше Гамлета, Озрик в последних сценах занимал место покойного Полония. Даже костюм его был точной копией Полониева. Как сказал по этому поводу Тони Черч, «в конце мир Полония сохранился»³⁷.

«Не знаю, как вы, – заметил Питер Холл, – но я не слишком бы хотел жить в Дании при Фортинбрасе»³⁸.

«Гамлет» и «Война Роз» стали кульминацией всей жизни Питера Холла, плодом счастливого взлета его искусства, сосредоточившего в себе важнейшие общественные влияния и театральные идеи 60-х гг. В 1965 г. имя Холла было таким же символом нового поколения английской сцены, как имя открытого им актера.

Дэвид Уорнер пережил тогда дни национальной славы. Такой любви англичан, особенно молодежи, не знал ни один актер драматического театра, разве что Лоренс Оливье в конце 30-х и в 40-е гг. В героической победоносности стиля Оливье выразил себя дух предвоенных и военных лет; в сценических образах Уорнера, неотделимых от склада его собственной личности, запечатлен один момент в истории душевной смуты его современников, переходный момент между двумя



«Гамлет». Королевский Шекспировский театр. 1965
Т. Чёрч – Полоний, Б. Майсон – Клавдий, Э. Сприггз – Гертруда

бунтами – истерическими инвективами «рассерженных» и разрушительным активизмом молодежных волнений 1968 г., которые не могли не отозваться в «спокойной» Англии. Это состояние «экзистенциальной паники» и обессиливающей апатии, определившее духовную жизнь многих молодых людей середины 60-х гг., сравнительно быстро миновало, а с ним «ушел поезд» Дэвида Уорнера, развеялась в пыль его невиданная слава. Актер сразу как-то потускнел и, в сущности, исчез из большой истории театра и кино, хотя и на сцене, и на экране он продолжал и до сих пор продолжает появляться. У него не было ни силы таланта, ни мощного профессионализма Лоренса Оливье, способного мгновенно находить общий язык с новыми поколениями и решительно менять строй своего искусства. В исторической памяти британской сцены Дэвид Уорнер остался как сверхъяркая звезда, вспыхнувшая в начале 60-х гг. и почти сразу же угасшая: жизни ей было отпущено всего-то три года. Такое нередко бывает на эстраде, но иногда случается и на сцене драматической.

В противоположность Уорнеру Питер Холл только начинал тогда свой путь в искусстве. Многое, очень многое ждало его впереди – десятки спектаклей на драматической и оперной сцене в Нью-Йорке, Байрейте, Глайндборне, в лондонском Национальном театре, которым он руководил пятнадцать лет, и в собственной труппе, которую он создал,

покинув воздвигнутое у моста Ватерлоо гигантское здание Королевского Национального театра с его тремя сценами. Он будет ставить Эсхила, Чехова, Пинтера, Шоу, Моцарта, Вагнера и, разумеется, Шекспира. В его спектаклях будут играть Джон Гилгуд, Ральф Ричардсон, Пол Скофилд, Джуди Денч, Иен Маккеллен, Альберт Финни, Дастин Хоффман.

Но все это будет уже не в Стратфорде. Холл, создатель новой эпохи в истории Шекспировского театра, оставит Стратфорд всего через три года после триумфа «Гамлета» и больше туда не вернется.

Причиной его ухода был не полупровал «Макбета» со Скофилдом (1967), как полагали некоторые критики. Причиной не была и болезнь, развившаяся у него после невероятного напряжения всех этих лет в Стратфорде.

Как обычно, он принял единственно верное решение. Он ушел вовремя. В его жизни – и в истории английского театра – закончился важный и чрезвычайно цельный период. Задачи, которые он ставил перед собой в Стратфорде, были выполнены. Он чувствовал, что исчерпан был круг театральных идей, родившихся на стратфордской сцене в начале десятилетия. Один из творцов шекспировского стиля 60-х гг., Питер Брук стремительно двигался дальше – к театру жестокости, безжалостным гротескам «Марата-Сада» и антимилитаристическому хэппенингу «US». Можно ли было еще несколько лет назад представить себе все это на подмостках Шекспировского театра?

Умонастроение радикальной молодежи, в которой Холл готов был видеть если не свою социальную опору, то уж, во всяком случае, свою публику, быстро эволюционировало в сторону политических идей самого крайнего свойства. Ни первое, ни второе, ни театральный авангард, ни политический экстремизм не привлекали Холла. Он всегда, как мы знаем, стремился не разрушить, а обновить традицию – на этом строилась и его внутритеатральная политика, и его режиссерская эстетика. «Гамлет» был в его глазах крайним пределом современной свободы интерпретации, за которым начинался режиссерский произвол.

Теперь, в конце 60-х и в 70-е гг., он увидел свой долг в том, чтобы уберечь театральную традицию от опасных посягательств сверхконцептуалистской режиссуры, защитить творения классиков от модернизирующих толкований, выступить на стороне культуры, разрушаемой, как ему казалось, всякого рода экстремистами.

Постепенно укреплявшийся в нем эстетический, а затем и политический консерватизм (разумеется, в британском, вполне положи-



П. Холл. 1970-е годы

тельном значении слова), столь помогавший его «пути наверх», был вполне искренней, более того – по-своему благородной позицией. Она составила основу его программы в Национальном театре, который он возглавил в 1973 г., сменив на этом посту Лоренса Оливье. Питер Холл стремился последовательно эту программу осуществлять.

Когда в 1976 г. Холл репетировал в Национальном театре своего второго «Гамлета», он говорил актерам, что их и его, режиссера, задача состоит в том, чтобы смиренно служить классическому тексту, безропотно «умереть» в нем, отвергнув любого свойства модернизацию, стремиться передать всю полноту содержания мирового шедевра.

Против всего этого нечего было возразить, если бы только в результате долгих и честных усилий на сцене Национального театра не появилось произведение тяжеловесное, бесформенное, инертное, должно быть, милое сердцу школьных педантов, но наводившее тоску на зрителей, которые при всем почтении к «настоящему», «неискаженному» Шекспиру перестали на него ходить.

Было бы, разумеется, несправедливо так уж прямо связывать призывы хранить верность классике с тем, что Брук называл «мертвым театром». И все же неудача опыта была предreshена. Она с ясностью показала иллюзорность надежд представить классическое творение «как оно есть», «как оно написано». Намеренный – из самых лучших побуждений – отказ от интерпретации тоже есть интерпретация, обреченная при этом в современном театре на эстетическое бесплодие.

В одной статье начала 60-х гг. Холл рассказал, как однажды в Стратфорде к нему подошла некая старая леди и сказала следующее: «Мне ужасно интересны ваши попытки сделать Шекспира живым для нашего времени, но не думаете ли вы, что вам следует время от времени устраивать специальные представления для колледжей и школ, чтобы показывать то, что Шекспир на самом деле хотел сказать?». «А что же Шекспир на самом деле хотел сказать?», – спросил Холл. «Все мы это знаем, не так ли?», – не без раздражения возразила старая леди³⁹.

В 1963 г. Холл иронизирует над простодушием старой леди, в 1976-м он, по существу, готов разделить ее точку зрения: эволюция, не столь уж нехарактерная для постаревших «молодых львов» 60-х гг.

Конечно, провалов, подобных «Гамлету» 1976 г., у Питера Холла было немного. Репутация профессионала высокой пробы сохранялась за ним на протяжении всей его жизни в театре. Когда осенью 2017 г. он умер, главная британская газета – «Таймс» – назвала его «самым важным человеком английского театра за последние полвека»⁴⁰.

Но никогда режиссерские труды Холла не значили так много для европейской культуры двадцатого века, как его шекспировские постановки 60-х гг., открывшие так много важного людям, теснившимся в темноте Стратфордского театра, – не только в них самих, но и в классике, величие которой измеряется способностью быть зеркалом движущегося времени.

Вот почему достигший всех мыслимых почестей и наград, давно снискавший всемирную славу старый мастер постоянно, до последних дней долгой жизни, возвращался мыслью к Стратфорду начала 60-х гг. Возвращение это было вызвано не одной ностальгией по ушедшей молодости, но сознанием непреложного факта: то, ради чего он, Питер Холл, пришел в искусство, – свою, громко говоря, историческую миссию, он исполнил именно тогда, в 1963 и 1965 гг.

У нас уход одного из самых выдающихся людей мирового театра, как водится, замечен не был. Наберите имя Питера Холла в

русскоязычном интернете и вы увидите, что все в нем забито другим Питером Холлом, актером, сыгравшим главную роль в чудовищном фильме-фэнтези «Хищник».

¹ Addenbrooke D. The Royal Shakespeare Company. L., 1974. P. 24.

² Ibid. P. 30.

³ Девин скоро покинул Стратфорд: он ушел в *Royal Court*, чтобы начать обновление английской сцены.

⁴ Tynan K. A View of the English Stage. L., 1965. P. 264.

⁵ Wells S. The Royal Shakespeare. Manchester, 1977. P. 12.

⁶ Марков П.А. В театрах Англии // Марков П.А. О театре: В 4 т. Т. 4: Дневник театрального критика: 1930–1976. М.: Искусство, 1977. С. 324.

⁷ Помимо прочего, критики упрекали его за то, что он мог ввести в заблуждение английских школьников: посмотрев спектакль, они сочтут, что у Шекспира есть пьеса «Эдуард IV».

⁸ Джон Бьюри рассказывал о том, как он вместе с радиотехниками искал металлический звук, которым должны были отзываться сценические конструкции, выполненные отнюдь не из стали. Этим металлическим резонансом гудело все пространство сцены.

⁹ *The Daily Mail*, 1963, August 21.

¹⁰ *The New Statesman*, 1963, August 7.

¹¹ *Stratford-upon-Avon Herald*, 1963, August 23.

¹² Kott, Jan. Shakespeare Our Contemporary. L., 1965.

¹³ *The Financial Times*, 1963, August 18.

¹⁴ *The Sunday Telegraph*, 1963, August 12.

¹⁵ *The Times*, 1964, April 17.

¹⁶ *The Daily Mail*, 1963, July 18.

¹⁷ См. интервью с Питером Холлом. – *Англия*, 1964, № 4. С. 36, 38.

¹⁸ *The Birmingham Post*, 1963, July 18.

¹⁹ *New Theatre Voices of the Fifties and Sixties*. L., 1981. P. 237.

²⁰ Голдинг У. Шпиль и другие повести. М.: Прогресс, 1981. С. 11.

²¹ Там же. С. 166.

²² *The Times*, 1964, April 17.

²³ *The Times*, 1964, April 6.

²⁴ Ibid.

²⁵ *The Sunday Telegraph*, 1964, June 12.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ *The Sunday Times*, 1963, July 21.

²⁹ *The Birmingham Post*, 1964, April 17.

³⁰ Addenbrooke D. Op. cit. P.129. Никто из писавших о «Гамлете» 1965 г. не вспомнил о «Гамлете» 1925 г., поставленном Б. Джексонем и Г. Эйлифом. Сходство образного строя, стиля и проблематики двух постановок было вызвано известной близостью обоих послевоенных поколений.

³¹ *Stage and TV Today*, 1965, August 30.

³² *The Sunday Times*, 1965, August 22.

³³ Kott, Jan. Op. cit. P. 299.

³⁴ Ibid. P. 56.

³⁵ Ibid. P. 299.

³⁶ Theatre at Work. L., 1967. P. 163.

³⁷ Players of Shakespeare. Cambridge, 1985. P. 108.

³⁸ Theatre at Work. P. 163.

³⁹ The Royal Shakespeare Company. L., 1964. P. 41.

⁴⁰ *The Times*, 2017, September 13.

PRO M

EMORIA

Андрей Юрьев

«Кукольный дом» впервые на сцене: опыт реконструкции спектакля и его зрительской рецепции¹

**«Кукольный дом» – единственная пьеса
Ибсена, впервые показанная на сцене
копенгагенского Королевского театра.**

II

К концу 1870-х гг. репутация норвежского драматурга в Дании была столь высока, что только по отношению к нему дирекция королевской сцены решилась нарушить установленное ею твердое правило, исключавшее постановку любой новой и пока нигде не поставленной пьесы, если она уже появилась или должна была появиться в печати до премьеры.

Для Ибсена это было принципиально. «Я считаю вредным для драматического произведения предстать пред публикой впервые в сценической передаче, – писал он 5 октября 1877 г. в письме к Эдварду Фаллесену в связи с требованием дирекции Королевского театра отсрочить выход в свет книжного издания “Столпов общества”. – Я думаю, что правила, каких придерживается в данном отношении Королевский театр, значительно задержали развитие драматического творчества в Дании. Во всяком случае – факт, что творчество это со времени установления такого порядка не проявляет никаких признаков процветания. И это легко объяснить. При таком порядке новая пьеса никогда не может быть схвачена и обсуждена по существу, сама по себе, как литературное произведение. Суждение всегда будет двоиться между пьесой и выпавшим ей на долю исполнением; эти две совершенно различные вещи смешиваются, и главный интерес публики обыкновенно больше сосредоточивается на игре, исполнении, на артистах, чем на самой пьесе»².

После «Улофа Лильекранса» (1857), который стал последней его пьесой, написанной для бергенского Норвежского театра (где он занимал должности драматурга и второго режиссера), Ибсен не создал ни одного произведения с расчетом на конкретную труппу. По свидетельствам современников, Ибсен всегда раздраженно протестовал, если кто-либо называл его персонажей «ролями»³. Видя в них живых людей, иногда чуть не близких своих знакомцев, драматург считал, что нет никакой возможности воссоздать их на сцене. Главным образом этим объяснялось то, что он крайне редко и при этом весьма неохотно посещал представления своих драм и никогда не вмешивался в репетиционный процесс. «Ибсен ведь тысячу раз видел пьесу в своем воображении, – писал близко общавшийся с драматургом датский писатель Йун Паульсен, – знал каждое лицо с головы до пят, и наружность его, и платье, и осанку, и жесты, и привычки, и слабости»⁴. Он знал, например – высокого или маленького роста Нора, блондинка она или брюнетка, какая



Х. Ибсен. Кристиания.
1874



Титульная страница
рукописи «Кукольного дома»

у нее походка – быстрая или медленная; он изучил каждую малейшую особенность ее существа, подметил, например, что она нервно, почти сладострастно поводит плечами, когда кушает запретные миндальные печенья⁵. А на самом спектакле разработанной воображением Ибсена в мельчайших подробностях картине приходится вступать в борьбу со сценической действительностью. И ему тяжело видеть, как сценическое изображение разрушает его мечты⁶. Предпочитая называть свои драмы «книгами», Ибсен словно настаивал на их принадлежности в первую очередь литературе. Взгляд же на его произведения как на сценарии будущих спектаклей был для него категорически неприемлем. Однако их «литературность» не следует резко противопоставлять той несомненной театральности, которую они в себе несут⁷. Не только в каждой из «современных» пьес, но и в предшествовавшей им грандиозной дилогии «Кесарь и Галилеянин», создававшейся как «драма для чтения», зримо разворачивается история, уже поставленная автором на воображаемой сцене-коробке. Вводные ремарки, не просто указывающие место действия, но конструирующие сценическое пространство с конкретными декорациями, фиксирование мизансцен, костюмов и мимики персонажей, их жестов и интонаций (нередко с помощью «подсказывающей» пунктуации), служили многочисленными «манками», позволяющими читателю вообразить разыгрываемый на подмостках

спектакль. Разумеется, «режиссура» драматурга не могла получить полного отражения в текстах ибсеновских пьес и заполнить собой без остатка простор читательской фантазии. Ставя вполне определенный «спектакль» в каждой новой своей драме, Ибсен несомненно отталкивался от собственного опыта, вобравшего в себя хорошее знание сцены: «В театрах здесь я почти не бываю, – писал он из Мюнхена датскому драматургу Йенсу Кристиану Хострупу, – но охотно читаю по вечерам пьесы, и так как обладаю большой силой воображения в драматической области, то и представляю себе вполне живо все, что в пьесе действительно правдиво, правдоподобно и основательно; чтение производит почти то же впечатление, что и сценическое воспроизведение»⁸.

Что касается конкретных постановок его драм, тут Ибсен руководствовался достаточно либеральным принципом: «Я пишу свои пьесы, как хочу, а затем предоставляю артистам играть их, как могут»⁹. Будучи нетерпимым к любой отсебятине, тем более, к радикальным переделкам текста, драматург не требовал от театров точного следования ремаркам, а советы актерам и постановщикам давал в тех случаях, когда его просили (инициатива, исходившая от самого Ибсена, чаще всего ограничивалась распределением ролей). Выбор же театра, получавшего право на первую постановку его новой пьесы, определялся неизменной процедурой: издатель, получив рукопись, рассылал ее копии в указанные автором театры, и выигрывала дирекция, предлагавшая драматургу наиболее выгодные финансовые условия. Так было и с «Кукольным домом».

В подготовке спектакля копенгагенского Королевского театра Ибсен не принял никакого участия (во всяком случае, не сохранилось никаких письменных свидетельств, позволяющих установить его причастность хотя бы к распределению ролей). Получив 8 ноября заключение цензора Кристиана Мольбека¹⁰, дирекция достигла договоренности с автором относительно денежного вознаграждения и дала распоряжение готовить премьеру. Работа над спектаклем началась в конце ноября.

На тот момент единственным режиссером Королевского театра был шестидесятивосьмилетний статский советник Ханс Петер Хольст. Поэт и новеллист из круга приверженцев Адама Эленшлегера, он неоднократно, но безуспешно пытался стяжать себе лавры драматурга. Интерес к сцене и связи с театральными и правительственными авторитетами позволили ему в 1864 г. стать режиссером Королевского театра, однако спустя три года он покинул этот пост, так как не выдержал

конкуренции с Йуханной Луизой Хейберг – прославленной датской актрисой, навсегда оставившей выступления на сцене и занявшей постановочной деятельностью¹¹. Лишь после того как в 1874 г. фру Хейберг полностью завершила свою карьеру, Хольст занял должность «управляющего сценической деятельностью театра в целом»¹². Снискав себе в глазах директора репутацию добросовестного и очень ревностно относящегося к делу постановщика, он не пользовался особым уважением артистов, а потому ограничивался распределением ролей, компоновкой мизансцен, а также подбором декораций, костюмов и реквизита. Компетенцию и круг полномочий Хольста характеризует, к примеру, следующий факт: испытывая трудности с ролью Норы, Бетти Хеннингс обратилась за советом не к нему, а к своему прежнему наставнику, одному из крупнейших датских трагиков романтической эпохи, Фредерику Хедту (впрочем, он также не оказал ей помощи и, прочитав пьесу, вернул ее своей бывшей ученице со словами: «Ничего не могу подсказать, Бетти, решай сама»¹³).

Рецензируя спектакль Королевского театра, Эдвард Брандес довольно низко оценил режиссерскую работу Хольста, возложив на него ответственность за поверхностное понимание актерами большинства ролей: «Было бы весьма полезно для нашего сценического искусства, если бы Хенрику Ибсену оплатили расходы на дорогу к нам, дабы он сам мог направлять актеров, руководить репетициями и ставить свою пьесу вместо того, чтобы довольствоваться очевидной бездарностью статского советника Хольста»¹⁴. Критик не догадывался, что норвежский драматург вряд ли принял бы такое предложение, так как не был расположен к работе с актерами и обычно расточал им комплименты даже в тех случаях, когда оставался ими сильно недоволен¹⁵. Однако, высказывая претензии, Брандес оказался единственным рецензентом спектакля, уловившим как новые требования, предъявлявшиеся датской сцене драмой Ибсена, так и необходимость радикальных перемен, на пороге которых стоял европейский театр того времени. Движение к режиссуре как к всеохватному сценическому авторству тогда совсем не затрагивало консервативную Данию (кардинальные изменения начнутся спустя более трех лет, когда новый режиссер копенгагенского Королевского театра Вильям Блок поставит эстетически революционный для всей Скандинавии спектакль по пьесе Ибсена «Враг народа»¹⁶). Функции режиссера оставались пока в пределах «внешней постановки» и распределения ролей, не обязывая его не только к созданию единой

художественной концепции спектакля, но даже к разбору действия в помощь актерам и выстраиванию слаженного исполнительского ансамбля. И все же, если оценивать работу Хольста в рамках привычных для Дании того времени театральных установлений, «очевидная бездарность» постановщика будет выглядеть не столь очевидной.

Как свидетельствует ежедневный журнал Королевского театра, первая постановка «Кукольного дома» была подготовлена за одиннадцать репетиций, что соответствовало принятой норме¹⁷. Рукописный план спектакля, составленный Хольстом на девяти страницах, никаких указаний актерам не содержит. Нет в нем и наметок мизансцен. Он включает в себя чертеж и описание декорации (которая была в значительной мере заимствована из постановки «Столпов общества», сохранявшейся в репертуаре), указания осветителю, а также перечень реквизита и закулисных шумов. Записи Хольста (вместе с фотографией, запечатлевшей момент финальной сцены второго акта) свидетельствуют, что постановщик скрупулезно следовал ремаркам драматурга, описывающим гостиную в квартире Хельмера и фиксирующим перемены в ней¹⁸. Вместе с тем, Хольст не ограничился соблюдением авторских указаний, он явно старался создать максимально «обжитое» пространство и наглядно представить эстетические вкусы главы семьи. Когда отворялась дверь в кабинет Хельмера, публика видела часть его обстановки: кресла, книжный шкаф, письменный стол с бумагами, газетами, книгами, двумя подсвечниками, письменными принадлежностями и пресс-папье, а также висевшие над столом картины и фотопортрет. Гостиная с лепными карнизами, подчеркивавшими «объемность» декорации, была украшена букетами, кресла обиты материей с изображением цветов, на пианино с консольными свечными лампами лежала стопка нот, позади довольно высокой изразцовой печи находилась едва заметная зрителям поленица, а на самой печке был установлен бюст Людвига Хольберга, смотревшего вниз с иронической улыбкой. Символичное «присутствие» на сцене крупнейшего датского комедиографа не ускользнуло от внимания одного из рецензентов, усмотревшего тут нечто большее, чем проявление художественных пристрастий мужа Норы. Отметив, что пьесу Ибсена нельзя отнести к трагическому жанру (поскольку в ней действуют обычные люди и потому что ей чужды «возвышающая скорбь и облагораживающая боль»), он сравнивал «Кукольный дом» с драмами Иффланда и с легким сарказмом заключал: «Комедия, которой нашлось бы место даже в пьесе такого

рода и которая доставила бы нам облегчение, была представлена лишь бюстом Хольберга на печке, откуда он со странно печальной улыбкой взирал на все эти бюргерские мытарства, еще раз наслаждаясь своей притягательностью на сцене, где он вопреки всему скоро снова явится как триумфатор¹⁹» (*Dags-Telegrafen*, 23 декабря)²⁰.

Среди убранства, которым Хольст дополнил предложенную драматургом картину, заметно выделялась репродукция «Сикстинской Мадонны» Рафаэля, висевшая над пианино на задней стене по центру. А на предусмотренном драматургом шкафчике с книгами в роскошных переплетах (который Хольст разместил в углу между левой и задней стенами) стояло гипсовое изваяние Венеры. Сочетание образов отсылало к контрастным и всегда противостоявшим в прежних драмах Ибсена мирам – христианскому и языческому. Если допустить, что постановщик был знаком с дилогией Ибсена «Кесарь и Галилеянин» (1873), имевшей сенсационный успех и воспринимавшейся самим автором и его многочисленными читателями, как главное его создание, то предположение, что Хольст предъявлял театральной публике многозначную визуальную реминисценцию, не покажется таким уж странным²¹. В мечте Юлиана о грядущем «третьем царстве», где гармонично сольются воедино язычество и христианство, многие тогда усматривали суть «положительного мировоззрения» драматурга. Но если читать Ибсена более внимательно, станет ясно, что он с большим недоверием относился к этой прельщавшей его утопии, которая когда-то вдохновляла творцов романтической «новой мифологии». Допуская, что режиссер вполне сознавал двусмысленность придуманной им визуальной «отсылки», не станем сближать Ибсена с Хольбергом, чью улыбку публики вполне могла истолковывать как насмешку века Просвещения и над «бюргерскими мытарствами», и над фантазиями романтиков. Но почему бы не усмотреть здесь иронии престарелого и умудренного жизнью романтика Хольста над эклектичным эстетизмом Хельмера, унаследовавшим «родовые пятна» романтической футурологии? Если учесть, что на протяжении спектакля Нора являла собой предельную противоположность обоим женским идеалам – и скульптурно воплощенной в Венере чувственности, и религиозно одухотворенному материнскому началу, – то не было ли тут намек режиссера на полную несостоятельность обоих супругов со всеми их эстетическими идеалами и иллюзиями? В финальной сцене интерьер уютной гостиной утопал в сумерках, и «Мадонна», возвышаясь над



Х.П. Хольст



Страница режиссерского плана Хольста

грешной супружеской парой, превращалась в зримый фокус сценической композиции²². Таился ли тут режиссерский укор героине, оставившей своих детей ради «обязанностей перед самой собою»²³, – публика была вправе решать самостоятельно.

Освещение было в спектакле особенно выразительно, что было отмечено несколькими рецензентами. Один из них усмотрел «безукоризненное искусство» постановщика в том, как «тени одна за другой накрывают эту поначалу светлую и безмятежную картину, ширясь все больше и больше и, наконец, погружая все во тьму – так же незаметно, как в самой природе, когда день преобразается в ночь» (*Dags-Telegraphen*, 23 декабря)²⁴. Руководствуясь ремарками автора, Хольст чисто визуальными средствами пытался передать изменение «атмосферы», «настроения» в доме Хельмера: предпраздничная обстановка первого акта, подчеркнутая ярким освещением сцены, сменялась угрюмым видом, который придавали гостиной во втором действии стоявшая в углу обтрепанная, с обгоревшими свечами елка и свисавшая с потолка по центру погашенная люстра; сумерки третьего акта довершали перемены, постепенно омрачавшие эмоциональный настрой публики, а бодрые голоса, смех и музыка, что слабо доносились из квартиры Стенборгов перед финальной сценой, усиливали контраст между началом спектакля и близившейся его развязкой.



Финальная сцена второго действия в спектакле
Королевского театра

«Чувство безысходности», «пессимистическая меланхолия», «мрачная подавленность», «уныние» и «угнетенность» – вот те слова, к которым прибегали критики для выражения чувств, с которыми они покидали театр²⁵. «Рождественский подарок весьма необычного свойства», – в этой ироничной характеристике спектакля, предложенной Карлом Тране (*Illustreret Tidende*, 28 декабря)²⁶, угадывалась воля не только драматурга, но и постановщика²⁷.

Если Хольсту как организатору сценического пространства нельзя было отказать в творческой инициативе, то его работа с актерами оказалась далека от совершенства. Как отмечал Микаэль Валлем Брун, обладавший метким взглядом театрального практика, «в одних местах ансамбль был прочен и хорош, а в других шаток и непрочен» (*Folkets Avis*, 24 декабря). Эдвард Брандес считал, что особенно сильно пострадали роли второго плана, к которым он относил фру Линне и Кругстада²⁸. Эти персонажи, увиденные актерами и постановщиком в рамках привычной системы мелодраматических амплуа, были изображены так плоско и одноцветно, что рецензенты либо совсем не упоминали их, либо ограничивались крайне скудными замечаниями в адрес исполнителей. Агнес Ден, привыкшая к ролям «чувствительных молодых дам», была «чуть менее слезоточива, чем во многих остальных запомнившихся нам случаях» (*Social-Demokraten*, 23 декабря), и по словам

Карла Плоуга представляла собой воплощенные кротость и смирение (*Fædrelandet*, 22 декабря). Более подробных замечаний удостоился Соффус Петерсен, обычно выступавший в комическом репертуаре, а на этот раз примеривший на себя амплу мелодраматического злодея. «Г-н С. Петерсен, – писал Брун, – неплохо справился с ролью Кругстада, хотя в его манерах ощущалась вульгарность, а отдельные реплики он произносил таким сдавленным голосом, что нужно было заранее знать пьесу, чтобы верно понимать их. То, что его маска несла на себе печать Каина, нисколько меня не удивляет – ибо в Королевском театре стало уже традицией сразу показывать публике, кто есть кто».

Эрик Бёг, тоже наградивший актера умеренной похвалой, советовал ему «проявлять меньшую вспыльчивость», так как «подобный крючоктвор несомненно привык держать свои чувства в узде»²⁹. Как вспоминал Брандес много позднее, Кругстад мог стать в спектакле интересной фигурой, если бы актер сумел найти для него характерные черты и не сводил все в последнем акте к «досадной сентиментальности»³⁰. Таким образом, возможность мелодраматической трактовки этого персонажа использовалась Петерсеном в максимальной мере – включая эффектное преобразование злодея-крючоктвора в любящего и раскаивающегося грешника.

Доктору Ранку в исполнении Петера Йерндорфа повезло немногим более. Значительная часть рецензентов находила роль малоинтересной и сценически невыигрышной, а потому не сочла возможным предъявлять актеру какие-либо претензии. «Г-ну Йерндорфу поручена роль доктора, – писал Карл Плоуг, – и такую задачу никак не назовешь благодарной, поскольку этот странноватый больной человек, возмнивший, что он способен угадать свой смертный час, и считающий себя ходячим трупом, введен в пьесу только для того, чтобы показать, что Нора, при всем ее легкомыслии, хранит верность своему мужу и с неохотой выслушивает любовные признания их лучшего друга; но для развития действия это вовсе не обязательно. Г-н Йерндорф» понял свою роль совершенно правильно, но поскольку эта фигура более устрашает, чем внушает симпатии, его игра принесла ему, разумеется, лишь весьма незначительные дивиденды».

Отмеченную Брандесом символичность образа никто из критиков уловить не сумел, хотя нашлись среди них и те, кто, смутно почувствовав эстетическую оригинальность персонажа, поиронизировали и над самим Ибсеном, и над новейшими литературно-художественными



А. Ден –
Фру Линне



С. Петерсен –
Крогстад

тенденциями. Один из рецензентов усмотрел здесь упоенность автора пьесы «патологическими благоуханиями, по которым сразу узнаются реалисты» (*Berlingske Tidende*, 22 декабря), а другой расценил появление в драме Ибсена необычной для датского театра фигуры как «много-значительный отход от чахоточных пациентов, выводимых на сцену французскими драматургами, в сторону любопытнейших субъектов из совсем другой больничной палаты» (*Dags-Telegraphen*, 23 декабря); «можно не сомневаться, – ехидствовал тот же критик, – что столь энергичный шаг в сторону от простодушной невинности ушедшей эпохи вызовет восторг у “молодой Дании”³¹ и вскоре повлечет за собою откровения с еще более сильным реалистически-нозологическим духом»³².

Однако ирония, свидетельствовавшая о знакомстве рецензентов с публикацией «Кукольного дома», гораздо меньше затрагивала спектакль Королевского театра, поскольку Хольст предусмотрительно изъясил из текста пьесы прямой намек на характер болезни доктора Ранка. Эдвард Брандес с ответным колким подтекстом зафиксировал благонамеренное самоуправство постановщика: «Он [Ибсен. – А.Ю.] вряд ли одобрил бы то, как г-н Йерндорф трактует доктора Ранка. Никоим образом я не хочу сказать, что этот актер не подходит для указанной роли. Грим его хорош, да и многие реплики он произносит серьезно и с определенным шармом – пожалуй, даже чрезмерным шармом,

ибо бедный доктор Ранк не так уж нежен, мягок и мелкотравчат. Но в любом случае изображение недостоверно. И вот тому маленький пример: разве позволил бы Ибсен вычеркнуть слова Норы об отце доктора Ранка – “он держал любовниц и все такое”³³, – из-за чего последующие реплики делаются почти бессмысленными?³⁴ Ведь подобный пропуск есть не что иное, как проявление смехотворной чопорности театра, который набрался-таки достаточного свободомыслия, чтобы поставить “Амфитриона”³⁵»³⁶.

Другие критики бегло коснулись этого персонажа и представлявшего его актера. Брун вскользь заметил, что «г-н Йерндорф преподнес нам в высшей степени устрашающее привидение в меховом пальто», а Эрик Бёг ограничился прозрачным намеком: «Роль смертельно больного доктора без сомнения подавалась г-ном Йерндорфом чересчур мрачно. Реплики позволяют исполнителю блеснуть черным юмором, но не обязывают его к изображению на сцене физических страданий. Разговор с Норой он провел очень изящно»³⁷.

Краткие отзывы не дают возможности составить ясное представление о трактовке Йерндорфом доставшейся ему необычной роли.

Мы никогда не узнаем, насколько органично и убедительно он надеялся шармом и изяществом «в высшей степени устрашающее привидение». Но если учитывать то, что известно о его актерской индивидуальности, можно утверждать, что в спектакле доктор Ранк был несколько гротескной фигурой. Йерндорф, дебютировавший на профессиональной сцене в 1871 г. в «романтическом сунгеспиле»³⁸ Хострупа «Учитель и ученик», относился к тем актерам Королевского театра, которые не только выступали в самых разнообразных амплуа, но были также заняты в оперных и балетных представлениях. Благодаря звучному, приятному и хорошо поставленному тенору он имел определенный успех в партиях Фауста (в операх Шарля Гуно и Арриго Бойто), Вильгельма Мейстера в «Миньон» Амбруаза Тома и Гофмана в «Сказках Гофмана» Жака Оффенбаха. Попробовав себя в национальном трагическом репертуаре (например, в ролях Олафа Трюгвесена и Эйнара Тåмбескьельвера в «Ярле Хоконе» Эленшлегера), он вскоре его оставил и добился признания, перейдя на роли симпатичных шалопаев и забавных влюбленных мечтателей в комедиях и водевилях Хострупа, Йухана Людвига Хейберга и Ханса Кристиана Андерсена. Хольст не мог не учитывать это обстоятельство, когда назначал Йерндорфа на роль доктора Ранка. Дух так называемого «копенгагенского эстетизма», с его культом

«прекрасных форм», изолированных от слишком «грубой» жизненной реальности, требовал хоть как-то смягчить этот «чересчур мрачный» и, так сказать, «неудобный» образ, а Йерндорф хорошо умел изображать на сцене галантных светских кавалеров. При этом постановщик, явно подыскивавший удовлетворяющий всех компромисс, счел необходимым не пренебрегать житейской убедительностью и потому поручил роль больного доктора актеру, имевшему за плечами медицинское образование³⁹. Однако, если верить гораздо более поздним воспоминаниям Эдварда Брандеса, соединение изящества с профессионально обозначенными патологическими симптомами не могло компенсировать нехватку подробной и глубокой психологической разработки образа: «Доктор Ранк у Йерндорфа совсем не получился. Приходится все-таки сказать – поскольку этот милый господин уже оставил сей мир⁴⁰, – что он явно был актером совсем иного плана и совершенно не обладал творческим даром. Здесь же он оказался начисто лишен изобретательности и ничего для себя в этой роли не увидел – а если благодаря своему солидному образованию кое-что и разглядел, то оказался не в состоянии изобразить. Конечно, можно утверждать, что со своим образованием он ничего и не испортил, но искусство все же требует большего, чем ровность и гладкость, и если не достигается более высокая цель, то грош такой работе цена! Посредственности совершенно нечего делать за пределами простого и заурядного материала⁴¹. Даже в хваленой дикции Йерндорфа не было ничего выдающегося: его чистое датское произношение было правильным и красивым, каковым ему, впрочем, и так надлежало быть; но он совсем не владел способностью делать свою речь достаточно прозрачной для раскрытия многообразных и вечно изменчивых настроений и чувств, прибегая к суховатому и даже несколько плоскому звучанию голоса. Страсть, горечь, зависть, злость были ему неведомы – он ведь был чрезвычайно славный малый, – и к тому же выявление ночной стороны человеческой души оставалось за пределами его искусства. Славный малый – и небольшой артист! И со своей красивой и деланной дикцией он не мог, разумеется, играть увядающую добычу смерти, жертву мрачной меланхолии, страдающую от бессилия и от горечи безнадежной любви, – доктора Ранка»⁴².

Выразительный грим, «суховатое и даже несколько плоское звучание голоса», а также с неудовольствием отмеченное Бёгом изображение физических страданий служили вынужденной данью натуралистическим поветриям. Однако сочетание всех этих средств с «шармом»



П. Йерндорф –
Доктор Ранк



Хельмер –
Э. Поульсен

и «изяществом» не могло вывести актера за пределы привычной для него типажности. Несравнимо бóльшую, чем у Йерндорфа, психологическую проницательность, а также превосходное владение искусством тонких игровых нюансов проявил в спектакле Эмиль Поульсен – артист совершенно иного склада и намного более широкого жанрового диапазона. Его исполнение роли Хельмера было почти безоговорочно воспринято критикой как сценический шедевр, а Эдвард Брандес позднее решительно утверждал, что из всех актеров, игравших в первом «Кукольном доме», только Поульсен был на высоте ибсеновского художественного замысла⁴³.

Как и его ровесник Йерндорф, Поульсен имел не только солидное образование (учеба в Метрополитанском университете позволила ему уже в девятнадцатилетнем возрасте блестяще сдать экзамен по философии, а спустя пять лет – государственный экзамен по филологии), но и опыт выступлений на любительской сцене. Вскоре после удачного дебюта в Королевском театре (16 апреля 1867 г. в комедии Хольберга «Эразмус Монтанус», где он сыграл заглавную роль) Поульсен стал ведущим актером труппы⁴⁴. Как утверждал Эдвард Брандес в 1880 г., Эмиль Поульсен и его младший сводный брат Олаф так сильно выделялись среди своих коллег, что по степени одаренности между ними и другими представителями их актерского поколения лежала непреходимая пропасть⁴⁵.

При этом Поульсен играл роли самых разнообразных амплуа и появлялся на сцене не только в драматических спектаклях. «Можно в течение одной недели, – писал Брандес, – увидеть его выступающим в большой оперной партии, в роли элегантного бонвивана, мелодраматического злодея и романтического любовника. В одной и той же пьесе он может попеременно играть совершенно разные роли: в “Тартюфе” – Дамиса и самого Тартюфа, в “Банкротстве”⁴⁶ – Саннеса и Берента, в “Союзе молодежи” – врача и Люннестада. Когда к постановке готовился “Кукольный дом”, Поульсен настойчиво добивался роли доктора Ранка, но все же дал себя уговорить сыграть Хельмера»⁴⁷.

Актёр, вошедший в историю датской сцены в первую очередь как выдающийся театральный интерпретатор Ибсена, достигал тогда наибольших высот в классическом репертуаре и спектаклях по историческим драмам⁴⁸. При этом он старался по возможности держаться в стороне от популярной драматургической продукции современных французских авторов⁴⁹, которых его норвежский кумир тоже не жаловал. Обладая ярко выраженной творческой инициативой (позволившей ему много позднее заняться режиссерской деятельностью), а также высокой культурой и интеллигентностью, Поульсен неизменно проявлял их в работе над своими ролями. Усматривая в артисте одну из примечательнейших фигур переходного времени, Брандес дал ему в 1880 г. такую характеристику: «В целом как художник он является эклектиком. Он все время выбирает между декламацией и природой, старым и новым, консервативным и радикальным. Может показаться удивительным, что исполнение им роли епископа Николаса постепенно превратило его в модного актера, копенгагенского дамского любимца. Художники, рьяно влекущиеся к новому, редко становятся модными, и нелегко завоевать благосклонность публики тем, кто наносит удары по ее вкусам или просто не угождает им. Однако последнего Поульсен никоим образом не делает. Но у него – я говорю об этом исключительно с художественно-психологической точки зрения – мягкая натура, и с его представлением о благородстве он не настроен доводить какое-либо дело до крайности. В его даровании есть нечто смутно-туманное и лирическое, то, что получило воплощение в таких ролях, как Бертран де Борн и Амвросий⁵⁰; считаю, что ими вряд ли представлен его художественный идеал, но он все же влечется ко многому из того, что еще в юности покорило его в поэзии былых времен, хотя вместе с тем он чувствует себя достаточно сильным как художник, когда его подчиняют

себе духовные задачи современности. Новое ему интересно в гораздо большей мере, но он ни за что не решится порвать со старым. Короче говоря, он не примыкает ни к одной из партий. То, что он берется за такие разные роли, частично объясняется его сильной нуждой в непрестанной умственной работе»⁵¹.

Нельзя не заметить в этой содержательной характеристике тех черт, которые роднили Поульсена с норвежским драматургом и способствовали его превращению в одного из крупнейших ибсеновских актеров того времени. Великий создатель «драмы идей», Ибсен так же сильно нуждался в непрестанной умственной работе, так же не примыкал ни к одной из партий (что неизменно подчеркивал, когда его пытались отнести к какому-либо художественному, идеологическому или политическому лагерю⁵²) и, при всем своем радикализме, всегда опирался на глубоко укорененные в прошлом культурные традиции. Беря на вооружение отдельные идеи натуралистов, он пользовался ими в целях, которые лишь очень поверхностному взгляду казались «натуралистическими»⁵³. То же самое необходимо сказать о связях Ибсена с символизмом⁵⁴. Что же касается его миропонимания, то оно в своих глубинах всегда оставалось религиозным, прочно связанным с миром усвоенного еще в отроческие годы лютеранства – хотя отношение Ибсена к христианству (и особенно христианской церкви) его эпохи было, как и у Киркегора, резко критическим⁵⁵. Так что Эдвард Брандес, тонко и деликатно спародировавший в статье о «Кукольном доме» склонность автора к библейским речевым оборотам и аллюзиям, находил, видимо, причины усматривать «эклектизм» не только у Поульсена, но и у Ибсена. Прямо написать об этом он так никогда и не решился, ибо слишком велико было у братьев Брандесов желание представить своим «застрельщиком» крупнейшего драматурга Скандинавии...

Разумеется, бессмысленно гадать о том, каким был бы доктор Ранк Эмиля Поульсена. Однако влечение актера именно к этому персонажу безусловно подтверждает слова Брандеса о повышенном интересе Поульсена к эстетической новизне. Он все же дал уговорить себя сыграть Хельмера, вероятно, потому, что и в этой роли сумел разглядеть новые для своего искусства возможности. Результатом стала многомерность созданного им на сцене образа, то сочетание «индивидуального и типического», которое особо отмечал Брандес в центральных фигурах «Кукольного дома».

«Г-н Поульсен уже не раз нам показывал, что он понимает Ибсена так, как способны понимать его лишь немногие, – писал Карл Тране. – Но Хельмер является, пожалуй, самой совершенной его ролью в ибсеновском репертуаре. Ни один нюанс, ни одна тонкая деталь в переходных состояниях не ускользнули от его внимания, и он сыграл свою роль с такой правдивостью, что его трактовка целиком и полностью убеждает. Если время от времени мы начинали относиться к Хельмеру лучше, чем он по сути своей заслуживает, то одной из причин тому является наложившее на его личность отпечаток чувство прекрасного, каковым Хельмер обладает в чересчур высокой степени. Однако при этом актер не вводит нас в заблуждение и по ходу своих ребяческих игр с Норой достаточно сильно подчеркивает эгоистичность и чувство собственного превосходства. Особенно мастерским стало изображение в последнем акте легкого опьянения шампанским, эротической настроенности и всех изменчивых душевных волнений при переходе от бешеного гнева к ликованию; в игре актера чувствовалась какая-то своеобразная полетность, а многочисленные подробности складывались в полную, целостную и великолепную картину».

Поульсен был склонен прислушиваться к критическим замечаниям рецензентов, и можно предположить, что он учел высказывание Плоуга, появившееся на следующий день после премьеры: «Играя Хельмера, г-н Э. Поульсен надел на него маску, удачно намекающую на то, что за уступчивостью и влюбленностью этого супруга притаился жестокий эгоизм. Но мы не считаем правильным то, что он слегка пошатывается, являясь домой после вечеринки; это делает слишком резким переход к серьезности и горю; он должен быть только возбужден и взволнован своей влюбленностью».

Как отметил Эрик Бёг, актер и с этим «резким переходом» достигал высокой степени убедительности и искуснейшего владения деталями: «Г-ну Эмилю Поульсену досталась превосходно задуманная, но не очень-то благодарная задача сыграть мужа. Повседневные любезность и почтенность, которых становится недостаточно, когда “начинается время великих чувств”, представлены актером красиво, естественно и без излишнего подчеркивания недостатков персонажа, а близорукая самодовольная веселость в общении с истерзанной страданиями женой, сильное опьянение шампанским, сначала переходящее в ожесточение, а затем сразу в банальное ликование, и в довершение всего многочисленные изменчивые настроения в заключительной сцене,

где ему нужно реагировать на начатую Норой процедуру развода, – все это было насыщено ясными и превосходно поданными подробностями, которые составляли единое целое в его тщательно проработанном исполнении»⁵⁶.

Вместе с тем, как отмечал придирчивый Микаэль Валлем Брун, не нашедший даже мелких недочетов в игре актера, Хельмер, со всем его эгоизмом, в заключительной сцене не производил впечатления бессердечного респектабельного господина, озабоченного лишь сохранением своей безупречной «маски»: «Г-н Э. Поульсен сыграл роль Хельмера красиво и естественно – в начале, разумеется, с признаками рефлексирующей зоркости, которой он всегда пользуется, разрабатывая свои роли, но в третьем акте с такими горячими, глубокими и искренними сердечностью и чувством, что это примирило бы публику с безобразием финальной сцены, если такое вообще было бы возможно». Отмеченные Бруном «сердечность и чувство» усиливались, скорее всего, почти неизменной характерной манерой Поульсена (обладавшего богатой голосовой палитрой), которую отметил Брандес в своем тонком исследовательском этюде об искусстве этого актера: «Когда он форсирует голос, последний обретает легкий и едва заметный жалостливый обертон. Лицо при этом также принимает страстное и несколько болезненное выражение, так что в чертах его появляется какая-то угнетенность, сразу начисто лишаящая его гармонии»⁵⁷. Горячая, глубокая и искренняя эмоциональность актера в финальном разговоре с Норой как будто усиливала надежду публики на «чудо из чудес», придавала особую значимость, вероятно, кульминационному в последней сцене спектакля обмену репликами:

Х е л ь м е р. У меня хватит силы стать другим.

Н о р а. Быть может – если куклу у тебя отнимут.

Х е л ь м е р. Расстаться... расстаться с тобой!.. Нет, нет, Нора, представить себе не могу!⁵⁸

Однако в самом конце, почти под занавес, перед тем как раздавался грохот захлопывающихся ворот, актер тонко и лукаво лишал публику надежды на возможность счастливой развязки. «Хочу все же запечатлеть хотя бы такую истинно гениальную находку актера, – восхищался Брандес. – Когда он поникает у дверей, через которые ушла Нора, своею ослабевшею рукою он случайно касается клавиш открытого пианино, мгновенно издающих столь ужасный диссонанс, что он внезапно

и непроизвольно подсказывает»⁵⁹. Тем самым Поульсен не только усиливал отмеченное всеми рецензентами «чувство диссонанса», которое вызывала у них развязка драмы, не только демонстрировал непреодолимость «эстетизма» своего героя (заставляя публику задуматься – уж не была ли вся его искренняя сердечность в разговоре с Норой всего лишь великолепно разыгранным спектаклем?), но и – вполне вероятно! – пародировал бурную реакцию противников новой пьесы Ибсена – реакцию, которую актер словно предчувствовал.

«Не нахожу достаточно слов, чтобы воздать хвалу г-ну Э. Поульсену за его игру в третьем акте, – писал Брандес о втором представлении спектакля. – Это был совершеннейший шедевр. Легкое опьянение Хельмера, его фантастическое сладострастие, направленное на принаряженную Нору, его черствые высказывания о Ранке и – более всего – грубый и наглый эгоизм в момент узнавания изображались с восхитительно естественной правдивостью. Он был целиком на пике своей роли также и в последнем разговоре, в ходе которого поэтапно рушится вся Хельмерова система фраз, в то время как он отчаянно сражается, чтобы спасти свою шкуру»⁶⁰.

В громком хоре восторженных похвал артисту раздался, пускай и несколько запоздалый голос, вносивший в этот хор не менее резкий диссонанс, чем тот, который издавало в конце спектакля пианино. Этот голос принадлежал начинающему двадцатитрехлетнему писателю Герману Бангу, уже нащупывавшему свой самостоятельный и независимый от «молодой Дании» путь.

«Актер Поульсен кое-что передал, но не все, – писал Банг в своей статье о “Кукольном доме” спустя почти год после премьеры драмы. – В роли Хельмера он недостаточно изящен. А адвокат ведь превосходно воспитанный человек. Нет совершенно никаких сомнений в том, что в лице Хельмера мы имеем дело с высокообразованным человеком с развитым вкусом и сдержанным нравом, с джентльменом, достигшим высокого положения в банке не только потому, что он способный и честный юрист, умеющий довольно ловко обращаться с делами, но также и потому, что он знает, как себя подать, как себя вести – потому что он – тот, кого обычно называют красивой вывеской для всего предприятия. “Ни у кого ведь нет такого вкуса, как у тебя”, – говорит ему Нора. И это не просто мнение ослепленной любовью жены, которая то и дело возвращается к этой фразе. Ранк и фру Линне также считают установленной истиной его превосходное образование и изысканный вкус.

<...> Все указывает на то, что Хельмер – насквозь эстетическая, в высшей степени восприимчивая к красоте натура, стремящаяся и к чисто внешнему изяществу. То, как рекомендует его жена, сильно укрепляет нас в еретическом мнении, резко противоречащем всем утверждениям, что г-н Поульсен играет превосходно, так как он догадался представить эту фигуру с отчетливым и мастерски поданным отпечатком “полуобразованности”⁶¹. <...> Г-н Поульсен наделяет Хельмера подчеркнутой неотесанностью, которая напоминает о рыцаре удачи или, по меньшей мере, парвеню. Но у Ибсена не найти ничего такого, что могло бы защитить или оправдать такой подход: неуместная грубость целиком привнесена в роль адвоката исполнителем. Хотя с другой стороны вполне понятно, откуда берется эта примесь. Г-н Поульсен с самого начала подготавливает нас к жестокости как определяющей черте характера Хельмера, впервые проявляемой актером во втором акте, когда он, несмотря на мольбы Норы, отправляет письмо Кругстаду – в сцене, где слова Хельмера могут быть, между прочим, поняты и истолкованы совсем не так, как это делает г-н Поульсен, – к той жестокости, что достигает кульминации в большой сцене последнего акта, в которой шампанское извлекает из супруга “зверя”. А зверь ведь таится в каждом человеке, и в жизни каждого из нас наступает мгновение, когда он пробуждается. Но именно в эстетических натурах прячется самый неподдельный зверь, и как раз на этой основе актер достиг бы большей правдивости и силы – если бы играл Хельмера более изящным, более благородным, более элегантным, нежели теперь. Ибо г-ну Поульсену так же прекрасно известно, как и нам, что даже самый утонченный и изысканный вкус, самые безупречные *tournaire*⁶² не исключают жестокости и не убивают в человеке зверя. Напротив, каждая новая страница истории учит нас, что именно эстетические натуры чаще всего проявляют чрезвычайную жестокость – ту хорошо известную *духовную жестокость* [выделено мной. – А.Ю.], что отличнейшим образом сочетается с самой рафинированной утонченностью»⁶³.

Психологическая проницательность юного автора свидетельствует о безупречном усвоении им идей Киркегора, имя которого прямо упоминается в начале статьи⁶⁴, и предвосхищает, пускай весьма отдаленно, подход Томас Манна к проблеме эстетизма в его послевоенной статье о Фридрихе Ницше⁶⁵. Но признавая интеллектуальную зоркость критика, нельзя отрицать правоту Поульсена, постаравшегося максимально обнажить в своем персонаже «звериное» начало, дабы резче

подчеркнуть контраст между реальностью и обманчивыми эстетическими иллюзиями, способными, разумеется, греть влекущуюся к художествам душу, но при этом совсем не помогающими вытаскивать ее из «трясины» (не такая ли актерская интерпретация вдохновила Брандеса на замечание о «брутальных страстях», которые «могут таиться под покровом самой высокой цивилизации»?)). Если же не забывать о том, что этого «неотесанного», но ценящего все прекрасное жестокого «зверя» всей душой любила «юная прелестная женщина», под обаяние которой подпал не только восторженно воспевший ее молодой Герман Банг, но и категорично не принимавший трактовку актрисы Эдвард Брандес, можно предположить, что дуэт Эмиля Поульсена и Бетти Хеннингс обрел чрезвычайно интригующий и содержательный смысл.

Окончание следует

¹ Продолжение. Начало см.: Вопросы театра / Proscaenium. 2017, № 3–4. С. 239–250.

² Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 4 т. СПб.: Изд-во Т-ва А.Ф. Маркс, 1909. Т. 4. С. 438. Заодно обратим внимание читателя на сильное недовольство драматурга следующим обстоятельством: после публикации «Столпов общества» Фаллесен без ведома драматурга договорился с редакциями копенгагенской прессы, что они не станут публиковать статьи о пьесе до ее столичной премьеры (см. письмо Ибсена цензору Королевского театра Кристиану Мольбеку от 30 октября 1877 г.: Там же. С. 439). Хотя Мольбек, скорее всего, передал дирекции театра мнение Ибсена по этому вопросу, с «Кукольным домом» случилась сходная история.

³ Например, Георг Брандес зафиксировал случай на обеде в честь Ибсена, данном в Кристиании вскоре после его возвращения на родину в 1891 г.: «Тут поднялся некий редактор, сидевший рядом с блестящей, очаровательной актрисой Констанс Бруун, и сказал: “Моя соседка по столу просит меня передать доктору Ибсену горячую благодарность от всех актрис Христиании и особо отметить, что нет ролей, которые они играли бы охотнее и из которых извлекали бы для себя больше, чем те, что написаны им”. – Ибсен: “На это я вынужден заметить, что вовсе не пишу ролей, а изображаю людей, и что никогда в жизни, разрабатывая тот или иной образ, не имел в виду какого-то определенного актера либо актрису”» (Брандес Г. Генрик Ибсен. Подведение итогов // Судья

и строитель: Писатели России и Запада о Генрике Ибсене. М.: Рудомино, 2004. С. 257–258). См. также: *Koht H. Henrik Ibsen: Eit diktarliv*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1954. Bd. 2. S. 109.

⁴ Ср. признание драматурга, зафиксированное немецким писателем и журналистом Михаэлем Георгом Конрадом и датированное 1886 г.: «Я всегда исхожу от индивида. Явления, *сценические картины* [выделено мной. – А.Ю.], драматический ансамбль – все это приходит после, само собою, и я нисколько об этом не беспокоюсь, раз только я вполне овладел индивидом во всей его человечности. Мне необходимо также видеть его перед собою воочию всего, с внешней стороны до последней пуговицы, его походку, манеру, голос. А затем я уже не выпущу его, пока не свершится его судьба» (цит. по: *Ганзен А.В. и П.Г. Жизнь и литературная деятельность Ибсена* // Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 713).

⁵ Любопытно, что в случае с героиней «Кукольного дома» дело доходило почти до галлюцинаций. Один из крупнейших биографов драматурга Халвдан Кут особо выделил такой эпизод: «Однажды в ходе работы над пьесой он [Ибсен. – А.Ю.] сказал своей жене: “Я только что видел Нору. Она подошла ко мне и положила свою руку мне на плечо”. “И как же она была одета?” – спросила его жена. “В простенькое шерстяное платьице голубого цвета”, – ответил он со всей серьезностью» (*Koht H. Henrik Ibsen: Eit diktarliv*. Bd. 2. S. 104).

⁶ Цит. по: *Ганзен А.В. и П.Г. Жизнь и литературная деятельность Ибсена* // Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 717.

⁷ В связи с этим заслуживают внимания мысли Ибсена, выраженные в одной из его театральных рецензий 1851 года – еще до того как он занялся сценической практикой в Бергене (см.: *Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1958. Т. 4. С. 603–605*). Сравнивая французскую драматургию с немецкой, он отметил, что первая по преимуществу начинает существовать лишь «с помощью актеров, как опосредствующего органа», а вторая гораздо чаще довольствуется статусом «литературного жанра, предназначенного для чтения». В глазах Ибсена оба варианта были несовершенны, так что все последующие его пьесы (за исключением, пожалуй, «Бранда» и «Пера Гюнта») есть смысл рассматривать как поиск наиболее убедительного и органичного сочетания «литературности» и «сценичности», в конечном счете, сделавший великого норвежца творцом «новой драмы».

⁸ *Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 724–725.*

⁹ Слова драматурга, зафиксированные Германом Бангом (см: *Ганзен А.В. и П.Г. Жизнь и литературная деятельность Ибсена // Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 718*). В этом отношении примечательны также воспоминания Конрада, цитируемые в указанной статье: «На вопрос Конрада – какое впечатление производят на Ибсена созданные им образы в воплощении артистов, соответствует ли это воплощение образам его фантазии, – писатель ответил “с усмешкой, как-то скривившей его губы”: “Я ведь редко хожу в театр. Если публика довольна, то и я доволен. Я сообщаю вам это как факт, но прошу не выводить из этого никаких дурных заключений”» (Там же. С. 713).

¹⁰ Мольбек, состоявший в приятельских отношениях с Ибсеном, дал следующее резюме: «В драматургическом и психологическом отношениях это превосходное изображение супружеской коллизии, за развитием которой следишь с напряженным интересом от начала до последней сцены, где разрываются брачные узы. То, что лично я нахожу развязку не только неудовлетворительной и тягостно неприятной, но также психологически недостаточно мотивированной, не может изменить моего мнения о пригодности пьесы для сцены, и я безоговорочно одобряю ее к представлению» (цит. по: *Neiiedam R. Det Kongelige Teaters Historie 1874–1922. København: Jespersen og Pios Forlag, 1925. Bd. 3. S. 57*).

¹¹ Именно под ее руководством были осуществлены в 1870–1871 гг. первые датские постановки ибсеновских пьес «Союз молодежи» и «Борьба за престол», имевшие большой успех. «Я должник Ваш – и надолго», – писал драматург в своем большом стихотворении, адресованном фру Хейберг (см.: *Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 577*).

¹² См.: *Neiiedam R. Det Kongelige Teaters Historie 1874–1922. København: Jespersen og Pios Forlag, 1921. Bd. 1. S. 169*.

¹³ См.: *Ibid. Bd. 3. S. 62–64*.

¹⁴ *Brandes E. Henrik Ibsens “Et Dukkehjem” paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. København, 1880. № 118. 4. Januar. S. 152*.

¹⁵ Еще в Бергене Ибсен, занимавший должность второго режиссера, воздерживался от замечаний актерам на репетициях из-за своей гипертрофированной застенчивости и лишь в крайних случаях решался сообщать им о своих пожеланиях, прибегая к посредничеству третьих лиц (подробно об этом см.: *Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi. Oslo: Gyldendal, 1995. S. 108–109*). Эта нерешительность драматурга при контактах с людьми театра в значительной мере сохранялась и

позднее, так что далеко не все его отзывы об увиденных спектаклях отражали его истинное мнение. Характерен, например, случай, связанный как раз с «Кукольным домом». По воспоминаниям Йуна Паульсена, в феврале 1880 г. Ибсен присутствовал на всех репетициях драмы в мюнхенском Резиденц-театре (которыми руководил игравший доктора Ранка Эрнст Поссарт), а затем и на премьере 3 марта, вызвавшей настоящий фурор. «Постановка была превосходна, – писал Паульсен. – Особенно хороша была фрау Мария Рамло в роли Норы, и после представления Ибсен горячо благодарил ее и других артистов. Казалось, что с его точки зрения спектакль идеален. Однако позднее, когда мы принялись у него дома обсуждать постановку, которую я оценил весьма высоко, он выказывал сплошное раздражение. Не только главные исполнители совершенно не поняли своих ролей, но не понравилась ему и лежавшая в гостинной газета – она создавала неподходящее настроение, – и он выражал недовольство всеми деталями постановки, даже тем, что руки у Норы были совсем не такие (короче или длиннее, чем нужно, я уж не помню)» (цит. по: Østvedt E. Et Dukkehjem: Forspillet, Skuespillet, Etterspillet. Skien: Einar Oluf Rasmussens Forlag, 1976. S. 183).

- ¹⁶ Вильям Блок, испытавший влияние натуралистической эстетики, по праву считается зачинателем режиссерского театра в скандинавских странах. Ставя «Врага народа» (премьера состоялась 4 марта 1883 г. после тридцати двух репетиций), Блок уже основывался на убеждении, что «задача режиссера – творчески разрабатывать произведение драматурга» и что «замысел натуралистического режиссера начинается там, где кончается замысел автора пьесы» (см.: Nathansen H. William Bloch. København: Lindhardt og Ringhof Forlag, 1928. S. 86). Его сценические концепции предварительно фиксировались в подробнейших рукописных экспликациях, занимавших иногда сотни страниц, и предполагали не только продуманность всех декорационных, световых и звуковых элементов представления, организуемых в единую и предельно конкретную «жизненную среду», но и беспрекословное подчинение режиссерской воле актеров, объединяемых в целостный ансамбль и обязанных принимать исходившее от режиссера толкование психологии персонажей. Как писал о «Враге народа» Свен Ланге, один из крупнейших датских театральных критиков рубежа XIX–XX вв., «тщательность, с которой Блок выстраивал и шлифовал каждую мельчайшую деталь, создавала феномен, не имевший даже

близкого подобия ни в одном из театров Скандинавии. Его спектакль сиял за линией рамп, как блестящий и сверкающий алмаз» (*Lange S. Meninger om Teater. København: Gyldendal, Nordisk Forlag, 1929. S. 246*).

¹⁷ См.: *Marker F., Marker L.-L. The First Nora: Notes on the World Premiere of A Doll's House // Contemporary Approaches to Ibsen. Oslo; Bergen; Tromsø: Universitetsforlaget, 1971. Vol. 2. P. 96*. Приводимые ниже сведения из до сих пор не опубликованных внутритеатральных документов, связанных с постановкой, также почерпнуты из указанной статьи.

¹⁸ См.: *Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1957. Т. 3. С. 375, 406, 430*.

¹⁹ Следует учитывать, что в 1870-е гг. представления комедий Хольберга в Королевском театре давались очень часто.

²⁰ Цит. по: *Marker F., Marker L.-L. The First Nora: Notes on the World Premiere of A Doll's House // Contemporary Approaches to Ibsen. Vol. 2. P. 87*.

²¹ Как тут не вспомнить наставительное замечание Н.Я. Берковского: «Критика любила указывать на отдельные мотивы и детали раннего Ибсена – автора драм “высокого стиля”, – повторяющиеся в его позднейших “мещанских”, камерных, бытовых драмах. Нужно идти значительно дальше. Для Ибсена все его камерные современные драмы создавались в свете собственной его драматургии первого периода – историко-героической и философской» (*Берковский Н.Я. Ибсен (1956) // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 220*).

²² Читая «Кесаря и Галилеянина», постановщик «Кукольного дома» мог заметить склонность Ибсена как к «рембрандтовской» игре светотенью, прерываемой резким контрастом тьмы и света, так и к размещению по центру в глубине сценической площадки наиболее важных в смысловом отношении компонентов зрелища (так, во вводной ремарке к первому действию «Отступничества цезаря» указана на заднем плане ярко освещенная в пасхальную ночь дворцовая церковь, в то время как поверженные статуи языческих богов находятся на затемненном участке сцены; в последнем же акте первой части действие разворачивается в катакомбах, где наверху, в центре погруженной поначалу в полумрак картины, скрыта за замкнутой дверью незримая до конца акта внутренность церкви, где, как и в первом акте, ведется служба). Подробно о важности в «современных драмах» Ибсена восходящего к барочной сцене центрированного пространственного фокуса см.: *Rokem F. Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and*

Strindberg: Public Forms of Privacy. Ann Arbor: UMI Research Press, 1986. P. 13–28.

²³ Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 449.

²⁴ Цит. по: Marker F., Marker L.-L. The First Nora: Notes on the World Premiere of *A Doll's House* // Contemporary Approaches to Ibsen. Vol. 2. P. 98.

²⁵ Решивший блеснуть остроумием, Эрик Бёг начал свою рецензию диалогом двух копенгагенцев, «пронесшимся по всему городу эхом воскресного спектакля»:

«– Что скажете о новой пьесе Ибсена?

– Замечательно, неописуемо по воздействию – достойно восхищения от начала и до самого конца!

– А исполнение?

– Превосходно!

– Значит, Вы получили несказанное удовольствие?..

– О да, совершенно ошеломляющее. В театре меня никогда еще так не терзали!»

(Bøgh E. Henrik Ibsen: «Et Dukkehjem» // Bøgh E. Udvalgte Feuilletoner («Dit og Dat») fra 1879. København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1880. S. 252–253).

²⁶ За исключением особо оговоренных случаев, здесь и далее тексты первых датских рецензий на «Кукольный дом» приводятся по их полным публикациям на интернет-сайте «Ibsen.nb.no»: <http://ibsen.nb.no/id/208.0> (дата обращения – 01. 07. 2017).

²⁷ Вполне естественно, что громкий успех сыгранной в канун Рождества премьеры слегка пострадал: «По ходу представления пьесу встречали бурными аплодисментами, но по окончании последнего действия посреди овации раздалось с балконов шиканье недовольных мужей» (–a- <Jacobsen A. L.>. Et Dukkehjem: Skuespil i tre Akter af Henrik Ibsen // Morgenbladet. København, 1879. № 298. 23. December. S. 4). Можно предположить, что отмеченная рецензентом реакция объяснялась не только оскорбленным мужским достоинством, но и резким несоответствием финала бодрой предпраздничной атмосфере первых сцен спектакля, полностью совпадавшей с первоначальным настроением зала.

²⁸ См.: Brandes E. Henrik Ibsens “Et Dukkehjem” paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. København, 1880. № 118. 4. Januar. S. 152.

²⁹ Bøgh E. Henrik Ibsen: «Et Dukkehjem» // Bøgh E. Udvalgte Feuilletoner („Dit og Dat“) fra 1879. S. 262.

³⁰ См.: Brandes E. Ibsen-Opførelser (1928) // Brandes E. Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. København: Politiken, 1947. S. 150. Попутно зададимся вопросом: приписывая образу Крогстада мелодраматичность в самой пьесе, не оказался ли Брандес под влиянием (не вполне им осознанным) трактовки этого персонажа Петерсеном? Как свидетельствует переписка критика, он присутствовал на премьере, еще не успев прочесть драму, которую изучил в печатном варианте только перед посещением второго представления спектакля, состоявшегося 28 декабря (см.: Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi. S. 462).

³¹ Т. е. у представителей движения «современного прорыва» в датской литературе 1870-х гг., идеологом которого был Георг Брандес и в котором нашли преломление натуралистические тенденции.

³² Цит. по: Marker F., Marker L.-L. The First Nora: Notes on the World Premiere of *A Doll's House* // Contemporary Approaches to Ibsen. Vol. 2. P. 95.

³³ Слова Норы из ее разговора с фру Линне в начале второго действия: Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 408.

³⁴ В самом деле интересно задуматься над тем, как отнесся бы Ибсен к этому «пуританскому» самовольству. Ведь в большинстве случаев драматург вполне лояльно относился к сценическим купюрам, что подтверждают, в частности, воспоминания Конрада: «– Так вы ничего не имеете против пропусков? – спросил я, крайне заинтересованный. – Нет. С условием, что они будут сделаны без ущерба для драматического действия, и что основная мысль будет выступать так же ярко. Суть не только в отдельных словах. Кто хочет, может отыскать их в книге. В театре я довольствуюсь настоящим сильным впечатлением. – Однако, г-н доктор... – вырвалось у меня. – Да, да, знаю. Постановка пьесы без всяких урезок всегда останется идеалом. Но приходится брать людей театра, каковы они есть. Когда-нибудь да опомнятся» (цит. по: Ганзен А.В. и П.Г. Жизнь и литературная деятельность Ибсена // Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 715).

³⁵ Подразумевается спектакль по мольеровской комедии, впервые сыгранный 10 сентября 1879 г. с участием Петера Йерндорфа в заглавной роли. На тот момент «Амфитрион» не шел на датской сцене более столетия, если не учитывать попытку Королевского театра представить отдельные сцены пьесы в апреле 1816 г.

³⁶ Brandes E. Henrik Ibsens “Et Dukkehjem” paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. København, 1880. № 118. 4. Januar. S. 152.

³⁷ Bøgh E. Henrik Ibsen: «Et Dukkehjem» // Bøgh E. Udvalgte Feuilletoner („Dit og Dat“) fra 1879. S. 262.

³⁸ Жанр аналогичный немецкому зингшпилю.

³⁹ В 1861 г. Йерндорф поступил на медицинское отделение Метрополитансколе – одного из престижнейших учебных заведений Дании, основанного еще в XIII в. и дававшего не только специализированное, но и превосходное классическое образование. За год до своего дебюта в Королевском театре (которому предшествовал большой опыт выступлений на любительской сцене) двадцативосьмилетний отставной лейтенант Йерндорф сдал государственный экзамен по медицине, что позволяло ему беспрепятственно заниматься врачебной деятельностью.

⁴⁰ Йерндорф скончался 23 декабря 1926 г.

⁴¹ Столь суровый приговор Йерндорфу приходится расценивать как преувеличение хотя бы потому, что сам же Брандес удостоил актера похвалы за исполнение им такой трудной роли, как Грегерс Верле, в поставленной Вильямом Блоком «Дикой утке» (премьера спектакля состоялась в Королевском театре 22 февраля 1885 г.). Критик с безусловным одобрением отмечал, что Йерндорф удачно воплотил этот «символический» образ, не побоявшись выглядеть неприятным и раздражающим и наделив своего героя «судорожной импульсивностью и лунатизмом» (см.: Brandes E. “Vildanden” paa det kgl. Theater (1885) // Brandes E. Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. S. 20). Не приходится сомневаться в том, что общая трактовка образа Грегера Верле исходила не от актера, а от режиссера, увлеченного натуралистическими идеями, которые он первым в Скандинавии последовательно переводил на театральный язык; однако выбор Блоком именно этого артиста на одну из центральных ролей уже сам по себе показателен. То, что Эдвард Брандес совсем забыл о своих похвалах Йерндорфу, могло быть в значительной мере обусловлено резким неприятием интерпретации актером роли пастора Мандерса – как в первой в истории Королевского театра постановке «Привидений», показанной в январе 1903 г. (и игравшейся до мая 1908 г.), так и в следующей – шедшей с декабря 1917 по апрель 1922 гг. (роль фру Алвинг в обоих спектаклях неизменно играла Бетти Хеннингс). Йерндорф, исходя из слов, адресованных пастору фру Алвинг – «вы были и остаетесь большим ребенком, Мандерс» (Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 500), – наделял своего героя неподдельной детской наивностью,

порождавшей, в сочетании с его более чем солидным возрастом и саном, комичный эффект. Брандес же усматривал в этом персонаже образ властного, самодовольного и лицемерного представителя церкви и потому, в отличие от большинства рецензентов, сурово порицал актера, находя в созданной им фигуре неуместное женоподобие и даже водевильность, которую назвал «духовной порчей Королевского театра» (см.: *Brandes E. Henrik Ibsen: Gengangere* (1922) // *Brandes E. Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar*. S. 119).

⁴² *Brandes E. Ibsen-Opførelser* (1928) // *Brandes E. Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar*. S. 150–151.

⁴³ *Ibid.* S. 151.

⁴⁴ Характеризуя высокий статус Поульсена в труппе Королевского театра, Брандес отмечал: «Прежде, чем он сам не выберет себе роль, остальные актеры не получают назначений» (*Brandes E. Emil Poulsen* // *Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier*. København: Philipsen, 1880. S. 334).

⁴⁵ См. *Ibid.* S. 335.

⁴⁶ Пьеса Бьёрнстjerne Бьёрнсона, написанная в 1874 и поставленная копенгагенским Королевским театром в апреле 1875 г.

⁴⁷ *Brandes E. Emil Poulsen* // *Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier*. S. 334.

⁴⁸ Кроме уже указанных Тартюфа и Дамиса, Поульсен воплощал на сцене Альцеста в мольеровском «Мизантропе», Арнольфа в «Школе жен», Юпитера в «Амфитрионе», а также многих персонажей в комедиях Хольберга. Среди освоенных им в 1870-е гг. шекспировских ролей особенно выделялись Шейлок, принц Гарри (в «Генрихе IV») и Якимо (в «Цимбелине»), а в 1890-е гг. – Макбет. Между тем, его Ромео, наделенному нежным и меланхоличным лиризмом, не хватало, по мнению Брандеса, «огня и страсти» (см.: *Brandes E. Emil Poulsen* // *Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier*. S. 341) – как и позднее сыгранному Гамлету, не ставшему большой творческой удачей артиста. Безусловной вершиной его искусства 1870-х гг. считалась роль епископа Николаса в «Борьбе за престол»: в исполнении Поульсена демоническая сила, скрытая во внешне немошной и тщедушной фигуре епископа, проявлялась так мощно и достигала такой почти гипнотической неотразимости, что Брандес без малейших оговорок называл игру актера «гениальной» (*Ibid.* S. 342). Роли в «современных драмах» Ибсена стали новой и наиболее содержательной страницей в

творческой биографии актера: в период между 1877 и 1897 гг. Поульсен сыграл (кроме роли Хельмера) консула Берника, доктора Стокмана, Ялмара Экдала, доктора Вангеля, Эйлерта Лёвборга, Халвара Сольнеса, Альфреда Алмерса и Йуна Габриэля Боркмана.

⁴⁹ См.: *Brandes E. Emil Poulsen* // *Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier*. S. 350.

⁵⁰ Герои лирических музыкальных драм «Бертран де Борн» Эрнста фон дер Реке (премьера состоялась в Королевском театре 7 января 1873 г.) и «Амвросий» Кристиана Мольбека (премьера состоялась также в Королевском театре 4 мая 1878 г.).

⁵¹ *Brandes E. Emil Poulsen* // *Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier*. S. 334–335.

⁵² Например: «Я никоим образом не могу скомпрометировать какую-либо партию, так как не принадлежу ни к какой, – писал Ибсен в январе 1882 г. норвежскому историку литературы и литературному критику Улафу Скавлану. – Я хочу оставаться одиноким застрельщиком на форпостах и действовать вполне на свой страх» (*Ибсен Г. Собр. соч.*: В 4 т. Т. 4. С. 713–714).

⁵³ Неприятие Ибсеном творчества и эстетической программы Эмиля Золя в этом смысле очень показательно (см.: *Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi*. S. 493–494).

⁵⁴ До сих пор продолжающиеся попытки представить развитие творчества зрелого Ибсена как движение «от новаторства “социальной” новой драмы к символистской трагедии» являются, по меньшей мере, спорными (например, см.: *Максимов В.И.* Трагическая форма западноевропейской символистской драмы // *Театрон: Научный альманах Санкт-петербургской государственной академии театрального искусства*. 2011. № 1 (7). С. 3–8). В первую очередь потому, что так называемый ибсеновский «символизм», имеющий совершенно особое происхождение, никак не укладывается в рамки символистской эстетики (в первую очередь театральной) и неотделим от разработки драматургом принципов современной трагедии уже в «Кукольном доме» и «Привидениях», содержание которых несводимо к социальной проблематике. Впрочем, тема «Ибсен и символизм» требует отдельного разговора, и автор этих строк уже по ней высказывался (см.: *Юрьев А. А.* Драматургия Хенрика Ибсена в отражениях европейской режиссуры рубежа XIX–XX веков (Антуан, Люнье-По, Рейнхардт) // *Вопросы театра. Proscaenium*, 2016. № 1–2. С. 214–224).

⁵⁵ Подробно о религиозных воззрениях Ибсена и их преломлении в творчестве драматурга см.: *Юрьев А. А. Между Светом и Тьмой (Мистериальная традиция в творчестве Хенрика Ибсена) // Ибсен Х. Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. СПб.: Наука, 2006. С. 517–648 (серия «Литературные памятники»). Попутно обратим внимание на то, что Георг и Эдвард Брандесы, прошедшие выучку у европейского позитивизма, старались в своих публикациях не порицать драматурга за неизжитую им религиозность и не сосредоточивать на ней внимание своих читателей, хотя в частной переписке порой допускали меткие замечания по этому вопросу. «В духовном отношении он очень зависим от Кьеркегора и все еще сильно проникнут теологией», – такую характеристику дал Ибсену Георг Брандес в своем письме к Фридриху Ницше от 7 марта 1888 г. (цит. по: *Ницше Ф. Письма. М.: Культурная революция, 2007. С. 303).**

⁵⁶ *Bøgh E. Henrik Ibsen: «Et Dukkehjem» // Bøgh E. Udvalgte Feuilletoner («Dit og Dat») fra 1879. S. 262.*

⁵⁷ *Brandes E. Emil Poulsen // Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier. S. 338.*

⁵⁸ *Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 452.*

⁵⁹ *Brandes E. Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. København, 1880. № 118. 4. Januar. S. 152–153.*

⁶⁰ *Ibid. S. 152.* Весь этот пассаж Брандес почти дословно воспроизвел в своем этюде об искусстве Поульсена, добавив, что в финальном диалоге с Норой актер придавал своей речи «явно нервную стремительность» (см.: *Brandes E. Emil Poulsen // Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier. S. 351).* В своих более поздних воспоминаниях он добавил: «Каждая интонация выдавала понимание, а ирония над этим персонажем была высочайшего класса» (*Brandes E. Ibsen-Opførelser (1928) // Brandes E. Om Teater: Anmeldelser og Erindringer fra henved 50 Aar. S. 151).*

⁶¹ Можно предположить, что здесь подразумевается в первую очередь похвала, адресованная актеру писателем Вильгельмом Топсё, который так охарактеризовал Хельмера в трактовке Поульсена: «полубразованный, полупривлекательный, слегка высокомерный и с урядными умственными способностями» (цит. по: *Marker F., Marker L.-L. The First Nora: Notes on the World Premiere of A Doll's House // Contemporary Approaches to Ibsen. Vol. 2. P. 93).*

⁶² *Манеры (франц.).*

- ⁶³ *Bang H. Et Dukkehjem // Bang H. Realisme og Realister. Kritiske Studier og Udkast. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2001. S. 361–362.* Скорее всего, трактовка Бангом образа Хельмера наиболее соответствовала ибсеновскому видению этого персонажа. В сохранившемся письме к дирекции Королевского драматического театра в Стокгольме, готовившей постановку «Кукольного дома» (премьера состоялась 8 января 1880 г.), драматург рекомендовал поручить роль Хельмера Густаву Фредриксону именно потому, что этому актеру была присуща «элегантная и привлекательная легкость» (см.: *Ibsen H. Brev 1845–1905: Ny samling. Oslo; Bergen; Tromsø: Universitetsforlaget, 1979. [Bd.] I: Brevteksten. S. 241 (Ibsenårbok 1979)*).
- ⁶⁴ Рассматривая тему эгоизма как центральную в творчестве норвежского драматурга, Банг отмечал: «из его [Ибсена. – А.Ю.] книг <...> с большей или меньшей очевидностью и откровенностью вырастает один и тот же вопрос, который он все снова и снова ставит перед нами, – что не есть истина? И тут в нем проступает нечто напоминающее Сократа; а поскольку он остается под влиянием Киркегора, его указания на ложь неизменно влекут за собою каждый раз заново повторяющуюся смертную казнь эгоиста» (*Bang H. Et Dukkehjem // Bang H. Realisme og Realister. Kritiske Studier og Udkast. S. 356*). Никак нельзя не обратить внимания на то, что указание Банга на союз эстетизма и жестокости несомненно восходит к киркегоровской критике «эстетической» экзистенции, в частности, к анализу датским мыслителем психологии Нерона (см.: *Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент жизни: в 2 ч. СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии, 2011. С. 660–667*). Стоит вспомнить и глубокие размышления П.П. Гайденко об «обратной стороне» эстетизма: *Гайденко П.П. Трагедия эстетизма: О мирозерцании Сёрена Киркегора // Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М.: Республика, 1997. С. 118–137, 161–187*.
- ⁶⁵ «Существует какая-то близость, какая-то несомненная связь между эстетизмом и варварством, над которой всем нам не мешало бы поразмыслить» (*Манн Т. Философия Ницше в свете нашего опыта (1947) // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. Т. 10. С. 385*). При этом Манн ставит проблему именно так, как ставил ее в XIX веке автор «Или – или»: «Противоречие в действительности существует не между жизнью и этикой, но между этикой и эстетикой» (Там же. С. 373).

Елена Беспалова

«Синий бог» – балет антрепризы Дягилева

В творческом наследии Л.С. Бакста один балет на восточную тему стоит особняком. Это «Синий бог» (1912) Р. Гана по либретто Ж. Кокто и Ф. Мадрацо. Это самый малоисследованный спектакль, библиография по нему скудна¹, но негативная оценка его кочует из книги в книгу.

После двух парижских Русских сезонов Дягилев вошел во вкус антрепренерской деятельности, почувствовав, что может возглавить собственную компанию. Парижский успех гарантировал интерес Лондона к спектаклям Дягилева. Уже согласованный лондонский сезон 1910 г. отпал из-за траура по умершему королю Эдуарду VII. Но Дягилев почувствовал потенциальную выгоду от участия в торжествах в честь коронации Георга V летом 1911 г. в Лондоне. Антрепренеру пришла в голову счастливая мысль сделать балет на индийскую тему. Дягилевская «Шехеразада» (1910) уже вызвала в Европе повальное увлечение Востоком. Индия – это бриллиант в короне повелителя британской империи. Индийскую тему – балет «Синий бог» – предложили Дягилеву тончайшие эстеты из окружения Марселя Пруста, поэт Жан Кокто и композитор Рейнальдо Ган. Дягилеву льстит внимание салонов парижского высшего света к его спектаклям, поклонение молодых рафинированных знатоков искусства.

В рекламных материалах первого сезона, оплаченных Дягилевым, Нижинского называли «новым Вестрисом». В шквале рецензий на русские спектакли, за которые Дягилеву не пришлось платить, Нижинского нарекли «богом танца». В «Клеопатре» он был любимым рабом кровавой царицы Египта и поразил публику крадущейся пластикой чуткого телохранителя. В «Шехеразаде» – любовником сладострастной шахини Зобеиды. Балет «Синий бог» был задуман для прославления Нижинского, ради создания роли, достойной первого танцовщика самой знаменитой труппы мира. Дягилев видит себя создателем именно такой труппы. В выборе художника у Дягилева не было никаких сомнений, оформление балета будет делать Бакст, но оно должно стать еще более роскошным, чем оформление «Шехеразады».

14 октября 1910 г. Дягилев возвращается из Лондона в Париж триумфатором к ожидающим его Нижинскому и Баксту. Ему удалось договориться с организаторами, что коронационные торжества летом 1911 г. откроет балет, прославляющий владычество Англии над Индией². 27 октября «комитет» по созданию «Синего бога» уединяется в Версале, в гостинице Ватель и обсуждает план будущего спектакля. В Париж летит открытка Габриэлю Астрюку, партнеру Дягилева по организации парижских сезонов: «Ради всего святого никому ни слова о балете, который мы планируем и о возможности включения его в коронационные торжества. Всегда ваши Рейнальдо Ган, Сергей Дягилев, Леон Бакст, Жан Кокто, Нижинский»³. Танцовщик Нижинский второй



Л. Бакст. Эскиз декорации к балету «Синий бог». 1912.
Бумага, гуашь, акварель. 55,8х78. Центр Жоржа Помпиду. Париж

месяц, пренебрегая условиями контракта, находится по указке Дягилева вдали от Мариинского театра, где начиная с 1 сентября обязан участвовать в спектаклях. Парализуя волю Нижинского, вынуждая его нарушать дисциплину, Дягилев готовит танцовщику изгнание из родного театра, а себе – звезду, свободную от контрактных обязательств перед другими театрами.

Убедив Дягилева в своих способностях написать либретто, 20-летний поэт Жан Кокто рассчитывает на взлет своей карьеры. «Павильон Армиды» Кокто смотрел в театре Шатле из ложи вместе с матушкой и мечтать не смел приблизиться к небожителям из России⁴. Ко второму балетному сезону он стал вхож в салон Миси Серт⁵ – музы и серого кардинала Дягилева. Так Кокто получил доступ за кулисы. Он стал платным пером Русских сезонов: ему Габриель Астрюк заказывал рекламные материалы в парижские газеты⁶. Кокто сам представился творцам русских сезонов Игорю Стравинскому, Александру Бенуа и Баксту⁷. Русский художник, познакомившись с набросками Кокто, которые тот делал прямо за кулисами, рекомендовал его как автора афиш Габриелю Астрюку в тот момент, когда сам Бакст из-за цейтнота сдать афишу не мог⁸.

Автор двух тоненьких поэтических сборников «Лампа Аладдина» (1908) и «Фривольный принц» (1909), Кокто не слишком уверенно чувствует себя в области индийской мифологии, он берет себе в соавторы

Фредерика де Мадрацо, который только что вернулся из путешествия по Индии⁹. Мадрацо – поэт, художник, певец – являлся родственником композитора Гана, который, возможно, и настоял на тандеме либреттистов. Мадрацо был другом Пруста: его личность послужила прототипом скульптора Ски в романе «В поисках утраченного времени». Ски – олицетворение дилетанта во всех художественных сферах.

Рейнальдо Ган, ученик Жюль Массне, к своим 35 годам уже создал оперы «Остров мечты» (1898), «Кармелитка» (1902) и балет «Праздник у Терезы» (1910). Ган был любимцем парижских салонов, его принимали великий князь Павел Александрович, дядя царя, и его морганатическая супруга княгиня Палей, принцесса де Полиньяк, Отто Кан, президент совета попечителей театра Метрополитен (в центре Парижа у него особняк). Ган был близким другом Пруста, в кругах литературной и художественной элиты он чувствовал себя в своей стихии, так же, как и в салонах знати.

И Рейнальдо Ган, и Жан Кокто боготворят Вацлава Нижинского. Ган сделал Нижинскому многозначительный подарок – вручил автограф великого танцовщика Франции Вестриса¹⁰. Кокто не скрывает своего восхищения перед молодым Вацлавом, пытается заговаривать с незнающим французского танцовщиком. Сестра танцовщика Бронислава Нижинская отметила в мемуарах, что в окружении брата появился назойливый юноша с напудренным лицом и накрашенными губами¹¹. Кокто написал «Шесть стихотворений о Нижинском» и издал их с рисунками Поля Ириба¹². Подавляя ревность, Дягилев идет на сотрудничество Гана и Кокто с Бакстом в работе над балетом «Синий бог», он надеется, что восхищение перед кумиром гарантирует успех творению.

В декабре 1910 г. Бакст сообщает жене о своих планах на ближайшее время. В январе он будет ставить вместе с Фокиным в Ла Скала два балета, которые прогремели у Дягилева – «Шехеразаду» и «Клеопатру». Из Милана он поедет в Париж «на большую работу до конца июня и потом season в Лондоне в Ковент-Гарденском театре (где для коронационного спектакля Сережа мне заказал балет индийский)»¹³.

После премьеры в Ла Скала Бакст вернулся в Петербург, где находился Дягилев со свитой. В ней состоял и Рейнальдо Ган. Дягилев дал обед в честь французского гостя в ресторане Кюба, на котором присутствовали композиторы Александр Глазунов, Анатолий Лядов, Николай Черепнин, художники Валентин Серов, Лев Бакст, Александр Головин, Николай Рерих, танцовщики Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский,

супруги Фокины. После обеда Ган и барон Медем, профессор консерватории, играли «Синего бога» на фортепьяно в четыре руки. Глазунов исполнил несколько произведений Гана на фортепьяно¹⁴. Прием, который оказали французскому композитору ректор Санкт-Петербургской консерватории Глазунов и дирижер Мариинского театра Черепнин, говорит о признании достоинств нового произведения французского композитора. Дягилев привез Гана в Россию для ускорения работы, ведь предстояла еще оркестровка партитуры. В Петербурге Ган, Фокин и Бакст составили план работы над балетом, обсудив последовательность музыкальных и хореографических номеров, длительность каждого из них, стилистику оформления¹⁵.

В феврале 1911 г. определился репертуар парижского сезона. Дягилев из Петербурга сообщил Астрюку в Париж название восьми балетов. Из них три новых – «Нарцисс», «Призрак розы» и «Синий бог» – было поручено оформлять Баксту. Позднее в программу добавили балет «Пери» на музыку Поля Дюка, за сценографию в нем тоже отвечал Бакст.

6 марта 1911 г. Баксту передали от генерального менеджера театра Ковент-Гарден Нейла Форсайта план сцены. В сопроводительном письме сообщалось: «Длина сцены – 13 м 60 см, длина колосников, для поддержания занавеса, задников, падуг – 18 м 7 см. Просьба подтвердить получение плана и этого письма господину Форсайту»¹⁶. Работа над коронационным спектаклем, намеченным на июнь 1911 г., шла в театре Ковент-Гарден полным ходом.

Парижский сезон 1911 г. стал испытанием для Бакста. Его разрывали на части два заказчика. В Париже появились сразу две новые антрепризы. Ида Рубинштейн, муза Бакста и заказчица работ по художественному оформлению спектаклей с 1904 года, решила возглавить собственную труппу и поставить мистерию «Мученичество святого Себастьяна», написанную Габриэле Д'Аннунцио специально для нее. Друг Серж создал собственную постоянную компанию «Русский балет Дягилева» и ему нужно было закрепиться в Париже в новом качестве. Новоявленные русские антрепренеры работали под эгидой опытного французского импресарио Габриэля Астрюка. И Рубинштейн, и Дягилев хотели заполучить Бакста. Для Иды Рубинштейн Бакст должен был сделать эскизы пяти декораций и около ста эскизов костюмов. Оформление трех новых балетов для Дягилева означало создание трех эскизов декораций и еще около ста эскизов костюмов. 23 марта 1911 г.



«Синий бог».
Антреприза Дягилева.
В. Нижинский – Синий бог.
Париж. 1912

Бакст пишет в панике жене: «Я страшно напуган количеством и ответственностью работы, боюсь не успеть, плохо сделать из-за спешки, а между тем ни Сережа, ни Д'Аннунцио и слышать не хотят заменить меня. <...> подумай, мне надо написать в два месяца 8 актов и сделать около 200 рисунков костюмов, кроме бутафории»¹⁷.

В апреле в Париже Бакст работает не покладая рук на две русские антрепризы. Труппа Дягилева дает сезон в Монте-Карло, там обкатываются две премьеры будущего парижского сезона, там же Фокин ставит балеты. Дягилев требует Бакста к себе в Монте-Карло. Художник отказывается. Его держат в Париже не только заказ Иды Рубинштейн, но и заказы самого Дягилева. В сжатые сроки Бакст рисует эскизы и сам расписывает декорации к балетам «Нарцисс» и «Призрак розы», делает эскиз занавеса к «Карнавалу» и эскизы 18 костюмов к этим балетам¹⁸.

Антрепренер ждет от Бакста отправки эскизов «Синего бога» в Монте-Карло для одобрения. Художнику приходится признаться: ««Синий бог» не совсем кончен, но времени ему [нужно] больше всего и, естественно, по планировке работы он на дальнейшем месте»¹⁹. Бакст просит срочно выслать списки артистов и персонажей, либретто, смету расходов, то есть официальный заказ художнику (Бакст называет все это *scene*). В конце письма настойчивый повтор: «Не забудь *mise en scène* «Синего бога»!!! Привет Шуре, Вале и Ваце»²⁰. В Монте-Карло над премьерой трудятся Александр Бенуа, Вальтер Нувель (для друзей «Валя») и Вацлав Нижинский.



«Синий бог». Антреприза Дягилева.

Т. Карсавина – Девушка, М. Фроман – Юноша. Париж. 1912

Но и через две недели Бакст не знает всех параметров спектакля, чтобы продолжить работу над сценографией «Синего бога». 28 апреля 1911 г. Бакст пишет Дягилеву, что у него кроме смутных указаний «нет ни либретто, ни перечисления персонажей, ни количества планов, ни утвержденных расходов, ни распределения ролей <...> мои *mise en scène* суть результат размещения самого рассчитанного [из] пятен на фоне декорации и костюма, соответствующего телосложению артиста). Я, тем не менее, массу делаю в “Синем боге”, хотя вслепую, не зная, какая полоса краски из этого получится»²¹. В конце письма напоминание: «Еще раз повторяю, что костюмы первых персонажей появляются как доминанты и как цветки на букете других костюмов»²².

К началу мая 1911 г. Бакст справился с огромной работой для Иды Рубинштейн и получил признательность заказчицы и автора произведения. 1 мая Бакст пишет жене: «Себастьян идет к концу <...> Д’Аннунцио говорит, что он отказывается верить, чтобы один человек мог наделать такую массу. Он написал предисловие в стихах, где говорит обо мне восторженно. Это будет герольд читать перед занавесом»²³.

В день премьеры «Мученичества святого Себастьяна» Астрюк, сваливши с плеч один груз, получил тревожное письмо Дягилева с напоминанием о другой проблеме: «В этом году я поручил Баксту четыре балета: “Нарцисс”, “Призрак розы”, “Синий бог” и “Пери”. <...>

Когда Бакст взялся за оформление “Святого Себастьяна”, он клялся мне, что это ни в коей мере не помешает нашей совместной работе, которая, по его словам, значит для него неизмеримо больше. Теперь мне уже совершенно ясно, что наша работа целиком принесена в жертву произведению Рубинштейн и Д’Аннунцио»²⁴. Дягилев решает отказаться от постановки «Синего бога» в парижском сезоне 1911 г., виновником срыва он назначает Бакста.

Бакст не признал своей вины. «Категорически протестую против попытки переложить ответственность на мои плечи. Эскиз декорации “Синего бога” готов. Эскизы костюмов созданы»,²⁵ – написал Бакст в телеграмме Дягилеву 24 мая 1911 г. И делом доказал свою правоту. На персональной выставке Бакста в Лувре летом 1911 г. экспонировались эскизы костюмов к «Синему богу»²⁶.

Почему же Дягилев не справился со своими задачами? Новорожденная собственная труппа Дягилева собралась в конце марта в Монте-Карло. К десяти ветеранам Русских сезонов добавились двадцать новых рекрутов и лишь половину из них составляли профессиональные балетные артисты из Варшавы. С новой труппой приходилось разучивать не только новые спектакли, но и те, что были уже в репертуаре. Сезон в Монако продлился месяц, Фокин подготовил за это время две премьеры: «Призрак розы» и «Нарцисс». Первый балет был по сути дуэтом, второй – красочной многофигурной фреской на античный сюжет. Успешный сезон на Лазурном берегу – это подвиг хореографа Фокина.

В мае труппа перебралась в Рим, гастролы продлились две недели, и столько же можно было посвятить постановке новых балетов. Это время было занято работой над балетом «Петрушка». Бенуа – либреттист и сценограф в одном лице, композитор Стравинский и хореограф Фокин все силы отдали своему творению, премьера «Петрушки» и стала сенсацией парижского сезона 1911 г. А на «Синего бога» просто не осталось ни сил, ни времени. Неприезд художника на два дня в Монте-Карло – главный упрек Дягилева Баксту – мало что мог изменить. А вот отсутствие и в Монте-Карло, и в Риме либреттистов «Синего бога» Кокто и Мадрацо для работы с хореографом наводит на размышление, что Дягилев на этой стадии работы от «Синего бога» в душе уже отказался.

Это не осталось незамеченным Бакстом, письмо Дягилева Астрюку он назвал «грязным способом отделаться от нежелательной постановки»²⁷. Бакст делится с Бенуа своими переживаниями: «Но режет глаза нежелание ставить. <...> письмо Сережи (без комментариев!) произвело

отвратительное впечатление грубостью и примитивностью приема для того, чтобы взвалить собственный грех на чужую спину. Это впечатление Гана, *Ducas*, *Cocteau*, Аргутинского и мое. Покажу письмо и Серову. Моя совесть чиста – я в жизни ничего более бесцеремонного не встречал. Я убежден, что ты не принимаешь участия в этом *transformation* истины. Сережа – человек без морали – я знаю, но всему есть границы»²⁸.

Русские газеты пристально следили за парижским сезоном. «Дягилеву не удалось выполнить намеченную в Париже программу спектаклей. Новые балеты “Синий бог” и “Пери” не были поставлены. Декорации для обоих спектаклей написал г-н Бакст. Говорят, что обе новинки пойдут в Лондоне во время коронационных торжеств», – написала «Петербургская газета» 8 июня 1911 г.

Коронационный сезон в Лондоне летом 1911 г. прошел без премьеры балета «Синий бог», но с участием труппы Дягилева. Для коронационного торжества Дягилев дал программу из фрагментов трех балетов. Открывала спектакль сцена из «Павильона Армиды» – балета на тему галантного века во Франции. Балконы и ложи королевского театра Ковент-Гарден были украшены цветами. Нарядно одетая публика сверкала бриллиантами, индийские раджи затмевали своими уборами признанных светских красавиц. По балкону цветами было выложено слово «Индия», а индийский балет Дягилева оставался еще в эскизах.

Теперь премьеры балета «Синий бог» намечалась на осенние лондонские гастроли. Никакого объяснения причины переноса премьеры с июня на ноябрь документальные источники не содержат. Примирение конкурирующих антрепренеров Иды Рубинштейн и Дягилева состоялось после завершения мучительного парижского сезона 1911 г. Улаживал конфликт граф Робер де Монтеस्कью, почитатель Иды, влиятельная фигура в парижском свете и среди элиты художественного мира. Мир был заключен в мастерской Бакста. Художник писал портрет Иды Рубинштейн в образе святого Себастьяна. Она стояла в рыцарских доспехах на возвышении, художник, усердно работая, принимал участие в беседах модели и посетителей. 12 августа 1911 года Бакст написал Астриюку из Карлсбада: «Я обсудил, таким образом, все детали всех постановок. Во время сеансов все время приходили Дягилев и Монтеस्कью и первый добился того, что смог ангажировать оригинал [Иду Рубинштейн. – Е.Б.] для “Синего бога” и других балетов для Лондона. <...> Чтобы поблагодарить Иду за ее согласие на “Синего бога”, Дягилев письменно разрешил ей использовать Фокина в новой мимодраме, которую Ида готовит с



«Синий Бог». Антреприза Дягилева. Т. Карсавина – Девушка.
В. Нижинский – Синий бог. Париж. 1912

участием Шаляпина, Северака, Равеля. <...> Я заманил сюда Дягилева и Нижинского, которые должны были ехать в Мариенбад, ведь втроем веселее, и я смог обсудить с ним окончательно решенные проекты будущего сезона. Так-то лучше»²⁹.

Согласие Иды Рубинштейн участвовать в балете «Синий бог» в Лондоне, данное Дягилеву во время сеансов, она взяла назад.

1 сентября 1911 г. Бакст написал Астрюку: «...я получил письмо от мадам Иды Рубинштейн. Она официально отказывается от какого-либо участия в дягилевской антрепризе»³⁰. Вместо Иды на мимическую роль богини пригласили из московского Большого театра Лидию Нелидову.

Набравшись сил на курорте, Бакст вернулся к работе над балетом «Синий бог». Дополнительным источником вдохновения послужила художнику поездка в Алжир в июле 1911 г. по приглашению графа Шарля де Полиньяка. Он заказал Баксту роспись на восточную тему для своей виллы. Потрясенный восточной атмосферой художник пишет жене: «Базары дивны, все эти краски пьянят меня и толкают на самые дерзкие и невероятные сочетания. Конечно, тысячу планов дает здешнее окружение. Сейчас занят Индией – ее миром, сказками, краскою, узором»³¹.

18 октября 1911 г. Бакст написал Роберу де Монтегью: «Огромные полотна “Синего бога” простерты передо мной (фон – непорочно белый), они поразят англичан, ибо Лондон увидит их первым –

20 ноября»³². Русская пресса оповестила публику о планах Дягилева показать балет в Лондоне в ноябре 1911 г.: «Находящийся теперь в Париже художник Бакст уезжает на днях в Лондон для постановки нового балета “Синий бог” и оперы “Секрет Сюзанны”. Обе пьесы пойдут в королевском театре Ковент-Гарден»³³. Это подтверждает и сам Бакст, который 8 ноября 1911 г. пишет жене: «“Синий бог” кончается, но дирекция *fait gaffe sue gaffe* [делает оплошность за оплошностью]. <...> Моя постановка страшно громоздка для перевозки. Еду в Лондон, верно через 12–14 дней»³⁴. Лондонские гастролы прошли в театре Ковент-Гарден с 16 октября по 9 декабря. Дягилев так и не дал обещанную премьеру «Синего бога».

Индийское божество снизошло, наконец, на балетную сцену в парижском сезоне 1912 г. Премьера состоялась в театре Шатле, где русские артисты познали свой первый ошеломляющий успех в 1909 г. Публика встречала дягилевцев настороженно: «Похоже, в этом году эта танцевальная труппа постарается загладить неприятное впечатление от прошлого сезона, когда она не исполнила ни одного балета французских композиторов, которые она имела политес включить в свою программу – а анонсировала она три балета. Надеемся, что афишу 1912 г. русский балет выполнит без нарушения обещаний, не то, что в 1911 г.»³⁵.

Настороженность быстро прошла. В день премьеры 13 мая 1912 г. «зал Шатле по блеску не уступал сцене»³⁶. Перечисление знаменитостей в зале занимало в газетах половину полосы. Зал был полон. Сбор достигал огромной суммы – 40 тысяч франков³⁷. После премьеры парижские газеты опубликовали восторженные отзывы. Статьи с заголовком «Триумф Русского балета» появились в изданиях *Journal, Figaro, Echo de Paris, Le Matin, L'Excelsior* и в англоязычной газете *The Financial News* за 15 мая 1912 г.

Клавир и опубликованное в нем либретто позволяют воссоздать последовательность мизансцен и танцев в спектакле. Всего было шестнадцать номеров: «Выход», «Танец девушек, несущих дары, и музыкантов», «Танец баядерок лотоса», «Танец йогов», «Мольба девушки (танец и сцена)», «Воспоминания», «Гнев жрецов», «Свет луны», «Чудовища и демоны», «Чудо», «Появление Белой богини», «Синий бог (танец и сцена)», «Божественные чары», «Любовные чары», «Влюбленные соединяются», «Золотая лестница и восхождение Синего бога»³⁸. Из балетмейстерской экспликации мы знаем, что в спектакле было занято 113 участников³⁹. Труппа Дягилева разрослась и окрепла к 1912 г.,



«Синий бог». Антреприза Дягилева. Л. Нелидова – Белая богиня.
Б. Нижинская – Баядерка. Париж. 1912

но она не превышала 50 артистов, фигурантов нанимали для каждого конкретного представления.

Размах этого спектакля поражает. Фокин поставил групповые танцы баядерок, йогов, факиров и сольные и дуэтные танцы главных героев: Девушки (Тамара Карсавина), Юноши (Макс Фроман), Синего бога (Вацлав Нижинский), Белой богини (Лидия Нелидова). Самым значительным, судя по количеству восторженных отзывов, был продолжительный (150 тактов) танец Нижинского, призванный заворожить и усмирить чудовищ. Его движения были то плавны, то стремительны, он то совершал страшные скачки, то скользил между кишасами демонами. Поднося к губам невидимую флейту, он увлекал покорных чудищ за собой. Фокин использовал необычайную грацию Нижинского в позах и его исключительно высокий прыжок. Помимо танцев в постановке содержались пантомимные сцены: посвящение в жрецы, освобождение пленницы, жертвоприношение; их исполняли многочисленные артисты и статисты в живописных костюмах Бакста.

В жгучих лучах заходящего солнца на сцене разворачивались события индийской легенды перед вырубленным в горе храмом. Нависающие скалы испещрены изображениями индуистских божеств и покрыты узором из выжженной растительности. Звучность охры скал усилена лазурью неба и синевой священного водоема с божественным



«Синий бог». Антреприза Дягилева. С. Астафьева – Дароносица, Ж. Ковалевская – Баядерка. Париж. 1912

лотосом посередине. Слева вход в святилище за золотыми воротами. Гигантские змеи, свешивающиеся с навеса, и шевелящиеся черепахи создавали у зрителя состояние напряженного ожидания и ужаса. Освещение во время спектакля менялось с вечернего на ночное.

Видимо поэтому Бакст разработал костюмы на основе белого цвета, как более заметного в темноте. А может быть, художнику хотелось удивить зрителей новой гранью своего таланта. Он был признанным «мастером колористических сюит», на его палитре в непривычных контрастах сталкивались цвета сапфира и изумруда, янтаря и рубина. В костюмах к балету «Синий бог», в которых преобладал белый цвет, Бакст показал, что может создать бесконечное многообразие в монохромии, опираясь лишь на орнамент. Белые одежды паломников, жрецов и раджей были украшены узорами. Идеи для индийских орнаментов Бакст черпал в искрометном фонтане своих фантазий. Производя впечатление этнографического, по сути узоры тяготели к современному геометрическому орнаменту. Группы баядерок, дароносиц, йогов по воле хореографа то сплетаются, то расплетаются, вызывая движения, колыхания, переливы потоков узоров – они, как в калейдоскопе, завораживают и гипнотизируют зрителя.

И только главные действующие лица одеты в яркие костюмы чистых цветов. Юноша облачен то в красные, то в шафранные одежды

новопосвященного, Синий бог одет в лимонно-желтую тунику с юбкой-абажуром (у него только тело синее). Костюм девушки в своей основе белый, в списке персонажей для художника она была обозначена как «невеста», но чалма и раструб юбки у нее красные. Как тут не вспомнить слова Бакста из письма Дягилеву: «Костюмы первых персонажей появляются как доминанты и как цветки на букете других костюмов»⁴⁰.

На премьеру откликнулись все газеты; они дали развернутые рецензии, в которых последовательно разбирались качества литературной основы, музыкальной партитуры, хореографии, сценографии и под конец профессионализм труппы. Балетное мастерство оценивалось исключительно высоко: «Исполнение хореографии выше всех похвал. Нижинский – само совершенство, он полон непостижимого и торжествующего величия в роли Синего бога. <...> в тот же вечер Нижинский – бог движения – превзошел самого себя в “Призраке розы”. В грации, в дерзновенном полете, в парении в воздухе ему нет равных. Для начала этой серии балетных спектаклей русской труппы нельзя было придумать лучшей инаугурации и лучшего авгура – жреца танца»⁴¹.

Либретто оценивали во всех статьях и пересказывали во всех подробностях. Действие происходит в древней Индии перед величественным пещерным храмом. Торжественную церемонию посвящения юноши в жрецы прерывает появление девушки. Она умоляет любимого отказаться от сана и вернуться к ней. Ее мольбы действуют на юношу, но жрецы уводят его, а девушку за святотатство заковывают в цепи в храме. Ночью чудовища и демоны угрожают жизни пленницы, она молит богов о помощи. Из священного лотоса появляется Белая богиня, вслед за ней на глади водоема – Синий бог. Он попирает ногами чудовищ, устрашает их своими прыжками, умиряет их звуками флейты. Утром жрецы освобождают отмеченную благодатью девушку, влюбленные воссоединяются. Богиня исчезает в лотосе, а Синий бог по волшебству возникающей лестнице восходит к небесам и растворяется в лазури.

Серьезные критики называли текст «милой басенкой» (Робер Брюссель из *Figaro*), «милой сказкой» (Жан Шантавуар из *L'Excelsior*), «в высшей степени декоративной ориентальной сказкой по мотивам мифологии» (обозреватель журнала *Voltaire*). Банальность и легковесность сюжета оценивалась критиками со странной благожелательностью: «Сказать, что сюжету не хватает глубины – это в то же время означает воздать должное его наивысшему достоинству»⁴².



«Синий бог». Антреприза Дягилева. М. Фокин – Синий бог, Т. Карсавина – Девушка. В. Фокина – Белая богиня. Берлин. 1914

Вклад либреттистов трактовали по-разному: работу Кокто хвалили, работу де Мадрацо игнорировали: «В тандеме Кокто и де Мадрацо первый отвечает за ритм, второй – за колорит. <...> Кокто – молодой талант, в нем сливаются черты Бодлера, <...> Готье и Оскара Уайльда. Высший свет его обожает, но в литературном сообществе его пока не замечают. Он очень мил, <...> в его элегиях сквозь грусть сквозит насмешка. Либретто балета о танцующем боге, о Кришне, одновременно и метафизическое и фривольное, должно помочь ему занять достойное место на литературном Олимпе»⁴³.

Не все критики были так благосклонны: «Индийская легенда, придуманная Жаном Кокто и Фредериком де Мадрацо – это сюжет поразительный по простоте, исключительный по своей наивности. Он не дает никакой пищи для ума хореографа. Нет ничего нового, ничего оригинального в этой истории молодой девушки, пытающейся вернуть себе утраченную любовь, обращающейся к помощи того самого бога, служению которому юноша хотел посвятить себя»⁴⁴. Некоторые рецензенты, не утратившие логики в порыве патриотизма в связи с тем, что «русский балет задумывался и был поставлен на берегах Сены»⁴⁵, видели в этом крупный недостаток текста.

А композитору либретто давало пищу для ума с лихвой. Партитура Рейнальдо Гана получила всеобщее признание. Робер Брюссель

отметил полное согласие музыки с хореографическим текстом, похвалил «чистоту письма и простоту выражения»⁴⁶. Исидор де Лара восхитился даром композитора: «Талант мсье Гана соткан из грации, утонченности – может быть, и излишней – из элегантной меланхолии»⁴⁷. «В своей партитуре Рейнальдо Ган создал музыкальный ореол вокруг Синего бога»⁴⁸. По мнению Жана Шантавуара, «партитура в высшей степени сценичная, ясная, подвижная, в ней четко расставлены акценты: она остается легкой, соответствует балетной традиции, и вовсе не русской традиции. Через Лео Делиба она восходит к Куперену. Или мне послышался в 6/8 “Синего бога” отзвук блистательной “Мюзетты из Таверни”?»⁴⁹. Поль Суде, обычно мечущий громы и молнии, по отношению к композитору был настроен мирно: «Музыку мсье Рейнальдо Гана слушаешь с явным удовольствием. Темы милы, автор владеет полифонией. Инструментовка изящна и деликатна. Единственный упрек автору – несмотря на моду на ориентальные мотивы, партитура лишена ярких красок, живописности. В этом причина некой дисгармонии между музыкой и спектаклем. Под русским соусом лучше подавать Флорана Шмидта или Равеля»⁵⁰.

Хореографию Михаила Фокина в Париже оценили высоко: «Сценарий Кокто – лучший предлог, чтобы дать Фокину возможность раскрыть свой талант, утвердить свой исключительный хореографический гений, гений создателя поразительных пластических групп и жестов»⁵¹. Влиятельная *Figaro* была еще щедрее на комплименты: «Хореография “Синего бога” достигает того же уровня, что и его знаменитые “Жар-птица” и “Половецкие пляски”. Танцы обладают драгоценным свойством, у зрителя возникает иллюзия, что они только что спонтанно возникли перед его взором, жесты и движения танцовщиков выглядят свободным выражением их порывов, при строгом порядке и самой жесткой дисциплине системы, их породившей»⁵².

Работу Бакста ждал заслуженный успех: художник «создал роскошную раму для спектакля. Перед нами Индия, переливающаяся всеми своими красками, которые полыхают под глгучим солнцем»⁵³.

«Бакст создал свою таинственную декорацию в новой палитре. Это поистине феерия, которая не похожа ни на что, нам известное. Он оркестровал свою хроматическую партитуру как мастер тончайших нюансов»⁵⁴. «Бакст заново демонстрирует драгоценные свойства своего таланта, способность утвердить колористическую гармонию декораций и костюмов в единой тональности. Новая сценография отличается от

всего, что он делал в других спектаклях. Здесь совсем нет свойственного ему ранее столкновения контрастных цветов, такая сценография, может быть, меньше ошеломляет, но она чарует зрителя, проникая глубоко в душу. Картины из декораций и меняющихся групп в эффектных костюмах оживают, ничто на сцене не остается неподвижным. Это вершина декоративного искусства»,⁵⁵ – выносит свой вердикт *Figaro*, определяющая во многом общественное мнение Франции.

Единодушная высокая оценка французской прессой работы Бакста и Фокина поддержала творцов, перегруженных работой. Кроме «Синего бога» Фокин в сезоне 1912 г. ставил еще два балета: «Тамара» и «Дафнис и Хлоя». А Бакст, кроме этих новинок, отвечал еще и за сценографию балетмейстерского дебюта Нижинского «Послеполуденный отдых Фавна». Вся реклама была сосредоточена на «Фавне», его публике преподносили как «первый кубистический балет». Дягилев явно потерял интерес к творчеству Фокина, считая его устаревшим. Хореограф был деморализован «предательством» антрепренера, сознательно пошел на разрыв с ним, но свои обязательства перед Дягилевым выполнил.

Премьера «Синего бога» вызвала отклики и в России. Кажется, что русские критики видели совсем другой спектакль, чем французские. Валериан Светлов, автор книги «Современный балет» (1911), помощник Дягилева по созданию антрепризы, написал по горячим следам в «Петербургской газете» разгромную рецензию. Ее перепечатали многие издания. Досталось всем: «Музыка “Синего бога” вышла неудачной. В ней нет ничего оригинального, не чувствуется в ней <...> экзотического колорита, эта музыка – “общая”, мало интересная как по музыкальной фактуре, так и по музыкальной мысли и мелодической изобретательности. И оркестровка бледна, без вспышек и блесков современного инструментатора, умеющего извлечь из оркестра звучность и силу тембров в оригинальных комбинациях оркестровых инструментов»⁵⁶.

Русский рецензент не пощадил и авторов сценария, не заметив, правда, одного из них: «Либретто, принадлежащее Жану Кокто, не особенно удачного рисовальщика и более удачного стихотворца удивляет своей “балетной” банальностью жанра доброго старого времени старушки “Баядерки”. Сюжет, рассчитанный на драматичность и на эффектность, не производит никакого впечатления и оставляет зрителя холодным и безучастным потому, что в нем нет искренности, и потому, что он полон надуманных, притянутых за волосы “театральных”

положений. В конце концов, от него ничего не остается, кроме впечатления вымученности и какой-то беспомощности»⁵⁷.

Бакст и Светлов были давними приятелями. Книгу Светлова «Современный балет» (1911) Бакст украсил великолепными заставками и концовками и позволил репродуцировать свои лучшие эскизы. Но разбор Светловым работы художника был беспристрастным и нелюбимым: «Постановка балета должна быть признана блестящей в буквальном, а не художественном смысле этого слова. Все блестит золотом: и золотые ворота и кричащие по краскам и не удобные для танцев костюмы и дорогие павлины на руках у танцовщиц и красно-золотые чудовища и религиозные шествия. Все бьет на помпезность, на необычайную роскошь, а в результате получается впечатление дешевого блеска <...> Может быть, этот блеск и был необходим для предполагавшейся постановки во время торжественного коронационного спектакля. Но тонкому и изощренному вкусу, той избранной публики, которую русский балет приучил к строго художественным балетам, он прямо противен»⁵⁸.

Только работа балетмейстера спасала, в глазах критика, спектакль: «Лучшее во всем этом произведении – это все-таки хореография Фокина. Фокин – поэт тонких пластических настроений или бурного вакхического экстаза. <...> Фокин как бы остановился в недоумении перед ничтожным сюжетом и неинтересной музыкой, и поневоле весь центр тяжести своего творчества перенес на этнографичность индийской пластики, в которой и чувствуется большая эрудиция, тщательное изучение документов и художническая догадка при переложении статичной индийской иконографии в хореографическую динамику»⁵⁹.

«Основу хореографии, – по свидетельству бессменного руководителя дягилевской труппы С.Г. Григорьева, – составляли <...> сиамские танцы, которые Фокин увидел несколько лет назад»⁶⁰. Действительно в октябре 1900 г. в Петербурге в Михайловском театре выступала танцевальная труппа сиамского короля. Сверкающие костюмы танцовщиков, причудливой формы головные уборы делали их похожими на буддийские скульптуры. Танец, сосредоточенный не в ногах, а в руках, проделывающих сложные замысловатые движения, поразил и публику и балетных профессионалов. Много лет спустя Фокин в парижской постановке ввел основные мотивы сиамских танцев, красивых по форме, по замысловатому рисунку и новым комбинациям в свой хореографический текст. Балетмейстерская экспликация Фокина к балету

«Синий бог» содержит наброски человеческих фигур в разных позах. Мы видим группы людей, стоящих на коленях, простертых ниц, припавших на одно колено в молитвенной позе, фигуры женщин, сидящих в позе лотоса спиной к зрителю⁶¹. Эти же движения, преображенные индивидуальностью балетных артистов, мы узнаем на фотографиях участников спектакля «Синий бог».

В 1912 г. русский хореограф-новатор, осваивая индийскую тему, опирался не на привычную традицию постановки «Баядерки», а вводил в классический лексикон европейской хореографии новые элементы из старинных пластических систем Индии, Индонезии, Сиам. Этот прорыв русского хореографа в будущее был отмечен без восторга: «Все хореографическое содержание этого балета заключается в нескольких новых позах <...> Нижинского и превосходно стилизованных под индийскую скульптуру, жеманных и изломанных жестах г-жи Нелидовой, – которой в этом очень помогают ее изумительно гибкие, змеящиеся руки»⁶².

Да и сам автор хореографии не заметил прорыва в будущее в балете «Синий бог». В своих мемуарах «Против течения» Фокин постарался определить значимость каждой из своих постановок, наиболее значительным он посвящал отдельную главу, менее важным – лишь краткий параграф. Балет «Синий бог» в мемуарах Фокина даже не упомянут.

Валериан Светлов лично участвовал в подготовке балета на индийскую тему. Об этом свидетельствует перевод Светловым либретто Кокто и де Мадрацо на русский язык⁶³. Сверка русского перевода с текстом, опубликованным в Париже в 1911 г. издательством «Эжель», показывает расхождения. Русский текст содержит куски, отсутствующие во французском. Это означает, что Светлов переводил текст либретто до публикации. Можно предположить, что Светлов выполнял эту трудоемкую работу с важной целью. Дягилев мог планировать показать «Синего бога» в России, для этого нужна была публикация либретто в сувенирной программе гастролей в Петербурге, которые намечались в Народном доме на январь 1912 г.⁶⁴.

Создатель декораций и костюмов Лев Бакст свою работу оценил высоко. Как уже упоминалось, он экспонировал эскизы костюмов к балету «Синий бог» на престижной персональной выставке в Лувре – в Павильоне Марсан (1911). А на выставках в Обществе изящных искусств в Лондоне (1912, 1913) эскизы декорации и костюмов к балету «Синий бог» доминировали. В 1913 г. они вызвали наибольший интерес

зрителей и покупателей, поскольку выставка совпала с лондонской премьерой «Синего бога». Тамара Карсавина, исполнительница главной женской роли, свидетельствует об успехе этого балета в Лондоне: «В нынешнем году англичане особенно были довольны нами, <...> выбор балетов пришелся им по вкусу. Больше всего им нравились “Петрушка” и “Синий бог”»⁶⁵.

В 1913 г. в Париже и Лондоне вышел из печати роскошный увраж – другие художники о таких изданиях могли только мечтать – «Декоративное искусство Леона Бакста»⁶⁶. Автором вступительной статьи был влиятельный критик Арсен Александр. А пояснительные тексты ко всем разделам Бакст великодушно доверил написать Жану Кокто. Многие тексты повторяют газетные рецензии Кокто. После двух тоненьких, скромно изданных сборников стихов Кокто вошел в авторский коллектив роскошного печатного труда. В нем Бакст подводил итог своим творческим достижениям. Это издание открывает раздел, посвященный оформлению балета «Синий бог», которым Бакст заслуженно гордился.

Либретто балета «Синий бог» не вознесло Жана Кокто, как предвещали доброжелатели, на литературный Олимп. Беллетристы-небожители не приняли его в свой сонм. У Дягилева Кокто попал в опалу. Антрепренер, раздраженный скромным, по сравнению с ожидаемым, успехом «Синего бога», все зло сорвал на французских соавторах и отвернулся от салонного мотылька Кокто. Чтобы привлечь внимание Дягилева к себе снова Кокто пришлось превратиться в овода модернизма. Он стал самопровозглашенным оракулом кубизма, сблизился с Пикассо и поддержанный его авторитетом, вернул себе фавор импрессиарио. В своих книгах «Призыв к порядку» (1926) и «Тяжесть бытия» (1947), которые, по сути, являются сборниками эссе на тему «автор и знаменитости», Кокто напрочь забывает о балете «Синий бог» – о своем дебюте в балете и о своих соавторах Баксте, де Мадрацо, Гане. Ему хочется стереть из памяти потомков произведение, не ставшее «последним криком моды». Знаменитая фраза Дягилева «Удиви меня!», обращенная к Жану Кокто, относится как раз к тому периоду, когда Кокто трансформирует свои взгляды. Кокто – автор «ретроградного» балета «Синий бог» погружается в забвение, зато в блеске славы возносится Кокто – автор либретто «передового» балета «Парад» (1917).

Балет «Синий бог» был показан в сезоне 1914 г. в Германии. Документальное свидетельство этого – фотографии сцен из балета,

где главную роль, созданную для Нижинского, исполняет балетмейстер Фокин⁶⁷. Нижинский после брака с Ромолой в 1913 г. был изгнан Дягилевым из антрепризы. В 1914 г., ненадолго вернувшись в труппу Дягилева, Фокин исполнял почти все роли, созданные им для Нижинского. Балет «Синий бог» был включен в репертуар гастролей дягилевской труппы в США в 1916–1917 гг. Сувенирные программы гастролей содержат либретто балета, а обложку украшает фигура Синего бога с рисунка Бакста. Правда, балет так и не был исполнен на американской сцене ни во время первого тура, когда Нижинский был интернирован в Австро-Венгрии⁶⁸, ни во время второго тура, когда Нижинский возглавлял дягилевскую труппу.

После всех благожелательных рецензий на премьеру балета «Синий бог» в Париже в 1912 г., после показа его в Лондоне (1913), Берлине (1914), после включения его в репертуар американских гастролей 1916–1917 гг. эта постановка дягилевской антрепризы имеет стойкую репутацию неудачной. Она восходит к мемуарам режиссера С.Л. Григорьева, опубликованным в Лондоне в 1953 г. и изданным по-русски в 1993⁶⁹. Представляется, что правильнее оценивать это произведение как «балет с несчастливой судьбой». Мытарства, связанные со становлением труппы «Русский балет Дягилева» в 1911–1912 гг., личностные конфликты творцов труппы затянули премьеру и загубили балет. Говоря словами Шекспира, «так гибнут замыслы, вначале обещавшие успех, от промедленья долгого». Злосчастным событием, повлиявшим на судьбу балета, было без сомнения, изгнание из труппы Нижинского. Балет задумывался как оправа для «бриллианта русского балета». Когда бриллиант выпал, оправа оказалась не нужна.

¹ См. напр.: Дунаева Н. Жан Кокто. Либретто балета «Синий бог» // Пермский ежегодник. 1995. Пермь: Арабеск, 1996. С. 94–114; Мислер Н. Зов Востока: Бакст и Сиам // Лев Бакст. К 150-летию со дня рождения. М.: ГМИИ имени А.С. Пушкина, 2016. С. 299–306.

² Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (далее – ОР ГТГ). Ф. 111. Ед. хр. 370. Л.С. Бакст жене 13 октября 1910.

³ Отдел рукописей Британской библиотеки, Лондон. Ед. хр. RP 8867/1. Л.С. Бакст Г. Астрику 27 октября 1910.

⁴ Steegmuller, Francis. Cocteau. A Biography. London: Macmillan, 1970. P. 68.

- ⁵ Мария Годабска (1872–1950) в браке Натанзон, Эдвардс, Серт.
- ⁶ Steegmuller, F. Op. cit. P. 74.
- ⁷ Steegmuller, F. Op. cit. P. 83.
- ⁸ Телеграмма Л.С. Бакста Г. Астрюку от 29 марта 1911 // *Buckle, R. Nijinsky*. London: Penguin Books, 1980. P. 202.
- ⁹ La Grand Saison de Paris. Les Ballets Russes au Chatelet // *Paris-Journa*, 14 mai 1912.
- ¹⁰ *Нижинская Р.* Вацлав Нижинский. М.: Русская книга, 1996. С. 51.
- ¹¹ *Нижинская Б.* Ранние воспоминания. Часть 2. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 14
- ¹² Vaslav Nijinsky. Six vers de Jean Cocteau. Six dessins de Paul Iribe. Paris. 1910.
- ¹³ ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 377. Л.С. Бакст жене 4 декабря 1910.
- ¹⁴ *Яновский Б.* Рейнальдо Ган в Петербурге // *Русская художественная летопись*, 1911. Март. № 6. С. 89.
- ¹⁵ Отдел рукописей Государственного Русского музея (далее – ОР ГРМ). Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 673. Л. 2–3. Л.С. Бакст А.Н. Бенуа б/д.
- ¹⁶ ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 2566. План театра Ковент-Гарден и сопроводительное письмо для Л.С. Бакста.
- ¹⁷ Там же. Ед. хр. 388. Л.С. Бакст жене 23 марта 1911.
- ¹⁸ Финансовый архив Русского балета за 1911–1912 гг. – Отдел рукописной и редкой книги Государственной театральной библиотеки. Санкт-Петербург (далее – ОРРК РТБ). Р. 2/113. Л. 2–4.
- ¹⁹ Л.С. Бакст С.П. Дягилеву 16 апреля 1911. Цит. по: Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. М.: Изобразительное искусство, 1982. С. 115.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Л.С. Бакст С.П. Дягилеву 28 апреля 1911. Там же. С. 116.
- ²² Там же. С. 117.
- ²³ ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 391. Л.С. Бакст жене 1 мая 1911.
- ²⁴ С.П. Дягилев Г. Астрюку 22 мая 1911. – Цит. по: *Buckle R. Diaghilev*. London: Weidenfelt, 1993. P. 196–197.
- ²⁵ Л.С. Бакст С.П. Дягилеву 24 мая 1911. – Цит по: *Buckle R. Nijinsky*. London: Penguin Books, 1980. P. 215.
- ²⁶ L'Exposition des ouvres de L. Bakst. Musée des arts décoratif. Palais du Louvre – Pavillon de Marsan. 6 juillet au 15 octobre 1911.
- ²⁷ ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 673. Л. 2–3. Л.С. Бакст А.Н. Бенуа б/д.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 2343. Л.С. Бакст Г. Астрюку 12 августа 1911.

- ³⁰ Там же. Ед. хр. 2347. Л.С. Бакст Г. Астрыку 1 сентября 1911. В ОР ГТГ письмо ошибочно датировано 1912 г.
- ³¹ Там же. Ед. хр. 400. Л.С. Бакст жене 21 июля 1911.
- ³² Отдел рукописей. Национальная библиотека Франции. Париж. NAF 15162. Л. 90–91. Л.С. Бакст Р. де Монтескью 18 октября 1911.
- ³³ *Петербургская газета*. 19 ноября 1911.
- ³⁴ ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 411. Л.С. Бакст жене 8 ноября 1911.
- ³⁵ *Revue musicale*. «Le Dieu bleu» // *Revue hebdomadaire*. 14 mai 1912. P. 1125.
- ³⁶ *Brunelles R. La Salle* // *Gil Blas*. 14 mai 1912.
- ³⁷ *Trevor R. La Soirée* // *L'Excelsior*. 14 mai 1912.
- ³⁸ *Le Dieu bleu*. Ballet de MM Jean Cocteau et Frederic de Madrazo. Musique de Reinaldo Hahn. Partition pour piano seul, net 7 fr. Paris. Heugel et Cie. Editeurs-proprietaires pour tous pays. Выражаю признательность Ю.П. Бурлаке за возможность ознакомиться с клавиром.
- ³⁹ *Фокин М.М.* «Синий бог» – балетмейстерская разработка. Р. 11/46. – ОРРК РТБ.
- ⁴⁰ Л.С. Бакст С.П. Дягилеву 28 апреля 1911. – Цит. по: Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 117.
- ⁴¹ *Chantavoire J. Le Retour des Ballets Russes*. Une Salle comble salut avec enthousiasme l'apparition du «Dieu bleu» // *L'Excelsior*. 14 mai 1912.
- ⁴² *Brussels R. Au Chatelet: Grand Saison de Paris* // *Figaro*. 14 mai 1912.
- ⁴³ *La Grand Saison de Paris. Les Ballets Russes au Chatelet: Le Dieu bleu* // *Paris-Journal*. 14 mai 1912.
- ⁴⁴ *Revue musicale*. «Le Dieu bleu» // *Revue hebdomadaire*. 14 mai 1912. P. 1125.
- ⁴⁵ *Souday P. Les Premieres. Chatelet. «Le Dieu bleu»* // *L'Eclair*. 14 mai 1912.
- ⁴⁶ *Brussels R. Au Chatelet: Grand Saison de Paris* // *Figaro*. 14 mai 1912.
- ⁴⁷ *Lara, de I. Theatre Chatelet. Saison des Ballets Russes* // *Gil Blas*, 14 Mai 1912.
- ⁴⁸ *La Grand Saison de Paris. Les Ballets Russes au Chatelet: Le Dieu bleu* // *Paris-Journal*. 14 mai 1912.
- ⁴⁹ *Chantavoire J. Le retour des Ballets Russes*. Une Salle comble salut avec enthousiasme l'apparition du «Le Dieu bleu» // *L'Excelsior*. 14 mai 1912.
- ⁵⁰ *Souday P. Les Premieres. Chatelet. «Le Dieu bleu»* // *L'Eclair*. 14 mai 1912.
- ⁵¹ *La Grand Saison de Paris. Les Ballets Russes au Chatelet: Le Dieu bleu* // *Paris-Journal*. 14 mai 1912.
- ⁵² *Brussels R. Au Chatelet: Grand Saison de Paris* // *Figaro*. 14 mai 1912.
- ⁵³ *Davenay G. Au Ballet Russe. «Le Dieu bleu»* // *Figaro*. 13 mai 1912.
- ⁵⁴ *La Grand Saison de Paris. Les Ballets Russes au Chatelet: Le Dieu bleu* // *Paris-Journal*. 14 mai 1912.

- ⁵⁵ *Brussels R.* Au Chatelet: Grand Saison de Paris // *Figaro*. 14 mai 1912.
- ⁵⁶ *Светлов В.* Письма о балете. «Синий бог» // *Театр и искусство*, 1912. № 45. С. 872.
- ⁵⁷ Там же.
- ⁵⁸ Там же. С. 873.
- ⁵⁹ Там же.
- ⁶⁰ *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С. 62–63.
- ⁶¹ *Фокин М.М.* «Синий бог» – балетмейстерская разработка. Р. 11/46. – ОРРК РТБ. Опубл.: *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма. Л.-М.: Искусство, 1962. С. 64–65.
- ⁶² *Тугенхольд Я.* Письмо из Парижа. Русский сезон 1912 г. // *Аполлон*, 1912. № 6. С. 52.
- ⁶³ Н.Л. Дунаева обнаружила рукопись и машинопись текста перевода либретто балета «Синий бог», выполненный В. Светловым, в ОРРК ГТБ и в Российской национальной библиотеке им. М.Е. Салтыкова-Щедрина (Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 871.) – См. *Дунаева Н.* Указ. соч. С.110.
- ⁶⁴ О планах С.П. Дягилева провести гастроль в Петербурге в зимой и летом 1912 г. см.: *Петербургский обозреватель*. Эскизы и кроки // *Петербургская газета*, 1912. № 208. 31 июля.
- ⁶⁵ *Театрал*. Одной ногой в Лондоне, другой в Париже. У.Т.П. Карсавиной // *Петербургская газета*. 3 марта 1913.
- ⁶⁶ *L'Art decorative de Leon Bakst: essai critique par A. Alexandre. Notes sur les ballets par J. Cocteau.* Paris, 1913.
- ⁶⁷ Михаил Фокин. СПб.: Арт деко, 2011. С. 112, 113.
- ⁶⁸ Первое турне труппы С.П. Дягилева по США длилось с января по апрель 1916 г. Американский дебют В.Ф. Нижинского состоялся в Нью-Йорке на сцене Метрополитен 12 апреля 1916 г. Второе турне продлилось с октября 1916 по февраль 1917 г. Сувенирные программы обоих турне включали информационные материалы о балете «Синий бог».
- ⁶⁹ *Григорьев С.Л.* Указ. соч. С. 67.

Мари-Кристин Отан-Матье

Михаил Чехов в поисках универсального метода в театре и кино

Покинув Россию в полном расцвете сил, в 37 лет, Чехов объехал Европу (Германию, Австрию, Польшу, Францию, страны Балтии, Англию), после чего (1939) обосновался в США, сначала на Восточном побережье (в Коннектикуте), затем на Западном (в Голливуде).

Он близко общался с выдающимися личностями: К.С. Станиславским, В.Э. Мейерхольдом, Андреем Белым, Максом Рейнхардтом, основателями «Габимы», Стеллой Адлер, М.В. Добужинским, С.В. Рахманиновым, Беатрисой Стрэйт. Позднее – со звездами Голливуда: Грегори Пеком, Ингрид Бергман, Энтони Куином, Элизабет Тэйлор, Мэрилин Монро¹...

Театральный актер до мозга костей, Чехов в эмиграции, вне своей языковой среды, пристально изучал, с одной стороны, сказочные архетипы и, с другой, тело как средство выразительности: «Слова несут смысл, но движение проще. Надо начинать работать с движения, с психологического жеста. Наше тело должно говорить»². Сравним со словами В. Шкловского о Чарли Чаплине: «Чаплин ничего не произносит в своих фильмах, нет даже поясняющих ремарок между кадрами. Он не говорит, он двигается»³.

Интерес к преподаванию и эксперименту подталкивает Чехова к тому, чтобы создавать театральные студии. Со вступлением США в войну чеховская театральная студия в Риджфилде закрывается, и вынужденным пристанищем для теоретика и актера станет Голливуд. В 1944-м, после первых трудных съемок в фильме «Песнь о России», он пишет Добужинскому: «Так много хорошего видел и пережил в театре на своем веку, что фильм, с его грубыми глупыми людьми, никак заинтересовать не может»⁴.

В жизни Михаила Чехова кино всегда играло второстепенную, утилитарную роль источника доходов. Тем не менее, он участвовал в 23-х фильмах (8 в России, 3 в Германии, 11 в США). Еще в Москве снимался в мелодрамах и комедиях без претензий на высокое искусство. Тем же занимался в Германии, потом в Америке.

И добавил к теории театральной игры размышления о кино- и телеактере.

To the Actor

Изложение своего метода – *To the Actor* – Чехов пишет в Голливуде, во время вынужденного «отдыха» от театра. Наброски книги сделаны раньше, в Париже в 1931-м (на немецком, при содействии Жоржетт Бонер), рабочие заметки продолжены на русском в Литве⁵, на английском в Дартингтон Холле (записано Дейрдре Херст дю Прей) и, наконец, в Риджфилде (где Чехову ассистирует Георгий Жданов).

To the Actor – не продолжение биографии «Путь актера» (1928), которую Чехов написал перед эмиграцией, и не вариация на тему книги



М. Чехов репетирует
«Испанский вечер»
в Дартингтон Холле с
Б. Стрейт (слева) и
Д. Херст (в центре). 1938.
Фото Ф. Хенле.
Архив Dartington Hall
Trust

о Системе *An Actor Prepares*, которую Станиславский опубликовал в Нью-Йорке в 1936-м. В 1942 г. Чехов завершил работу над изложением своего метода и в 1946-м за свой счет осуществил ее русское издание под названием «О технике актера». *To the Actor* – вышедший в 1953-м английский упрощенный вариант этой книги, из которого убраны многие примеры, в основном касающиеся теории эвритмии Штайнера⁶.

Затем в 1963-м в свет выходит новая книга, дополненная Чарльзом Леонардом (американский драматург и продюсер; он помогал М. Чехову в работе над рукописью *To the Actor*) – *To the Director and Playwright*. Наконец, заботами Малы Пауэрс, ученицы и исполнительницы завещания Чехова, в 1985-м опубликована *On the Technique of Acting*. История публикации метода Михаила Чехова почти так же сложна, как история публикации трудов Станиславского. Переход с одного языка на другой, вмешательство переписчиков, роль переводчиков... Восстановление оригинала, прошедшего через множество посредников, представляется проблематичным.

Метод, который мог бы показаться «ответвлением» системы Станиславского (ведь Чехов, актер Первой Студии, был одним из первых, кто опубликовал в 1919-м ее изложение), впитал в себя множество систем и разного рода философских учений⁷. Чехов интересовался системой Далькроза в изложении князя Волконского, который способствовал распространению музыкально-ритмического воспитания в России; антропософией Рудольфа Штайнера (он был членом антропософского

общества до конца жизни⁸); символизмом и учением о взаимодействии слова и звука (глоссология Андрея Белого). В английском Девоншире, в Дартингтон Холле (1936–1939), международном культурном горниле тридцатых годов, Чехов глубоко обогатил свой подход к театральной игре благодаря ежедневному контакту с танцовщиками и музыкантами⁹.

Поиск универсального языка

Автор трактата о театральной антропологии Эудженио Барба признает ценность учебника *To the Actor*, написанного Чеховым: «его нужно читать и перечитывать, размышлять над ним, подглядывать в него»¹⁰. Барбу интересует прежде всего упор, сделанный автором на базовые элементы игры, общие для артистов разных культур.

Еще в Москве образы великих людей истории, литературы и религии, вошедшие в коллективное подсознание (Дон Кихот, король Лир, Вечный Жид, Люцифер, Иисус Христос), завораживают Чехова. Кроме того, он ищет ответы на извечные вопросы в сказках («Двенадцатая ночь», «Сверчок на печи», сыгранные им много раз на протяжении всей жизни, или «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях» Льва Толстого, поставленная под названием «Краса ненаглядная»).

Жизнь в эмиграции и трудности с изучением языков подстегнут интерес Чехова к универсальному языку жестов и звуков. В Берлине в 1930-м Чехов ставит «Двенадцатую ночь» в театре «Габима», выбрав для постановки текст на иврите. Чехов работает не над смыслом слов, а над ритмами, музыкальностью, придает большое значение коллективному действию и вводит танцы. Одному из журналистов газеты *Nasz Przegląd* он скажет: «Я более чем уверен, что музыка, слова и ритм важны в театре. Я убедился в том, что их роль велика, когда сотрудничал с труппами, работающими на иностранных для меня языках: французском, латышском, иврите»¹¹.

Чехов решает воплотить в жизнь свой проект интернационального театра в Париже, выбрав ритмическую драму «Дворец пробуждается», в которой «язык жестов в сочетании с минимальным количеством текста должны были немедленно сделать ясной символическую идею...»¹².

Именно работой над языком жестов объясняется то, что Чехов без труда снимается в немых фильмах в России и Германии. Источником размышлений о связи между движением, звуком и голосом для Чехова является учение Штайнера, для которого человеческий язык был эхом божественного Слова. Немецкий философ разработал свою систему.

Он считал, что смысл второстепенен, и верил, что каждый звук содержит в себе особый жест, который можно передать движением тела. Речь тут понимается не как коммуникативная система, а как звуковой и ритмический материал, поддающийся пластическому выражению. Сила слова зависит не от силы диафрагмы, а от степени его прочувствованности¹³.

В Даргтингтон Холле Чехов предлагает своим английским студийцам упражнения под руководством ученицы Штайнера Алисы Кроутер. Она рассказывает: «Через звучание гласных можно огню, горящему в нас, позволить выйти на свободу. Мы освобождаемся от эмоций через гласные звуки, но нести эмоции должны согласные. <...> До того, как начать говорить, нужно приготовить жест голоса (*gesture of voice*), чтобы он излучался во все стороны»¹⁴.

Этот экспрессивный язык зависит от чувства ритма и паузы у актера, так же как и от его способности к «излучению». Чехов не раз описывал и анализировал это умение применительно к театру. Он был заморожен упражнениями индусского танцора Удай Шанкара¹⁵. Два танцовщика из школы Курта Йоосса¹⁶, Лиза Ульманн и Сигурт Леедер, посещают его мастерскую и преподают движение. Рудольф Лабан, работающий в то же время в Даргтингтон Холле, тоже вдохновлен спиритическими течениями. Он отвергает идею механического тела, управляемого рефлексам¹⁷. Человек думает движениями так же, как словами, они создаются внутренним усилием. Как и Чехов, Лабан стремится отделить индивидуальное от типичного, и его понятие энергии движения похоже на чеховский концепт излучения.

Эволюция метода

Наследие Михаила Чехова было по-разному воспринято в Советском Союзе и в Северной Америке, где его метод применялся очень широко и практикуется по сегодняшний день, в частности благодаря усилиям двух последних учениц актера – Малы Пауэрс (1931–2007) и Джоанны Мерлин, основательницы и президента Ассоциации Михаила Чехова (MISNA). Но мало кто из исследователей занимался вопросом, как развивались метод и терминология Чехова в период между 1928-м и 1955-м гг. Поэтому многие авторы в своих рассуждениях исключали либо период эмиграции (Моров¹⁸, Кнебель¹⁹), либо русский период, о чем свидетельствуют слова американского исследователя: «Несмотря на то, что некоторые изменения и уточнения были сделаны позже, в Риджфилде (Коннектикут), Нью-Йорке и Голливуде, основная часть

взглядов Чехова была сформулирована в 1937–1938 году, во второй дар-рингтонский период»²⁰.

Принципиальные открытия, которые позволяют Чехову в дальнейшем разработать свой метод, были сделаны им во время работы в Москве над спектаклями «Гамлет» и «Дон Кихот». В «Гамлете» (1923–1924) получило свое воплощение основополагающее понятие «подражания образу», которое знаменует разрыв с системой Станиславского. Речь идет не о том, чтобы скопировать, воспроизвести некую форму, но о том, чтобы уловить сверхчувственные силы и воплотить их в физическом теле. По Чехову личность состоит из двух «Я», обычного и высшего. В игре участвует только высшее «Я». Переходя от внутреннего «я» к высшему, актер подражает всемирной душе и возвращает ее, как излучение, во все объекты, которые окружают его на сцене и в зале.

С 1925 по 1928 гг. в работе над «Дон Кихотом», который планировался к постановке в МХАТ-II, Чехов осознал рождение персонажа, проявляющегося сначала в виде ритма, движения, потом как совокупность звуков и лишь затем как телесная форма. «Не рассматривать Кихота как роль. Это начало чего-то нового», – пишет он в своем дневнике²¹. Речь идет о том, чтобы увидеть новое назначение театрального искусства. Произведение есть отправная точка познания не из-за сюжета, но потому, что оно будит воображение. Образ является во сне, и ясновидящий должен управлять своими снами, чтобы созерцать невидимое. Чехов рекомендует: «Упражняться со снами потому нужно, что как бы не заглубить процесс видения образов, подходя к нему слишком сознательно, волево, профессионально»²². Практика медитации, состояние между явью и сном, позволяет ему добиться явления образа.

Вдали от России и антропософских кругов, в период между 1936 и 1942-м гг. Чехов приспособливает свое понимание театра и игры к ученикам-актерам, ничего не знающим о его духовном мировоззрении. Чехов отталкивается от четырех стихий – земля, вода, воздух и огонь, которые по Штайнеру открывают путь к инициации²³, – и создает собственную терминологию вокруг концептов *ваяния* (molding), *течения* (flowing), *полета* (flying) и *излучения* (radiating). Опираясь на такие ключевые понятия, как атмосфера, видение образа, чувство ритма, аура, он перерабатывает некоторые концепции и техники. Вот несколько примеров.

Штайнер перечисляет зоны «цветков лотоса», которые являются органами чувств души и вращение которых соответствует сверхчувственному восприятию²⁴. Упражняясь в концентрации и медитации,

окультист видит излучающие свет образы и слышит неслышимое. Чехов делает этот поиск сверхчувственного более *конкретным*, обращаясь к понятию воображаемых центров и уточняя его. Эти точки излучения или восприятия энергии позволяют актеру варьировать жесты персонажа, который рассматривается как динамическая фигура, приводимая в движение в строго определенных участках тела: в центре корпуса, в плечах, в верхней части груди, коленях, в голове и т.д.²⁵

Если до начала тридцатых годов Чехов занимался медитативными упражнениями, чтобы добиться внутренней пустоты, то в Дартингтон Холле он предлагает более доступные и менее созерцательные упражнения на концентрацию. Чехов развивает понятие «чувство формы» (*Feeling of Form*), позволяющее слушать природу, улавливать в ней движения и качества, которые нужно уметь воссоздавать в себе путем целостной работы, которая ни в коем случае не сводится к внутренним эмоциям²⁶. Речь теперь идет не о том, чтобы подражать образу (созерцательное видение), но о том, чтобы его вообразить. Образ не «является» больше неожиданно и угрожающе, но возникает, потому что актер *упражняет свое воображение*. Вот что разъяснял Чехов своим ученикам в Дартингтон Холле 30 октября 1939 г.: «Если вы стараетесь увидеть персонаж, которого вы должны сыграть, вы должны видеть его внутренним взором при помощи усилия. Делая это усилие каждый день, вы можете прийти до того состояния, когда образы будут являться перед вами с такой мощью и силой, что вы вынуждены будете остановить свою внутреннюю жизнь и следовать за своим образом не потому что вы принуждаете его, а потому что он вынуждает вас следовать за ним. Тогда и наступает момент, когда вы можете сказать, что развили свое воображение до нужной степени»²⁷.

Упражнения носят теперь не духовный, но психофизический характер. Прежде актер позволял эфирному телу (образу, «высшему я») овладеть физическим телом, и это обладание обеспечивало трансцендентное излучение, необходимое, чтобы достичь вдохновения. В Москве Чехов осуждал психологию²⁸. В эмиграции он восстановил ее в правах для того, чтобы физическая работа актера существовала не сама по себе: «В нашем методе нет чисто физических упражнений. Они были бы бессмысленны, ибо наша первая цель – наполнить все части тела тонкими психологическими вибрациями»²⁹.

Психология остается «тюрьмой»³⁰, если актеру не удастся развить эмоциональную жизнь и за пределами персонажа: «Во время упражне-



«Излучение» – занятия в саду Дартингтон Холла. 1937.
Фото Ф. Хенле. Архив *Dartington Hall Trust*

ний мы стараемся вплести их в психологию творческой личности так, чтобы упражнение не было где-то в одном месте, а мы, как творческие личности, в другом»³¹.

Чехов возвращает психологию при условии, что актер обрел двойное сознание: «Быть актером означает иметь две психологии – одну для частной жизни, а другую для сцены. Сценическая психология (другое я) означает мгновенно и инстинктивно наполняться всем»³².

Столкнувшись после выхода книги Станиславского *An Actor Prepares* с увлечением системой в интерпретации Стеллы Адлер, Ли Страсберга и сотрудников *Group Theatre*, некоторые из которых посещают его нью-йоркскую студию, Чехов корректирует свою терминологию. После появления термина «*As If*/Если бы»³³, он использует такие понятия как *spine* (зерно) и *objective* (задача), которые заимствует у Станиславского. Чехов находит точки сближения со своим учителем. По воспоминаниям его ученицы Дейрдре Херст дю Прей «Чехов нам дал то, что он называл “четыре брата”: чувство легкости, чувство формы, чувство красоты и чувство целого. Чувство правды он взял у Станиславского и так ценил это понятие, что его включил в свой собственный метод, так же, как и другое понятие Станиславского – “задача”»³⁴.

Даже очищенный от штайнеровской терминологии и сосредоточенный на конкретных целях и упражнениях, метод Чехова остается



У. Шанкар и его ансамбль, М. Чехов, Б. Стрейт.
Дартингтон Холл. Лето 1936. Архив *Dartington Hall Trust*

способом достижения сверхчувственного знания. В 1926 г. в Москве он представлял актера будущего как Мессию, который откроет людям истину и поможет им строить их жизнь³⁵. Более двадцати лет спустя он описывает того же актера как медиума, излучающего в зал творческую, позитивную энергию³⁶. В ноябре 1941 г. Чехов внушал своим американским ученикам, что работать по его методу означало действовать во имя веры «в <...> нечто большее – некое влияние откуда-то из иных миров, которых мы не знаем»³⁷. Эта вера будет укреплять новых актеров, творящих для театра и кино будущего.

От театральных студий к голливудским киностудиям (1943–1955)

Как только Чехов обосновывается в Голливуде, он получает роль колоритного крестьянина (колхозника Степанова), живущего в Советском Союзе, захваченном нацистами. *Song of Russia* («Песнь о России», 1944) режиссера Григория Ратова — патриотическая антифашистская картина. Из-за нехватки денег на окончание фильма, Ратову пришлось укорачивать его по ходу съемок. Главная часть роли Чехова приходилась по первоначальному плану на финал: «Вдруг в одну прекрасную субботу прихожу, а мне говорят: ложитесь, мистер Чехов, на землю. Зачем? Вы умерли. Как? Когда? От какой причины? Ложитесь, говорят, вас убили

немцы. Я лег, нарисовали на моей личности кровь, сняли и говорят – вы свободны. Я говорю, позвольте, но ведь последняя сцена была: я чай пью – нельзя же от чаю помереть, хоть покажите, как я умираю, а они говорят: публика не любит жутких картин, до свиданья!»³⁸.

Лучшая роль Чехова в Голливуде – профессор Брулов в фильме «Зачарованный» (*Spellbound*, 1945). Его акцент смущает Хичкока³⁹ и он вынужден снимать Чехова крупным планом, чтобы было видно движение губ, иначе нельзя понять слова. В одной сцене не получается соотнести текст и жест. Он пробует импровизировать и придумывает игру с коробком спичек: немного неуклюжий старичок роняет коробок, спички при этом рассыпаются. Психологический жест здесь – левое плечо ниже правого, человек садится, опираясь на правую руку. Ассиметричное тело, отрывистая речь, великоватый мятый костюм. Для американцев Чехов воплощает в себе доктора Фрейда, неловкого странного ученого с большими очками⁴⁰.

Его ученики – звезды кино. Некоторые достанутся ему от Страсберга (Энтони Куинн, Джек Пэланс). Некоторые – как 16-летняя Мала Пауэрс – у него начинают. В 1954 г. Чехов снимается в фильме «Рапсодия» с Элизабет Тейлор и Витторио Гассманом. Существует легенда о том, как Гэри Купер, благодаря «воображаемому центру» и «излучаемой энергии», смог после 20-ти неудачных попыток во время съемок преодолеть скованность⁴¹. Мэрилин Монро, которая придет осенью 1951 г., потрясена способностью Чехова к перевоплощению: за несколько секунд без грима и костюмов он способен стать королем Лиром. Мала Пауэрс также свидетельствует о перевоплощениях Чехова: как он «растет», становится «великаном в теле ребенка»⁴².

Но все это не похоже на Первую студию и даже на Дартингтон Холл. Ученики не очень мотивированы, им не хватает общей культуры. Обучение ведется чаще всего в рамках частных уроков, без программы. Все же Чехов пытается передать что-то помимо ремесла: «мы не готовим лучших актеров для Метро Гольден Майер. Мы помогаем людям стать лучше духовно»⁴³.

Как приспособить театр к кино?

Напомним слова, сказанные Станиславским в 1914 г.: «Театр живет тем обменом духовной энергии, который непрерывно происходит между зрителем и актером; той симпатической связью, которая невидимыми нитями единит актера и зрителя. Этого никогда не будет и не

может быть в кинематографе, где отсутствует живой актер, где выход духовным движениям ограничен механическими средствами»⁴⁴.

Тридцать лет спустя Чехов тоже задается вопросом, как сделать, чтобы актерская игра перед камерой оставалась воспринимаемой, эмоциональной и трогала публику. Некоторые принципы, которые он предлагает своим американским ученикам, изложены в письме, адресованном в 1945 г. представителям советского кино после просмотра «Ивана Грозного» Эйзенштейна:

*Нужно избегать слишком навязчивого присутствия формы, потому что актер, которого монументальная форма заслоняет, не может с ней совладать, и зритель становится всего лишь холодным созерцателем.

*Нужно работать над ритмом и акцентами речи. Растянутая речь рождает пафос, слишком медленный ритм становится монотонным. Ударение нужно ставить с помощью чувства, а не голоса. Паузы должны быть обоснованы.

*Актер должен чувствовать, а не думать. «Смотрите в вашем *воображении* на исполняемого вами героя так долго и так интенсивно, пока его чувства (которые вы тоже «видите» в вашем воображении) не пробудят в вас самих таких же чувств. Пока его чувства не станут вашими»⁴⁵.

В кино время на подготовку ограничено, коллективные импровизации и взаимодействие энергий становятся невозможными. Поэтому, чтобы противостоять холодной атмосфере съемочной площадки, Чехов предлагает некоторые приемы. Актер может сдружиться с декорациями: «Представьте себе, что, когда входите в эти декорации, вам как будто открывают дверь в дружеский мир. Потрогайте, к примеру, стол, сядьте в кресло <...>. Используйте ваше воображение, чтобы, в некотором роде, “оживить” мебель, и тогда все эти неодушевленные предметы станут вашими союзниками»⁴⁶.

Актер также может подружиться с камерой: «Актеру необходимо нравиться, чтобы его подбадривали, но из-за спешки продюсеров это невозможно. В таком случае актер может безмолвно приветствовать камеру, что придаст ей дружеский характер. Это помогает также не зажиматься во время съемок, при том, что актер был раскован на репетициях. Доверяйте себе, и вы будете “излучаться” перед камерой с новой силой»⁴⁷.

В кино и на телевидении Чехов советует артистам воображать перед собой заинтересованную, довольную публику. Почему бы не считать таковой техническую команду и ассистентов? Это очеловечит бездушную



М. Чехов – Профессор Брулов.
Фильм А. Хичкока «Зачарованный». 1945

технику. Приветствовать техническую команду значит установить мысленный контакт, создать невидимую связь.

Несмотря на то, что нет непосредственной зрительской реакции, актер кино должен взять на себя ответственность и верить, что он в состоянии затронуть душу зрителя духовной силой своей игры. В театре или в кино, актер должен излучать весь эмоциональный спектр с наибольшей силой. Кинокамера делает каждое мимическое движение в сто раз более заметным, и это надо принимать во внимание. Экономить жесты и мимику нельзя, надо делать не меньше, а больше и маскировать это. Нужно сконцентрировать свою энергию и все необходимые эмоции, чтобы затем представить, как легкая вуаль спускается на тебя, чтобы их смягчить, сгладить, сделать деликатнее. Таким образом, актер сохранит свое «присутствие» без преувеличенной жестикуляции⁴⁸.

В театре нет необходимости «репетировать в хронологическом порядке, начиная с первой и заканчивая последней сценой. <...> По нашему мнению, гораздо лучше сначала сразу репетировать первостепенные сцены, а потом обратиться к второстепенным»⁴⁹. В кино в игре отрывками может быть польза и прелесть, если считать каждый кусок маленьким произведением искусства с началом, серединой и концом⁵⁰.

Убежав от диалектического материализма, воцарившегося в СССР, Чехов в конце жизни столкнется с другим типом материализма.

Он пишет в 1950-х: «Театр здесь чисто коммерческое предприятие и никакого искусства в Америке не существует, хотя и есть отдельные весьма талантливые актеры <...>. Теперь же я даю только частные уроки и иногда читаю лекции по приглашению – вот и все. Интерес к театру я потерял и не жалею...»⁵¹.

О кино в этот же период он скажет Джеку Колвину, одному из своих первых американских учеников, который станет известным телевизионным и киноактером, что не хочет становиться клоуном с иностранным акцентом и добавит: «я думаю, что они пригласили меня работать благодаря моей бороде. Если им нужен русский старик с бородой, вот он я»⁵².

Как Станиславский в конце жизни, хоть и по другим причинам, Чехов живет в стороне от всех и преподает. Не случайно, что в сценарии своей единственной кинокомедии под названием «Вот так штука! Или верность жизни», который он пишет в 1945-м, действие происходит во время съемок «Фауста»⁵³. Знаменитый профессор психоаналитик, приглашенный в качестве консультанта, в блестящем докладе сообщает, что нет больше ни секретов, ни тайн, ничего сверхъестественного. Научно доказано, что актерская игра основывается исключительно на координации рефлексов, поэтому актер должен всего лишь знать свою нервную систему. Великий ученый изобретает специальный аппарат для игры, помогающий тренировать рефлексy. Воображению и внутренней работе больше нет места. Применение подобного метода приводит к тому, что роль Мефистофеля упраздняется, а его исполнитель уволен. Фауст тоже существенно меняется. Этим сценарием М. Чехов заявляет, что не хочет продавать свою душу тем, кто убивает фантазию, уничтожает жизнь человеческого духа. Театр или кино, не важно, лишь бы проявились витальный порыв исполнителя и сила его излучения.

Перевод Е. Балаховской

¹ Лийса Бюклинг, исследовательница из университета в Хельсинки, была первой, кто стал изучать работу Чехова в театре и в кино в эмиграции, после завершения русского периода. См.: *Бюклинг Лийса. Михаил Чехов в западном театре и кино*. СПб.: Академический проект / Kikimora Publ., 2000.

- ² Dartington Hall Trust Archive (DHTA), DWE Arts, 18-B, приведено в: *Meerzon, Yana. The Path of a Character. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005. P. 227.*
- ³ Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. Москва.: Искусство, 1985. С. 21.
- ⁴ Чехов М. Литературное наследие. Т. 1. М.: Искусство, 1995. С. 466.
- ⁵ См.: Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы. 1932 г. Сост. А. Адомайтис, А. Гуобис. М.: ГИТИС, 1989. С. 5.
- ⁶ *Chekhov, Michael. To the Actor. New York, Harper & Brothers publ., 1953.*
- ⁷ В начале своего пути, желая духовной поддержки, Чехов посетил старцев Оптиной Пустыни; позднее, стремясь поправить здоровье, обращался к психиатрам, психоаналитикам и сторонникам оккультизма.
- ⁸ Под влиянием Чехова в общество вступит его молодая американская ученица Мала Пауэрс.
- ⁹ До приезда в Англию Чехов работал над «Парсифалем» в Риге (1933–1934) и был в тесных отношениях с Шалапиным и Рахманиновым.
- ¹⁰ *Barba, Eugenio. Le Canoë de papier, Traité d'anthropologie théâtrale / Bouffonneries № 28–29, 1993. P. 108.*
- ¹¹ *Nasz Przegląd* (еврейский журнал на польском языке), № 105, 15 апреля 1933. С. 8. Процитировано в статье: Katarzyna Osińska, Zbigniew Osiński. Diffusion différée de la méthode Tchekhov en Pologne / M. Tchekhov. De Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma. Sous la dir. de M.-C. Autant-Mathieu. Montpellier, l'Entretiens, 2009. P. 321.
- ¹² *Henry, Hélène. Mikhaïl Tchekhov à Paris / Les Voyages du théâtre. Russie / France. Sous la dir. de H. Henry et M.-C. Autant-Mathieu. Tours, Presses de l'Université François Rabelais, 2009. P. 155.*
- ¹³ См. Сурина Т. Рудольф Штейнер и российская театральная культура. М.: Прогресс-Плеяда, 2014.
- ¹⁴ DHTA DWE Arts 20: 11, цит. по: *Yana Meerzon. The Path of a Character. Op. cit. P. 176.*
- ¹⁵ *Daboo, Jerri. Michael Chekhov and 'eastern' practices / The Routledge Companion to Michael Chekhov. Ed. by M.-C. Autant-Mathieu et Y. Meerzon. Abingdon / New York, Routledge, 2015. P. 284–286.* Удай Шанкар (1900–1977) – индийский танцор и хореограф; наиболее известен как создатель синтеза европейских театральных методов и индийского классического танца. Был пионером современного танца в Индии.
- ¹⁶ Хореограф, танцовщик и преподаватель Курт Йоосс (1901–1979) соединил танец и театральное искусство, дав, таким образом, новый

импульс современному танцу. Эта новая концепция хореографического искусства, в частности, повлияла на Пину Бауш.

¹⁷ Рудольф фон Лабан (1879–1958) изучал философию, танец и живопись в Париже и Мюнхене. Преподавал движение в Монте Верита, где среди его учеников была Мэри Вигман. Лабан бежал от нацизма в Дартингтон Холл. Чехову была известна его система записи движений при помощи геометрических фигур, с 1912 г. ее пропагандировал Волконский.

¹⁸ Морев А. «Трагедия художника». М.: Молодая гвардия, 1971.

¹⁹ Кнебель М. Вступительные статьи к кн.: М. Чехов. «Литературное наследие». Т. 1 и 2. *Цит.соч.* Т. 1: С. 9–33 ;Т. 2: 5–30. В. Громов, однако, публикует материалы о прибалтийском периоде и посвящает несколько страниц о «годах скитаний» Чехова в Америке («Михаил Чехов». М.: Искусство, 1970).

²⁰ Gordon, Mel. Introduction / M. Chekhov. *Lessons for the Professional Actor*. Ed. D. Hurst Du Prey, New York, Performing Arts Journal Publications, 1985. P. 16.

²¹ Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С.105.

²² Там же. С. 107

²³ Steiner, R. Comment acquérir des connaissances sur les mondes supérieurs ou « l'initiation », Paris, Centre Triades, 1989, pp. 97–114

²⁴ Steiner, R. op. cit. P. 152.

²⁵ Урок от 15 декабря 1941. *Lessons for the Professional Actor*. P. 143–146.

²⁶ Op. cit. P. 36–37.

²⁷ Daboo, J. Michael Chekhov and the Embodied Imagination: Higher Self and Non Self / *Studies in Theatre and Performance*, vol. 2, Issue 3, 2007. P. 267.

²⁸ Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 412.

²⁹ Chekhov, M. On the technique of Acting. Ed. Mel Gordon. New York, Harper Collins Publ., 1991. P. 43.

³⁰ Chekhov, M. *Lessons for the Professional Actor*. Ed. D. Hurst Du Prey, New York, Performing Arts Journal Publications, 1985. P. 80.

³¹ Ibidem. P. 68.

³² M. Chekhov on acting: A collection of Unpublished Materials (1919–1942) // *The Drama Review*, vol. 27, № 3 (t. 99), 1983. P. 82.

³³ Chekhov, M. *Lessons for Teachers of his Acting Technique*. Ed. Deirdre Hurst Du Prey, Ottawa Dovehouse ed., 2000. P. 62, 65.

³⁴ D. Hurst Du Prey. Working with Chekhov // *The Drama Review*, op. cit., p. 85.

- ³⁵ Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 498.
- ³⁶ Chekhov, M. Lessons for Teachers of his Acting Technique. Ed. Deirdre Hurst Du Prey, Ottawa Dovehouse ed., 2000. P. 28–29.
- ³⁷ M. Chekhov on acting: A collection of Unpublished Materials (1919–1942) // *The Drama Review*, vol. 27, p. 61.
- ³⁸ Чехов М. Литературное наследие. Т. 1. С. 462.
- ³⁹ М. Чехов сделал горький вывод, что не сможет играть в театре из-за акцента.
- ⁴⁰ См.: Nacache, J. Michel Chekhov, acteur à Hollywood / M. Tchekhov. De Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma. Op. cit. P. 401–427.
- ⁴¹ DVD: From Russia to Hollywood. The 100-Year Odyssey of Chekhov and Shdanoff, Pathfinder Pictures LLC, 2002.
- ⁴² Цит. по: Marowicz, C. The Other Chekhov: A Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director & Theorist. New York, Applause Theatre & Cinema Books, 2004. P. 257.
- ⁴³ Op. cit. P. 215.
- ⁴⁴ Станиславский К.С. Собрание сочинений. Т. 6. М.: Искусство, 1994. С. 460.
- ⁴⁵ «Советским фильмовым работникам по поводу «Иоанна Грозного» С.М. Эйзенштейна», 31 мая 1945 года / Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 157.
- ⁴⁶ Powers, M. Afterword. With M. Chekhov in Hollywood / On the Technique of Acting. Op. cit. P. 169.
- ⁴⁷ Ibidem. С. 170.
- ⁴⁸ Ibidem. С. 165.
- ⁴⁹ Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 266.
- ⁵⁰ Powers, M. Afterword. With M. Chekhov in Hollywood / On the Technique of Acting. Op. cit. P. 166.
- ⁵¹ Цитируется в: Громов Виктор. «Михаил Чехов». Москва.: Искусство. 1970. С. 201.
- ⁵² Цит. по: Marowicz, C. The Other Chekhov. Op. cit. P. 219.
- ⁵³ См.: «That's it! True to Life» («Вот так шутка! Или верность жизни»), 1945. РГАЛИ. Ф. 2316. Оп. 3. Ед.хр. 29. Переведено на русский язык и опубликовано Лийсой Бюклинг в: Киноведческие записки. Москва, № 33, 1997. С. 139–145.

Лийса Бюклинг

Студии Михаила Чехова в Лос-Анджелесе (1949–1955 гг.)

Актер будет решать все в театре будущего.

М. Чехов

В 1942 г. закрылась компания «Артисты Театра Чехова» (Риджфильд, штат Коннектикут, 1939–1942). После этого единственным способом выжить в Америке для М.А. Чехова представлялась карьера киноактера и переезд в Голливуд. Именно здесь нашли прибежище многие русские эмигранты, освоившиеся на больших студиях¹.



Эмблема Студии Чехова работы
М. Добужинского. США. 1940

Американское кино 1940-х гг. было интернациональным и охотно привлекало европейских знаменитостей не только по художественным, но и по коммерческим соображениям, а также для утверждения своего престижа. Здесь нашли убежище и политические беженцы из Европы, – о них рассказывает американский исследователь Джон Рассел Тейлор в книге, посвященной «незнакомцам в раю», т. е. художникам-эмигрантам в Голливуде².

Одна из страниц этой книги «русского Голливуда» – жизнь Михаила Чехова, прошедшего там 1943–1955 гг.³ Несомненно, климат Калифорнии помог Чехову и продлил его жизнь; но борьба с болезнями продолжалась. В Голливуде Чехов сыграл в десяти художественных фильмах и в одном воспитательном фильме для американской армии.

Естественно, что вся система голливудского кино противоречила взглядам Чехова: почти полное отсутствие художественных задач и подчинение требованиям рынка, невозможность углубленной актерской работы, система звезд и кастовые отношения между «большими» и «маленькими» актерами, «конвейерный» темп съемочной работы (фильмы снимались менее чем за два месяца). Участники занятий Чехова, американские актеры, хорошо знали, что он был очень недоволен голливудским кино, считая его слишком коммерческим и развлекательным и обращенным к массовой аудитории⁴. Чехов был прежде



М. Чехов ведет занятия в своем доме в Голливуде. 1950-е гг.

всего актером драматического театра, а не кино, что доказывает даже его замечательная игра в фильме Альфреда Хичкока «Зачарованный» (1945)⁵ – он играет старательно, тщательно продумывая каждую деталь.

За двенадцать лет работы в Голливуде Чехов пережил его взлеты и кризис. Позади были самые активные годы; годы надежд, разочарований и достижений в театральной жизни, работа в англо-американской Студии и Театре (1936–1942); Чехову остались лишь любимые увлечения – литература, философия (антропософия Р. Штейнера) и религия. Работа в кино давала Чехову возможность обеспечить себя материально, но внутреннее удовлетворение он получал от педагогической работы и особенно от литературной работы над воспоминаниями и разработкой своей системы актерского искусства – книгой для актера⁶.

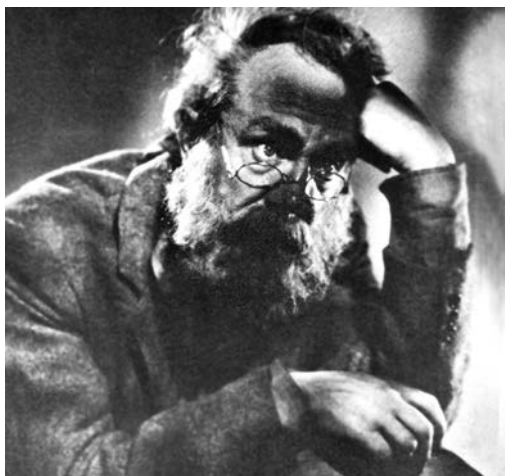
По-настоящему «русское влияние» на Голливуд началось в 1930-е гг., когда многие московские эмигранты и бывшие мхатовцы переехали на Западный берег: Мария Успенская, Лев Булгаков, Аким Тамиров, которые снимались в кино и преподавали, Федор Оцеп и Анатолий Литвак, ставившие фильмы. В 1940-е гг. от поколения мхатовских ветеранов, тех, кто первыми представляли систему Станиславского в Америке, остались немногие. Общим для всех бывших мхатовцев был уход из практической театральной деятельности в педагогику⁷. Переход Чехова к преподавательской работе совпал с увеличением престижа системы Станиславского

в Голливуде. «Система Станиславского оказала огромное влияние на актерское искусство в американском кино»⁸, – пишет историк театра *Group* Давид Гарфилд, упоминая уроки «ветеранов МХТ» Болеславского, Успенской и Михаила Чехова в Голливуде. Историк Г. Гоу утверждает, что именно тогда в актерской игре в кино произошли важные перемены, корни которых лежали в реалистической игре некоторых актеров немого кино. Однако более важным источником перемен были мысли К. Станиславского о переживании роли в каждую минуту игры. Из актеров театра Станиславского первым Гоу называет именно Михаила Чехова, «который давал много информации своим ученикам в Голливуде»⁹.

Успех системы Станиславского объяснялся спецификой кино, которая требовала реалистической игры; переживание роли и использование актером своих личных эмоций – что предполагала система – сделали школу Станиславского очень полезной для искусства в формах самой жизни. В пятидесятые годы возник «культ метода», частью которого были учения Станиславского, Болеславского, но в меньшей мере были известны методы Чехова. Однако вокруг Чехова, как отмечалось в 1964 г., в американском театральном журнале *Tulane Drama Review*, возникла некая легенда¹⁰. Эту легенду – Чехов как педагог американских киноактеров – стоит исследовать.

Курсы для актеров театра *Group*. Постановка «Ревизора» Гоголя

Триумфу метода Станиславского в кино способствовало появление в Голливуде многих актеров театра *Group* (работал в Нью-Йорке до 1939 г.) и открытие новых школ-студий. Бывшие актеры и режиссеры *Group* – Роберт Льюис, Элиа Казан, Моррис Карновски и другие – основали в 1947 г. весьма влиятельную Лабораторию актеров с целью воскресить прогрессивный дух своего театра в Калифорнии. Они, участники чеховских занятий в Нью-Йорке в 1941–1942 гг.¹¹, оценили возможности режиссера и педагога Чехова в обновлении театрального искусства на Западном побережье. Лаборатория актеров прочно обосновалась в Голливуде и впервые стала широко приобщать деятелей кино Западного побережья к системе Станиславского¹². По их приглашению в 1946 г. Чехов проводил в Лаборатории занятия и ставил «Ревизора» Гоголя. Ведущий артист и режиссер Лаборатории актеров, исполнитель роли Городничего Моррис Карновски пишет в своих мемуарах о чести и огромной радости работать с Михаилом Чеховым над «Ревизором».



М. Чехов – колхозник Стефанов.
Фильм Г. Ратова «Песнь о России». 1943

«Очень трудно определить многосторонний и бесконечно экспрессивный гений Михаила Чехова. Помимо таких слов как “гений” и “воздушный” [*elfin-like*] – недаром Чехов верил во всеохватывающее понятие “атмосфера”, важнейшее для него в работе». Карновски спрашивал Чехова на репетициях, хотел ли он еще играть на сцене. – «Нет, – ответил Чехов. – Я дошел до понимания актерской работы как ребячества для взрослого человека». В ответ на недоумение Карновски Чехов повторял свое мнение об актерской игре как о «пустом времяпровождении». Однако, немного спустя, на лекции с актерами-студентами, Чехов преобразился: «он был полон сил, энергии и энтузиазма, он так явно вдохновлял молодых актеров, невозможно было поверить, что этот педагог – тот самый подавленный режиссер, с которым я разговаривал час назад. <...> Наблюдая за тем, как он воодушевлял и зажигал молодых людей своими речами об искусстве актера, я убедился в том, что это и был настоящий Чехов»¹³.

В двуединстве Чехова как актера и педагога на первый план выступал Чехов – учитель актерского искусства, вдохновитель и мудрец. «Когда Чехов открывал перед своими студентами перспективы будущего в актерском искусстве, – продолжает Карновски, – он в то же время осознавал конфликт между реальностью Голливуда и теми человеческими возможностями, которые сопряжены с искусством будущего»¹⁴.

После смерти Чехова записи репетиций «Ревизора» были опубликованы в книге «Михаил Чехов – режиссеру и драматургу» (1963), которую составил и прокомментировал Чарльз Леонард в содружестве с Ксенией Чеховой¹⁵. В предисловии Леонард пишет, что записи, сделанные актерами, участниками спектакля, и подаренные Чехову – своего рода «руководство для режиссера» или практические инструкции не только к пьесе Гоголя, но почти к любой пьесе. Чехов объяснял, что с высоко профессиональными актерами Лаборатории актеров он решил начать репетиций с «атмосферы» и характеристики персонажей – это частности его метода, с которыми актеры уже были знакомы по чеховским занятиям в Нью-Йорке. Таким образом, Чехов впервые пытался перенести свой метод на неблагоприятную почву Голливуда. Книга содержит также и более поздний материал – это записи шестнадцати лекций Чехова актерам в Драматическом обществе Лос-Анджелеса.

«Ревизор» был первым открытым спектаклем в Лаборатории актеров – и одновременно последней режиссерской работой Чехова. Премьера состоялась 8 октября 1946 г. в театре «Лас Палмас». Декорации и костюмы оформлял Николай Ремизов, известный петербургский художник, который работал в американском кино. В кратких отзывах о спектакле выделяли исполнителя роли Городничего Морриса Карновски. Он был «инициатором действий», его исполнение называли выдающимся. Фил Браун – Хлестаков утрировал «птичьи движения» своего героя; по замыслу режиссера Хлестаков был легким и пустым персонажем. В целом же спектакль получил признание скорее за энтузиазм его создателей, чем за результат. Больше Чехову не пришлось ставить спектакли в американском театре – не было ни возможности, ни желания включиться в коммерческий театр Калифорнии, а центр американского театра, Нью-Йорк, был слишком далеко.

Занятия Чехова с голливудскими актерами в Лос-Анджелесе

Преподавательской работой Чехов особенно активно занимался с 1950 года¹⁶, она стала желанной «нишей» для самостоятельного творчества. По письмам Чехова и его жены к друзьям мы можем проследить основные события его жизни в Лос-Анджелесе. В начале 1948 г., впервые после болезни, Чехов снялся в романтическом фильме «Техас, Бруклин и небеса» (1948, режиссер У. Кастл), где он сыграл эпизодическую роль старого бродяги Габуляна. Благодаря этой хорошо оплачиваемой работе



Г. Пек, И. Бергман, М. Чехов (профессор Брулов).
Фильм А. Хичкока «Зачарованный». 1945

Чехов весной 1948 г. смог купить собственный дом в Беверли Хиллз¹⁷. В этом самом изысканном районе Голливуда, обители звезд, Чехов смог давать частные уроки и завязывать новые знакомства – насколько это ему позволяло здоровье. В начале 1949 г. он, наконец, утвердился в среде голливудских актеров как педагог.

Последние шесть лет жизни Чехова были наполнены творческим общением с актерами. К нему обращалось много американских артистов и некоторые русские. Чехов проходил с ними их роли в кино и помогал им развивать актерскую технику. О том, как Чехов применял свой метод в американских условиях можно судить и по его книгам, и по записям его лекций, и по воспоминаниям учеников.

Чехов занимался двумя разными видами педагогической деятельности. Во-первых, Чехов давал частные уроки артистам кино, недолго в доме Акима Тамирова, потом в течение нескольких лет у себя дома в Беверли Хиллз. Актеры приходили к нему группой или по одиночке на частные занятия по анализу ролей. Во-вторых, в Лос-Анджелесе он преподавал в Драматическом обществе, где вел практические занятия и читал лекции по актерскому искусству и творческому процессу.

В 1949–1950 гг. занятия устраивались и на частной квартире, и в недорогом помещении для студии, в которой занималось около 20–30 актеров. На одно из первых чеховский занятий был приглашен Джон

Эббот, английский актер и член Театрального общества Голливуда¹⁸. «Он был чудесным стариком, и каждое произносимое им слово было предельно искренним, – вспоминал Эббот, – актеры были восприимчивы к его идеям, они считали его занятия прекрасными». Однако многие критиковали чеховские занятия, т. к. несмотря на их полезность для актеров, они не подходили для коммерческого театра, «зрители не купили бы билета на “чудесное самоощущение актера”, возникшее благодаря чеховским занятиям»¹⁹. По мнению Эббота, интерес голливудских актеров к Чехову скоро исчерпал себя, за некоторыми исключениями.

«Следует различать актеров и режиссеров, которые приходили на его лекции, и актеров, которые брали у него частные уроки», – писал мне Херд Хэтфилд и называл следующие имена актеров, которые обращались к Чехову: Джек Пэланс и его жена Вирджиния, Дженнифер Джоунс, Мэрилин Монро, Грегори Пек, Энтони Куинн, и, конечно, Мэла Пауэрс. Режиссеры Артур Пенн и Мартин Ритт учились у Чехова²⁰. Пауэрс называет среди учеников Чехова Энтони Куинна, Джека Пэланса, Грегори Пека, Джона Динера, Гэри Купера, Эдди Гроува, Трейси Робертса, Джона Динера, Джона Эббота, Мэрилин Монро, Ингрид Бергман, Дженнифер Джоунс, Джоун Колфилд, Джоанну Мерлин²¹. По другим сведениям, учеников было еще больше: Чехов занимался и с М. Карновски, Рут Нелсон и с режиссером Марком Робсоном. Близкие профессиональные и дружеские отношения сложились между Чеховым и актерами Малой Пауэрс, Джоном Динером, Мэрилин Монро и Джеком Колвином²². Впоследствии Пауэрс, Колвин, а также Джоанна Мерлин преподавали метод Чехова в Америке и Европе.

Влияние Чехова осталось доминирующим в профессиональной жизни американской киноактрисы Мэла Пауэрс (1931–2005), и она была благодарна Чехову за свой успех на экране²³. В 1980-е гг. она начала преподавать чеховский метод, издала книгу Чехова, сокращенный вариант рукописи книги 1942 г. и аудиозапись его лекций за 1955 г. Пауэрс рассказывает, что Чехов учил актеров не только актерскому мастерству, но и знанию собственной души; педагогический метод Чехова коренился в глубокой жизненной правде, и поэтому все, что он говорил об искусстве, касалось и жизни, приводило к более глубокому пониманию людей. В России Чехов – кроме исполнения больших ролей – прославился мастерским созданием небольших сцен. Используя этот опыт, Чехов доказал, что «маленькое произведение искусства» можно сочинить на любом, даже незначительном пространстве.



Г. Жданов, Д. Андерсон, М. Чехов (Импрессарио).
Фильм Б. Хехта «Спектр розы». 1945

Так учил Чехов своих студентов; так поступал и он сам в своих ролях в кино. Пауэрс пишет: «Чехов любил играть в театре, и игра перед кинокамерой не всегда нравилась ему. Когда я познакомилась с ним [в 1949 г. – Л. Б.], он уже стал получать удовольствие от работы в кино. Чехов рассказывал мне, что ему совершенно не мешали перерывы в съемках, наоборот, игра в маленьких эпизодах уже даже нравилась ему. “Каждый эпизод имеет начало, середину и конец, и в нем можно найти “маленький кусок искусства”, – говорил Чехов. Часто он давал мне для упражнений короткие отрывки, в которых я должна была создать “маленькое произведение искусства”»²⁴.

Одним из самых молодых учеников Чехова был 17-летний Джек Колвин (1932–2005). Впоследствии он играл в театре и на радио; а в конце 1990-х гг. преподавал чеховский метод в Лос-Анджелесе. Колвин узнал о Чехове от своего соседа, шведского актера Джека Ларсена. Ларсен рекомендовал молодого актера Чехову, который пригласил юношу к себе домой и после краткого собеседования принял его на занятия. В группу, в которой некоторое время занимался Колвин, входили популярные тогда актеры Дебби Рейнолдс, Роберт Вагнер, Сьюзи Цанек, а также начинающие молодые актеры. Об уроках Чехова Джек Колвин рассказывал следующее: «Большинство этих молодых людей смутно представляло себе, кем был Чехов. Но я уже знал о нем довольно много...

Когда мы начали занятия, Чехову пришлось нелегко: молодые люди не очень-то понимали, что он им пытался объяснить. Тогда Чехова считали человеком мистическим: о нем говорили, что он гений, но мистический. По-моему, многих людей он сбивал с толку, хотя очень им нравился. Отношение американцев к искусству помешало восприятию чеховских уроков: считалось, что актерское искусство – забава и удовольствие, и настоящий талант не должен особенно трудиться»²⁵.

Первый урок, в котором участвовал Колвин, не удался, но он пришел и на следующие, тоже не очень удачные. Несмотря на это, Чехов прозанимался с этой группой два-три месяца, и, получив роль в кино, распустил группу. По словам Колвина, таким образом Чехов мог безболезненно освободиться от группы или студента, с которыми не получалось наладить контакта. После короткого (один-три месяца) съемочного периода Чехов снова начинал преподавать: он собирал новую группу, если не объявлялась предыдущая. Узнав, что Чехов закончил съемки, Колвин позвонил ему и попросил разрешения приходить на частные занятия. Плата за частные занятия Чехова была достаточно высокой – 25 долларов за час (теперь соответствует 100–150 долларам). В порядке исключения Чехов стал заниматься бесплатно с Колвином, который вскоре стал его «протееж». На частных занятиях Чехов преподавал свой метод на основе ролей, которые Колвин собирался играть в Молодежном театре Калифорнии. Они разбирали роли Треплева и Меркуцио. Только в самом конце занятий Чехов рассказал Колвину о своей работе над ролью Треплева со Станиславским. Чехов говорил о «цели», т. е. о сквозной линии роли, о переходах и анализировал текст «Гамлета». После серьезной болезни в 1950 г. Чехов почти оглох и вынужден был пользоваться слуховым аппаратом. По окончании групповых занятий Джек Колвин помогал Чехову задавать студентам вопросы. Чехов хорошо говорил по-английски – считал Колвин: «Он говорил не запинаясь; лекции же читал медленнее, чем говорил на практических занятиях. <...> Иногда он неправильно ставил ударения. С лексикой все было неплохо, только синтаксис был ни к черту. Чехов заинтересовался калифорнийским сленгом, и я обучал его сленговым словечкам»²⁶.

Домашние занятия Чехова: работа над ролью

У себя дома Чехов проводил групповые занятия и частные занятия с актерами по анализу ролей. О домашних занятиях мне рассказывали Мала Пауэрс, Джоанна Мерлин и Джек Колвин. Желающий

участвовать в занятиях должен был сначала прийти на собеседование с Чеховым, а потом его приглашали на занятия. Чехов преподавал у себя дома в гостиной. В группу входило двенадцать человек, самые разные, и молодые и среднего возраста, большинство из них были актерами Голливуда. Они много занимались импровизацией. Чехов предлагал им сцену из пьесы, в которой он когда-то играл сам, например, из «Сверчка на печи», задавал атмосферу, в которой они должны были действовать. Когда участники справлялись с этим периодом, они переходили в студию в Драматическом обществе²⁷.

Со многими актерами Чехов проходил роли, которые те готовили для экрана. В их числе были такие звезды как Ингрид Бергман, Энтони Куинн, Гэри Купер, Грегори Пек, Патриция Нил. Они приходили к Чехову только на краткий период работы над киноролями²⁸. Так, например, он репетировал с Гэри Купером его главную роль в фильме «Ровно в полдень» (*High Noon*)²⁹. В «Литературном наследии» опубликованы «Заметки по поводу образа Санчо Панса» – роли, которую Чехов проходил с Акимом Тамировым³⁰. Занятия проходили периодически, но могли и прекращаться по разным причинам – то актеры были заняты съемками, то наступали праздники и связанные с ними расходы.

Одной из самых известных и – на первый взгляд – самых неожиданных учениц Чехова была Мэрилин Монро, в судьбе которой русский актер сыграл важную роль³¹. О влиянии Чехова, педагога и человека, Монро рассказывает в главе «Мудрец открывает мои глаза». Искренний интерес к искусству, в противовес пустоте Голливуда, привел Монро в начале ее карьеры на занятия в Лабораторию актеров. Оттуда, из голливудской цитадели метода Станиславского, был прямой путь к русскому мастеру. Монро пришла к Чехову по совету Джека Пэланса, популярного киноактера, и с осени 1951 г. начала заниматься. Через некоторое время Чехов уже проходил с ней роль Корделии в «Короле Лире» и поощрял ее драматический талант. Занятия с Монро продолжались три года. Монро привязалась к мастеру и его жене, с которой она ходила в театр в Лос-Анджелесе (сам Чехов почти никогда не выходил «в свет»). После смерти Чехова Монро не забыла Ксению Чехову, ставшую ее приемной матерью, и оставила ей небольшое наследство в своем завещании.

«Михаил Чехов считал Монро необычайно восприимчивой актрисой» – рассказывала Ксения Чехова биографу актрисы³². Чехов одним из первых поддержал стремление Монро к серьезной карьере. Монро начала свою долгую борьбу со студией «Фокс» за право играть более

глубокие роли, что привело к созданию ее собственной фирмы и конфликту с ожиданиями продюсеров. Трагической иронией является то, что Чехов оказал на Монро самое положительное влияние, но одновременно открыл ей неожиданные стороны ее характера и карьеры. Чехов сыграл роль усилителя ее чувства неудовлетворенности собой – чувства, знакомого каждому серьезному артисту в Голливуде.

Студия Михаила Чехова: занятия в Драматическом обществе

Свою «студию» Чехов приобрел благодаря голливудским почитателям его таланта – актера и педагога. Английский актер Джон Эббот, а также и американские актеры Лу Клугман и Джон Динер открыли Театральное общество в Лос-Анджелесе. Через некоторое время оно было переименовано в Драматическое общество Голливуда. В 1951 г. Чехов начал преподавать в этой маленькой студии, организатором его мастерской был Джон Эббот. Это, в сущности, и была студия Михаила Чехова – так, по крайней мере считали Мерлин и другие его ученики. Только нездоровье помешало Чехову открыть свою постоянную студию, полагает Колвин. В Драматическом обществе в течение трех с половиной лет Чехов два раза в неделю вел занятия и читал лекции. На его занятия приходило 75 человек³³. Чехов начал с прочтения целого курса лекций по своему методу, а потом уже перешел к упражнениям. «Как педагог он никогда не давил на нас, и атмосфера на занятиях был легкой и творческой. Но иногда он был очень требовательным», рассказал актер Эдди Гроув, который стал посещать чеховскую студию с 1951 г., с первых дней своего пребывания в Голливуде³⁴.

Два раза в неделю Чехов проводил занятия по импровизации и психологическому жесту (после обеда по средам и вечером по четвергам), еще два дня занятия вели Джон Динер и другие педагоги³⁵. Директора студии или друзья рекомендовали молодым актерам обратиться к Чехову для повышения квалификации.

Динер, тогда уже известный актер кино и телевидения, наконец, познакомился с Чеховым в Голливуде и в 1947–1955 гг. организовал много актерских трупп для занятий с ним. Об этих занятиях рассказывала Джоанна Мерлин, американская актриса драмы и кино (род. 1931 г.). В 16 лет она училась у еврейского актера Бенямина Земаха, потом у Морриса Карновски, от которых и узнала о Чехове, и далее ее путь был предопределен. «Он очень сильно вдохновил меня, когда я после



«Двенадцатая ночь». 1941

некоторого периода отчуждения вернулась к его занятиям, – рассказывала Мерлин. – Читая лекции, он словно проникал внутрь моей души. Все его слова были полны жизни и значения. Без Чехова я бы оставила профессию актрисы, потому что, работая в коммерческом театре, кино и телевидении, где все противоположно искусству, актеру необходимо создать свою творческую атмосферу. Важно было и то, что он говорил о возможностях театра как вида искусства. Без веры в перспективы театра легко отчаяться и уйти из него, потому что он стал коммерцией. Понимание Чеховым серьезной роли актера было для меня огромным стимулом в профессии»³⁶.

К Чехову приходили актеры бывшего театра *Group*: Роман Бонен и Артур Кеннеди, последний привел с собой Берта Ланкастера. Среди участников занятий были: Ллойд Бриджес, Дженнифер Джоунс, Джон Динер, Джон Эббот. Энтони Куинн был большим поклонником Чехова; он говорил: «все, что я делаю, я воспринял от Чехова».

Джек Колвин сообщал, что первоначально в группу Чехова входили Энтони Куинн, Гэри Купер, Патриция Нил, Ли Джейкоб, актер театра *Group* Дж. Эдгар Бромберг, Норман Ллойд. Из «старых» американских

учеников к Чехову приходил Форд Рейни. Автор книги о Чехове Лендли Блэк называет еще Джона Барримора младшего, Джека Клугмана, Сэма Левина, Берта Ланкастера и кинорежиссера Артура Пенна, который признавал сильное влияние Чехова на свое творчество³⁷.

Среди участников чеховских занятий Пауэрс и Блэк называют Марлона Брандо, но, по мнению других мемуаристов, он отнюдь не был поклонником Чехова. Форд Рейни рассказывал, что Брандо пришел только на одно занятие и вел себя вызывающе. «Почему-то Чехов привлекал очень разных людей, – вспоминает Эббот. – Когда Чехов предложил импровизацию на заданную тему, Марлон Брандо встал на коленки на стуле, задом ко всей группе, и оставался в такой позе до конца импровизации». Чехов воскликнул: «Это было нелепо!».

Известный киноактер Юл Бриннер (1921–1985) до конца жизни вспоминал Чехова как человека, оказавшего наибольшее влияние на его жизнь, рассказывает сын актера Рок в книге об отце. Бриннер был одним из молодых учеников Чехова в Риджфилде (1940–1941); русский по происхождению, он обладал экзотической внешностью и в сороковые стал звездой в фильме «Король и я». В Голливуде Чехов научил Бриннера играть перед кинокамерой; воображение и характерность – вот те главные элементы актерского искусства, которые Бриннер перенял у Чехова. В фильме «Братья Карамазовы» (1957) Бриннер, играя Дмитрия, все время вспоминал уроки Чехова о творческом внимании³⁸. Бриннер написал «Предисловие» к первому американскому изданию книги Чехова (1953).

Участники чеховских занятий были «сливками Голливуда», по словам актера Джона Эббота, большинство из них знали американский вариант «метода» Станиславского. «Они боролись и справлялись с психологическим жестом, с импровизацией и с его явно полемичной по отношению к “системе” идеей воображения актера», – писал Эббот³⁹. Восприятие американскими актерами Чехова варьировалось от восторга до отчуждения. Организатор чеховский занятий, Джон Эббот, выразил неудовольствие результатами «эксперимента», как он называл чеховскую студию, базировавшуюся в Драматическом обществе. Он не смог привлечь к ней внимание достаточно широкой общественности: «Приходили некоторые известные актеры, но этого было недостаточно»⁴⁰. Оценки чеховской студии мемуаристами очень сильно отличаются друг от друга. Педагогическая деятельность русского мастера позволила его другу Г.С. Жданову заключить, что Михаил Чехов как педагог,

как актер кино и как театральный деятель оставил очень глубокий след в жизни американского искусства. В 1988 г. Эббот говорил, что из современных ему актеров лишь два процента пользуются методом Чехова. Только после смерти Чехова начался период актерских школ в Нью-Йорке и Голливуде. Такое мнение высказал Джек Колвин: «В то время в Голливуде уважали Чехова, но время для актерских студий еще не настало».

Очевидно, что через некоторое время Чехов приспособился к голливудским условиям; из его метода родился полезный свод правил и советов для киноактера. За несколько лет Чехов изменил свое отношение к миру кино: на место раздражения пришло примирение со своей участью и желание найти ростки правды искусства даже на жесткой почве Голливуда.

По мнению Динера, занятия Чехова были очень полезны для киноактера, который должен уметь моментально создать эпизод без постепенного развития образа, как это происходит на сцене. Именно это умение Чехова учить «мгновенному» созданию характера на экране в сочетании с творческой свободой актера Динер считал особенно ценным. Понятие «психологического жеста» также помогло киноактеру быстро схватывать сущность характера на репетициях и сохранять достигнутое в перерывах между ними.

Колвин определял отношение Чехова к ученику как «сократическое»; Чехов никогда не приказывал, не указывал ученику на какие-либо решения. Только когда ученик заходил в тупик, педагог разъяснял непоследовательность его решения. Самым большим врагом актера мастер считал штамп. По словам Колвина, Чехов абсолютно не принимал внушение в актерском искусстве; его метод был противоположен педагогическому гипнозу: он стремился к раскрытию возможностей ученика. Работая с Чеховым, актер осознал значение сквозной линии и необходимость упорных поисков, он учился созерцать образ и исправлять и дополнять его в своем воображении. «Все, что сделали Станиславский и Чехов – это простые вещи, которые необходимы актеру. Конечно, психологический жест и некоторые другие идеи идут дальше, но основа – это техника. И я всегда относился к ней очень серьезно», – говорил Колвин. Интересно, что среди необходимых основ игры киноартиста, которым обучал Чехов, была, например, и выработка правильного отношения на съемочной площадке к техническому персоналу, являющемуся самой разборчивой публикой.

Материалом для импровизации служили различные тексты из классической литературы. Чехов учил актера чувствовать форму своего тела в пространстве. О таком «скульптурном» упражнении рассказывала Джоанна Мерлин. Оно называлось «гармоническая группировка». Чехов попросил 15 человек повторить упражнение на «печаль». «Он говорил: есть две вещи на сцене, чье значение нельзя переоценивать – это цель и атмосфера». Чехов подчеркивал необходимость точной формулировки цели (при рассказывании истории). Он учил студентов задаваться вопросом: что находится в подтексте всего, происходящего в сценарии? И утверждал, что крошечная черта помогает увидеть всего героя, как например, в «Вишневом саде», где у Гаева рука как бы неправильно действует (от постоянной игры на бильярде). Речь шла о «психологическом жесте». Важное понятие «атмосфера» Чехов определял не как фазу, до которой надо дойти, а как процесс». Чехов – рассказывала Мерлин – так организовывал занятия, что никто не боялся наделать ошибок. «Человек освобождался от всех своих комплексов. Но в то же время чувствовал себя в безопасности (ведь актерское существо очень чувствительно), потому что он очень мягко высказывал все эти идеи».

Чехов давал советы, как играть перед камерой: «делайте больше, чем показываете, вуалируйте это. Ваше тело должно стать как бы вуалью. Показывайте меньше, чем чувствуете. Чувства надо выражать экономно. И не бойтесь своих чувств – пусть другие их пугаются. <...> Чехову не нравилось, что в Голливуде у актера мало времени на подготовку ролей. А ведь это стало правилом. Чехов был очень творческим человеком, он знал, как все сделать правильно, всегда был изобретателен. И он стал решать эту проблему с недостатком времени. Он особо выделял неосязаемое, нематериальное, чтобы создать что-то осязаемое, – эта была важная часть его учения. Он всем повторял, что идеальный театр будущего будет зависеть от сознательной воли актера. “Остановись на этой мысли – и она станет реальностью”, – говорил он»⁴¹.

Хотя методы Чехова были предназначены для артистов театра, они оказались очень полезны и для кино. В своих книгах Чехов предпочитал анализировать классические пьесы. Тем не менее, его метод оказался вполне приемлемым для создания на экране ролей из современного репертуара. Отступая от принципов театральной игры, которая предполагала полное перевоплощение, и мастером которой был сам Чехов, он со временем признал специфику работы перед камерой и учитывал как свой собственный опыт, так и практику американского кино.

Теоретическую часть своего метода Чехов изложил в сериях лекций. Темы лекций Чехова: актерское мастерство и, шире, – вопросы творческой этики и эстетики⁴². Весной-осенью 1955 г. в Обществе киноартистов было записано всего двенадцать лекций. Записи сделаны по инициативе Джона Эббота с целью распространения чеховских идей. Опыт работы в голливудском кино не прошел даром – в одной из своих последних лекций в Голливуде Чехов говорил о разных подходах к перевоплощению в театре и в кино. Некоторые лекции были напечатаны на английском языке. Записи шести лекций отредактированы и опубликованы как аудиокассеты Малой Пауэрс в 1992 г. На русском языке опубликовано шесть лекций⁴³.

Метод Чехова распространялся и через средства массовой информации, когда он со своими учениками, уже известными артистами, выступал по телевидению. Об этом Чехов написал в письме к русской журналистке Мазуровой: «Трое моих учеников (профессиональные актеры, с хорошими именами) сделали мне “подарок”: они дважды выступили в теле-вижеи [так у Чехова – Л.Б.], демонстрируя упражнения, рекомендованные в моей книге. Так как все трое талантливые люди, то выступление их (судя по отзывам и по сведениям собранным станцией) имело успех. Присутствовал на экране и я, стараясь изобразить на своем лице “величие” автора, но мне кажется, что я выглядел, скорее, жалко»⁴⁴.

Наследие Михаила Чехова

Книга на русском языке «О технике актера», изданная Чеховым за свой счет, вышла в Нью-Йорке в августе 1946 г. Эту редакцию можно считать «авторизованной». На английском языке книга *To the Actor on the Technique of Acting* [Актеру об актерской технике] вышла в Нью-Йорке в 1953 г. Мысли Чехова впервые обсуждались в англоязычной прессе. Очень лестный отзыв написал театровед и куратор Театрального отдела Нью-Йоркской публичной библиотеки Джордж Фридли. Книга Чехова – по мнению Фридли – «одна из самых значительных и полезных книг о технике актера, которую я читал»⁴⁵.

Продолжая свой старый спор с русским актером, рецензию на книгу в газете *Saturday Review* написал режиссер Харольд Клермен, один из основателей театра *Group*, работавший в то время на Бродвее: «Михаил Чехов является одним из величайших актеров мира (к сожалению, в нашей стране он не играл свои лучшие роли, если не считать коротких гастролей в Нью-Йорке в 1935 г.) и любимым педагогом многих

американских актеров, которые учились у него, но иногда его литературный дар уступает силе его чувств»⁴⁶. Клермен отметил, что изложение актерской техники является почти невозможной задачей, которая не вполне удалась даже Станиславскому. Учебник Чехова может быть по-настоящему полезен только на занятиях опытного педагога. Лучшие главы книги, очень интересные даже для читателя-профессионала – последние. Особенно замечателен анализ главной роли в пьесе Артура Миллера «Смерть коммивояжера».

Книга Чехова опередила свое время. Постепенно она стала настольной книгой многих актеров и обрела свое место, если не рядом с трудами Станиславского, то недалеко от них.

Взаимоотношения Чехова с некоторыми из его американских коллег-педагогов сложились непросто. Одна из версий системы Станиславского – «метод» Страсберга – стала доминирующей в Голливуде. Начиная с 1930-х гг. Страсберг воспитал целую группу актеров по «методу», который он определял как «внутренний подход». Важной в этом плане была и работа Актерской студии в Нью-Йорке (с 1949 г.), где под руководством Страсберга проходили подготовку актеры театра и кино. Он приобрел громкую славу в истории Голливуда благодаря своим талантливым ученикам, – например, Марлону Брандо. Для многих актеров театра *Group* Чехов являлся ключом к системе Станиславского: метод Чехова подчеркивал значение творческого воображения, и этим он совершенно отличался от интерпретации системы на занятиях Страсберга, который рассматривал учение Станиславского с узкопрофессиональной точки зрения. Для него искусство актера было способом самовыражения актера. Работая с учениками, он все свое внимание фиксировал на этюдах и упражнениях на эмоциональную память. При этом он не придавал особого значения внешней форме раскрытия актером сценического образа. Совершенно очевидно, что Чехов полемизировал с подобной интерпретацией системы Станиславского. Страсберг относился к этому «почти-гениальному» актеру сдержанно, подозревая в нем соперника и представителя другого театра, отличного от его собственного.

В американском театроведении бытует мнение о том, что Чехову-педагогу не отдали должное, что он был оттеснен с места, которое заслужил по праву таланта и опыта. Сожаление об этом звучит в воспоминаниях Харольда Клермена: некоторые участники театра *Group* не принимали Чехова, и впоследствии неоднократно отвергали его,

так как его метод считали слишком мистическим и неясным. Видя в Чехове гениального актера, сотрудники *Group* расходились в оценках его педагогической системы. Хэтфилд рассказывает о Студии Страсберга, где он учился после войны: «Для меня шаг от Чехова к Страсбергу был шагом вниз. Страсберг был книжником. Чехов же, которым Страсберг восхищался и к которому ревновал, был человеком из другого мира. <...> Страсберг 50 лет преподавал метод аффективной памяти. А Чехов верил в другое – в силу воображения». Вспоминая о Страсберге, расспрашивающем его о методе Чехова, Хэтфилд задается вопросом: «Можно ли рассказать рациональному человеку о работе человека одухотворенного?»⁴⁷.

Одни актеры считали учение Чехова мистическим и пригодным только для таких сверхталантов, как сам Чехов, другие находили его слишком чужим и трудным для восприятия, а третья группа восхищалась как его актерским, так и педагогическим мастерством.

Считалось, что его метод развивает психофизическую выразительность тела актера и высвобождает в актере дух импровизации.

Мала Пауэрс так рассказывает о «современной технике» Чехова: «Чехов полагал, что наука о материи и наука о духе будут идти бок о бок. Появится новый тип сознания. Это будет образное мышление, более наглядное. Но это не означало возвращения к наглядному мышлению древности, оно должно быть не связано с понятиями. Меняется чисто интеллектуальное сознание. И творчество Станиславского, и творчество Чехова было посевом зерен, из которых появится будущее. В этом заключалась миссия Чехова – посеять семена. Но при его жизни всходы не появились бы. <...> Чехов понимал, что он не сможет поставить то, что задумал. И поэтому он хотел, чтобы мы – “коллеги”, как он нас называл – представили себе, каким может быть театр будущего. Он верил, что воображение может создать новые условия. Именно актер будет все решать в театре будущего»⁴⁸. На уроках Чехов умел находить индивидуальный подход к каждому. Он как бы шил по заказу. Ему хотелось включить в работу этическое воображение актера и режиссера, заставить их думать о том, какое воздействие эта работа окажет на зрителя как человека, будет ли это влияние положительным. Он не выступал против развлечения. «Придаст ли спектакль в конечном итоге силы зрителями или, наоборот, ослабит этих людей? Это нелегкий вопрос, но надо пытаться ответить на него. Нужно работать над развитием морального вдохновения»⁴⁹.

Влияние Чехова было ощутимо в достаточно узком кругу голливудских артистов, которые получили от него не только профессиональные навыки, но и заветы философии творчества и жизненную мудрость. Его слава «как “пророка метода” стала постепенно расти после его смерти»⁵⁰. Некоторые артисты театра *Group* уже с 1935 г. демонстрировали в своей практической работе приверженность методу Чехова. Стелла Адлер, Моррис Карновски, Роберт Льюис и Стэнфорд Мейснер восприняли основные театральные идеи Чехова на его занятиях и репетициях. Стелла Адлер усвоила не только систему Станиславского, но и метод его любимого ученика. Адлер продолжала применять метод Чехова до конца жизни в своей школе в Лос-Анджелесе. Об этом свидетельствует ее книга «Техника актера» (Нью-Йорк, 1988). Чехов раздвинул перед многими актерами широкие перспективы театральности. В *Tulane Drama Review* Мейснер пишет: «Чехов-актер открыл мои глаза на то, что та правда, которую предлагает натурализм, очень далека от всей правды. В Чехове я увидел захватывающую театральную форму, без потери внутреннего содержания, и я осознал, что именно это мне и было нужно»⁵¹.

На студийных занятиях Чехов, знаменитый творец необычных и подробно разработанных ролей, обращал особенное внимание на создание характера – самое слабое звено актерской техники того времени. Он разбил этот процесс на отдельные упражнения: как найти центр характера и увидеть его тело в своем воображении, увидеть его психологический жест и т. д. Чехов стремился говорить на языке, который обращается прямо к душе и воображению актера. Страсберг и многие другие педагоги объясняют актерам свои намерения на языке абстракций, что заставляет актера воплощать указания педагога через ум и тело. Метод Чехова, напротив, имеет дело с образами, с подсознательными процессами, что доказывает глубокое понимание сознания и техники актера. В США метод Чехова связывается прежде всего с активизацией фантазии и развитием выразительности тела, с концепцией театра как образного, а не литературного искусства.

Многие участники занятий Чехова продолжали работать и преподавать по его методике в течение четверти века. Издавались новые книги, переиздавались старые. Как уже говорилось, в 1985 г. в Нью-Йорке были изданы лекции, прочитанные Чеховым актерам Бродвея – «К профессиональному актеру» (запись и редакция Д. Херст дю Прей). Сокращенную редакцию книги «К актеру» (на основе версии 1942 г.) издала

Мала Пауэрс в 1991 г. Однако подлинное возрождение метода Чехова в Америке произошло в 1980–1989 гг., когда по инициативе выпускников англо-американской студии Чехова возникла Студия Михаила Чехова на Манхэттене в Нью-Йорке. Здесь преподавали знатоки чеховского метода, «древние монументы», как они шутливо себя называли⁵².

С 1990-х гг. ученица Чехова, известная киноактриса Джоанна Мерлин преподает чеховский метод в Нью-Йорке. Мерлин издала книгу, в которой она применяет некоторые частности метода⁵³. Новая Студия Чехова была открыта в Нью-Йорке в середине 1990-х гг. Леонардом Пети, учеником Блера Каттинга. В последние 30 лет студийные занятия по методу Чехова проводятся во многих странах мира⁵⁴. Каково будущее метода Чехова теперь, когда старое поколение уходит от преподавания и из жизни, а молодые работают, разбросанные по всему свету? Это покажет время – а пока метод Чехова используется в практике многих актеров и преподавателей.

Метод Чехова воспринимается в наше время и в новом ракурсе. Джоанна Мерлин отмечает, что сегодня артистам легче принимать духовность метода Чехова, чем в 1940-е и 1950-е гг.: «Занятия Чехова основаны на целостной философии и на синтетических, а не аналитических методах. За последние годы восточные философские учения стали популярными на Западе, и современные студенты применяют их к актерскому искусству. Благодаря знакомству с йогой и медитацией, студенты научились прислушиваться к своим интуитивным реакциям, а именно в них и заключается суть чеховской техники»⁵⁵.

¹ См.: Анненков Юрий. Русские в мировой кинематографии. Актеры // *Возрождение*, 1968, 201. Baxter John. The Hollywood Exiles. London 1976. P.159–160; Tsivian Yuri. Leonid Kinskey, the Hollywood Foreigner // *Film History*. 11 (1999); Матич Ольга. Русские в Голливуде / Голливуд о России // *Новое литературное обозрение*. 54 (2002); Нусинова Наталья. Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье (1918–1939). М., 2003; Янгиров Рашид. Киностатист как зеркало русской революции // *Минувшее*. 16 (1994); Holmgren Beth. Cossack Cowboys, Mad Russian: The Emigré Actor in Studio-Era Hollywood // *The Russian Review* 64 (April 2005).

² Taylor John Russel. Strangers in Paradise. The Hollywood Emigrés 1933–1950. London, 1983.

- ³ См. главы в нашей книге о работе Чехова в Голливуде: *Бюклинг Лийса*. Михаил Чехов в западном театре и кино. СПб.: Академический проект, 2000. (Серия: Современная западная русистика, т. 30.) (Докт. дисс., Хельсинкский университет) и наши статьи: М. Чехов в Голливуде // *Киноведческие записки*. 1998. № 33; Михаил Чехов в голливудском кино // *Нева*, 2016, № 11.
- ⁴ Это подтверждено во всех наших интервью с чеховскими учениками (Х. Хэтфилд, М. Пауэрс, Дж. Колвин, Дж. Мерлин и Ф. Рейни).
- ⁵ В «Зачарованном» Чехов получил роль, которая дала ему возможность раскрыть свой талант, – роль старого психиатра Макса Брулова. Леонард Лефф пишет: «Несмотря на то, что Чехов использовал так называемый “метод” [систему Станиславского. – Л.Б.], сознательный подход к актерской игре, который Хичкок не признавал, он оказался вдохновенным исполнителем Брулова». «Зачарованный» был широко разрекламирован, он сделал Чехова знаменитостью и получил много хвалебных рецензий. На премию «Оскар» за лучшую роль второго плана кандидатом был Михаил Чехов. Однако премию Чехов не получил, но и номинация повысила его престиж. (*Leff Leonard. Hitchcock and Selznick. London, 1988. P. 137*). Чехов предпочитал не заключать постоянные договоры, а иметь свободный выбор из разных предложений и возможность перехода из одной студии в другую.
- ⁶ См. письма М. Чехова о голливудском кино в наших публикациях (материалы из фондов Бахметевского архива, Нью-Йорк): *Бюклинг Л.* Письма Михаила Чехова Мстиславу Добужинскому (годы эмиграции 1938–1951). Helsinki University Press, 1994. 2-е дополн. изд. Санкт-Петербург, 1994; *Бюклинг Л.* Письма Михаила Чехова Марку Алданову, 1944–1951 гг. Avoti. Т. II. Труды по балто-российским отношениям в русской литературе. В честь 70-летия Бориса Равдина. Под ред. Ирины Белобровцевой, Аурики Меймре и Лазаря Флейшмана // *Stanford Slavic Studies*. Vol. 43. Stanford 2012. P. 154–166.
- ⁷ См.: *Черкасский С.* Мастерство актера. Станиславский – Болеславский – Страсберг. История. Теория. Практика. СПб.: Российский государственный институт сценических искусств, 2016.
- ⁸ *Garfield David.* The Actors' Studio: A Player's Place. London, 1984. P. 256.
- ⁹ *Gow G.* Hollywood in the Fifties. New York, 1971. P. 110.
- ¹⁰ П. Грей называл Чехова «пророком метода», сравнивая его репутацию с той загадочной славой, которой было окутано творчество поэта Кахлила Гибрана, популярного в те годы автора стихотворения «Пророк».

Paul Gray. Stanislavski and America: A Critical Chronology // Tulane Drama Review, 1964. Vol. 9, No 2. P. 51.

¹¹ См. книгу записей занятий: *Hurst du Prey Deirdre*, ed. Michael Chekhov to the Professional Actor. New York, 1985.

¹² См.: *Garfield David*. Op. cit. P. 256.

¹³ *Carnovsky Morris. Chekhov as Director // Alarums and Excursions. Vol. 2. Fall 1988. P. 27.*

¹⁴ Там же.

¹⁵ Michael Chekhov's To the Director and Playwright, compiled and written by Charles Leonard. New York, 1963. 2-е изд.: 1984.

¹⁶ Заметка в «Летописи» за 1947 г. «Литературного наследия» М.А. Чехова не соответствует действительности: «из-за болезни постепенно ограничивает свою деятельность преподавательской работой». (*Чехов Михаил*. Литературное наследие в двух томах. Т. I. Воспоминания. Письма. Т. II. Об искусстве актера / Общая научная редакция М.О. Кнебель. Редактор Н.А. Крымова. Составители: И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова. Комментарии: И.И. Аброскиной, М.С. Ивановой. М.: 1986. 2-е, доп. изд. М.: 1995). В дальнейшем ссылки: ЛН 1; ЛН 2. (ЛН 2. Летопись. С. 533). На самом деле, такая работа Чехова началась только в 1948/49 гг. По сообщению М.О. Кнебель, друг и ассистент Чехова Г.С. Жданов дал сведения о его работе в Лос-Анджелесе. (*Кнебель М. Архив Михаила Александровича Чехова // Театр*. 1981. № 6.) Однако после 1942 г. (закрытия Театра Чехова в Риджфилде) Жданов с Чеховым не работал, а преподавал в своей студии в Лос-Анджелесе и не имел точной информации о занятиях своего наставника.

¹⁷ Адрес дома: 1310, San Ysidro Dr., Beverly Hills, Los Angeles. Этот по голливудским меркам скромный одноэтажный дом был построен в 1938 г., в нем пять комнат, за ним просторный дворик с деревьями. Дом находится в прохладной долине недалеко от таких роскошных особняков как, например, дома Мери Пикфорд и Дугласа Фербенкса. В доме на улице Сан Исидро драйв Чехов и Ксения прожили семь лет, здесь он и умер 30 сентября 1955 г. (Не 1 октября, как указано в «Летописи» – ЛН 2). Отпевание состоялось 4 октября в Спасо-Преображенском храме города Лос-Анджелеса. Чехов похоронен на кладбище Лаун Мемориал, Лос-Анджелес.

¹⁸ Джон Эббот (John Abbott, 1905–1996) работал в Британском посольстве в начале войны. В 1941 г. он переехал в Голливуд, где играл в кино и организовал театральные курсы.

- ¹⁹ Segal Peter. Chekhov in California // *Alarums and Excursions*. 1988. Vol. 2. Fall. P. 29.
- ²⁰ Херд Хэтфилд – Л. Бюклинг. (Письмо). Ирландия 30.1.1993.
- ²¹ Интервью Малы Пауэрс. Берлин, 25.8.1992.
- ²² О Мале Пауэрс, Джоне Динере и Мерилин Монро см. также книгу Лендли Блэк: *Black Ledley C. Mikhail Chekhov as Actor, Director, and Teacher*. Michigan, 1987. P. 40–44.
- ²³ Мала Пауэрс (1931–2007) поступила на сцену еще в детстве. Пауэрс начала занятия с Чеховым в 1949 г. в возрасте 18 лет. Ей очень хотелось получить роль Роксаны в фильме по пьесе Ростана «Сирано де Бержерак», и она получила эту роль благодаря помощи Чехова. Пауэрс рассказывает о первом занятии в доме Тамирова (1949 г.) и о том, как участники выполняли импровизацию на создание атмосферы. «Новый мир открылся передо мной. Атмосфера стала реальностью. Мое сознание расширилось». Она посещала занятия раз в неделю и потом частные занятия дома. Пауэрс стала другом семьи, она приняла антропософские убеждения Чехова. Она была душеприказчицей Чехова.
- ²⁴ Mala Powers. Afterword // Michael Chekhov. On the Technique of Acting. New York, 1991. P. 166.
- ²⁵ Интервью Джека Колвина. Эмерсон Колледж, Англия, 21.8.1994.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Интервью Джоанны Мерлин. Эмерсон Колледж, Англия, 15.8.1994.
- ²⁸ Интервью Джека Колвина. Эмерсон Колледж, Англия, 21.8.1994.
- ²⁹ Интервью Малы Пауэрс. Эмерсон Колледж, Англия, 17.8.1994.
- ³⁰ ЛН 2. С. 313–315. Эту роль Тамиров в кино не играл.
- ³¹ Об этом М. Монро рассказала в своей автобиографии: *Monroe Marilyn. My Story*. New York, 1974. См. *Guiles L. F. Norma Jean. The Life of Marilyn Monroe*. New York, 1969.
- ³² *Guiles*. Op. cit. P. 123–125.
- ³³ Michael Chekhov's *To the Director and Playwright*, compiled and written by Charles Leonard. 1984. P. 6.
- ³⁴ Grove Eddie. Chekhov and the Method // *Alarums and Excursions*. Vol. 2. Fall 1988. P. 24. Гроув считал метод Чехова противоположным методу МХТ, по крайней мере в том варианте, который применялся в театре *Group* и в студии Страсберга.
- ³⁵ Интервью Джоанны Мерлин. Эмерсон Колледж, Англия, 15.8.1994.
- ³⁶ Интервью Джоанны Мерлин. Эмерсон Колледж, Англия, 16.8.1994.

- ³⁷ *Black Lendley C. Mikhail Chekhov as Actor, Director, and Teacher. Michigan* 1987. P. 43. Ольга Дюбоклар называет такие голливудские имена как: Джон Крауфорд, Гэри Купер, Жорж Сандерс, Юл Бриннер, Корнел Уайлд, Артур Кеннеди. Они и многие другие прошли через студию Чехова и «почерпнули знания, полученные им еще на далекой родине, где было еще время остановиться и подумать о том, как найти путь к совершенству – физическому, умственному и духовному». (*Новое Русское Слово*. 21.10.1955.)
- ³⁸ *Brynnner Rock. Yul. The Man Who Would Be King. A Memoir by Rock Brynnner. Glasgow, 1990. P. 79.*
- ³⁹ *Segal Peter. Chekhov in California // Alarums and Excursions, 1988. Vol. 2, Fall. P. 29.*
- ⁴⁰ Op. cit.
- ⁴¹ Интервью Джоанны Мерлин. Эмерсон Колледж, Англия, 15.8.1994.
- ⁴² В вечерних лекциях Чехов затрагивал русские темы. Хорошо известна его лекция под названием «Русские режиссеры» (в двух частях), она опубликована на английском и на русском языках. Как мне сообщал Колвин, Чехов читал также лекции на тему «Судьба в жизни русских писателей» (Достоевский, Толстой, Пушкин, А. Чехов). «Он был блестящим лектором, в течение двух часов он рассказал о русском театре больше, чем масса книг», – вспоминал Колвин.
- ⁴³ Записи лекций Чехова (с предисловием Дж. Динера) были переданы в Публичную библиотеку Нью-Йорка, где неоднократно устраивались их прослушивания. Несколько записей оказались и в Королевской театральной академии в Лондоне. Восемь записей транслировались по радио в 1965 г. в Лос-Анджелесе. Впервые запись лекции Чехова я услышала в Праге в доме чешского педагога Театрального института (1985 г.). Некоторые лекции были напечатаны на английском языке (Leonard, 1963, 1984). Записи шести лекций (аудиокассеты): *Chekhov Master Class 1992*. Записи хранятся также в Бахрушинском музее. На русском языке опубликовано шесть лекций в кн.: ЛН 2. С. 325–402.
- ⁴⁴ А. Мазурова. *Новое Русское Слово*. 21.10.1955.
- ⁴⁵ George Freedley. *Library Journal*. New York Public Library. Feb. 15. 1953.
- ⁴⁶ *Saturday Review*. 28.1. 1953.
- ⁴⁷ *Хартфилд Х. [Хэтфилд Х.]. Я – ученик Михаила Чехова // Московский наблюдатель*. 1994. № 3–4. С. 42.
- ⁴⁸ Лекция Малы Пауэрс. Берлин, 2.9.1992.

⁴⁹ Интервью Малы Пауэрс. Берлин, 25.8.1992.

⁵⁰ Gray Paul. Stanislavski and America: A Critical Chronology // *Tulane Drama Review*, 1964. Vol. 9, No 2. P. 51.

⁵¹ Op.cit. P.45.

⁵² Состав педагогов в семестре 1986–1987 гг., когда автор этой статьи посетил Студию был таким: Беатриса Стрейт (художественный руководитель Студии), Блер Каттинг, Дейдре Херст дю Прей, Элеонора Фейсон и Фелисити Мейсон. Преподавали также Джим Берлин (директор Студии), Джоанна Мерлин, Кевин Коттер, Мел Гордон, Тед Пью, Ричард Ризк и Симс Вайт. В учебной программе Студии были следующие предметы: основная техника (психологический жест, атмосфера, эвритмия, спокойствие, развитие воображения, внимание, характерность); продвинутая техника (импровизация и развитие стиля по названным упражнениям для возбуждения психофизических средств творческого выражения); этюды; сценическое движение («тело как жест» – на основе работы Чехова с помощью эвритмии, архетипов и образов); сценическая речь; фехтование. Здесь занимались студенты драматического факультета Нью-Йоркского университета и молодые актеры для повышения профессионального уровня.

⁵³ Joanna Merlin. Auditioning. An Actor-friendly guide. New York 2001. Размеры нашей статьи не позволяют рассказать о всех новых публикациях. Назовем только объемистый том статей: The Routledge Companion to Michael Chekhov. Ed. Marie-Christine Autant-Mathieu & Yana Meerzon. London, 2015.

⁵⁴ Курсы по методу Чехова ведутся также и в Финляндии, педагог Марье-Рийкка Мякеля преподает курсы по чеховскому методу в Финской Театральной Академии. Здесь в ноябре 2017 г. издан финский перевод книги М. Чехова «О технике актера» (перевод с русского и английского, комментарии и статья о творческом пути М.Чехова – Л. Бюклинг). Автор данной статьи готовит к печати книгу «Жизнь и творчество Михаила Чехова» на английском языке.

⁵⁵ Citron Atay. The Chekhov Technique Today: Merlin's Approach // *The Drama Review*, 1983. Vol. 27, № 3 (Т. 99). P. 92.

Максим Гудков

Советский раритет о войне на американской сцене: пьеса И. Вершинина и М. Рудермана «Победа» (1943)¹

В разгар Великой депрессии и в условиях нарастания военного напряжения в мире (прежде всего, с приходом к власти в Германии А. Гитлера) – в 1933 г. – между США и СССР устанавливаются дипломатические отношения.



М. Рудерман.
Фото 1960-х гг.

Сталин назвал это событие «одним из основных факторов, отражающих успехи Советской политики мира, <...> [который] кладет веку между старым, когда САСШ [т. е. Северо-Американские Соединенные Штаты, так в 1930-е годы в СССР именовали США. – М.Г.] считались в различных странах оплотом для всяких антисоветских тенденций, и новым, когда этот оплот добровольно снят с дороги ко взаимной выгоде обеих стран»². Беспрецедентный экономический кризис и угроза войны привели к активизации за океаном левой идеологии и обострили интерес к Стране Советов. В 1930-е годы на Бродвее наряду с русской классикой (Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов) появляются первые советские пьесы – «Пурга» Д.А. Щеглова (май 1929), «Ржавчина» В.М. Киршона и А.В. Успенского (декабрь 1929), «Рычи, Китай!» С.М. Третьякова (октябрь 1930), а также «Квадратура круга» (октябрь 1935) и «Дорога цветов» (сентябрь 1936) В.П. Катаева³. Однако к исходу «красного десятилетия» всплеск интереса к Советскому Союзу и его культуре практически полностью сходит на нет. Причина тому – проникновение в западную прессу информации о «чистках», политических процессах и репрессиях в нашей стране, а также заключенный в 1939 г. пакт Молотова-Риббентропа.

Ситуация меняется с началом Второй мировой войны и особенно после нападения фашистской Германии на СССР, а чуть позже и вступления в войну США. Как утверждает современный отечественный

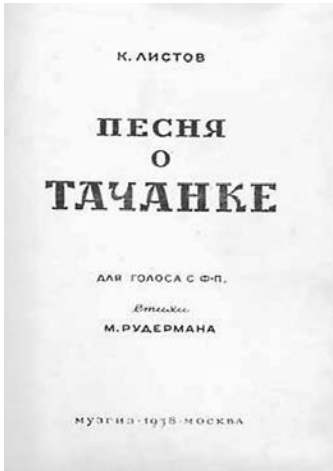
исследователь, «в начале Второй мировой войны американское общество, с одной стороны, было вполне готово к тому, чтобы получать достоверную и разнообразную информацию не только о жизни в Советском Союзе и текущей советской политике, но и о русской истории, экономике и культуре; с другой стороны, в США практически не было еще источников такой информации. С середины 1930-х годов не только был крайне ограничен въезд в СССР иностранных граждан, но и практически закрыт доступ к любой неофициальной информации в пределах СССР»⁴.

Хотя на территории Штатов непосредственные боевые действия не велись, тем не менее, поддержание патриотического духа армии, воюющей за океаном, а также гражданского населения, стало задачей первостепенной. Для ее решения театр США начал вновь обращаться к драматургии страны-союзницы по антигитлеровской коалиции. Американские театралы имели шанс увидеть спектакли по таким пьесам, как «Русские люди» К.М. Симонова (1942/43)⁵, «Машенька» А.Н. Афиногенова (под названием «Профессор, послушайте!», 1943/44)⁶ и «Нашествие» Л.М. Леонова (1944).

Характерной чертой этих постановок, как правило, была определенная наивность и плакатность в изображении воюющей России. Создатели спектаклей, с одной стороны, плохо знали советскую жизнь и выдавали желаемое за действительное. С другой – американские авторы постановок откровенно руководствовались целью пропагандировать антифашистскую борьбу и поддерживать союзника. Поскольку политическая конъюнктура требовала положительного и «чистого» образа страны-союзницы, а также оптимистического взгляда на перспективы войны с гитлеровской коалицией, то эти постановки часто грешили благодушием и схематичностью, граничившей с откровенной примитивностью.

Среди произведений отечественной драматургии, увидевших свет американской рампы в военные годы, оказалась и пьеса И. Вершинина и М. Рудермана «Победа», написанная еще до начала Второй мировой войны – в 1937 г. Она является, пожалуй, наиболее неожиданным советским драматургическим произведением, которое когда-либо было поставлено на Бродвее.

В отечественной, а уж тем более – американской науке о театре этой пьесе и ее сценической судьбе до сих пор не уделялось никакого внимания. Хотя справедливости ради стоит отметить, что в советской



Обложка издания
«Песни о тачанке».
Москва, 1938

печати бродвейская постановка «Победы» упоминается не единожды⁷. Поскольку авторы произведения в нашей стране почти не известны, представляется уместным дать их краткую биографическую справку.

Михаил Исаакович Рудерман (1905–1984) родился в Полтаве в еврейской семье, юность провел в Харькове, где в 1925 г. окончил Харьковский институт народного образования, и почти сразу же был приглашен работать в «Комсомольскую правду» в Москву. Автор нескольких сборников стихов: «Эстафета» (1930), «Песня о тачанке» (1937) и др., а также многочисленных поэтических произведений для детей: среди них – «Петрушка беспризорный» (1930), «На крейсере» (1932), «В Москве весна» (1958) и «Северный май» (1968). Наибольшую известность Рудерман получил как поэт-песенник. Прежде всего, он написал слова к некогда легендарной «Песне о тачанке» на музыку Константина Листова:

*Эх, тачанка-ростовчанка,
Наша гордость и краса,
Красноармейская тачанка,
Все четыре колеса...*

Также Рудерман является автором текста к таким известным песням, как «Махорочка» и «Шел старик из-за Дуная...». Кроме того, он написал сценарии к двум фильмам, снятым на киностудии «Узбекгоскино»: «Последний бек» (1930, режиссер Ч. Сабинский) и «Дочь святого»



И. Игин.
Дружеский шарж
М. Рудермана.
Графический карандаш,
тушь, аппликация.
1960-е гг.
РГАЛИ. Ф.2781.
Оп. 1. Ед. хр. 603. Л. 1.

(1930, режиссер О. Фрелих). В 1935 г. публикует историческую повесть «Штрафная жизнь»⁸ о поэте XIX века Александре Полежаеве, а в 1937 г. «оборонный» рассказ о коварном и жестоком противнике в грядущей войне – «Вино и яд»⁹. В 1963 г. – т. е. уже после написания «Победы» – создал еще одно драматургическое произведение – «Котятта»¹⁰ (детскую пьесу для театра кукол). Член Союза писателей СССР. Прожив долгую жизнь, Рудерман умер в Москве в восьмидесятилетнем возрасте и был похоронен на Кунцевском кладбище среди известных деятелей отечественной литературы и искусства.

О другом авторе пьесы «Победа» – Илье Михайловиче Вершинине (1905?–1938?)¹¹ – известно не в пример меньше. Информация о нем внезапно обрывается 1937/38 годами, т. е. сразу же после написания рассматриваемого произведения. До своего «исчезновения» Вершинин успел опубликовать несколько книг очерков. Среди них, например, очерк о машинисте Казанской железной дороги А.В. Ухтомском, погибшем на баррикадах в 1905 г.¹² (1930), и публицистический рассказ об ударниках парохода «Благодарный», принадлежащего управлению Волжско-Окского пароходства¹³ (1931), а также биографический очерк об украинской колхознице-ударнице – в полеводстве «Стаханове в юбке» – Марии Демченко¹⁴ (1938). Кроме того, Вершинин был составителем нескольких просветительско-политических изданий: например, «Партия и X съезд железнодорожников о железнодорожном транспорте»¹⁵ (1931).

После пьесы «Победа» написал в соавторстве с Б.Л. Горбатовым¹⁶ еще одно «оборонное произведение» (издано уже в 1940 г.) – киносценарий «Политрук Колыванов»¹⁷, фильм по которому не был снят.

Итак, как уже было сказано, «Победа» увидела свет в 1937 г. – в один из самых страшных и трагических в отечественной истории – год «великого террора». С одной стороны, в СССР торжественно и широко отмечаются два юбилея – 20-летие Октябрьской революции и 100-летие со дня гибели А.С. Пушкина, только что принята так называемая «сталинская» Конституция (1936). С другой стороны, идет показательный политический процесс над «антисоветским троцкистским центром», подвергается репрессиям огромное количество невинных людей. Как известно, не избежали этой участи и драматурги – именно в 1937 г. были арестованы и затем расстреляны В.М. Киршон и С.М. Третьяков, подвергнут остракизму и чудом избежал репрессий А.Н. Афиногенов, полным ходом идет травля М.А. Булгакова и Н.Р. Эрдмана.

Кроме того, в воздухе чувствуется дыхание приближающейся к нашим рубежам войны, и сталинский режим требует от драматургов так называемые «оборонные пьесы» – произведения, посвященные грядущей войне: «Нужно весь наш народ держать в состоянии мобилизационной готовности перед лицом опасности военного нападения, чтобы никакая “случайность” и никакие фокусы наших внешних врагов не могли застигнуть нас врасплох»¹⁸. Советская риторика тех лет гласила: «Наша страна находится в капиталистическом окружении. Фашизм яростно и упорно готовит войну против нас. Оборонная, боевая, военная тема становится передовой, ведущей темой нашей литературы и всех видов искусства. Театр – могучее орудие агитации и воспитания. Драматургия должна стать наиболее передовым и организованным отрядом художественного фронта социализма»¹⁹.

Таким образом, еще до начала Второй мировой войны в СССР появляется огромный массив драматургии, внесшей свою лепту в создание мифа «советской военной утопии кануна второй мировой» (по меткому определению современного историка В.А. Токарева)²⁰. В этих пьесах отражались главные идеологические постулаты о грядущей войне, образ которой укладывался в официальную триаду, зарифмованную в песенном шлягере 1930-х: «И на вражьей земле мы врага разгромим малой кровью, могучим ударом...».

Согласно военной доктрине Сталина-Ворошилова, во-первых, если враги (как было сказано на XVII съезде ВКП(б) в 1934 г.) «попытаются

напасть на нашу страну, получают сокрушительный отпор, чтобы впредь не повадно было им совать свое свиное рыло в наш советский огород»²¹, и этот отпор будет молниеносным, а для нас почти бескровным. Во-вторых, все военные действия будут разворачиваться главным образом не на нашей, а чужой территории: «Ни пяди своей земли противнику. Навязанную нам войну будем вести на территории врага». Как верно заметил современный историк, «наступательный тезис “на территории противника” оберегал страну от разрушений и обременительной эвакуации»²². В-третьих, на сторону Красной армии немедленно поднимется немецкий рабочий класс: «Буржуазия может не сомневаться, что многочисленные друзья рабочего класса СССР в Европе и Азии постараются ударить в тыл своим угнетателям, которые затеяли преступную войну против отечества рабочего класса всех стран»²³. Внедрять эти представления в сознание людей и вменялось оборонной драматургии. Причем, «представления, мягко говоря, наивные, строго говоря, преступно-лживые, дезориентирующие народ, тот народ, которому предстояло выдержать самую жестокую войну в своей истории»²⁴.

Ярким образцом оборонной драматургии²⁵ является пьеса В. Киршона «Большой день»²⁶, в которой автор «хочет заглянуть вперед, показать тот страшный для наших врагов момент, когда они попытаются напасть на Советский Союз. Тогда, говорит пьеса, наступит Большой день расплаты с поджигателями войны»²⁷. Даже «сказочник» Е. Шварц в 1938 г. вынужден был откликнуться на госзаказ: «Я работаю над пьесой для театра “Комедия” [т. е. ленинградского Театра комедии, который сегодня носит имя Н.П. Акимова. – М.Г.] на оборонную тему [курсив мой. – М.Г.]. <...> Действие происходит в течение одних суток, за тридцать километров от города, в степи, куда забрела на прогулку четверка советских людей. Неожиданно в степи снижается самолет, принадлежащий разведке одной фашистской страны. <...> Вооруженным до зубов врагам советские граждане противопоставляют смелость, находчивость, выдержку. Основная идея пьесы заключается в том, что советский гражданин должен быть в мобилизационной готовности, что каждый из советской четверки оказывается готовым к встрече с врагом, хотя за минуту до этого они не могли и подумать о предстоящей встрече. По жанру моя новая пьеса должна быть героической комедией»²⁸. Эта драматургическая работа Шварца под названием «Наше гостеприимство» малоизвестна, так как «намеченная постановка не состоялась, пьеса опубликована не была»²⁹.

Одним из типичных оборонных произведений о грядущей войне стала и «Победа» И. Вершинина и М. Рудермана. Ее события также переносятся в будущее – во время вероятной войны СССР с Германией, и разворачиваются не на нашей территории, а на вражеской (в ремарке пьесы значит: «территория противника»³⁰).

Все действие пьесы происходит в подвале дома немецких крестьян. Наверху идет ожесточенный бой, слышится «грохот разрывов бомб, цокот пулеметов, низкое урчание танков, бешеный, все покрывающий вой моторов штурмовой авиации»³¹. А здесь, в подвале дома – мирные вещи: мешки с картофелем, вязанки из лука и дрова. Сюда бегают, укрываясь от смертоносного огня, шесть солдат вермахта: Крафт, Галькроне, Штильман, Кранц, Эрнеман и Гильцпарер. Здесь же, в подвале, их захватывает в плен красноармейский отряд, сюда спускается дочь хозяйина дома – крестьянская девушка по имени Эмма Бройер. Сторожить пленных остаются двое: младший командир Петр Кульков и красноармеец Карл Кириченко. (Как видим, это «мужская» пьеса с единственной женской ролью; все остальные в ней – мужские: воины Красной армии и немцы). Взрыв снаряда внезапно заваливает выход из погреба, и непримиримые враги оказываются наглухо замурованными в каменном мешке. Становится известно, что среди немецких военнопленных скрывается опасный нацистский преступник, которого надо разоблачить и предать суду. Самостоятельно выбраться наверх заживо погребенные в подземелье не могут. В какой-то момент, уронив на землю керосиновую лампу, немцам удается в темноте напасть на Кириченко и серьезно его ранить. Таким образом, противостоять фашистам может теперь только один Кульков. Проходит три дня. Кромешная темнота, угрожающее удушье, отсутствие еды, воды и сна почти истощили силы доблестных воинов Красной армии, но в самый последний момент к ним приходит спасение. Более того, немецкие пленники, расправившись с собственным офицером, в конце пьесы принимают сторону красноармейцев и готовы воевать против общего врага. В пьесе момент единения мирного пролетариата на войне озарен вспышкой яркого света:

«ШТИЛЬМАН. Я вам жму руки, товарищи. *(И удивленно, точно оцупывая это слово)*. Товарищи...

(Свет все больше и больше. Он залил теперь всю сцену)»³².

В этом «оборонном произведении» авторы допускают сценическую условность, которая представляется уязвимой: все герои – и советские

воины, и солдаты вермахта – прекрасно понимают друг друга. Критик Ю.П. Севрук³³ предположил, что «выведенные в <...> пьесе красноармейцы свободно изъясняются на языке противника. Впрочем, и здесь нет ничего невероятного: культурный уровень бойцов РККА за последние годы чрезвычайно повысился и красноармеец, знающий иностранные языки, – вовсе уж не такая редкость»³⁴. Однако это утверждение не выдерживает критики. В финале пьесы, когда замурованных в подвале людей начинают откапывать, наряду с русской речью неожиданно появляются реплики на немецком языке:

«(Стук лопат все ближе и ближе. <...> И внезапно сверху, оттуда, где солнце, жизнь и вода, – раздаётся голос).

ГОЛОС. Sind sie noch lebendig dort? [Вы еще там живы? – М.Г.]

КУЛЬКОВ (*отступая от лестницы*) Противник! (*И еще раз громче.*) Противник!

(Больше света проникает в подвал. И снова голос: “Sind sie gestorben da alle?” [Они там все умерли? – М.Г.]»³⁵.

Пьеса «Победа» сразу же оказалась в центре нешуточных баталий «с далеко идущими последствиями». Настолько значительными, что осталась в творческой биографии обоих писателей единственным – первым и последним – драматургическим опытом. Этому произведению были посвящены три специальных заседания Секретариата Союза Советских писателей (ССП)³⁶, которые состоялись летом 1937 г.³⁷, а также 8 и 23 сентября того же года.

Попытаемся восстановить хронологию событий.

Ноябрь 1936. Два молодых советских писателя – Рудерман и Вершинин – начинают совместно работать над своим первым драматургическим произведением: «Мы начали свою работу 10 месяцев назад»³⁸, – напишут авторы впоследствии (между 21 августа и 7 сентября 1937) в своем заявлении в Секретариат СПП.

22 апреля 1937. В московском Доме печати состоялся диспут о пьесе «Победа», на котором выступили в том числе и заместитель начальника Высшей пограничной школы, полковник Ерохин, писатель Б.Л. Горбатов, директор Театра революции Соболев, а также художник-график и плакатист И.А. Янг³⁹. Участники диспута сошлись на том, что «пьеса интересна своим оригинальным и необычным драматургическим планом и ценна тем, что она ярко показывает моральную стойкость красноармейцев, их гуманность к пленным и в то же время ненависть к врагу. Подчеркивая достоинства пьесы, выступавшие на диспуте

ораторы указывали и на ряд ее серьезных недостатков, которые авторы обещали учесть при переработке пьесы»⁴⁰.

Май 1937. В ежемесячном литературно-художественном журнале «Новый мир» напечатан первый (литературный) вариант пьесы «Победа»⁴¹.

5 июля 1937. На страницах «Литературной газеты» авторы пьесы объясняют причины ее создания и идею: «Нет большей радости, чем писать о людях Рабоче-Крестьянской Красной армии, нет большей радости, чем ставить и разрешать проблемы, связанные с делом защиты мира, с делом обороны нашей прекрасной родины. Написанная нами пьеса “Победа” – это произведение о моральной и материальной победе Рабоче-Крестьянской Красной армии над врагом, о наших младших командирах и красноармейцах, о нашей славной, непобедимой пехоте. И вместе с тем это пьеса об интернациональной солидарности трудящихся [красноармеец Кириченко – украинец. – М.Г.], о маскировке врага, об его змеиной хитрости и подлости.

Наш ответ на призыв советских художников – сдача оборонной пьесы театру и в печать»⁴².

Лето 1937. Состоялось обсуждение пьесы «Победа» на заседании ССП СССР. В числе выступавших опять был полковник Ерохин. Среди прочих достоинств произведения он особо выделил убедительность образов советских воинов: «Красноармейцы у вас даны превосходно. Вы подвинули их до той ступени культурности, которая свойственна сейчас нашей Красной армии. Сейчас трудно встретить в наших рядах человека некультурного. Мы этой культурой живем больше, чем кто-нибудь. Красноармеец наш уже не тот, которым мы располагали 3–5 лет назад. И когда из его уст исходят умные реплики, культурные реплики о Пушкине, то веришь этому человеку»⁴³. Более того, как утверждают молодые драматурги, пьеса получила положительную оценку «в Комитете по делам искусств, на ряде общественных чтоток, в отзывах отдельных органов печати (“Вечерняя Москва”⁴⁴, “Le Journal de Moscou”⁴⁵), от военных консультантов, от режиссеров (засл. деят. искусств Попов⁴⁶, Вильнер⁴⁷ и др.)»⁴⁸.

20 августа 1937. В газете «Комсомольская правда» появляется разгромная статья молодого одиозного критика С. Трегуба⁴⁹ под названием «Фальшивое чтиво». Его приговор безапелляционен: «Ручной враг, пустые картонные герои, обескровленная жизнь, уложенная в уготовленную примитивную схему, пасквиль на наших людей, на их поведение во

время будущей битвы»⁵⁰. Но самое страшное, что Трегуб ставит авторов пьесы в один ряд с только что репрессированным драматургом Киршоном, клеймит их «новыми “киршоноидами”»⁵¹. Неслучайно критик рифмует название своей статьи и недавней уничтожающей рецензии А. Гурвича на «оборонную» пьесу Кирсона «Большой день»⁵² – в «Литературной газете» его отзыв опубликован под заголовком «Фальшивка»⁵³.

Между 21 августа и 7 сентября 1937. Авторы пьесы подали в Секретариат ЦСП СССР заявление, в котором «протестуют против недопустимого, по их мнению, тона рецензии Трегуба»⁵⁴. Молодые драматурги защищались от «клеветнической попытки “пришить” <им> звание духовных наследников Кирсона»⁵⁵ и настаивали на том, что «статья не только клеветническая и демагогическая. Она принципиально ошибочна»⁵⁶.

8 сентября 1937. Состоялось второе специальное заседание Секретариата ЦСП СССР, посвященное статье Трегуба о пьесе «Победа». Влиятельный генеральный секретарь Союза В. П. Ставский⁵⁷ (он же – главный редактор журнала «Новый мир», в котором напечатана пьеса «Победа»), встал на защиту молодых драматургов: «Давно уже не было у нас таких развязных статей в адрес членов наших организаций, такой уничтожающей и унижающей достоинства советского писателя статьи. <...> Но что особенно расстроило в этой статье, какое-то странное недружелюбие, какая-то злость, раздражение по отношению к этим конкретным авторам, и вообще желчь разлита по всей статье»⁵⁸. Поддержал на этом заседании авторов «Победы» и писатель Н.Е. Вирта⁵⁹: «Пьеса очень интересная, там есть места чрезвычайно сложные и интересные. <...> Никакой там киршоновщины, ничего похожего на “Большой день” нет. Это настоящая работа, в некоторых местах ошибочна, но эти ошибки можно исправить. А людей зарезали. От пьесы все театры отказываются на том основании, что это киршоновщина»⁶⁰. По итогам заседания Секретариат поручил Секции драматургов совместно с представителями Комитета по делам искусств разобрать заявление молодых драматургов и выступить в печати.

10 сентября 1937. «Литературная газета» публикует итоги совещания Секретариата ЦСП СССР⁶¹.

17 сентября 1937. Критик С. Трегуб на страницах газеты «Комсомольская правда» продолжает травлю авторов пьесы «Победа», произнося как заклинание имя «лучшего друга писателей»: «Уместно напомнить указание товарища Сталина о том, что “щадить и сохранить кадры

при помощи замазывания этих ошибок [ошибок писателей. – М.Г.], – это значит наверняка погубить эти самые кадры... Кто думает щадить самолюбие наших кадров путем замазывания их ошибок, тот губит и кадры, и самолюбие кадров, ибо он замазыванием их ошибок облегчает повторение новых, может быть более серьезных ошибок, которые, надо полагать, приведут к полному провалу кадров в ущерб их «самолюбию» и «спокойствию». Пора это, наконец, понять»⁶².

23 сентября 1937. Состоялось третье – последнее – заседание Секретариата ССП СССР, посвященное пьесе «Победа» и статьям Трегуба о ней. Среди выступавших были писатель Н.Е. Вирта и театральный критик З.А. Чалая. На этом заседании удалось пресечь поток обвинений и защитить молодых драматургов и их произведение.

Февраль 1938. Сценический вариант пьесы «Победа», пройдя обязательную и жесткую цензуру Главного управления по контролю за зрелищами и репертуаром (ГУРК), напечатан отдельным стеклографическим изданием⁶³. Этот новый вариант произведения, допущенный к постановке на советской сцене, отличается от литературного не значительно – немного изменены некоторые реплики героев и ремарки. Так, смягчен тон отдельных фраз Кириченко. В исходном варианте реплики красноармейца:

«КИРИЧЕНКО (холодно). Мы пленных не трогаем».

ремарка «холодно» перечеркнута и заменена на менее резкую – «холодком»⁶⁴. Или вот другой пример – в реплике:

«КИРИЧЕНКО. Без демагогии».

дописана ремарка «холодком»⁶⁵. Из существенных поправок отметим лишь ту, что теперь у советского воина Кириченко не «нерусское» имя Карл (по словам героя, его «в честь двух самых лучших немцев во всем мире дали [т. е. Карла Маркса и Карла Либкнехта⁶⁶. – М.Г.]»⁶⁷), а политкорректное – Александр. Советский критик З. Чалая упрекала новый вариант произведения в нарушении правил сценичности: «Доработанной все же пьесе считать нельзя: сценически неблагоприятная обстановка (все три акта происходят в одной, довольно мрачной, декорации подвала) и неоправданная растянутость диалогов и действия – существенные еще “недоделки” этого интересного в общем произведения»⁶⁸.

Август 1938. Пьеса «Победа» впервые ставится в московском Современном театре⁶⁹ (премьера 15 августа 1938, режиссер А.М. Наль). И в это же время газета «Советское искусство» в своей заметке объявляет, что «Секция драматургов союза советских писателей заканчивает



Спектакль «Победа».
Актриса М. Гольдина в
роли Эммы Бройер.
Рисунок В. Руднева.
Современный театр,
Москва. 1938

подготовку военного сборника, составленного из новых произведений драматургов и поэтов. <...> Для сборника предоставили свои новые произведения ... В. Катаев, ... М. Рудерман [курсив мой. – М.Г.] и др. К концу августа сборник сдается в печать»⁷⁰. Однако этот сборник так и не вышел в свет.

Вокруг пьесы образовался информационный вакуум. Ю. Севрук резонно недоумевал: «Странно молчание литературной и театральной критики, ни словом не обмолвившейся об этом интересном и содержательном произведении. Мы считаем, что “Победа” должна привлечь внимание общественности, потому что не так уж богат репертуар советского театра хорошими оборонными пьесами»⁷¹.

Хотя работа Рудермана и Вершинина «во многих театрах Москвы и Ленинграда... обсуждалась»⁷², большого сценического интереса она не вызвала. Причин тому несколько. Во-первых, «постановщиков пугала ее некоторая литературность, подчеркиваемая самими авторами, и трудность нахождения тех сценических средств, которые выявили бы ее подлинную театральность»⁷³. Во-вторых, и – наверное – это самое главное, в эпоху Большого террора выпустить спектакль по пьесе, которая только что вызвала бурную полемику, было небезопасно.

Тем неожиданней появление этого советского «оборонного произведения» (почти не имеющего сценической истории у себя дома) в коммерческом театре США – на Бродвее. Нью-йоркская премьера

состоялась 4 февраля 1943 г., когда по другую сторону Атлантики, у берегов Волги только что свершилось одно из ключевых событий Второй мировой войны – победа советской армии в Сталинградской битве (2 февраля 1943). Известно, что президент США Ф. Рузвельт в поздравительном послании Сталину, полученном 5 февраля 1943 г., назвал Сталинградскую битву «эпической борьбой, <...> решающим результатом, который все американцы празднуют сегодня, [она будет] одной из самых прекрасных глав в этой войне народов, объединившихся против нацизма и его подражателей»⁷⁴. А чуть позже – в 1944 г. – Рузвельт прислал городу на Волге грамоту, в которой говорилось: «От имени народа Соединенных Штатов Америки я вручаю эту грамоту городу Сталинграду, чтобы отметить наше восхищение его доблестными защитниками, храбрость, сила духа и самоотверженность которых во время осады с 13 сентября 1942 года по 31 января 1943 года будут вечно вдохновлять сердца всех свободных людей. Их славная победа остановила волну нашествия и стала поворотным пунктом войны союзных наций против сил агрессии»⁷⁵.

Безусловно, военно-политический макроконтекст – Сталинградская победа («большой круг предлагаемых обстоятельств» на театральном языке) – является существенным фактором для понимания замысла американской постановки и ее рецепции бродвейским зрителем. Переломное событие под Сталинградом, вероятно, повлияло и на то, что спектакль по пьесе «Победа» стал называться на Бродвее по-другому – «Контратака» (*Counterattack*), символизируя переход в решительное наступление против атакующего противника.

Для постановки на американской сцене произведение подверглось адаптации, авторами которой выступила семейная чета писателей – Ф. и Дж. Стивенсоны⁷⁶. Надо сказать, что создание специальной версии зарубежной пьесы было за океаном обычной практикой. Так, адаптацию пьесы К. Симонова «Русские люди» для бродвейской постановки выполнил крупнейший драматург К. Одетс⁷⁷. Спектакль по Симонову сошел со сцены за четыре дня до премьеры «Контратаки» – 31 января 1943 г. Поразительно, что американская критика, сравнивая две советские военные драмы, отдавала предпочтение не признанному Кремлем произведению Симонова, а сочинению Рудермана и Вершинина. За океаном считали, что «Контратака» «в отличие от “Русских людей” обладает гораздо большей естественностью и убедительностью. Хотя в ней и нет такого же количества захватывающих событий, смертей

и разрушений, – тем не менее, она значительно превосходит ее по своим художественным качествам и производит на зрителя большее впечатление»⁷⁸.

Стивенсоны попытались сделать сюжет советского «оборонного» оригинала более реалистичным, исключив из него главные идеологические постулаты советской военной утопии конца 30-х годов. Во-первых, они изменили время действия пьесы: теперь оно происходило не в неопределенном «будущем»⁷⁹, а осенью 1942-го⁸⁰. Во-вторых, существенное изменение коснулось и места действия – в американской адаптации события разворачиваются не на немецкой территории, а на оккупированной фашистами советской земле. А поскольку американцы изменили место действия, и единственной локацией стал подвал советского дома, то немецкая крестьянская девушка Эмма Бройер здесь появиться не могла. Нужно было либо сделать Эмму советской гражданкой, полностью переписав произведение (именно по такому пути пойдет в 1945 г. автор голливудской экранизации, превратив героиню в советскую партизанку), либо изменить ее социальный статус. В результате в бродвейской постановке Эмма оказалась сестрой милосердия в составе оккупационных немецких сил – с фамилией Далгрин (*Dahlgren*). Существенно, что в американской адаптации красноармейцам противостоял не убогий и «картонный» мифический враг, а сильный и умный противник, в котором не было даже намек на чувство «классовой солидарности» с пролетариями.

Постановщиком абсолютно «мужского» произведения о войне выступила... женщина – Маргарет Уэбстер (*Margaret Webster*, 1905–1972), известная американско-британская театральная актриса и режиссер, которую авторитетный заокеанский критик Дж. Натан назвал «нашим лучшим постановщиком шекспировских пьес»⁸¹. В самом деле, к началу работы над советской пьесой за плечами Уэбстер был не только актерский опыт на сцене знаменитого лондонского театра «Олд Вик», но и успешные постановки на Бродвее таких произведений Шекспира, как «Ричард II» (1937), «Гамлет» (1938/40), «Двенадцатая ночь» (1940/41, в театре «Гилд») и «Макбет» (1941/42), где главные роли неизменно играл Морис Эванс. Примечательно, что американский театровед С. Лейтер включил М. Уэбстер в список восьми самых выдающихся англоязычных театральных режиссеров XX века (наряду с Д. Беласко, Э. Казаном и П. Бруком)⁸². Критики сочли постановку «Контратаки» одной из лучших ее режиссерских работ⁸³.



«Контратака».
Сцена «Колыбельная».
М. Карновски –
Кульков (стоит),
Б. О'Нил – Эмма
(в центре, сидит),
С. Уанамэйкер –
Кириченко
(лежит раненый).
Нью-Йорк, 1943

Уэбстер увидела в советской пьесе прекрасный материал для создания спектакля в жанре «ужасов» (*a horror play*): «Два русских солдата ответственны за группу немецких военнопленных, все они оказались замурованными в “бетонном подземном капкане”. <...> В течение трехдневного заточения пленные предпринимают ряд попыток высвободиться. Обстоятельства благоприятствуют их замыслам, ведь один из русских серьезно ранен и уязвим. Таким образом, вся ответственность ложится на плечи единственного советского воина. Но он не спал уже несколько ночей, к тому же не хватает воды, еды и воздуха. Подвал погружен в кромешную тьму, свет дает только небольшой фонарь, но его так легко погасить! Кто же кого одолеет – красные или немцы?..»⁸⁴.

Если судить по критическим отзывам, режиссеру вполне удалось превратить советский оригинал в психологический триллер, «захватывающую историю, которая никого не могла оставить равнодушным»⁸⁵. Рецензент, описывая свое зрительское впечатление, признавался, что «мы все время пребываем в страхе, что немцам удастся-таки застать русских врасплох, уснувшими. А если спасение к красноармейцам и придет, то кем окажутся спасители – а вдруг нацистами? Все это порождает зрительский саспенс»⁸⁶.

Кульминационным моментом пьесы и постановки была сцена, которая держала американского зрителя в максимальном напряжении. Приведем текст оригинала:

«(Кульков прислонился к стене и – забылся. Трое бессонных суток сморили его; и в тот же момент, когда голова Кулькова склонилась низко, – встал Эрнеман).

ЭРНЕМАН (*глядит на Эмму. Кивнул головой. Пошел. Это другой Эрнеман. Это – не Эрнеман, трус и ничтожество. Это – офицер неприязельской армии, сбросивший маску*). Тише!

КРАФТ (*еще не появившись*). Пусть спит. (*Пленные застыли. Эрнеман медленно пошел к Кулькову. Эмма сбилась на мгновенье и запела опять [колыбельную. – М.Г.]*).

КРАФТ (*встал*). А?

ЭРНЕМАН (*прошел еще шаг. И еще*). Тише!

КРАФТ (*встав на пути Эрнемана, шопотом [sic! орфография сохранена. – М.Г.]*). Ты его не тронешь!

ГАЛЬКРОНЕ (*становясь рядом*). Назад!

ЭРНЕМАН. Прочь, скоты! (*Сделал еще шаг*)...»⁸⁷.

История сохранила пример необычной реакции американской публики (об этом писала даже одна из советских газет): «Как-то во время представления “Контратаки” одна из зрительниц крикнула, предостерегая действующего в пьесе красноармейца:

– Берегитесь! Позади вас ползет нацистский солдат!»⁸⁸.

Такое непосредственное и эмоционально сильное восприятие бродвейской публики подтверждается и заокеанским источником: «Зрители неоднократно во время спектакля предупреждали сценических советских солдат, находящихся в кромешной темноте, об опасных намерениях немцев»⁸⁹.

В режиссуре М. Уэбстер советская пьеса превратилась на Бродвее в «историю про живых, обычных людей, понятную простым американцам и лишенную какой-либо “красной” пропаганды, – ведь изначально это произведение является идеологическим оружием сталинского режима и призвано убедить советских театралов в превосходстве коммунистов над фашистами-капиталистами»⁹⁰. В центре бродвейской постановки был исполнитель главной роли – командира Кулькова – актер М. Карновски⁹¹. Его работу отмечали все критики: «выполнена безупречно»⁹², «отличается особой, удивительной подлинностью сценического существования»⁹³, «пожалуй, лучшее актерское достижение в

этом театральном сезоне»⁹⁴. Это была одна из первых⁹⁵ ролей Карновски на Бродвее после закрытия легендарного театра *Group*, в котором он прослужил все десять лет существования этого коллектива – с 1931 по 1941 годы. В советском оригинале Кульков довольно молод – в тексте говорится, что он «хорошего года рождения»⁹⁶ – 1917-го, т. е. на момент описываемых событий (1942 г.) ему всего около 25 лет. Карновски же играл роль Кулькова в возрасте 46 лет. В его исполнении советский воин воплощал в себе «блестящую смесь властности, сомнений, юмора и, в конце концов, исключительной силы воли»⁹⁷.

Одного из немецких солдат – коренастого пехотинца «огромной физической силы»⁹⁸ (до войны он был спортсменом) по имени Гильцпарер – играл молодой характерный актер К. Молден⁹⁹.

Образ Эммы (в исполнении Барбары О'Нил¹⁰⁰) в американской постановке лишился внутренней конфликтности, и теперь героиня не проходила через мучительные сомнения – в советском оригинале ей было нелегко признать свое поражение: она участвует в тайном сговоре с немецкими военнопленными, чтобы убить советских конвоиров. На Бродвее же Эмма, бережно перебинтовывая рану своего противника Кириченко, декламировала: «В конце концов, судьба человечества в материнских руках. Они чужды нацизму по своей природе. Именно благодаря матерям мы сможем создать новый мир, полный любви»¹⁰¹. Такая трактовка единственного женского образа придавала спектаклю большую долю мелодраматичности и сентиментальности.

По понятным причинам, в нашей стране писали об этой бродвейской постановке как о безусловной победе отечественной драматургии на американской сцене: «с успехом шла»¹⁰², «американский зритель с интересом встретил»¹⁰³, «прошла... со значительным успехом»¹⁰⁴. Даже некоторые заокеанские источники называли ее «хитом»¹⁰⁵. Однако такая оценка далека от объективности. Несмотря на то что в постановке «Контратаки» принимали участие опытный режиссер и актеры, зрители не очень-то охотно на нее покупали билеты. В это время на Бродвее гремели такие хиты, как «Канун дня святого Марка» М. Андерсона (307 представлений), «На волосок от гибели» Т. Уайлдера (359 представлений) и, конечно же, легендарный мюзикл «Оклахома!» (2212 представлений). «Контратака» же выдержала всего 85 показов (до 17 апреля 1943), что не так уж много.

Однако советскому раритету была суждена за океаном куда более долгая «жизнь». Накануне победоносного окончания Второй мировой



Кадр из фильма «Контратака». П. Муни – Кульков,
М. Чапман – партизанка Лиза. США, 1945.

войны – в апреле 1945-го, – и буквально перед началом другой, «холодной», когда бывшие союзники США и СССР стали противниками, – пьеса Рудермана и Вершинина легла в основу просоветского голливудского фильма «Контратака» (*Counter-Attack*). Снял картину такой именитый режиссер, как З. Корда¹⁰⁶. Главную мужскую роль – Кулькова – исполнил П. Муни¹⁰⁷, а одного из эпизодических героев – советского главнокомандующего по имени Костюк – сыграл Р. Бонен¹⁰⁸.

Киноадаптация оказалась еще дальше от советского оригинала, чем постановка на Бродвее. Автором сценария стал человек, который всегда придерживался «левых» взглядов и с симпатией относился к Советскому Союзу, за что и угодил в эпоху маккартизма в «голивудскую десятку», – Дж. Г. Лоусон¹⁰⁹. Он сохранил те же время и место действия, что и в бродвейском спектакле. Начальные титры фильма лаконично сообщали зрителю: «В 1942 году, когда Россия была оккупирована на тысячи миль в глубину, ее армия казалась разбитой. Тогда еще мир не мог знать, что эти же “поверженные” войска перейдут в наступление, отвоевав каждую пядь своей потерянной земли, и затем вступят на территорию самой Германии. Однажды ночью того, 1942-го года под прикрытием тумана русские начали готовить что-то необычное – на реке, прямо под носом противника». Это «необычное» – контратака: в условиях чрезвычайной секретности по дну реки должен быть

проложен мост, по которому советские танки внезапно перейдут реку и прорвут оборону противника. Безусловно, безымянная река в киноистории, с которой начался переход советской армии в наступление против атакующего врага, рождала у зрителя образ легендарной Волги, на берегах которой произошла Сталинградская битва.

Как и в американском спектакле, события фильма разворачиваются на территории СССР – в прибрежном поселке под названием «Лубовино». Парашютист-диверсант Кульков, заброшенный в немецкий тыл, оказывается в одном здании (в довоенное время это фабрика «Красная заря»!) с шестью немецкими солдатами и одним офицером, которых берет в плен. Однако немецкая артиллерия разрушает здание, и парашютист погребен под обломками в одном подвале с фашистами. В фильме нацистам противостоят не два советских воина, а лишь один – Кульков (здесь его зовут не Петр, а Алексей). Впрочем, у киногероя есть боевая подруга – местная подпольщица, партизанка Лиза Еленко. Поразительна трансформация единственного женского персонажа: немецкая крестьянская девушка Эмма в советском оригинале – немецкая сестра милосердия все с тем же именем в бродвейской постановке – и, наконец, советская партизанка Лиза в голливудском фильме. Когда внезапно гаснет единственная лампа, в подвале воцаряется крошечная тьма. Кульков начинает хитроумную игру со своими пленниками, стараясь не только выжить, но и выведать важную информацию. Не успел он выполнить свою миссию, как сверху раздаются удары кирки и немецкая речь. Неужели все усилия оказались напрасны, и теперь пленник – Кульков? На самом деле, Кулькова и Еленко освобождают из заточения советские войска, которым он и сообщает свои разведанные, а по-немецки говорили пленные, которым приказали разобрать завал.

Парадокс: неизвестная в нашей стране «оборонная пьеса» И. Вершинина и М. Рудермана, достигнув берегов США сначала в виде бродвейской постановки, а затем и голливудской кинокартины, оказалась за океаном, во-первых, намного правдоподобней и убедительней, а во-вторых, куда более актуальной и востребованной. Несмотря на то что художественная попытка выразить на сцене и экране жизнь людей из далекой страны-союзницы, ведущей борьбу с нацизмом, была далека от совершенства, ее значение как культурно-исторического события трудно переоценить – пьеса «Победа» стала важным шагом в российско-американском диалоге. О том, что два народа пытались понять друг друга, свидетельствует и тот факт, что в 1946 г. в США издаются две



Афиша фильма
«Контратака».
К/с «Коламбия Пикчерс».
США, 1945

антологии¹¹⁰ советских пьес: «Советская сцена: шесть пьес о русской жизни»¹¹¹ и «Семь советских пьес»¹¹², а чуть ранее (1943) увидел свет труд признанного специалиста в области советской сцены Г. Дана¹¹³ «Театр России военного времени» (*Drama in Wartime Russia*).

Как известно, сразу же после окончания Второй мировой войны отношения между нашей страной и Соединенными Штатами резко меняются. Это явилось причиной того, что на долгие десятилетия американский театр перестал обращаться к советской драматургии. Однако до того как «железный занавес» оборвет диалог двух сверхдержав, за океаном успеют поставить еще две отечественные пьесы – «Аристократов» Н.Ф. Погодина (1946) и «Так и будет» К.М. Симонова (под названием «По всему свету», 1947).

¹ Основные тезисы статьи были апробированы автором на XLVII Международной филологической конференции, состоявшейся 19–28 марта

2018 г. в Санкт-Петербургском государственном университете, в рамках секции «Сцена|Текст» (26 марта 2018).

- ² Сталин И.В. Отчетный доклад XVII съезду партии о работе ЦК ВКП(б). Днепропетровск: Партиздат ЦК КП(б)У, 1934. С. 17.
- ³ Подробней об этом см.: Гудков М.М. Первые советские пьесы на Бродвее: рецепция отечественной драматургии в коммерческом театре США в 1920–1930-е годы // *Литература двух Америк*, 2017. № 3. С. 392–416; Гудков М.М. Первая советская пьеса на американской сцене: «Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского (1929/30) // *Вопросы театра. Proscenium*, 2017. № 3–4. С. 265–281; Гудков М.М. «Китайско-советско-американский инцидент» на сцене: пьеса С.М. Третьякова «Рычи, Китай!» на Бродвее (1930) // Третьяков.doc. Каталог выставки к 125-летию Сергея Третьякова. М.: Государственный музей В.В. Маяковского, 2018. (*Готовится к публикации*).
- ⁴ Некрасов А.А. Становление и этапы развития западной советологии. Ярославль: Ярославский государственный университет, 2000. С. 23–24.
- ⁵ Подробней об этой постановке см.: Гудков М.М. Две пьесы К. Симонова на Бродвее // *Вестник СПбГУКИ*, 2015. № 4 (25). С. 130–139.
- ⁶ Подробней об этой постановке см.: Гудков М.М. «Машенька» vs «Профессор»: судьба единственной пьесы А.Н. Афиногенова на Бродвее // *Вестник СПбГУКИ*, 2017. № 1 (30). С. 134–137.
- ⁷ См.: Вронский Б. За океаном. (Из записок советского корреспондента в США) // *Литература и искусство*. № 24 (128). 10 июня 1944. С. 4; Владимиров Р. Советский театр в оценке печати США и Англии // *Театр*. 1945. № 1. С. 54; История западноевропейского театра / под общ. ред. А.Г. Образцовой, Б.А. Смирнова. М.: Искусство, 1988. Т. 8: 1917–1945. С. 229; Злобин Г.П. Лоренс Л // Краткая Литературная Энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1967. Т. 4: Лакшин – Мураново. Стлб. 428.
- ⁸ Рудерман М.И. Штрафная жизнь (Историческая повесть). М.: Молодая гвардия, 1935. С. 168.
- ⁹ Рудерман М.И. Вино и яд // *Огонек*, 1937. № 8 (589). С. 12.
- ¹⁰ Рудерман М.И. Котята (Пьеса для малышей в 2-х действиях для театров кукол). М.: ВУОАП, 1963. С. 24.
- ¹¹ К сожалению, автору статьи не удалось узнать точные годы жизни И.М. Вершинина. После 1938 г. его имя оказалось вычеркнутым из литературной истории страны. Скорей всего, он стал жертвой Великого террора.

- ¹² Вершинин И.М. Боевая дружина (Казанцы в 1905 г.). М.- Л.: Государственное издательство, 1930. С. 48.
- ¹³ Вершинин И.М. Большие люди маленькой реки. М.: ОГИЗ Гостраниздат, 1931. С. 24.
- ¹⁴ Вершинин И.М. Мария Сафроновна Демченко (Биографический очерк). М.: ОГИЗ Государственное издательство политической литературы, 1938. С. 24.
- ¹⁵ Партия и X съезд железнодорожников о железнодорожном транспорте / Сост. И. Вершинин. М.: ОГИЗ Гострансиздат, 1931. С. 158.
- ¹⁶ Борис Леонтьевич Горбатов (1908–1954) – советский писатель и сценарист, журналист, военный корреспондент. Лауреат двух Сталинских премий второй степени (1946, 1952).
- ¹⁷ Вершинин И.М., Горбатов Б.Л. Политрук Колыванов // Сценарии оборонных фильмов. М.: Госкиноиздат, 1940. С. 39–102.
- ¹⁸ Цит. по: Чалая З.А. Оборонная драматургия. М.- Л.: Искусство, 1938. С. 3.
- ¹⁹ Там же. С. 137–138.
- ²⁰ См.: Токарев В.А. Советская военная утопия кануна второй мировой // *Европа* (Журнал Польского института международных дел), 2006. Т. 6. № 1 (18). С. 99–163.
- ²¹ Сталин И.В. Отчетный доклад XVII съезду партии о работе ЦК ВКП(б). С. 18.
- ²² Токарев В.А. Советская военная утопия кануна второй мировой // *Европа* (Журнал Польского института международных дел). 2006. Т. 6. № 1 (18). С. 105.
- ²³ Сталин И.В. Отчетный доклад XVII съезду партии о работе ЦК ВКП(б). С. 12.
- ²⁴ Кузнецова М. Если завтра война... (Оборонные фильмы 1930-х годов) // *Историк и художник*, 2005. № 2. С. 19.
- ²⁵ Заметим, что определение «оборонная» здесь не вполне точное – по внутреннему пафосу и сюжету вернее было бы назвать такую драматургию «наступательно-победная».
- ²⁶ Вдумчивый анализ этой пьесы см. в статье современного историка: Кулешова Н.Ю. «Большой день»: Грядущая война в литературе 1930-х годов // *Отечественная история*, 2002. № 1 (январь–февраль). С. 181–191.
- ²⁷ Резников Б. «Большой день» (Пьеса В. Киршона в Центральном театре Красной армии) // *Правда*. № 48 (7014). 18 февраля 1937. С. 6.
- ²⁸ Шварц Е.Л. Героическая комедия // *Советское искусство*. № 97 (503). 24 июля 1938. С. 4.

- ²⁹ Исаева Е.И. Драматургия Евгения Шварца. М.: РА Арсис-Дизайн, 2009. С. 99.
- ³⁰ Вершинин И.М., Рудерман М.И. Победа: Пьеса в 3 действиях (Литературный вариант) // *Новый мир*, 1937. № 5 (Кн. 5). С. 45.
- ³¹ Там же.
- ³² Вершинин И.М., Рудерман М.И. Победа. М.: Искусство, 1938. (Стеклографическое издание). С. 123.
- ³³ Юрий (Георгий) Поликарпович Севрук (1912–1944) – советский критик, журналист, поэт и писатель. В 1930-е работал в редакции журнала «Знамя», в начале войны – спецкор газеты «За Родину». Погиб на фронте.
- ³⁴ Севрук Ю.П. Рецензия на пьесу И. Вершинина и М. Рудермана «Победа» // РГАЛИ. Ф. 2870. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 30–31.
- ³⁵ Вершинин И.М., Рудерман М.И. Победа: Пьеса в 3 действиях (Литературный вариант). С. 77.
- ³⁶ Выписки из протокола и стенограммы заседаний Секретариата ССП, заявление авторов и др. материалы по поводу статьи С.А. Трегуба, помещенной в «Комсомольской правде», о пьесе М.И. Рудермана и И. Вершинина «Победа». 1937 г // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 258. – 13 л.
- ³⁷ Автору статьи не удалось узнать в РГАЛИ точную дату первого заседания Секретариата ССП СССР, посвященного пьесе «Победа».
- ³⁸ Заявление М.И. Рудермана и И.М. Вершинина в Секретариат ССП СССР по поводу статьи С.А. Трегуба // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 258. Л. 9.
- ³⁹ См.: Шин А. Пьеса о будущей войне // *Вечерняя Москва*. № 93 (4024). 23 апреля 1937. С. 3.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ Вершинин И.М., Рудерман М.И. Победа: Пьеса в 3 действиях (Литературный вариант). С. 45–78.
- ⁴² Рудерман М.И., Вершинин И.М. Нет большей радости // *Литературная газета*. № 36 (672). 5 июля 1937. С. 4.
- ⁴³ Стенограмма выступлений на заседании ССП СССР по поводу пьесы М.И. Рудермана и И.М. Вершинина «Победа» // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 258. Л. 8-8 об.
- ⁴⁴ Шин А. Пьеса о будущей войне // *Вечерняя Москва*. С. 3.
- ⁴⁵ Baty L. Une pièce sur la guerre future: “La Victoire” // *Le Journal de Moscou*. № 33 (173). 17 Août 1937. Р. 4. Эта советская пропагандистская еженедельная газета на французском языке, выходившая в Москве в 1930-е, являлась полуофициальным печатным органом Народного комиссариата иностранных дел.

- ⁴⁶ Николай Александрович Попов (1871–1949) – русский режиссер, драматург, театральный деятель. Заслуженный режиссер Республики (1927). Ставил спектакли в Театре В.Ф. Комиссаржевской (1904–1906), Малом театре (1907–1910 и 1929–1934) и Большом театре (1910–1920 и 1926–1927).
- ⁴⁷ Владимир Бертольдovich Вильнер (1885–1952) – советский режиссер театра и кино, постановщик многих спектаклей на идише – в харьковском еврейском театре «Унзер Винкл» («Наш уголок») и Государственном еврейском театре Украины. Народный артист Украинской ССР (1940).
- ⁴⁸ Заявление М.И. Рудермана и И.М. Вершинина в Секретариат ЦКП СССР по поводу статьи С.А. Трегуба // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 258. Л. 12.
- ⁴⁹ Семен Адольфович Трегуб (1907–1975) – литературный критик, публицист, переводчик, очеркист. Член коммунистической партии с 1926 г. Начал печататься в 1920-е годы. Окончил Коммунистический институт журналистики. Работал в советской комсомольской печати, в 1938 г. заместитель заведующего отделом литературы и искусства газеты «Правда». Участник Великой Отечественной войны. Автор воспоминаний о встречах и беседах с М. Горьким, А. Толстым, Н. Островским и другими писателями.
- ⁵⁰ Трегуб С.А. Фальшивое чтение // *Комсомольская правда*. № 190. 20 августа 1937. С. 3.
- ⁵¹ Там же.
- ⁵² Примечательно, что пьесу о будущей войне «Большой день» (1937) Киршон пишет по совету самого Сталина, но это ничуть не помешает вождю вскоре отправить драматурга на плаху.
- ⁵³ Гурвич А. Фальшивка // *Литературная газета*. № 30 (666). 5 июня 1937. С. 5.
- ⁵⁴ О песенном жанре: На секретариате ЦКП СССР // *Литературная газета*. № 49 (685). 10 сентября 1937. С. 5.
- ⁵⁵ Заявление М.И. Рудермана и И.М. Вершинина в Секретариат ЦКП СССР по поводу статьи С.А. Трегуба // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 258. Л. 12.
- ⁵⁶ Там же. Л. 9.
- ⁵⁷ Владимир Петрович Ставский (псевд.; настоящая фамилия – Кирпичников, 1900–1943) – советский писатель и литературный функционер. После смерти Горького – генеральный секретарь Союза Писателей СССР (1936–1941), главный редактор журнала «Новый мир» (1937–1941). Участвовал в травле О.Э. Мандельштама, В.П. Катаева и М.А. Шолохова. В годы Великой Отечественной войны – специальный военный корреспондент газеты «Правда». Погиб на фронте.

- ⁵⁸ Выписка из стенограммы заседания Секретариата ССП СССР от 8. IX. 1937 // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 258. Л. 7-7-об.
- ⁵⁹ Николай Евгеньевич Вирта́ (псевд.; настоящая фамилия – Карельский, 1905–1976) – русский советский прозаик и драматург. Лауреат четырех Сталинских премий (1941, 1948, 1949, 1950). Член ССП СССР. «Уже в довоенную пору В.<ирта> заявил о себе как о талантливом драматурге: трагедия “Земля”, пьеса “Заговор” (1938), комедия “Клевета, или Безумные дни Антона Ивановича” (1939), пьеса “В старой фактории” (1940) не остались не замеченными читателями и зрителями конца 1930-х. За свою активную и плодотворную лит.[ературную] деятельность был награжден в 1939 орденом Ленина» (*Бекедин П.В.* Вирта Н. Е // *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобибл. словарь: в 3 т. Т. 1: А–Ж. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. С. 391*).
- ⁶⁰ Выписка из стенограммы заседания Секретариата ССП СССР от 8. IX. 1937 // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 258. Л. 7-7-об.
- ⁶¹ О песенном жанре: На секретариате ССП СССР // *Литературная газета*. С. 5.
- ⁶² *Трезуб С.А.* Подальше от лстивых гувернанток! // *Комсомольская правда*. № 215. 17 сентября 1937. С. 3.
- ⁶³ *Вершинин И.М., Рудерман М.И.* Победа. М.: Искусство, 1938. (Стеклографическое издание). С. 125.
- ⁶⁴ *Вершинин И.М., Рудерман М.И.* Победа: Пьеса в 3-х действиях. 1938. С. 47 // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 1. Ед. хр. 82.
- ⁶⁵ Там же. С. 55.
- ⁶⁶ Карл Либкнехт (Karl Liebknecht, 1871–1919) – активный деятель немецкого рабочего и социалистического движения, один из основателей коммунистической партии Германии (1918).
- ⁶⁷ *Вершинин И.М., Рудерман М.И.* Победа: Пьеса в 3 действиях (Литературный вариант). С. 67.
- ⁶⁸ *Чалая З.А.* Оборонная драматургия. М.; Л.: Искусство, 1938. С. 131.
- ⁶⁹ Московский Современный театр открылся 20 мая 1926 г. в помещении одного из театров сада «Эрмитаж» – в Фанерном театре на территории Нового парка. (См.: [Б. п.]. «Современный театр» // *Вечерняя Москва*. № 106 (714). 11 мая 1926. С. 3). Репертуар театра составляли современные советские пьесы, что и отражено в его названии. В 1930-е годы стал одним из крупнейших столичных передвижных театров, продолжавшим традиции «Синей блузы». Один из новых столичных коллективов, объединенных в Управление Московскими зрелищными

предприятиями – УМЗП (до 1935 г.), с 1936 г. театр принадлежал Управлению по делам искусств Моссовета. Просуществовал до начала Великой Отечественной войны (1941).

⁷⁰ [Б. п.]. Военный сборник драматургов // *Советское искусство*. № 109 (515). 18 августа 1938. С. 4.

⁷¹ Севрук Ю.П. Рецензия на пьесу И. Вершинина и М. Рудермана «Победа» // РГАЛИ. Ф. 2870. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 34.

⁷² [Б. п.]. «Победа» в Современном театре (Из беседы с главным режиссером театра А.М. Наль) // *Декада московских зрелищ*. № 27. 21 сентября 1938. С. 9.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Рузвельт Ф.Д. Послание И.В. Сталину // Переписка Председателя Совета Министров СССР с Президентами США и Премьер-министрами Великобритании во время Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. М.: Воскресенье, 2005. С. 422.

⁷⁵ Рузвельт Ф.Д. Грамота Сталинграду. 17 мая 1944. Вашингтон // Переписка Председателя Совета Министров СССР с Президентами США и Премьер-министрами Великобритании во время Великой отечественной войны 1941–1945 гг. М.: Воскресенье, 2005. С. 639–640.

⁷⁶ Филип Стивенсон (Philip Stevenson, 1896–1965, также писал под псевдонимом Ларс Лоренс) и Джанет Стивенсон (Janet Stevenson, 1913–2009) – американские писатели, киносценаристы и драматурги. В эпоху маккартизма за свои симпатии к Советскому Союзу оба были занесены в «черный список». Ф. Стивенсон умер в СССР во время путешествия по стране.

⁷⁷ Клиффорд Одетс (Clifford Odets, 1906–1963) – американский актер, драматург, режиссер. С 1931 г. участник легендарного театра «красных тридцатых» – *Group* (Нью-Йорк). Стал известен сразу же после постановки своей первой пьесы – «В ожидании Лефти» (1935). Испытывая симпатии к Советскому Союзу, он в 1934 г. вступил в ряды Коммунистической партии США, однако спустя восемь месяцев покинул ее. В 1950-е годы активно сотрудничал с Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности.

⁷⁸ Pollock A. The Theatre: 'Counterattack' Arrives at Windsor, Play About Russians and Germans // *Brooklyn Eagle*. 4 February 1943. P. 9.

⁷⁹ Вершинин И.М., Рудерман М.И. Победа. М.: Искусство, 1938. (Стеклографическое издание). С. 4.

⁸⁰ См.: Counterattack // Internet Broadway Database. URL: <https://www.>

- ibdb.com/broadway-production/counterattack-1269 (дата обращения: 10.03.2018); *The Best Plays of 1942–43, and The Year Book of the Drama in America* / Ed. by Burns Mantle. NY: Dodd, Mead and Company, 1943. P. 462.
- ⁸¹ Цит. по: Obituary [Margaret Webster Dies at 67; Stage Director and Ex-Actress] // *New York Times*. 14 November 1972. P. 33.
- ⁸² *Leiter S. L.* From Belasco to Brook: Representative Directors of the English-Speaking Stage. NY; Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 1991. P. 109–145.
- ⁸³ *Pollock A.* The Theatre: ‘Counterattack’ Arrives at Windsor, Play About Russians and Germans // *Brooklyn Eagle*. 4 February 1943. P. 9.
- ⁸⁴ *Nichols L.* The Play [Counterattack] // *New York Times*. 4 February 1943. P. 27.
- ⁸⁵ Ibidem.
- ⁸⁶ *Pollock A.* The Theatre: ‘Counterattack’ Arrives at Windsor, Play About Russians and Germans // *Brooklyn Eagle*. 4 February 1943. P. 9.
- ⁸⁷ *Вершинин И.М., Рудерман М.И.* Победа: Пьеса в 3 действиях (Литературный вариант). С. 76.
- ⁸⁸ *Вронский Б.* За океаном. (Из записок советского корреспондента в США) // *Литература и искусство*. № 24 (128). 10 июня 1944. С. 4.
- ⁸⁹ *Nichols L.* The Play [Counterattack] // *New York Times*. 4 February 1943. P. 27.
- ⁹⁰ *Waldorf W.* “Counterattack”, a Red Army Melodrama, at the Windsor // *New York Post*. 4 February 1943. P. 28.
- ⁹¹ Моррис Карновски (Morris Carnovsky, 1897–1992) – актер, театральный педагог. С 1924 г. играл в знаменитом нью-йоркском театре «Гилд» (заглавная роль в «Дяде Ване», Алеша Карамазов в «Братьях Карамазовых», в пьесах Ю. О’Нила и Б. Шоу). С 1931 по 1940 г. – в театре *Group*. Снимался в кино с 1937 г., в 1940-е годы возглавлял *Actors’ Lab Theatre* в Голливуде, где активно занимался театральной педагогикой. В эпоху маккартизма попал в «черные списки» Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности.
- ⁹² *Nichols L.* The Play [Counterattack] // *New York Times*. 4 February 1943. P. 27.
- ⁹³ *Pollock A.* The Theatre: ‘Counterattack’ Arrives at Windsor, Play About Russians and Germans // *Brooklyn Eagle*. 4 February 1943. P. 9.
- ⁹⁴ *Nichols L.* Melodrama about the War // *New York Times*. 14 February 1943. P. X1.
- ⁹⁵ См.: *Morris Carnovsky* // Internet Broadway Database. URL: <https://www.ibdb.com> (дата обращения: 10.01.2018).
- ⁹⁶ *Вершинин И.М., Рудерман М.И.* Победа: Пьеса в 3 действиях (Литературный вариант). С. 67.

- ⁹⁷ Nichols L. The Play [Counterattack] // *New York Times*. 4 February 1943. P. 27.
- ⁹⁸ Вершинин И.М., Рудерман М.И. Победа: Пьеса в 3 действиях (Литературный вариант). С. 49.
- ⁹⁹ Карл Молден (Karl Malden, 1912–2009) учился в Студии театра *Group*, в котором затем сыграл в двух постановках – «Золотой Мальчик» К. Одетса (1938, под именем Младен Секулович) и «Нежные люди» И. Шоу (1939). Член-основатель Актерской студии. Известность к нему пришла после участия в бродвейских хитах «Все мои сыновья» А. Миллера (1947) и «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса (1947/49), а также после фильма «Трамвай “Желание”» (1951, режиссер Э. Казан), за роль в котором он удостоился «Оскара».
- ¹⁰⁰ Барбара О’Нил (Barbara O’Neil, 1910–1980) – американская театральная и киноактриса. К моменту постановки «Победы» она получила широкую известность благодаря участию в фильме «Унесенные ветром» (1939), где сыграла роль Эллен О’Хара, матери героини В. Ли.
- ¹⁰¹ Цит. по: Nichols L. The Play [Counterattack] // *New York Times*. 4 February 1943. P. 27.
- ¹⁰² История западноевропейского театра / под общ. ред. А.Г. Образцовой, Б.А. Смирнова. М.: Искусство, 1988. Т. 8: 1917–1945. С. 229.
- ¹⁰³ Вронский Б. За океаном. (Из записок советского корреспондента в США) // *Литература и искусство*. № 24 (128). 10 июня 1944. С. 4.
- ¹⁰⁴ Владимиров Р. Советский театр в оценке печати США и Англии // *Театр*. 1945. № 1. С. 54.
- ¹⁰⁵ Cole T., Chinoy K. Morris Carnovsky // *Actors on Acting: The Theories, Techniques, and Practices of the Great Actors of All Times As Told in Their Own Words* / Ed. by Toby Cole and Krich Chinoy. NY: Crown Publ., 1970. P. 613.
- ¹⁰⁶ Золтán Корда (Zoltan Korda, 1895–1961) – британский кинорежиссер и сценарист венгерского происхождения. В 1940 г. переехал в Голливуд. Офицер кавалерии в Первую мировую войну, он снимал фильмы на военную тему (например, «Сахара», 1943).
- ¹⁰⁷ Пол Муни (Paul Muni, 1895–1967) – американский актер театра и кино. Лауреат премии «Оскар» (1937). В 1930-е годы активно снимался в Голливуде. С 1940 г. он покидает кино и играет на сцене, снявшись всего в пяти фильмах. В 1955 г. за роль в бродвейской постановке «Пожнешь бурю» получил премию «Тони».
- ¹⁰⁸ Роман Бонен (Roman “Bud” Bohnen, 1901–1949) – американский актер театра и кино. Свои основные сценические роли сыграл в театре *Group*, где его звали просто «Бад», т. е. «новичок», «дебютант»; здесь он

был занят почти во всех постановках. После закрытия *Group* в 1941 г. переехал в Голливуд, где активно снимался. В его фильмографии есть также и другая кинолента о нашей стране – «Миссия в Москву» (1943). В эпоху маккартизма попал в «черные списки» и в возрасте 47 лет (т. е. спустя четыре года после съемок в «Контратаке») скоропостижно умер.

¹⁰⁹ Джон Говард Лоусон (John Howard Lawson, 1895–1977) – американский драматург, киносценарист, критик, общественный деятель.

Начав в 1920-е гг. как драматург, близкий поэтике экспрессионизма («Роджер Блумер», 1923; «Процессия», 1925; «Громкоговоритель», 1927; «Интернационал», 1928), в «красные тридцатые» он вступает в коммунистическую партию и создает остросоциальные произведения – «История успеха» (1932), «Аристократка» (1934) и «Маршевая песня» (1937). С конца 1930-х пишет киносценарии. В 1961–1963 гг. по приглашению Союза кинематографистов СССР находился в Советском Союзе.

¹¹⁰ Первая антология советских пьес издана в США еще в 1934 г.: *Six Soviet Plays* / Ed. by E. Lyons. NY: Houghton Mifflin, 1934. – 469 p. В нее вошли следующие произведения: «Дни Турбиных» М.А. Булгакова, «Квадратура круга» В.П. Катаева, «Темп» Н.Ф. Погодина, «Хлеб» В.М. Киршона, «Инга» А.Г. Глебова и «Страх» А.Н. Афиногенова.

¹¹¹ *Soviet Scene: Six Plays of Russian Life* / Ed. by A. Bakshy. New Haven: Yale University Press, 1946. – 348 p. В эту антологию вошли пьесы: «Любовь Яровая» К.А. Тренева, «Кремлевские куранты» Н.Ф. Погодина, «Чужой ребенок» В.В. Шкваркина (под названием «Отец неизвестен» / «Father Unknown»), «Далекое» А.Н. Афиногенова (под названием «Дальняя тайга» / «Far Taiga»), «Площадь цветов» В.П. Ильенкова и «Двенадцать месяцев» С.Я. Маршака.

¹¹² *Seven Soviet Plays* / Ed. by H. W. L. Dana. NY: Macmillan, 1946. – 520 p. Сюда вошли пьесы: «Фельдмаршал Кутузов» В.А. Соловьева, «Половчанские сады» Л.М. Леонова, «Накануне» А.Н. Афиногенова, «Дым отечества» Братьев Тур и Л.Р. Шейнина, «Инженер Сергеев» Вс. Рокка, «Русские люди» К.М. Симонова и «Фронт» А.Е. Корнейчука.

¹¹³ Генри Уодсворт Лонгфелло Дана (Henry Wadsworth Longfellow Dana, 1881–1950) – известный американский исследователь советского театра, профессор, стоял у истоков советологии за океаном. Назван в честь знаменитого американского поэта Г.У. Лонгфелло (1807–1882). Неоднократно посещал СССР для изучения советского театра. Автор ряда книг об отечественной сцене и драматургии, а также вступительных статей к изданиям за океаном советских пьес.

Наталья Баландина

«Цена» Михаила Калика. На сломе десятилетий

Михаил Калик, один из крупнейших мастеров отечественного кино, автор картин «Человек идет за солнцем» (1961), «До свидания, мальчики!» (1964), «Любить» (1968), воплотивших яркость его поэтического и пластического дарования, в январе 2017 г. отметил свой 90-летний юбилей.

Через два месяца – 31 марта он уходит из жизни. Его фильмы переворачивают представление о кино: кажется, что оно теряет границы, как изображение на экране во время просмотра «До свидания, мальчики!», которое словно рождается из музыки и наоборот. Мир, возникающий в кадре, велик и одновременно соразмерен человеку, способному вместить его необъятность и красоту. Последней лентой, снятой режиссером перед отъездом в Израиль в 1971 г., стала экранизация пьесы «Цена» Артура Миллера.

Продолжая борьбу с чиновниками за права автора и восстановление режиссерской версии фильма «Любить» в 1968 г., Михаил Калик получает предложение начать работать в телевизионном объединении «Экран». Лишенный возможности снимать кино на натуре и широко использовать движение камеры, он воспринимает новые условия работы как повод для художественного эксперимента. Режиссер словно отталкивается от противного, ограничивая себя во всем, закрывая артистов и зрителя в одной единственной декорации. Его камера как будто отказывается от невесомости, подчиняясь силе земного притяжения, снижает скорость и сужает угол зрения. Вместе с тем телевизионная эстетика обозначила новый период в творчестве Калика, подсказала поворот – в сторону театральной драматургии.

В 1949 студент Михаил Калик ушел со второго курса театроведческого факультета ГИТИСа после кампании против космополитизма, осознав, что не сможет ни свободно писать о театре, ни работать на сцене в качестве режиссера. Ему кажется, что кинематографист ощущает меньше давления, в этом мире дышится легче, чем в театральной среде, – Калик не может оправиться от потрясения, когда на его глазах театральные деятели участвовали в расправе над своими коллегами – его любимыми учителями в ГИТИСе. В тот день студентов института вызвали в актовый зал, где происходил «суд» над их профессорами. «Я вышел и решил: не останусь здесь. К тому моменту я хотел перейти на режиссерский; <...> я же не смогу писать так, как думаю, я должен обязательно вставлять цитаты, слова про партию, то есть, врать. В кино-режиссуре все-таки не совсем так, там свободнее, там не надо говорить напрямую»¹. Калик поступает во ВГИК в том числе, чтобы порвать с театром, который в юности покорило его воображение.

В дальнейшем режиссер будет увлеченно исследовать природу кино, разрабатывать элементы киноязыка, выбирая материал, в котором действие развивается не за счет психологической интриги



М. Калик на съемках

и диалогов, а по законам специфики экрана. Слово в его кинематографе всегда играло вспомогательную роль: главным героем был Ариэль – воздух в кадре, пространство, которое звучало, вибрировало, передавало тембр и оттенки лирического голоса автора. Реальность в объективе камеры Калика хранила чувство удивления, открытия перед жизнью – события и персонажи часто отступали на второй план, главным был этот взгляд, угол зрения, яркое образное восприятие мира. В сущности, сюжет его фильмов – это переживание времени: в детстве, в юности, на войне или сразу после нее, в шумной городской толпе или за столиком кафе в ожидании встречи. Режиссер стремился выразить не характер, а состояние, развивая фильм как музыкальное произведение, в котором то переплетаются, то расходятся основная и второстепенные темы.

Но почему бы не попробовать сделать то, что раньше не приходилось делать, приобрести новый профессиональный опыт – перенести на телеэкран современную театральную пьесу, построенную по закону трех единств? Очевидно, что в работе над таким материалом следует опираться не на операторское или монтажное решение, а в первую очередь на артиста. Новая пьеса Артура Миллера, в 1968 г. опубликованная в журнале «Иностранная литература» в переводе Константина и Алексея Симоновых, вовсе не случайно привлекла внимание Калика. За разговорами и напряженными спорами двух братьев на чердаке

старого дома в Нью-Йорке скрывался мир, созвучный интонации его кинематографа и одновременно настроениям конца 60-х.

В статье о самой известной пьесе Артура Миллера «Смерть коммивояжера» Наум Берковский отмечал, что «драма у Миллера строится на коллизиях возраста»². В определенной степени это характерно и для драматургической конструкции «Цены». Но как обычно бывает в пьесах Миллера, тема возраста является лишь частью чего-то большего – многоплановой и разветвленной композиции, в которой сталкиваются различные голоса.

Отметим, что Калик выбирает пьесу, в которой герои оценивают себя во времени, пытаются взглянуть на свою жизнь со стороны, думают не столько о настоящем, сколько о случившемся. Пятидесятилетний Виктор Франц с простодушным удивлением восклицает: «Когда оглядываешься назад, многое кажется невероятным. Сомневаешься, что это со мной произошло». А восьмидесятидевятилетний оценщик Соломон сокрушается: «Всю свою жизнь я был борец. <...> А теперь я сижу здесь и говорю Вам, что все это сон». Между ними большая разница в возрасте, но и тот, и другой – первый робко и с надеждой, второй яростно и безнадежно – пытаются скрепить прошлое и настоящее. Но устоять во времени можно лишь тогда, когда не обижаешься на судьбу и сохраняешь открытое и благодарное отношение к жизни. Соломон, почти как шекспировский герой, горько спохватывается о том, что человеческая жизнь так быстротечна и призрачна, что должна растаять, как сон: он так видит свое прошлое теперь – на краю, когда не может собрать растекающееся время, ощущая одиночество и вину перед близкими. Но для Виктора прошлое так же реально, как настоящее, даже, если оно в какой-то момент кажется невероятным, именно поэтому достаточно всего нескольких минут, чтобы воскресить его, здесь, в окружении вещей из родительского дома. Эта метаморфоза завораживает его самого – он признается своей жене Эстер: «Я не понимаю, что со мной происходит». Калика как раз интересуют эти «остановки» в повседневной жизни человека, попытки обрести точку опоры... Героям его предыдущих фильмов удавалось существовать в особом измерении – зазоре между внешним бытовым миром, насыщенным документальными подробностями, и миром внутренним. Мальчик, открывающий родной город, как таинственный неведомый континент, замечающий в самом неприметном удивительное художественное явление в картине «Человек идет за солнцем» (1962); бойцы, застигнутые во время

привала воспоминаниями, спорящими с фронтовой реальностью, в «Юности наших отцов» (1959); ребята, оканчивающие школу и обретающие в будничном времени необыкновенное чувство свободы в фильме «До свидания, мальчики!» (1964).

Ситуация в пьесе «Цена» самая прозаическая – продажа семейной мебели, собранной в мансарде предназначенного на слом доходного дома в центре Манхэттена. В этой картине Калика и персонажи, и фабула, и предлагаемые обстоятельства менее возвышенные, более приземленные, чем в его предыдущих историях. Поначалу кажется, что эта пьеса больше подходит какому-нибудь другому режиссеру, к тому же американские реалии делают еще более условным киноповествование. Но вскоре понимаешь, что давление материала превращается в прием для создания нужной дистанции между зрителем и персонажем.

Размышляя об особенностях стиля «поэтического натурализма» в связи с пьесами «английских рассерженных» и драматургией Артура Миллера, Борис Зингерман писал, что «если “натурализм” нового театрального стиля выражается прежде всего в документальности быта и типажности актеров, то “поэзия” – в особом ритмическом построении спектакля»³. Такая структура чрезвычайно близка «Цене» Михаила Калика, который в телевизионной постановке был вынужден отказаться от многих привычных приемов и средств выразительности, но сохранил верность главному – особому ритмическому построению фильма. Экранное решение миллеровской пьесы опирается именно на этот принцип, которым блестяще владеет автор фильма «До свидания, мальчики!». Вместе с тем, в отличие от драматургических конструкций многих предыдущих картин Калика, «Цена» Миллера основана на двойном конфликте и противопоставлении внешнего и внутреннего плана действия: конфликт между системами ценностей двух братьев и конфликт, характерный для британской и американской драматургии второй половины 50-х – 60-х гг., испытавшей влияние театра Чехова, – между «житейской обыденностью и внутренней жизнью человека». Борис Зингерман так описывает логику развития спектакля, отсылающего к этому типу драматургии: «Действие начинается, как правило, в привычно заволаживающем ритме будничной жизни. Постепенно после того, как зритель взят в плен этой монотонностью и, словно усыпленный ею, без подозрений отдается происходящему, ровный ритм вдруг начинает прерываться внезапными будоражащими взрывами»⁴. Однако сложность адаптации пьесы «Цена» для экрана состоит



М. Таривердиев

в том, что в ее структуре огромное место занимает внедейственный план, т.е. предыстория героя, которая раскрывается в монологах и диалогах. Кажется, что для Калика, который не раз повторял, что он «терпеть не может диалог в кино», потому что кино – это совсем другое – «изображение, запах, атмосфера»⁵, это неодолимое препятствие. Однако он пытается преодолеть статичность действия за счет монтажа и музыки – в некоторых эпизодах, а также с помощью самой идеи неподвижности. Режиссер словно сражается с ней, как Дон Кихот с мельницами, как герои «Цены» с загромодившей комнату старой мебелью, собранной со всего дома – такой массивной и надежной, что ее нельзя поменять – она никогда не сломается. Это безнадежная борьба – дуэль с противником, которого невозможно победить, как невозможно победить прошлое, но в борьбе с которым черпаешь силы и обретаешь знание.

Конечно, у режиссера телевизионного фильма есть технические возможности, позволяющие внести движение в кадр, – смена ракурсов, наезд и отъезд камеры, необычный угол съемки, но Калик, используя их, вместе с тем подчеркивает и замкнутость пространства, указывает на неподвижность и громадность обстановки, заполняющей все своим присутствием, ограничивая передвижения людей. С другой стороны, он спорит с этим герметичным миром, пытаясь вырваться в знакомую



М. Калик в своей квартире в Иерусалиме

лирическую стихию с помощью фото и кинохроники, а также музыкальной партитуры Микаэла Таривердиева. Сочиняя фильм, режиссер ощущает себя как фехтовальщик, готовый в любой момент отразить удар, доказывая самому себе, что сможет покорить «драму идей» Миллера: он словно берет пример с героев пьесы, которые ведут ожесточенную полемику, отстаивая свои позиции.

«Цена» – это образец пьесы-дискуссии в ибсеновском духе, в которой автор использует свой излюбленный прием «судебного разбирательства». На это обращает внимание Наталья Микеладзе – автор диссертации о драматургии Артура Миллера, отмечая, что «Цена» и «Случай в Виши» относятся к тому типу пьесы, в которой «вершится суд над идеями, мировоззрениями больше, чем над конкретными действиями, как в ранних пьесах»⁶. Что важнее – быть порядочным или успешным? Этот вопрос всегда современен, он не теряет своей остроты в любую эпоху. Кажется, только родные братья могут обсудить его, добыв всю правду, выяснив все до конца, задать его прямо, со всей степенью откровенности, глядя друг другу в глаза. Будто скрестив шпаги, герои «Цены» дерутся за идеи, выдвигая аргументы *pro* и *contra*, делая стремительные выпады и едва успевая защищаться. В этом диспуте они неизбежно приближаются к моменту «узнавания» или «самосознания» – кульминационной точке многих пьес Миллера.

Примечательно, что фильм «Любить», снятый Каликом год назад, тоже был задуман как дискуссия. «Я хотел найти новую форму для рассказа о любви. Мне хотелось сделать дискуссию, широкую дискуссию – что же такое любовь? Немножечко с юмором. Поэтому начинается с опроса людей... Это запев, предложение – “давайте все в этом участвовать”»⁷. Вопрос, который режиссер вместе с автором пьесы выносят на обсуждение в «Цене»: «Что такое человеческое достоинство?». Это то, что боится потерять респектабельный Уолтер Франц, признав свою вину перед братом и попросив прощения? Или то, что заставляло Виктора Франца остаться рядом с отчаявшимся отцом и поступить на работу в полицию, чтобы прокормить семью? Достоинство – это солидная работа, серьезный вид, твердость характера и строгий логический расчет? Или совсем другое – постоянные сомнения в себе и верность нравственным принципам вопреки собственной выгоде?

Отечественные фильмы конца 60-х гг. – это кино вопросов. Окружающая реальность режиссеров интересует меньше, чем то, что их герои думают о ней и о себе. На экран все чаще проникает атмосфера сомнений и беспокойства, ощущение кризиса: персонажи с рапирой в руках пытаются выяснить свои отношения с миром и с самими собой. По выражению Евгения Марголита, «эпоха неуклонно снижала температуру»⁸, что ярко отразили М. Хуциев в «Июльском дожде», Л. Шепитько в «Крыльях», М. Осебян в «Трех днях Виктора Чернышова»... Та опора, которую, казалось, обрело оттепельное кино начала 60-х, в конце десятилетия рассыпается, уходит из-под ног. И самое главное, исчезает чувство подлинности, первозданности жизни, которым были наполнены лучшие картины оттепели. Не случайно, одним из главных мотивов кино конца 60-х становится подмена оригинала копией: самый известный пример – сцена типографской печати «Незнакомки» Крамского, с которой начинается «Июльский дождь». Реальность в этой ленте еще пронизана авторским поэтическим мироощущением, к которому уже примешивается острое чувство грусти и меланхолии, смятение и тоска.

Сосредоточиться на второй задаче – определении отношений героя с самим собой – полностью – можно было, только пройдя рубеж десятилетия, освободившись от социальных утопий. Попытку перенести основное действие в сознание героя удачно осуществили европейские режиссеры еще на рубеже 50–60-х гг. В отечественном кино главные открытия в этой области совершил Андрей Тарковский уже в 70-е.

Не случайно, знаковая фигура для кинематографа на переломе эпох – образ Кельвина из «Соляриса», который внезапно находит парадоксальное объяснение причины пребывания его спутников на станции: «А может мы вообще здесь для того, чтобы впервые ощутить людей как повод для любви?». Марголит отмечал, что «общий сюжет кино 60-х – это осознание героем своего индивидуального “я”»⁹. Пожалуй, все лучшие режиссеры этого поколения – каждый в своей манере, увлеченно разрабатывают этот сюжет: их общие усилия подготавливали почву для дальнейшего художественного скачка. Сквозной темой отечественных фильмов середины и второй половины 60-х становится проблема выбора и личной ответственности. Конец десятилетия выявил эту проблему в реальности с сокрушительной силой. «Трагический финал 60-х (как он воспринимался политически) всех поставил перед выбором в заведомо безнадежной ситуации»¹⁰, – размышляет Андрей Шемакин.

Таким образом, вопрос о человеческом достоинстве и цене выбора – узловая проблема искусства рубежа 60–70-х гг. Сюжет пьесы Миллера с мотивом столкновения идеалиста и прагматика, выросших в одной семье и усвоивших принципиально разные взгляды на жизнь, близок размышлениям художников оттепели. Знаменательно, что в 1968 г. состоялась премьера спектакля «Цена» на сцене БДТ. Постановка Розы Сироты не сразу дошла до зрителя, но продержалась в репертуаре десять лет, а в 1990 г. ее возобновили с новым актерским составом (и одним прежним исполнителем – Владиславом Стржельчиком). Сергей Юрский, исполнивший роль Виктора в спектакле 1968 г., рассказывал о его судьбе: «В 68-м первой постановкой БДТ после вхождения танков в Прагу была “Цена” А. Миллера в переводе с английского Константина Симонова и его сына Алексея. <...> Играли мы четвером: Валентина Ковель (Ц[арствие] Н[ебесное]!), Вадим Медведев (Ц.Н.!), Владислав Стржельчик (Ц.Н.!) и я. Спектакль был показан 1 октября и сразу запрещен. Миллер (председатель ПЕН-клуба) высказался по поводу вторжения наших войск в Чехословакию, и его имя сразу попало в черный список. Раз в две недели мы играли тайно – под видом просмотра, не продавая билетов. Зал был переполнен каждый раз. Товстоногов пытался воздействовать на вершителей судеб, но власти были непреклонны. <...> Но тут включилась тяжелая артиллерия – влиятельный, дипломатичный, могущественный Константин Симонов. Весы начали колебаться. <...> И наконец на 10 декабря была назначена официальная премьера»¹¹.

Режиссерский сценарий Михаила Калика был утвержден в 1968 г., а съемки фильма «Цена» начались в феврале 1969 г. в Ялте. Создавая пространство, в котором должны действовать герои пьесы Миллера, режиссер использует прием, определивший композицию его предыдущей картины «Любить», – переплетение игрового и документального материала. Объективность кино и фотохроники служит как бы противовесом условности действия, происходящего на маленькой замкнутой площадке. Этот контрапункт был нужен в частности для того, чтобы удержать историю в границах кинематографа, обозначить систему координат, отстраниться от жанра телеспектакля. Да, события фильма происходят в интерьере квартиры, характеры вымышлены, среду мы можем только представить себе, но жизнь, текущая за пределами этих стен, – настоящая, когда-то зафиксированная оператором на улицах Нью-Йорка. На этот раз город слишком велик и многообразен, слишком суетлив и изменчив, чтобы быть соразмерным человеку, улавливать его настроение, выражать его изумление или тоску. В нем нет открытой враждебности – режиссер с любопытством присматривается к нему, но все же этот образ противопоставлен «обыкновенному человеку». В режиссерском сценарии так описан индустриальный пейзаж, который должен появиться на экране: «Громоздятся угловатые силуэты зданий. <...> Все это однако не лишено современной привлекательности». Кроме того, перед нами город, который все еще помнит эпоху Великой депрессии, даже если эти воспоминания спрятаны глубоко внутрь. «Цена» начинается с документальной зарисовки Манхэттена: предлагают свой товар разносчики утренних газет, сверкают огромные щиты реклам на Бродвее, на тротуаре сидят уличные музыканты. Отсюда в комнату невысокого дома падает яркий солнечный свет. В проеме окна стоит человек, который через несколько мгновений поворачивается к зрителю. У него сосредоточенный и недовольный вид, как будто его заставляют ждать, отрывая от важных дел. Действие на протяжении фильма будет несколько раз возвращаться к распахнутому окну и освещенному солнцем потертому креслу, стоящему посередине комнаты. Намечая рисунок мизансцен, режиссер показывает, что основное внимание героя, ожидающего посетителя, распределено между двумя предметами – креслом и стоящей чуть в стороне огромной арфой с облупившейся золоченой рамой, и одновременно он словно пытается освободиться от этого «влияния»: постоять у окна, мысленно выскользнуть наружу, перевести взгляд на другие вещи.

Успех фильма во многом зависел от того, насколько точно режиссер построит систему взаимоотношений между персонажами, сможет ли он помочь артистам свободно существовать на съемочной площадке в декорации, которая практически не меняется. Некоторые сцены, например, решены как этюды на взаимодействие с предметом. В истории, в которой персонаж как будто бы сосредоточен на одной задаче – срочно распродать всю мебель из родительского дома, обреченного на снос, т.е. удачно провести переговоры с оценщиком и потенциальным покупателем, особое значение приобретает каждый жест. То, как герой поднимает с пола старую газету, стряхивает с нее пыль и разглядывает заголовок, как он, бросив быстрый взгляд на комод, что-то вспоминает, открывает ящик и с удовольствием вынимает рапиру, как он находит пластинку, ставит ее на патефон и, слушая, начинает танцевать, захваченный мелодией, живущей в дальних уголках памяти и нечаянно вылетевшей наружу. Мужчина и женщина с пластинки многократно повторяют одну и ту же фразу – «How do you do, Mr. Brown!». Сначала поют, а затем переходят на речитатив, и так смеются, что никак не могут договорить строчку до конца. Смех – такая же выразительная деталь, как взгляд, походка, поворот головы, – деталь, которую нужно использовать чрезвычайно деликатно, чтобы избежать фальши и сохранить художественное равновесие. Миллер трижды использует мотив смеха в пьесе: в начале, в середине и в конце. Калик осознает смысл этого сильного выразительного средства, соглашается с ним и даже подчеркивает его значение в структуре фильма. В его экранизации смех – это действие, которое прерывает одиночество героя, экзистенциальное одиночество «маленького человека». То, что на несколько минут позволяет вырваться из будничного циклического времени, дает чувство свободы и беззаботности, испытанное лишь в детстве. То, что примиряет обидчиков, хотя бы на краткий миг заставляя забыть о любых противоречиях.

В «Цене» смех предвзвешивает сдвиг, перелом действия, смену событий. Слушая «смеющуюся пластинку», Виктор забывает об оценщике, не пришедшем вовремя, о баррикадах из мебели, о том, что его брат Уолтер так и не перезвонил ему и видимо не хочет с ним разговаривать. Ему просто радостно, что здесь, в этом доме прошло его детство, когда везде звучала эта мелодия. Как раз в этот момент появляется его жена Эстер. Второй раз смех звучит в сцене, когда старьевщик Соломон гордо провозглашает: «профессиональная этика в нашем деле

началась с меня!». Эта фраза кажется забавной Волтеру, который все-таки соизволит прийти сюда, – он смотрит с улыбкой на Виктора и Эстер, и они смеются все вместе – от души, сначала тихо, а потом все громче. Спустя некоторое время они снова вспоминают эту фразу – Калик в этот момент останавливает кадр – снимает тройной портрет людей, которые знали друг друга в детстве: Виктор и Уолтер, Эстер между ними. За кадром звучит звонкий, дружеский, заговорщический смех. Кажется, что все противоречия вдруг исчезли, словно и не бывало. Зритель испытывает и чувство неловкости – это общий смех над другим человеком, но режиссер подчеркивает добродушную интонацию и озорство, смеяняя план со смеющимися взрослыми героями детской фотографии, вспыхивающей как надежда на спасение отношений и примирение братьев. Наконец, еще раз смех звучит в фильме в финальном эпизоде, когда Грегори Соломон остается один в доме семьи Франц и включает ту же самую «смеющуюся пластинку», которую слушал Виктор в начале фильма.

Семейная история, рассказанная Каликом, в значительной степени опирается на блестящую игру двух исполнителей – Михаила Глузского и Льва Свердлина. Трудно сказать, за кем наблюдать интереснее – за пылким прямодушным Виктором в исполнении Глузского или грузным эксцентричным Соломоном, которого играет Свердлин. Они оба превращают рассказ из чужой жизни и «драму идей» в историю о хорошо знакомых людях и притчу о судьбе. Оба они играют персонажей, которые должны принять какие-то важные решения: Виктор – в связи с уходом на пенсию и завершением карьеры полицейского, а Соломон – по поводу итогов прожитого – он «проматывает» жизнь назад, как фильм, ощущая горечь и тревогу в конце пути. Для каждого из них пребывание в этой комнате, заваленной мебелью, – это своего рода «момент истины», испытание, которое должно преодолеть. «Когда давно не занимаешься мебелью, то забываешь, как это на тебя действует», – замечает Соломон. Но на самом деле им обоим гораздо важнее рассказать о себе, поделиться своими страхами и переживаниями, чем заключить деловую сделку, даже если Виктор долго сопротивляется попыткам гостя вызвать его на откровенность. Соломон – в некотором роде собиратель не вещей, а историй, «вечный свидетель»... «Все что случается с людьми, для меня очень важно», – объясняет он. А может быть, такой стиль поведения – профессиональный прием, средство добиться выгодной цены? Однако герой Михаила Глузского, кажется,



Фильм «Цена». М. Глузский – Виктор, А. Климова – Эстер,
Л. Галлис – Уолтер

вовсе не склонен вести задушевные беседы и отклоняться от цели их встречи. Но старый оценщик не согласен так вести дело: договариваться о покупке мебели можно только в том случае, если тебя слушают и хоть немного доверяют.

Характер Виктора в исполнении Глузского плохо сочетается с привычным образом полицейского: он – мягкий, чувствительный, тонкий человек. Но у него есть и другие качества, позволяющие ему отлично выполнять свою работу: сила воли, мужество, честность, чувство справедливости. В юности Виктор хотел заниматься наукой, увлеченно работал в домашней лаборатории, конструировал, но после разорения семьи не смог закончить учебу в колледже и получить диплом. Соединение теплоты, сердечности и внутренней твердости, умения не отступать, защищая свои убеждения, нравственные принципы, – отличительная черта многих персонажей Глузского, подчеркивающая цельность их натуры. Но в роли Виктора скрыта и романтическая тема, не столь характерная для других его героев: этот моложавый коренастый мужчина в полицейском мундире, который ему очень к лицу, одновременно галантный джентльмен, заботливый муж, влюбленный в свою жену. Порывистый характер делает его иногда резким и чересчур категоричным, но он не умеет лицемерить и фальшивить. Простодушие – его дар, такой же, как талант живописца или писателя. Жена Виктора Эстер,

которую играет Александра Климова, сожалеет, что в молодости он не развил свои способности, вспоминая о том, как однажды незнакомый человек принял его за скульптора. Эстер мечтает о какой-то другой жизни и не может принять то, что карьера Виктора сложилась именно так, а не иначе. Как героини многих пьес Миллера, она любит «своего парня» и старается его понять. Виктор в последнее время и сам стал сомневаться в правильности своего выбора, который он сделал здесь в этой комнате 30 лет назад. Но эта растерянность появилась только потому, что настало время выйти в отставку и найти новое занятие.

Все, что случится в этой квартире в течение ближайших полутора часов, – разговор с женой, встреча с оценщиком, чье имя он нашел в старой телефонной книге, спор с братом, которого он не видел 16 лет, – заставит Виктора, пережив шок и разочарование, обрести уверенность и надежду, победить страх перед будущим. Какая бы тень не ложилась на образ его отца, какие бы тайны не раскрыл ему Уолтер, роль которого сыграл Леонид Галлис, Виктор все больше убеждается в том, что он поступил тогда только так, как мог и должен был поступить. Как бы его не старались уверить, что все было напрасно, и проявлять благородство не требовалось, потому что у отца оставались сбережения, которые тот скрывал, герой Глузского лишь яснее постигал смысл семейной истории тридцатилетней давности. И главное – он не теряет преданности и любви к своим близким. Когда Виктор объясняет, что догадывался о том, что у отца были деньги, но несмотря ни на что хотел поддержать его, быть рядом с ним, Уолтер наносит самый жестокий удар. Он объявляет, что в этом доме «любовь никогда не ночевала», а брак их родителей был всего лишь финансовым соглашением, поэтому и сохранять нечего. Уолтер пытается подтасовать факты, чтобы доказать, что их семейные связи с самого начала были слишком хрупкими и призрачными, фанатично желая утвердить свою правоту. Именно в этот момент, когда ужас и потрясение испытывает даже Эстер, Виктор сквозь боль и отчаяние обретает внутреннюю силу и покой. Рассказывая о своих догадках об отце, герой Михаила Глузского, словно оправдываясь, кричал: «Что же я должен был припереть его к стенке, если у него оставалось несколько долларов?», так яростно демонстрируя это действие, что мы почти видели незримого обездвиженного противника. Но на реплику Уолтера об отсутствии любви в их доме он отвечает спокойным тоном: он уже не сердится, а жалеет брата. Столкнувшись с врагом лицом к лицу – не с братом, а с его идеями, мировоззрением, – он остро ощутил, как важно

защищать тех, кто за его спиной. И потому теперь его слова полны горечи и сочувствия. Герой Глузского, присев рядом с Эстер напротив Уолтера, терпеливо и тихо, как ребенку, объясняет: «Уолтер, это моя жена: ты уйдешь, а нам с ней надо жить и смотреть друг другу в глаза! Это были наши родители, это был наш дом, а звучит так, словно мы были кучкой совершенно чужих друг другу людей!». Но чем сдержаннее становится темпераментный Виктор, тем больше перестает владеть собой хладнокровный Уолтер. Чем более кротко и разумно звучит голос первого, тем враждебнее становятся обвинения второго. В конце концов, Уолтер произносит совсем нелепую фразу, обращаясь к Виктору и Эстер, которые молча стоят перед ним: «Вы сдались перед жизнью! В вас кипит зависть!». Наконец, его гнев достигает высшей точки, и уже у порога он оборачивается и бежит прямо на Виктора, заноса руку для удара. Только крики свидетелей – Эстер и Соломона останавливают его. Тряхнув головой, он словно пытается сбросить наваждение и, не говоря ни слова, выходит на лестницу.

Леонид Галлис, которого, вероятно, познакомил с Каликом Михаил Глузский – его старый приятель и сокурсник, играет солидного, уверенного в себе человека, привыкшего сохранять деловой и невозмутимый вид. Он говорит словно сквозь зубы, с бесцветной интонацией, скороговоркой, как тот, кто привык отдавать распоряжения и руководить, не допуская мысли, что его мнение можно оспорить. Несчастье Уолтера в том, что, осознавая свою вину, он не хочет в этом признаться даже самому себе, не может попросить прощения, и поэтому его сжигает чувство безысходности и бессильный гнев. Но на протяжении большей части фильма этот персонаж почти не проявляет эмоций – кажется, что артист просто зазубрил свой текст и произносит его формально. Он ведет себя так отстраненно, что, кажется, всего лишь изображает своего героя, но вместе с тем это краска характера Уолтера – недостаток чувствительности. Виктор в трактовке Глузского – его полная противоположность: артист тонко и легко меняет эмоциональные регистры с помощью пластики, тембра и интонации голоса, который звучит то низко, внушительно, строго, то высоко, звонко, стеснительно. В его характере сочетаются мудрость с детской неуверенностью в себе. В некоторые моменты он объясняет мотивы своих поступков так, будто просит прощения за что-то. Например, за то, что приходится говорить о себе.

Один из самых ярких монологов героя Глузского в «Цене» – это рассказ о мгновении, когда он вдруг остро понял душевное состояние



Фильм «Цена». Л. Сverdлин – Соломон, М. Глузский – Виктор

своего отца, потерявшего огромное состояние и положение в обществе – ужас Великой депрессии. Сначала Виктор обращается к пустому креслу, в котором когда-то сидел «милый пожилой джентльмен, всегда ждущий новостей», как характеризует его Эстер, так достоверно воспроизводя разговор с отцом, словно он сейчас присутствует в комнате. Затем герой описывает свою прогулку в Брайант-парк: «Там сидело столько людей, что травы не было видно. Огромная ночлежка под открытым небом. На некоторых еще были начищенные туфли и приличные шляпы – обанкротившиеся бизнесмены, юристы, перво-классные инженеры». Эта картина осталась в памяти героя как символ социальной и человеческой катастрофы, стихии, поглотившей его отца. Интонация голоса Михаила Глузского рисует эту сцену не менее ярко, чем кадры фотохроники, найденные режиссером в архиве и вплетенные в ткань фильма.

И все же одна из главных сюжетных линий «Цены» – это взаимоотношения Виктора Франца с 89-летним оценщиком Соломоном, с которым, казалось бы, у него нет ничего общего. Если в первой части фильма эти персонажи ведут подробный прямой диалог, то во второй, построенной вокруг словесной дуэли двух братьев, Соломон, играющий роль стороннего наблюдателя, реже появляется на экране. Но кажется, что он «действует на расстоянии». Его присутствие не только в комнате, где разворачивается основной конфликт, но и в закадровом

пространстве – в спальне, где хозяева попросили подождать посетителя, становится камертоном всего происходящего – дискуссии, которая чуть было не перерастает в драку. Он, случайный свидетель, опасаящийся, что сорвется выгодная сделка, становится человеком, молчаливо сочувствующим Виктору. Такое впечатление, что посетитель незаметно возвращается в комнату просто для того, чтобы не быть в стороне. Соломон – чужак, не имеющий права вмешиваться в семейный конфликт. Но в финале кажется, что его присутствие здесь почему-то не то, что не уместно, как сначала думалось Эстер, когда старик выходил из спальни в самый острый момент спора, но, наоборот, необходимо. Виктор и его жена прощаются с оценщиком очень тепло и сердечно, так словно чему-то научились у него. Мебель продана, хоть и не за большую цену, но это их больше не волнует, как и старые семейные счета, – взявшись под руки, они идут в кино.

В архиве Льва Свердлина в РГАЛИ хранится блокнот с описанием роли Соломона с указанием дат съемок. Артист отмечал все, что связано с первым появлением его героя на экране: детали костюма, походку, выражение лица, взгляд. В фильме все эти подробности сразу создают яркий портрет персонажа. Сначала Виктор и Эстер слышат с лестничной площадки громкий кашель, предвещающий приход пожилого джентльмена «в бесформенном пальто», с «потертой черной шляпой, слегка заломленной» и «большим кольцом с бриллиантом на левом указательном пальце», «под мышкой очень старый кожаный портфель». Кашель долго не останавливается, кажется, что этот старик зашел сюда по ошибке и ему срочно нужна помощь. Но выясняется, что он просто поднялся по крутой лестнице на самый верхний этаж и должен отдыхать. Сначала гость не может произнести ни слова – его усаживают в кресло и он, обретя дар речи, иронично описывает свой подъем по лестнице. Удостоверившись, что эта квартира принадлежит семейству Франц, посетитель, глядя во все глаза на Виктора в форме сержанта, восклицает, что ему невероятно повезло, потому что раньше он никогда не имел дела с полицейскими. Уже с первого взгляда ясно, что это необычный оценщик, потому что прежде всего его интересуют не вещи, а люди, которые их продают. В его душе не гаснет огонек любопытства к жизни, у него пронизательный взгляд, профессиональная хватка и неиссякаемое чувство юмора. После знакомства с Виктором и обменом любезностями с Эстер старьевщик обводит взглядом комнату, охая: «Сколько мебели! Я никак не ожидал увидеть такую тьму мебели в этом

районе!». Узнав, что она стоит здесь уже 16 лет, он намекает, что время снижает ее цену, потому что эти прочные красивые качественные вещи вышли из моды – изменился стиль жизни: например, что делать с кабинетным столом, если в современных квартирах нет кабинетов? И кто захочет купить искусно сделанный шкаф, если двери в новых домах уже, чем его ширина? Но сразу же успокаивает Виктора: ему эта мебель нравится, и он сейчас все подсчитает. Однако любой предмет, возникающий в поле его зрения, становится поводом для беседы, отвлекающей от деловых переговоров.

Заметив покрытую пылью пластинку на столе, Соломон подносит ее к глазам и радостно сообщает, словно сделав открытие: «Галахер и Шин!» Виктор, теряя терпение, бурчит, что надеется избежать прослушивания. Гость строго объясняет, что он выступал «с этим Галахером и этим Шином в одной программе, наверное, в пятидесяти разных театрах». Теперь настала очередь удивляться Виктору: «В молодости Вы были актером?». Герой Свердлина снисходительно повторяет: «Актером?», добавляя с гордостью: «Я был акробатом!», выделяя гласные в последнем слове. Эта сцена – самый выразительный пластический автопортрет Соломона. После реплики о номере, с которым выступала его семья, герой Свердлина делает быстрое и непринужденное движение ладонями, словно подбрасывая вверх маленького воображаемого гимнаста, а затем сразу другой жест – согнув руки в локтях, поднимает их, как будто легко поддерживает над головой сделавшего сальто человека. Эта пантомима удивительно преображает персонажа – в пожилом полном человеке, который ходит, опираясь на палку, возрождается образ молодого воздушного гимнаста. Оказывается, Соломон помнит это чувство невесомости. В почтенном господине с портсигаром и портфелем все еще живет артист, и спрятанные под маской дельца легкость и юношеское озорство роднят его с Виктором. Это подтверждает сцена, в которой герой, примеряя попавшийся под руку цилиндр-шапокляк, стоит перед зеркалом, подбоченясь, принимая разные позы, будто репетирует роль. У Свердлина очень подвижная мимика, крупные черты лица – большие круглые белки глаз, сверкающие на смуглой коже, густые косматые брови. Выражение глаз делает его лицо порой похожим на греческую маску. Изображая акробата, он поднимает глаза вверх так, словно над его головой целая пирамида из людей, которую нужно удержать на руках. Это взгляд человека, напряженного до предела и из всех сил стремящегося сохранить равновесие.

Михаил Калик сделал точный, безошибочный выбор, пригласив Льва Свердлина на роль еврейского оценщика Соломона. Надо было сыграть не просто характер, а прожитую судьбу, – персонажа, соединившего в себе разные эпохи, накопившего огромный жизненный опыт. Свердлин блестяще справляется с этой задачей – с одной стороны, тщательно продумывая и создавая точный актерский рисунок, а с другой – отчасти воплощая самого себя. Ученик Мейерхольда, поступивший в его Мастерские в 1923 г., принятый в ТИМ, где он служил вплоть до его закрытия в 1938 г., Свердлин блестяще освоил принципы биомеханики. Сохранилась архивная кинозапись, сделанная во второй половине 20-х годов, где артист вместе с Рахилью Гениной демонстрирует упражнение «Удар кинжалом». Умение свободно владеть своим телом и быстрота реакции помогут ему сохранить прекрасную форму в поздний творческий период. Глядя на Соломона в «Цене», который почти не позволяет себе делать паузы в разговоре с Виктором и мгновенно реагирует, если возникает малейшая угроза для их сделки, легко поверить, что он в молодости был акробатом.

На экране первая значительная роль Свердлина – рыбак Юсуф, влюбленный, как и его друг в исполнении Николая Крюкова в одну и ту же девушку – героиню Елены Кузьминой, в картине «У самого синего моря» (1936) Бориса Барнета. В 1943 г. артист сыграл журналиста Мишу Вайнштейна в одной из самых знаменитых мелодрам военного времени – «Жди меня» А. Столпнера. Свердлин – рекордсмен по количеству ролей в театре и кино: с 1943 по 1963 г. он снимается почти непрерывно, одновременно играет на драматической сцене – на рубеже 30–40-х в театре Вахтангова, затем – в театре Маяковского, участвуя в постановках Н. Акимова и Н. Охлопкова. С 1962 г. Лев Свердлин, который начал преподавать в юности, работая в театре Мейерхольда, становится художественным руководителем актерского курса во ВГИКе, а с 1963 – в ГИТИСе. Кажется, что он берется за все, не хочет отказываться ни от какого занятия, связанного с его профессией, ни от какой роли на сцене и в жизни. И этим как раз похож на своего героя в фильме Калика, который характеризует себя так: «Я был здоров как лошадь. Вино, женщины, все на свете. <...> Только жизнь меня остановила». В пестрой веренице персонажей Свердлина можно выделить два типа: люди, облеченные властью – вожди, генералы, начальники и – народные герои, представители яркого национального характера. Их выбор во многом определил восточный тип внешности артиста: он играл

монгола Сухэ-Батора, татарина в «Моих университетах», чукчу в фильме «Алитет уходит в горы», но квинтэссенцией типа фольклорного героя стал его Насреддин в ленте Якова Протазанова. Хитроумный персонаж восточных сказок, балагур, шутник, жизнелюб воплотил важную черту индивидуальности артиста, его тягу к эксцентрике, реализованную и в позднем образе Соломона.

Калик пригласил Свердлина на роль оценщика, желая колоритно передать национальный характер, – эта тема, важная для автора пьесы «Цена», имеет огромное значение и для режиссера, замечавшего, что почти в каждом его фильме есть «еврейский персонаж». Для Свердлина это тоже особая работа, возвращающая его к собственным корням, и последняя роль в кино. В августе 1969 г. он уходит из жизни.

Примечательно, что когда в старом родительском доме появляется Уолтер и пытается воспрепятствовать сделке, Соломон теряет свою уверенность, чувствует слабость и нарастающее беспокойство. Свердлин показывает, как меняется его персонаж, которого братья отводят в спальню, чтобы поговорить без свидетелей. В своем блокноте артист выделяет сцены, когда герой возвращается в комнату: «Первое появление Соломона», «Второе появление Соломона», «Третье появление Соломона»... В первый раз старьевщик выходит, чтобы вызвать на пару минут Уолтера и объяснить ему, что приглашение Виктора оценить мебель подарило ему 5 лет жизни. Но пытаться разжалобить этого человека – пустая трата времени. Выглядывая из спальни в четвертый раз, Соломон ведет себя более решительно и остается в комнате. «Входит, с тревогой переводя взгляд с одного брата на другого, идет и проходит мимо братьев, садится в кресло» – записано в блокноте Свердлина. Это не сразу бросается в глаза, но Соломон занимает то самое место, где когда-то сидел отец Виктора и Уолтера. Так, словно он теперь не посторонний, и ему нельзя отлучаться, нужно быть бдительным, внимательно следить за развитием разговора, чтобы предотвратить катастрофу.

В «Цене» Калик развивает магистральную в его кинематографе тему воспоминаний, которая определяла конструкцию картины «До свидания, мальчики!». Зритель догадывается о замысле режиссера, услышав ясную, прозрачную клавишинную мелодию Микаэла Таривердиева на начальных титрах фильма – мотив хрупкости детства. Но вслед за ней звучит резкая шумовая партитура мегаполиса – хаос и какофония голосов, обрамляющая рассказ о старом доме в Манхэттене. Однако оказывается, что драматическая ситуация пьесы Миллера для Калика –

это история о возможности исправить непоправимое, починить испорченное много лет назад, как треснувший резонатор старой материнской арфы, – на этот дефект обращает внимание оценщик. Время и место даны героям, чтобы попытаться восстановить утраченную целостность, потерянную гармонию, о которой напоминают музыкально-пластические этюды, «застывшие мгновения», прерывающие основное действие. И поэтому понятие «ностальгия» в структуре фильма, помимо своего прямого значения, приобретает дополнительный смысл: музыка и образы, возникающие в экранном пространстве – это средство исцеления героев и возвращения нарушенного равновесия. Таким образом, режиссер словно становится соучастником истории, он вмешивается в происходящее, сочиняя реальность, в которую вовлекает персонажей. Но музыку воспоминаний слышит только один человек – Виктор, она звучит, когда он приближается к арфе, на которой играла мать; когда в дверях квартиры появляется брат Уолтер; когда Эстер и братья задорно смеются, на мгновение забыв о противоречиях. Поэтому Виктора не пугает вид заброшенной мебели, загромождающей комнату, ведь через нее проходит музыка детства, которую, к сожалению, не может слышать Уолтер. Герой Михаила Глузского перед уходом из дома без горечи и тревоги прощается с вещами, которые ему уже не принадлежат: обводя взглядом комнату, он с улыбкой говорит «Пока!», словно обращаясь к старому другу.

Соломон в финале фильма тоже оказывается во власти воспоминаний. Но вид мебели, с которой он остается наедине, воздействует на него иначе: старьевщик вдруг осознает, что ее слишком много, а сил у него слишком мало. Ему кажется, что предметы оживают и превращаются в воинственного противника. В режиссерском рабочем сценарии этот кадр описан так: «Множество окружающих его вещей бросают вызов его старости. Показать несколько планов одушевленной мебели». Соломон в исполнении Льва Свердлина испуганно отступает назад и словно отмахивается от какого-то видения, отходит к патефону и ставит пластинку. Слушая любимый фокстрот – популярный шлягер 20-х гг., он начинает смеяться, слишком громко, почти задыхаясь, словно не может справиться со своими эмоциями и садится в кресло спиной к зрителю.

Калик рассказывал о работе над финалом: «Мне надо было записать старую американскую пластинку “How do you do, Mr. Brown”. Мне действительно достали такую пластинку, но она так шипела, что невозможно было ее использовать. Надо было ее сделать заново для

фильма “Цена”. Мне посоветовали пригласить Людмилу Гурченко и Андрея Миронова, который снялся до этого в моем фильме “Любить” и великолепно говорил по-английски. Я никогда не забуду, как они работали, буквально в поте лица. Мы все вместе – с Микаэлом Таривердиевым – записывали этот номер в студии. <...> Казалось бы такой пустячок, а они искали, искали, – еще лучше, еще лучше... И сделали такой блеск! А фокстротом ведь кончается картина, поэтому он так важен для меня: старьевщик слушает песню, начинает вспоминать и умирает под это»¹². Стоит отметить, что на коротком последнем плане фильма – фотографии клоунов – снова звучит клавишинная мелодия Таривердиева, соединяющая воспоминания Виктора и Соломона, в юности работавшего в цирке.

Фильм «Цена» не вышел на экран: сочетание имен – опального режиссера, ожидающего результатов суда в связи с протестом о нарушении авторских прав в фильме «Любить», и американского драматурга, осудившего ввод советских танков в Чехословакию, не могло вызвать одобрения Госкино. Судебное разбирательство так и не состоялось – Калику не удалось добиться решения о восстановлении авторской версии «Любить» или изъятии его фамилии из титров. Он подает документы на выезд в Израиль. Спустя месяц на него заводят уголовное дело по обвинению в частном предпринимательстве – за то, что он показывал свои картины «Любить» и «Цена» на закрытых просмотрах и творческих вечерах, получая за это гонорар. Во время обыска из его квартиры забрали копии всех фильмов, но улики – запрещенных материалов и документов – найти не смогли. Калик рассказывал: «сострять уголовное дело им (это было КГБ, а не ОБХСС) так и не удалось, потому что я прошел такую школу, что для меня это были просто “шутки”. Но при этом было дано такое постановление, что отобранные копии не возвращаются, так как это собственность государства, и их хозяином является студия»¹³. После отъезда Калика в Израиль в ноябре 1971 г. в СССР запретили не только показывать его фильмы, но и упоминать или указывать его имя в любых документах. словно не было такого режиссера. Премьера фильма «Цена» состоялась в Московском Доме кино в 1989 г., спустя 20 лет, прожитых в России без Калика.

Эта картина «зарифмована» с судьбой кинорежиссера, в ней и сегодня резонируют основные вопросы, которые он задал самому себе и зрителям. А в герое Михаила Глузского различим образ автора, которому близки переживания и мировоззрение Виктора Франца.

Какими бы ни были жизненные обстоятельства, какие бы испытания и разочарования ни обрушивались на нас, важно сохранить самого себя – не зачерстветь, не ожесточиться, не замкнуться. Калик пережил в 1951 г. арест и приговор к 10 годам исправительно-трудовых лагерей, а в 1969 г. – арест своих картин, пережил, сохранив внутреннее достоинство, открытость и жизнелюбие. Примечательно, что в 1969 г. он выбрал для экранизации пьесу, в которой герои подводят итоги значительного периода жизни, будто готовятся к новому рывку. Можно сказать, что режиссер проверяет, уточняет, выверяет собственные позиции в споре своих персонажей на экране. Впервые в его фильме звучит так много текста – пожалуй, для того чтобы окончательно все прояснить себе и зрителю, договорить до конца, успеть наговориться, попрощаться. В определенном смысле «Цена» – это выражение готовности к новой судьбе, согласие ее принять, не роптать и не сломаться потом, чтобы ни происходило, ни о чем не жалеть. И как все предыдущие ленты, манифест доверия. Вопросы, которые обсуждают герои «Цены», получают развитие в биографии Калика: тема предназначения, воплощения своего призвания и характерная для американской культуры тема жизненного успеха. Успех равен ли тому, что человек успел в жизни по-настоящему? И что является критерием счастливой судьбы? Виктор сожалеет, что ему не удалось закончить колледж и развить свои способности, но он не жалеет о своем выборе – решении помочь отцу, отказавшись от своих желаний и карьеры.

В пьесах Артура Миллера часто действуют два типа героев – «интеллектуальный» и «импульсивный»: в «Цене» это Уолтер и Виктор. Характерно, что на настоящий поступок способен как раз не «интеллектуальный», а «импульсивный» герой.

Представляется не случайным, что последняя работа Михаила Калика, снятая перед отъездом из России – это фильм о цене поступка. Его герой распродает все вещи и прощается с домом, где прошло его детство. Но Калик поступил иначе: он перевез предметы обстановки своей московской квартиры в Иерусалим. «Мне все эти вещи не давали вывезти. Я должен был сделать фотографии, поехать в Музей изобразительных искусств, где определили их стоимость и поставили штамп, и я должен был за все это заплатить, как будто это не мое. Вот этот камин тоже. Я перенес его из квартиры в Старопименовском переулке. Разобрал его по частям и отправил пароходом. Около этого камина наши дети родились, мы их мыли в корыте рядом с этим камином, он стал

частью нашей жизни»¹⁴. Калик знал, что через вещи проходит музыка времени и удерживается связь с прошлым – с родителями, приключениями юности, счастливыми моментами семейной жизни. И символично, что и сегодня в его иерусалимской квартире стоят стулья, купленные им для съемок в фильме «Цена».

¹ Интервью с Михаилом Каликом. Иерусалим. Апрель 2012 г. Записала Наталья Баландина.

² Берковский Н. Литература и театр. Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 620.

³ Зингерман Б. Жан Вилар и другие. М.: Искусство, 1964. С. 222.

⁴ Там же.

⁵ Интервью с Михаилом Каликом. Иерусалим. Апрель 2012 г. Записала Наталья Баландина.

⁶ Микеладзе Н.Э. Театр Артура Миллера: конфликт, герой, жанр. Автореферат диссертации. <http://cheloveknauka.com/teatr-artura-millera-konflikt-geroy-zhanr>

⁷ Калик М. Все главное в жизни связано с любовью. Интервью записала Наталья Баландина // *Экран и сцена*. 6.02.2017.

⁸ Марголит Е.Я. Отблеск костра, или Настоящий конец большой войны. // Кинематограф оттепели. Кн.2. М.: Материк, 2002. С. 95.

⁹ Там же. С. 217.

¹⁰ Шемякин А. Кончаловский и Тарковский: вместе и врозь // Кинематограф оттепели. Кн.2. М.: Материк, 2002. С. 267.

¹¹ Юрский С. Опасные связи // Октябрь. 2000, №6. <http://magazines.russ.ru/october/2000/6/urski.htm>

¹² Интервью с Михаилом Каликом. Иерусалим. Апрель 2012 г. Записала Наталья Баландина.

¹³ Калик М. Страницы жизни абстрактного гуманиста // Кинематограф оттепели. Кн.1. М.: Материк, 1996. С. 210.

¹⁴ Интервью с Михаилом Каликом. Иерусалим. Апрель 2012 г. Записала Наталья Баландина

Наталья Скороход

Театральная биография романа «Война и мир». Часть IV. P.S.

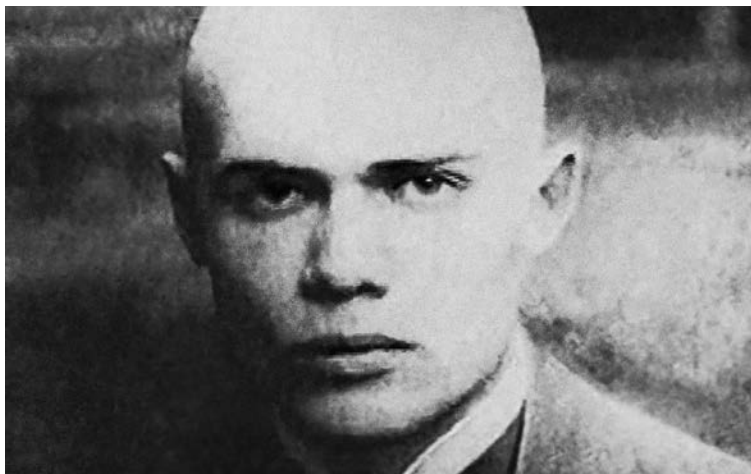
*«В первом акте все влюбляются,
во втором – женятся, в третьем умирают»:
о замысле «Войны и мира» Игоря Терентьева*

**В последней части исследования
я убеждала читателя в том, что подлинная
сценическая судьба романа началась
с прочтения «Войны и мира» Эрвином
Пискатором: с инсценировки, созданной
режиссером в начале 1940-х гг. в
соавторстве с А. Нёманом и Г. Прюфером по
заказу бродвейского продюсера Гилберта
Миллера¹.**

Вновь подчеркну: тот факт, что вместо бродвейских подмостков роман был воплощен на небольшой площадке театра Studio, позволил режиссеру избежать любого давления или вмешательства в творческий замысел. Спектакль «Война и мир», поставленный в рамках учебной работы мастерской *Dramatic Workshop* при минимальных финансовых вложениях, когда большая часть декораций была создана руками самих студийцев в полном соответствии с принципом основателя этой школы философа Джона Дьюи – *Learning by doing* [учись на практике], был сделан строго по «эпическим прописям» режиссера, в полном согласии с его творческим замыслом. Второй вариант инсценировки, десять лет спустя воплощенный Пискатором на сцене берлинского Шиллер-театра, зафиксировал не только драматургическую работу над романом, но и режиссерскую партитуру: в изданной и переведенной на многие языки мира сценической версии «Войны и мира» подробно прописаны мизансцены Пискатора, перемены света и музыкальные вставки. Благодаря этому мы можем сегодня реконструировать эпический замысел режиссера и понять, отчего его работа считается первой в мире авторитетной театральной адаптацией романа. В 1950-е гг. эта инсценировка, воплощенная как самим Пискатором, так и другими режиссерами, завоевала европейские сцены, – и как бы завершив круг, была поставлена на Бродвее в начале 1960-х. гг.²

Однако чувство исторической справедливости не позволяет мне умолчать о том, что не менее мощный замысел сценического прочтения романа именно в рамках эпической театральной формы возник в Ленинграде еще в конце 1920-х. Эта не осуществлённая, увы, постановка – я уверена – должна была стать опытом воплощения идеи «интеллектуального театра», которую в своих театральных спектаклях и теоретических статьях разрабатывал «левейший из левых»: поэт-футурист и режиссер Игорь Терентьев. Именно он – ярчайший человек театрального авангарда в последние сезоны существования ленинградского театра Дома Печати изумлял зрителей и критиков оригинальными приемами, которые теперь, с исторической дистанции, можно посчитать элементами эпического театра.

Рождение эпического театра – несомненно одна из самых мощных эстетических революций в театре XX в., всех последствий которой мы, вероятно, пока не можем оценить. Разумеется, существует множество исследований, анализирующих истоки брехтианства в искусстве XIX и начале XX вв. Есть работы и о влиянии на Брехта русского театра³.



И. Терентьев. Ок. 1917

Бросая ретроспективный взгляд на историю отечественного искусства первой трети XX в., можно заметить, что в пьесах Максима Горького и Леонида Андреева, мхатовских инсценировках больших романов, в постановках левого театра – от Евгения Вахтангова до Сергея Эйзенштейна можно обнаружить зерна эпического. Характерно, что уже после гастролей Берлинер-ансамбля в конце 1950-х гг., ветераны левого театра, вспоминая искания своей молодости, проводили очевидные параллели с брехтовскими идеями⁴. И здесь встает вопрос: отчего же этот феномен не стал открытием Театрального Октября? Отчего – при невероятной склонности к рефлексии – советские люди 1920-х так и не сделали шага к осмыслению подобных практик и не зафиксировали их? Предложу свою версию.

Не стоит разъяснять, что опыты левого театра логически проистекали из идеи нового политического и социального контекста, из пропагандистских задач. Общеизвестно, что часто для этих целей избирались пьесы или иной литературный материал, созданный в прежние эпохи, и его следовало наполнить революционным содержанием. Едва ли такой подход возник из-за отсутствия нового драматургического материала. Отличная пьеса Маяковского «Мистерия-буфф», написанная по самым горячим следам Октябрьской революции и представленная к первой ее годовщине, не стала ни «Ревизором», ни «Горем от ума» советского

театра. А если вспомнить «золотой» московский сезон 1921/22 гг., можно заметить, что абсолютно все шедевры: «Федра» А.Я. Таирова, «Нора» и «Великодушный рогоносец» В.Э. Мейерхольда, а также «Гадибук» и «Принцесса Турандот» Е.Б. Вахтангова, не говоря уже о «Ревизоре» К.С. Станиславского с М.А. Чеховым в роли Хлестакова – были поставлены по старым текстам. Более того, обращаясь к опытам Пролеткульта, чьей прямой задачей было формирование нового мировоззрения для нового зрителя, замечаешь, что и там львиную долю репертуара составляли классические пьесы⁵.

Это отнюдь не случайно, поскольку поэтика спектаклей тех лет предполагала театральный комментарий как одну из важных составляющих постановки. Рассказать историю «Леса» Островского или «Макбета» Шекспира так, чтобы зритель глядел на поступки Гурмыжской или леди Макбет с точки зрения теории классовой борьбы, перманентной революции, коллективизации, войны с мещанством – или другой актуальной идеологемы – эта задача и увлекала художников Театрального Октября.

Однако, в отличие от Брехта, который в полном согласии с постулатами своей теории, встраивал комментарий в архитектуру сочиненной им же драмы (в «Мамаше Кураж») или литературно переделывал популярные драматургические сюжеты (в «Святой Иоанне скотобое»), театральная Москва 1920-х гг., как правило, редуцировала старые тексты посредством «монтажа эпизодов», актерского «двоемыслия», пантомимических, цирковых или словесных интермедий и т.п. Общеизвестно, что в «Великодушном Рогоносце» у Мейерхольда актер мог одновременно играть персонажа и оценивать его поступки и текст, как это делал Игорь Ильинский-Брюно⁶. Иначе подобных же результатов добивался Евгений Вахтангов, современники писали о «Турандот»: «ее сценические образы прозрачны. Сквозь них все время виден управляющий этим сценическим образом актер»⁷.

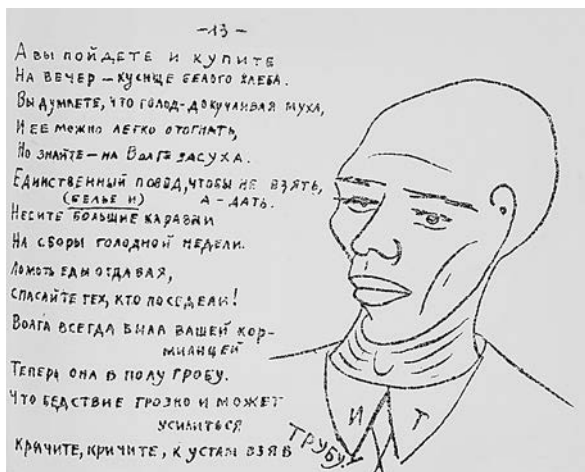
Еще пример: одной из первых театральных работ Сергея Эйзенштейна был «Мексиканец» в театре Пролеткульта – инсценировка написанного в 1910 г. Джеком Лондоном рассказа о боксере-самородке, зарабатывающем деньги для революции коммерческими боями, стала полигоном для *learning by doing* начинающего режиссера. Официально он числился художником спектакля, который ставил известный актер, режиссер и педагог Первой студии МХТ Валентин Смышляев. Но – зараженный открытиями нового театра – этот дебютант, что называется,

по капле отвоевывал у Смышляева авторство постановки, вскоре он стал соавтором инсценировки и совершенно переписал ее в духе левых идей. Эйзенштейн сделал хор принципиальным действующим лицом и сочинил две интермедии для связи актов. Они переносили действие в Москву 1921 г., персонажи Джека Лондона проявляли себя то как простые горожане, то как актеры Первого рабочего театра. Эйзенштейн не просто сочинял реплики, помогающие актерам общаться с публикой, в тексте можно найти и анализ самого приема интермедии. Один из героев, например, говорит, что должен установить искусственную связь между первым и вторым актом «Мексиканца», ибо это единственный способ соединить несоединимое, «...черное и белое, белое и красное, Эмпео и Трубную площадь, Пролеткульт и буржуазию, приход и митинг, собаку и кошку....»⁸. Добавим, что в конце концов Смышляев целиком отдал второе действие «Мексиканца» на откуп молодому художнику, сосредоточив свои усилия на первом. Переход от психологического первого к футуристическому второму акту действительно нужно было объяснить публике, и этот переход комментировали актеры в интермедиях.

Однако даже такой мощный мыслитель как Эйзенштейн не увидел в комментарии того ресурса, который десять лет спустя дал толчок эпической театральной революции, его мысль была направлена на «монтаж аттракционов», как способ пропаганды посредством искусства⁹.

«Театральный Октябрь прошел мимо слова», – именно эта фраза Сергея Третьякова объясняет для меня подобную «слепоту»¹⁰. Работа с текстом, с репликой, ее смыслами, связями и способом говорения не слишком вдохновляла театральных кумиров 1920-х. Способ актерской игры, театральность и маски, новое понимание сценографии, ее функциональность, мизансценические, световые и музыкальные эффекты, возможности использования пластики и танца на драматической сцене, диалог с публикой, кинофикация театра – вот, что увлекало режиссеров Театрального Октября. Из рецензии в рецензию современников на спектакли, которые составляют ныне список шедевров отечественного театра, переходил упрек в пренебрежении словом как таковым¹¹.

Известно, что работавший практически со всеми режиссерами левого толка драматург, журналист и теоретик Сергей Третьяков был первым переводчиком пьес Брехта на русский язык и последний называл его своим учителем. Неслучайно именно Третьяков выделил ленинградского авангардиста Игоря Терентьева как режиссера-соратника.



И. Терентьев.
 Автошарж

Существует мнение, что Третьяков рассказывал Брехту об опытах Терентьева и, в частности, о спектакле по роману Сергея Семенова «Наталья Тарпова»¹². К сожалению, мы не можем это проверить, как не можем приписать Терентьеву открытие театра эпической формы. Увы, судьба этого мастера, как и многих других художников Театрального Октября, оказалась трагической, и многие его замыслы не были воплощены.

Однако, можно смело утверждать, что именно поэт Игорь Терентьев, которого называли «расточителем новаций», ставил работу со словом своей первейшей задачей. «Терентьев за время революции первым заставил текст спектакля звучать полновесно»¹³. Созданный режиссером в 1925-м г. ленинградский Театр Дома Печати просуществовал всего четыре сезона, его постановки вызывали, мягко говоря, неоднозначную реакцию. Именно поэтому режиссер непрестанно объяснял на страницах Нового Лефа собственные идеи, при этом он не раз менял названия своей «системы». Например, в 1925-м он публикует «Манифест анти-художественного театра» — этот свод лозунгов направлен против театра погружения в историю и театра создания образов. «В своих последних работах Терентьев выступил с идеей интеллектуального театра, который не давал зрителю отождествиться с судьбами персонажей или отдаться потоку событий, пробудил бы, напротив,



И. Терентьев.
Автошарж

осознание и критическое суждение»¹⁴. Интересно, что режиссер и поэт называл это «приемом отдаления». Идея «отдалить» персонажа впервые была реализована им весной 1924-го в ленинградской рабочей студии Шимановского, где он поставил антипасхальную агитку по пьесе А.Н. Островского «Снегурочка»: «Герои надевали фраки, бальные туалеты, и произносили свои реплики, поднимая плакаты с ироническими комментариями, время от времени пританцовывая на американский манер»¹⁵.

Терентьев сотрудничал с композитором-авангардистом Владимиром Кашинским (как и Брехт с Вайлем). Кашинский стал практически соавтором режиссера, ибо сочинял не музыку, а скорее звуковое оформление, в которое органично вплетались реплики актеров. Вместе они создавали партитуру спектакля. В результате рождалась звукопись: ритмическая речь подчиняла себе зрелище. Режиссер владел секретом острого речевого монтажа: он не только доводил диалоги до музыкального звучания – реплики были подчас разъяты на слова и даже звуки (сегодня подобные приемы можно увидеть в спектаклях, где работают композиторы Владимир Раннев или Настасья Хрущова).

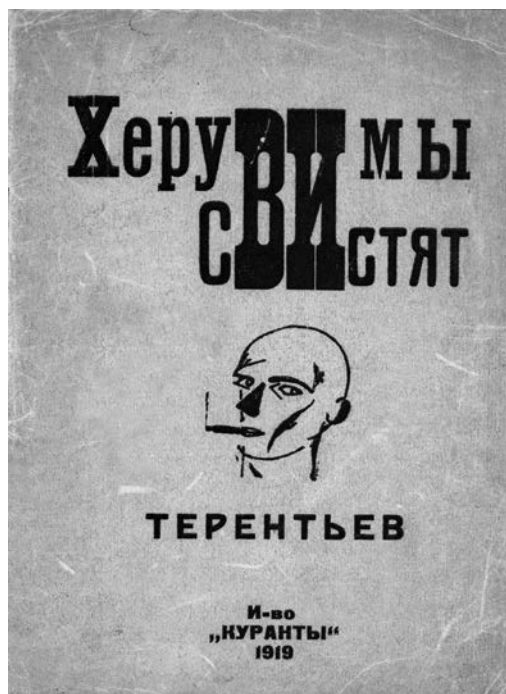
Глядя спектакли коллег, Терентьев кричал о «всеобщей звуковой безграмотности»¹⁶. «Ревизор» Мейерхольда он обвинял в том, что на зрителя льются потоки реплик: «У Мейерхольда говорят 4 ½ часа, хрипят, задыхаются под тяжестью никак не сделанного в театральном отношении слова... <...> ни одна фраза не поддержана ничем в постановке, а

фраз этих – море...»¹⁷. Надо понимать, что обвинения брошены в пылу полемики и столь резкая критика прославленного спектакля носила по большей части идеологический характер. Терентьев обвинил Мейерхольда в предательстве принципов революционного театра: «...такое дите, как «Ревизор» могло быть только порождением МХАТа в союзе с Н.Н. Евреиновым»¹⁸. И недаром Терентьев заканчивает статью «Один против всех» лозунгом: «Провал “Ревизора” – есть победа ЛЕФа»¹⁹.

Вскоре, полемизируя с Мейерхольдом уже на практике, режиссер поставил в Ленинграде своего «Ревизора». Спектакль этот вызвал настоящий скандал²⁰. Алексей Гвоздев выпустил издевательскую рецензию «Ревизор на “Удельной”» (на станции «Удельная» находится известная каждому ленинградцу психиатрическая клиника). А Сергей Третьяков писал: «блестящая буффонада, звуковой спектакль, бьющий без промаха»²¹. Третьяков приводит пример «звуковой» работы Терентьева: его Хлестаков «...в пьяном виде, забравшись на диван, тычется носом в горюничихин бок и врет без всякого энтузиазма, почти засыпая...»²². Это, считает Третьяков, работает на замысел спектакля, где Хлестаков – «театрально-выдуманная фигура», уставшая за 80 лет пребывания на сцене от своего вранья, поскольку это не импровизация, а хорошо сделанная роль: ведь Хлестаков у Терентьева и есть ревизор, вновь приезжающий в город в финале пьесы. Хочется подчеркнуть, что Игорь Терентьев сделал слово своим основным выразительным приемом (этому способствовала и крайняя бедность его театра), он использовал интонации, музыкальность речи и острый речевой монтаж.

Замысел «Войны и мира» (а этот материал он предлагал ГостИМу) Терентьев напечатал в «Новом Лефе»²³. Режиссер предполагал использовать и развивать для постановки романа Толстого приемы, найденные в работе над прозой (а именно над романом пролетарского писателя Сергея Семенова «Натаалья Тарпова», 1928). Что мы знаем об этих приемах?

Во-первых, Терентьев переносит на сцену роман, где длинное повествование о жизни рабочих, приправлено, как писала критика, сценами «назойливой эротики», откровенными описаниями отношений полов, не изменив ни запятой. Герои произносили и реплики, и авторский текст, относясь к нему как к ремаркам. Это была попытка заменить драматургическую структуру спектакля «формой более гибкой и более емкой» и предложить зрителю несколько ракурсов персонажа, увиденного глазами автора, других персонажей и своими собственными.

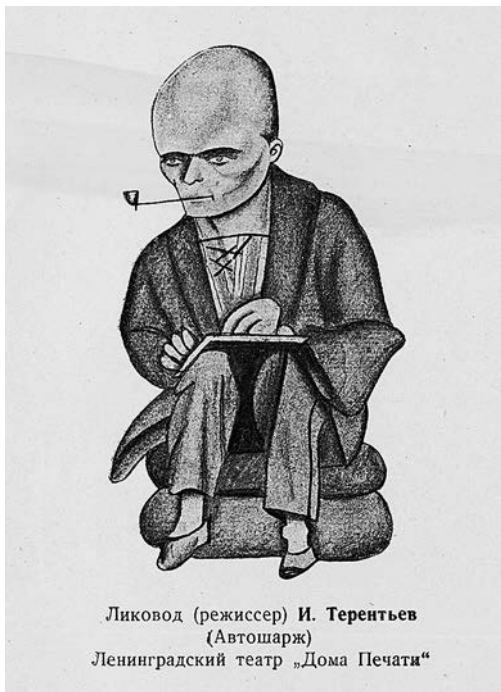


Обложка сборника
стихов И. Терентьева
с автошаржем

Режиссер не всегда продумывал формы подачи комментария, а потому ремарки и описания часто воспринимались как пародия. Из рецензии в рецензию переходило недоумение по поводу сцены, где мертвая героиня говорила о себе: «Височная кость Анны была почти вырвана. Анна лежала на столе»²⁵.

В то же время практически во всех отзывах отмечался поразительный эффект остановки сценического времени, стоп-кадра. Сергей Третьяков в статье «Новаторство и филистерство» писал, что «Наталья Тарпова» дает принципиально новый метод инсценировки романов²⁶. Молодой театровед Сергей Цимбал отмечал, что «нейтрально произнесенная ремарка» рядом с эмоционально окрашенной репликой создают подчас удивительный эффект, и сам режиссер, быть может, этого еще не осознал и не осмыслил²⁷. Критик называет этот прием «усыновленным кинотитром».

Весьма примечательно, что статья Цимбала «Кинофикация театра» помещает фигуру Терентьева рядом с неизвестным тогда советскому зрителю Пискактором – самым «выдающимся кинофикатором» театра.



«Ликовод (режиссер)».
И. Терентьев. Автошарж

Именно вслед за «Тарповой» Терентьев должен был ставить роман-эпопею Толстого «Война и мир», этот спектакль он начал репетировать в сезоне 1928–29 гг., инсценировка, написанная вместе с Владимиром Каширским, увы, утрачена, но сохранился ее план и комментарии Терентьева к собственному замыслу.

Здесь уместно провести сопоставление плана «Войны и мира» Игоря Терентьева с инсценировкой Эврина Пискатора, написанной через 10 лет.

Первый вопрос, который задает публике Рассказчик у Пискатора, звучит так: «зачем мы сегодня ставим “Войну и мир” Толстого, его роман, на сцене?» И сам же отвечает: «...в данном случае цель состоит в том, чтобы донести взгляды Толстого на войну до максимально возможного количества читателей и максимально воздействовать на них...»²⁸.

Вспомним, что эти слова впервые прозвучали весной 1942 г., в разгар Второй мировой войны – антимилитаристский пафос делает прочтение злободневным. Таким образом, Пискатор находит актуальность не только в сюжете, но и в идеях Льва Толстого.

Тот же вопрос: зачем мы ставим роман-эпопею Толстого сегодня? – задавал себе во второй половине 1920-х гг. Игорь Терентьев. Его ответ звучал иначе: «...социальный инфантилизм, иногда наивный и ограниченный, иногда злобный и напускной, представляет содержание толстовского гения»²⁹. С точки зрения футуриста Терентьева Толстой страшится всяческих перемен, вызванных естественным ходом исторического развития (наступление капитализма и пролетарская революция), а поэтому ищет для России обходных путей. Отношение футуристов к графу-гению точно сформулировал Владимир Маяковский: «А с неба смотрела какая-то дрянь – величественно как Лев Толстой»³⁰. Писателя Терентьев трактует с позиции читателя, претендующего на истину в последней инстанции: «Роман Толстого – антиисторический труд. Это – агитка против политики»³¹. Если у Пискарева «исторический милитаризм» Наполеона противопоставляется поискам смысла жизни Андрея, Наташи и Пьера, то у Терентьева «темы личной любви, ревности, карьеры, смерти»³² противопоставлены «историческому футуризму». В комментарии это противопоставление Терентьев опирает на цитаты из переписки Ленина с Горьким. То есть антиисторизм Толстого противопоставлен историческому процессу, как его видели вожди пролетарской революции и ее Буревестник.

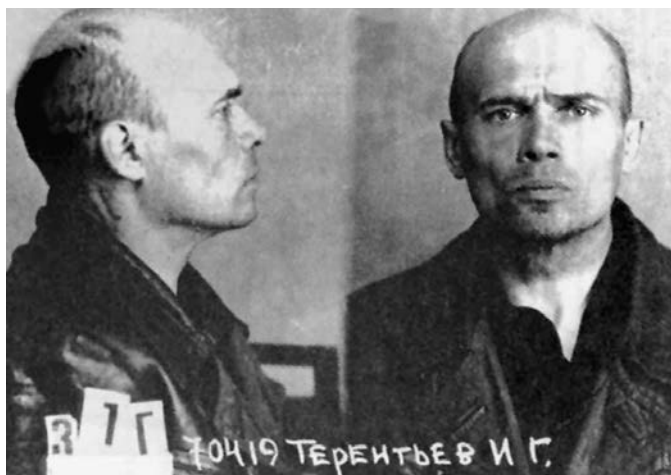
«В нашей исторической перспективе “необъятные” замыслы Толстого сжались в общий вид. В этом виде спектакль дает трехчасовое зрелище из трех актов: 1) все влюбляются, 2) все женятся, 3) все умирают. Исторические события распределены Толстым по этим самым рубрикам и использованы в качестве пружины для семейного органчика»³³.

Действие инсценировки Терентьев, по-видимому, намеревался распределить по трем уровням: уровень персонажей, направляемых рукой Толстого, уровень писателя, находящегося в состоянии войны с историческим прогрессом, уровень документального комментария – текстового, фотографического, хроникального, относящегося к событиям индустриализации и первой революции в России. Именно в третьем действии Терентьев намеревался вывести на сцену самого Толстого, чтобы закончить спектакль его смертью в Астапове. Подобные замыслы часто возникают в драматургии, достаточно вспомнить известный московский спектакль «Русский роман» Миндаугаса Карбаускаса по пьесе Марюса Ивашкявичюса, где «семейный разлад, уход из Ясной поляны, смерть Толстого в Астапове» переплетаются с событиями романа «Анна Каренина».



Афиша спектакля
«Ревизор».
Театр Дома Печати. 1927

Для своего времени замысел Терентьева был, кажется, соразмерен мейерхольдовскому («ставить не пьесу, но автора»), поскольку для третьей части – «все умирают» – режиссер намеревался взять мотивы как из «Войны и мира», так и из «Смерти Ивана Ильича», чтобы с размахом сыграть «толстовскую смерть». «Разложение семьи вместе с физической смертью есть тема, органически продолжающая роман “Война и мир”»³⁴. Самым ярким обещало быть третье действие: покуда Толстой доигрывает в 1910 г. свою жизненную драму непротивления, начало которой проживают вышедшие из-под его пера Пьер Безухов, Наташа Ростова и Андрей Болконский, проигравшая русская революция собирает силы для реванша. «Аполитичные начала “правды и красоты” романа “Война и мир” в спектакле должны быть противопоставлены высшему напряжению революционной действительности тех недавних времен, когда еще Ленин в переписке с Горьким говорил, что “студентов начали бить – это утешительно”», – писал режиссер в «аналитическом комментарии» к «Войне и миру».



И. Терентьев.

Фотографии из следственного дела

Конечно же, в своем отношении к Толстому Терентьев опирался на статью Ленина «Лев Толстой как зеркало русской революции». Именно там критикуется толстовская «юродивая проповедь» непротивления злу насилием, а также «стремление поставить на место попов по казенной должности – попов по нравственному убеждению, т. е. культивирование самой утонченной и потому особенно омерзительной поповщины»³⁵. Однако в своем «аналитическом» отношении к автору Терентьев шел значительно дальше Ленина: например, он не был готов, подобно Ильичу, восторгаться «гениальностью художника», «давшего несравненные картины русской жизни». Показ семейных перипетий «Войны и мира» Терентьев мыслил как хитро выстроенный автором романа «семейный органчик»: «Так, начало войны с Наполеоном форсирует наступление половой зрелости у Наташи Ростовой, ускоряет превращение безродного Пьера в графа и миллионера, помогает Андрею освободиться от беременной и надоевшей жены. Затяжной характер войны освобождает Наташу от Андрея, чтобы она могла выйти за Пьера и т.д.»³⁶. Таким образом, режиссер намеревался обнажить именно «сделанность» романа, разоблачить «идеологическую доктрину» его автора, исходящую из «упаднических» идей.

Что же, для своего времени это был довольно продвинутый замысел, и – самое важное – эпический по своей природе. Автор не предпо-

лагал воспроизвести роман как часть иллюзорной истории, он хотел обнажить механизм сделанности этих историй, прокомментировав для публики заблуждения Льва Толстого.

Однако из этого отнюдь не следует, что режиссер намеревался представить героев Толстого в откровенно пародийном ключе: «Спектакль “Война и мир” должен быть и “теплым” и “хорошим”, но и смешным и страшным как необходимость родиться»³⁷.

Если сравнить сюжетную «схему» Терентьева с инсценировкой Пискатора, можно заметить ряд интересных совпадений. Во-первых, оба замысла стремятся охватить все четыре тома, оба режиссера намеревались перенести на сцену *весь* роман, а не какую-то из его линий. Во-вторых, главными героями инсценировок Терентьев и Пискатор делают Пьера, Наташу и Андрея. Конечно, это своего рода «любовный треугольник», но один из самых странных любовных треугольников в русской литературе, и его развитие сохраняет протяженность романа. У Пискатора сохранено (это мы знаем точно) теплое и уважительное отношение к персонажам, и сами герои являются комментаторами своих поступков. Он делает акцент на нескольких тщательно отрефлектированных переменах – не только в судьбах, но и в характерах.

У Терентьева (судя по замыслу) и Наташа, и Андрей, и Пьер – лишь куклы в руках великого старца, он сам волен награждать или карать их: «Кто идет за непротивленцем Кутузовым – тот женится (Пьер Безухов)»³⁸.

И замысел Терентьева, и инсценировку Пискатора объединяет введение комментария. В первом случае он привнесен из-за пределов романа, во втором – это толстовский текст. Рассказчик Пискатора общается и с персонажами, и с публикой, разъясняя героям мотивы их поступков, а зрителю – ход военных действий, пагубных для героев. Для Терентьева война лишь «органчик», сопровождающий порочный круг русской жизни.

Творческий путь Игоря Терентьева – как и другие упомянутые искания сцены 1920-х гг. – убеждают в том, что русский театр по-своему шел к идее эпической революции, и феномен инсценизации прозы, в особенности русских больших романов играет здесь не последнюю роль. Этот процесс был прерван, когда ход политической жизни рассек естественные эстетические линии развития русского театра. Однако, исследуя сохранившийся пунктир, мы все-таки можем строить предположения...

- ¹ См.: *Скорород Н.С.* Театр «Войны и мира»: эпическая традиция // *Вопросы театра. Proscaenium*, 2017. № 3–4. С. 289–301.
- ² См.: Там же. С. 291.
- ³ См., например, *Головинер В.Е.* Сергей Третьяков – учитель Бертольда Брехта // *Сибирский филологический журнал*, 2014. № 2. С. 118–125.
- ⁴ См.: *Штраух М.* Два Сергея Михайловича: из выступления в Центральном доме литератора 15 октября 1962 года на вечере, посвященном жизни и творчеству С.М. Третьякова // *Третьяков С.М.* Слышишь, Москва?! // М.: Искусство, 1966. С. 174–185.
- ⁵ См.: *Тихонович В.В.* 50 лет в театре и около театра // Научная библиотека СТД. – Отдел рукописей.
- ⁶ См.: *Алперс Б.В.* Театральные очерки. – М.: Искусство, 1977. Т. 1. С. 58.
- ⁷ *Волков Н.Д.* О «Турандот» // *Театральное обозрение*, 1922. № 5. С. 5.
- ⁸ Цит. по: *Никитин А.Л.* Московский дебют Сергея Эйзенштейна (1920–21). М.: Интерграф-сервис, 1996. С. 223.
- ⁹ См.: *Эйзенштейн С.М.* Монтаж аттракционов // ЛЕФ. 1923. №3. С. 70–75.
- ¹⁰ *Третьяков С.М.* Новаторство и филистерство // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник / Сост., вступ. ст., коммент. М. Марцадури, Т. Никольской. – Bologna: S. Francesco, 1988. С. 449.
- ¹¹ См., например, *Херсонский Х.Н.* Мудрец в Пролеткульте // *Известия*, 1923. № 103. 11 мая. С. 6.
- ¹² См.: Игорь Терентьев – левейший из левых: сборник материалов к 120-летию со дня рождения / Гос. музей В.В. Маяковского; [авт. вступ. ст.: С. Стрижнева, М. Левитин; сост., подгот. текстов, примеч. Д. Карпова]. М.: Государственный музей В.В. Маяковского, 2012. С. 49.
- ¹³ *Третьяков С.М.* Новаторство и филистерство // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник. С. 450.
- ¹⁴ *Марцадури М.И.* Терентьев – театральный режиссер // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник. С. 65.
- ¹⁵ Там же. С. 57.
- ¹⁶ *Терентьев И.Г.* Кто Леф, кто Праф // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник... С. 287.
- ¹⁷ *Терентьев И.Г.* Один против всех: о «Ревизоре» Мейерхольда // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник. С. 333.
- ¹⁸ Там же. С. 333–334.
- ¹⁹ Там же. С. 335.
- ²⁰ См., например: *Лавренев Б.* Второе пришествие Хлестакова // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник. С. 441–442.

- ²¹ Третьяков С.М. Новаторство и филистерство // Терентьев И.Г. Собрание сочинений: сборник. С. 450.
- ²² Там же.
- ²³ См.: Терентьев И.Г. Семейно-исторический роман на сцене // Терентьев И.Г. Собрание сочинений: сборник. С. 315–316.
- ²⁴ Марцадури М.И. Терентьев – театральный режиссер. С. 68.
- ²⁵ Третьяков С.М. Новаторство и филистерство // Терентьев И.Г. Собрание сочинений: сборник. С. 451.
- ²⁶ См.: Цимбал С.Л. Кино и театр // Цимбал С.Л. Острова в океане памяти / Сост. И.С. Цимбал – СПб.: СПбГАТИ, 2015. С. 122–124.
- ²⁷ Перевод инсценировки Пискаatora выполнен В. Крысоловой и Н. Скороход по изданию: Krieg und Frieden: nach dem Roman von Leo Tolstoi für die Bühne nacherzählt und bearbeitet von Alfred Neumann, Erwin Piscator und Guntram Prüfer, 1–3. Tausend, 1955.
- ²⁸ Терентьев И.Г. Семейно-исторический роман на сцене. Примечания. // Терентьев И.Г. Собрание сочинений: сборник. С. 315.
- ²⁹ Финал стихотворения Владимира Маяковского «Еще Петербург» (1914)
- ³⁰ Терентьев И.Г. Семейно-исторический роман на сцене. Примечания. // Терентьев И.Г. Собрание сочинений: сборник. С. 316.
- ³¹ Там же. С. 315.
- ³² Там же. С. 316.
- ³³ Там же.
- ³⁴ См.: Ленин В.И. Лев Толстой как зеркало русской революции // Ленин В.И. ПСС в 55 т. 5 изд., Т. 17. М.: Издательство политической литературы, 1958. С. 206–213.
- ³⁵ Терентьев И.Г. Семейно-исторический роман на сцене. Примечания. // Терентьев И.Г. Собрание сочинений: сборник. С. 315.
- ³⁶ Там же. С. 316.
- ³⁷ Там же. С. 315.

Александр Ушкарев

Диссонансы музыкальной аудитории или уходящая натура

Посещение классического концерта – это еще одно утверждение ценностей так называемого «вышесреднего» класса. Одной из этих ценностей является ощущение победы личности над несчастьем.

Бонита Колб¹

Благодаря трудам музыковедов давно стало традиционным убеждение, что классическая музыка благотворно воздействует на развитие личности. А после того, как это мнение было подтверждено серьезными социологическими исследованиями, оно приобрело статус неоспоримого научного факта².

Однако не сама музыка совершенствует личность человека, это совершенствование достигается путем трудной духовной работы. К сожалению, к этому часто не готов сегодняшний массовый потребитель, доминантой культурно-досугового поведения которого становится развлечение и отдых³. Вышедший на авансцену культурной жизни в современном мире массовой культуры, он жаждет развлечения: как в зрительном зале театра, так и в концертном зале, не делая принципиальных различий между классическим искусством и шоу-бизнесом. Накопление духовного потенциала и совершенствование личности, требующее методичной работы над собой, не входит сегодня в число востребованных массовым потребителем функций искусства.

Неслучайно «основной проблемой последних лет среди оркестров Европы и Северной Америки стало явное снижение интереса к концертам классической музыки. Этот спад отражается не только на уровне продаж билетов, но, что еще важнее, делает оправдание общественного финансирования все более сложным для администрации оркестров. Предметом особого беспокойства становится процесс «старения» постоянной категории слушателей...»⁴. Д-р Томас Хаманн ставит вопрос еще жестче: «Классика в кризисе: кто сегодня все еще слушает классическую музыку?»⁵. Его эссе стало своего рода апокалиптическим прогнозом в отношении будущего классической и оркестровой музыки. Значительное сокращение числа посетителей классических концертов, утверждает Т. Хаманн, означает угрозу существованию разнообразного оркестрового ландшафта. «Почему весь свет утратил интерес к классическим концертам, – задается вопросом известный английский музыкальный критик и публицист Норман Лебрехт, – вот загадка, в свете которой легко оспорить почти любой вразумительный ответ»⁶.

Тем не менее высказываются различные гипотезы. Возможно, падение интереса к классической музыке и «старение» публики являются негативными следствиями сознательного отмежевания институтов культурного наследия от инновационной деятельности и творческих индустрий, мотивируемого идеей сохранения уникальности культурного наследия⁷. Возможно также, что соединение традиций с новациями в современном поле культуры, для которого свойственно многообразие организаций и форм культурного потребления при их взаимовлиянии, может не только способствовать наращиванию капитала поля культуры, символическому и культурному взаимообогащению

участвующих в культурном обмене субъектов, но и оказывать пагубное влияние на институты культурного наследия⁸.

Картина падения интереса к классической музыке характерна не только для западных стран: отечественные исследования фиксируют, к сожалению, те же тревожные тенденции⁹, что подтверждает наличие общей проблемы. Насколько серьезными являются отмеченные тенденции, к чему они могут привести, и почему эти проблемы в наиболее острой форме проявляются именно в музыкальном искусстве? Попытаемся внести свой вклад в осмысление проблемы и поиск ответов на поставленные вопросы на строгом эмпирическом материале.

Об исследовании

Исследование публики концертов академической музыки стало продолжением программы изучения аудитории искусства, проводимой на протяжении ряда лет Сектором экономики искусства Государственного института искусствознания. Опросы посетителей были проведены в 2014 г. на одиннадцати концертах цикла «Моцарт-марафон», организованного Международным фестивалем искусств «Арт-ноябрь» в Рахманиновском, Малом и Большом залах Московской Государственной консерватории (МГК), а также в Камерном зале Московского Международного Дома музыки (ММДМ). В четырех залах любителям классической музыки было представлено 40 концертов сочинения Вольфганга Амадея Моцарта, исполненных 34 отечественными и зарубежными музыкантами. Особая популярность музыки Моцарта, широкий спектр сочинений и исполнителей, а также продолжительность концертного цикла привлекли к нему интерес широкой публики. Наряду с уникальностью события, отметим также и уникальность исследования его аудитории по материалам социологических опросов публики, проведенных в течение пяти дней на одиннадцати концертах в четырех столичных залах¹⁰. Беспрецедентной в данном случае явилась широта охвата публики, учитывая тот факт, что в нашей стране конкретно-социологические исследования аудитории концертов классической музыки в настоящее время практически не ведутся¹¹.

В результате анкетных опросов, проведенных по случайной выборке на 11 концертах фестиваля, было собрано 1885 пригодных к обработке анкет, что позволяет говорить о достаточной репрезентативности полученных данных по отношению к совокупной аудитории концертов фестиваля. Уникальность «Моцарт-марафона» как культурного

события, конечно, не позволяет механически распространять выводы исследования на аудиторию рядовых концертов. Тем не менее полученные результаты не только характеризуют основные черты и особенности культурного поведения публики концертов фестиваля, но и отвечают мировым тенденциям.

Целью исследования стало выявление объективных параметров и субъективных поведенческих характеристик публики концертов «Модарт-марафона». А имеющийся опыт и накопленный материал дал возможность вписать аудиторию концертов классической музыки в общий контекст социальной жизни искусства, понять причины негативных трендов и возможные сценарии развития ситуации. Именно этот сюжет проведенного исследования стал предметом статьи.

Эмпирические факты

С одной стороны, результаты опросов ожидаемо подтвердили известные факты: в публике академического искусства больше женщин, чем мужчин; люди, приобщенные к искусству, более образованны и культурны, чем люди, к искусству равнодушные; наличие культурной традиции в родительской семье респондента способствует трансляции интереса к искусству и накоплению культурного капитала, а раннее приобщение к искусству формирует потребность и способность взаимодействовать с миром духовных ценностей и во многом определяет характер культурной активности человека в будущем. Это еще раз свидетельствует, что в публике разных видов искусства больше общего, чем уникального. Вместе с тем исследование зафиксировало и такие факты, которые выбиваются из общей картины и свидетельствуют о существенном своеобразии музыкальной аудитории.

Мы не склонны объяснять такие сложные явления, как отношение человека к искусству, столь простыми причинами, как социально-демографические характеристики, полагая, что главными драйверами культурного потребления являются содержательные мотивации, индивидуальные предпочтения и культурный капитал¹². Однако в случае с аудиторией классической музыки анализ результатов опросов подтвердил, что главным симптомом негативных тенденций в аудитории академической музыки оказываются именно характерные для этой публики демографические структурные сдвиги: публика филармонических концертов оказывается существенно старше театральной.

Несмотря на некоторые частные особенности публики разных концертных залов, гендерная структура аудитории «Моцарт-марафона» в целом мало отличается от театральной. При этом отмечены серьезные диссонансы, связанные с нарушением нормального распределения и явным возрастным дисбалансом. Средний возраст посетителей концертов по четырем залам составил 48 лет, что значительно превышает аналогичный показатель по ГАБТу (36,4 лет) и по МХТ имени А.П. Чехова (41,3 лет)¹³. А ядро публики составляют люди в возрасте 60 лет (модальное значение в среднем по четырем концертным залам). И даже самая «молодая» и нетипичная для академических концертов аудитория Камерного зала Дома музыки оказывается старше театральной: ее средний возраст – 43 года. Серьезные структурные диспропорции с заметным смещением пиков возрастного распределения респондентов в область старших возрастных групп отмечены во всех без исключения опросах, но особенно отчетливо проявились в Большом зале консерватории. Обращает на себя внимание и то, что в публике всех концертов имеет место численный «провал» в средних возрастных группах (Рис. 1).

Как свидетельствуют результаты опросов, почти две трети слушателей «Моцарт-марафона» впервые посетили концерт классической музыки либо в дошкольном, либо в школьном возрасте, то есть в возрасте до 18 лет. Остальные приобщились к академической музыке, будучи взрослыми людьми. Иное дело – аудитория МХТ, где, по данным наших опросов, зрителей, приобщившихся к искусству театра в дошкольном или школьном возрасте, оказывается меньше – около 57%. При этом и в концертной и в театральной публике женщины приобщаются к искусству, как правило, раньше мужчин – в младшем школьном возрасте, тогда как относительно большая часть слушателей-мужчин – уже будучи взрослыми.

Еще одно важное обстоятельство связано с наличием культурной традиции в родительской семье респондента. Более чем в 3/4 случаев в семьях, где проявляли любовь к классической музыке, родители приобщают к ней своих детей в дошкольном или школьном возрасте. В тех же семьях, где родители не проявляли особого интереса к классической музыке, к музыкальному искусству в детском или юношеском возрасте было приобщено немногим более 40% респондентов. Эта связь убедительно подтверждается также и корреляционным анализом: коэффициент двусторонней корреляции по Спирмену¹⁴ равен 0,454 при высокой статистической значимости связи (достоверность более 99%). Выявленная

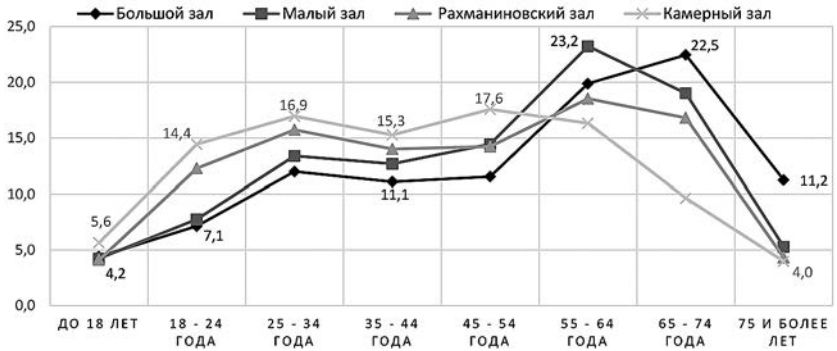


Рис. 1. Возраст слушателей.
Сравнение по залам (в % к числу ответивших)

закономерность означает, что наличие культурной традиции в родительской семье респондента при прочих равных условиях является мощным фактором раннего приобщения к музыкальному искусству.

Эти выводы не согласуются с распространенным мнением о том, что приобщение к классической музыке происходит обычно в более зрелом возрасте, нежели, скажем, к театру¹⁵. Факты говорят об обратном: устойчивая потребность и способность взаимодействовать с миром классической музыки формируется с детства. Причем, чем раньше происходит приобщение ребенка к академическому искусству, в том числе благодаря семейным культурным традициям, тем сильнее оказывается эта потребность. Сравнение показало: в отличие от публики МХТ, где о существовании семейной традиции любви к театру заявляют лишь немногим более трети респондентов, в семьях подавляющего большинства постоянных посетителей академических концертов любят классическую музыку. Однако с возрастом влечение к академическому музыкальному искусству усиливается.

Смысловая интерпретация

Потребность в общении с искусством не возникает спонтанно и не передается просто «по наследству» от родителей к детям. Она воспитывается, формируется постепенно и, как показали опросы,

часто связана с приобретением музыкального образования. Иными словами, потребность в серьезном искусстве сопровождается накоплением культурных компетенций как способности и потребности взаимодействия с миром духовных ценностей – как бы мы их не называли: культурный капитал (Бурдье) или личностные потенциалы (Фохт-Бабушкин). Работа по приобретению культурного капитала, – писал Бурдье, – «это инвестирование – прежде всего времени, но также и социально выстроенной формы влечения, *libido sciendi*, со всеми сопряженными с нею ограничениями, самоотречением и самопожертвованием. Отсюда следует, что наименее неточными измерениями культурного капитала являются те, которые в качестве стандарта избирают временную продолжительность приобретения искомых свойств, конечно, при условии, что последняя не сводится к продолжительности обучения в школе, а принимается во внимание также и более раннее домашнее образование. Последнее может получать положительную оценку (как выигрыш времени, фора) или отрицательную оценку (попусту потраченное время, что вдвойне усугубляет ситуацию, ибо затем потребуются еще больше времени для исправления последствий)»¹⁶. В наибольшей мере это относится к академическому музыкальному искусству как наиболее абстрактному из исполнительских искусств и требующему особых компетенций и слушательской подготовленности. Необходимость серьезных усилий и временных затрат объясняет, почему интерес к академической музыке усиливается с возрастом, хотя зарождается, как правило, в детстве или юности.

В качестве смысловой интерпретации демографических диссонансов в публике «Моцарт-марафона» мы приняли гипотезу об «уходящей натуре» – известном разрыве преемственности между поколениями любителей классической музыки: сохраняющейся активностью «старой гвардии» любителей филармонической музыки при отсутствии адекватного пополнения слушательской аудитории. Очевидно, что если эта негативная тенденция не изменится, пик возрастного распределения слушателей с каждым годом будет смещаться в область все более старших возрастов, постепенно убывая, до тех пор, пока пожилые слушательницы еще будут сохранять способность посещать концерты. Постепенный уход «консерваторских старушек» сделает возрастное распределение слушателей более равномерным, но знаменует снижение слушательской активности и сокращение спроса.

При сохранении существующей тенденции это, как можно предположить, экстраполируя представленный на *Рис. 1* график, произойдет лет через 10–15.

Отсутствие адекватного воспроизводства аудитории не может быть объяснено только общей демографической ситуацией в стране. Главной причиной недостаточного представительства в аудитории искусства людей среднего возраста могли стать отдаленные последствия кризиса 1990-х. Простые расчеты показывают, что те слушатели, которым сейчас от 55 до 75 лет и которые составляют наиболее представительную группу слушателей, окончили школу около 40 лет назад, до начала 1980-х гг., и их сознательное отношение к искусству сформировалось еще в советские времена. А вот годы социализации и культурного становления тех, кому сейчас от 35 до 45 лет, пришлось на 1990-е или ранние 2000-е, т.е. на годы, когда отечественная культура пребывала в глубоком системном кризисе. Кардинальное изменение роли государства и его культурной политики, происходившее в те годы, означало отказ от целевых ориентиров в культурном потреблении, пересмотр всего комплекса социальных и экономических отношений. Экономическая и социальная трансформация общества поставила во главу угла материальный интерес, сократив круг потребителей искусства. Так, по данным обследования населения, доля рабочих и служащих, считавших искусство очень важным для себя, снизилась с 24% в 1983 г. до 9% в 1992 г.¹⁷ Аналогичные результаты получены в ходе социологических обследований посетителей экспозиций и выставок в Русском музее¹⁸. О том, что эти годы сопровождались общим падением интереса населения к культуре и искусству, свидетельствуют и данные социологических исследований, проведенных Государственным институтом искусствознания. Это обстоятельство, как бы мы его ни измеряли – числом ли зрителей, процентом ли заполняемости зрительных залов или сборами – является бесспорным¹⁹. Причиной был не только глубокий системный кризис в стране, неизбежно отразившийся на сфере культуры, но и обеднение значительной части населения, ухудшение условий жизни, снижение уровня безопасности. Именно в эти годы на первый план культурно-досуговых интересов населения вышло развлечение, вследствие чего существенная часть потенциальной аудитории для «серьезного» искусства была потеряна. По этим же причинам в 1990–2000-е гг. было затруднено приобщение к «серьезному» искусству и тех, кому сейчас 35–45 лет. В конечном итоге это способствовало появлению

молодых, а теперь уже и среднего возраста людей, в структуре интересов которых искусство занимает не слишком высокое место.²⁰

Эти процессы, усиленные основными цивилизационными трендами – глобализацией и информационно-технологической революцией, принципиально трансформировали институциональную среду социального функционирования искусства, изменили ценностные ориентации и нормы поведения в обществе, повлияли на художественные предпочтения и спрос на культурные блага. По результатам анализа больших массивов данных социологических опросов населения нам удалось показать, что в последние два десятилетия отчетливо дает себя знать тенденция досуговой переориентации населения на развлечение и отдых²¹. Значительное расширение роли художественной культуры в процессах рекреации и восстановления способности к труду произошло вследствие изменения содержания трудовой деятельности в постиндустриальном обществе, ее усложнения и резкого повышения затрат психической энергии работающего человека. Компенсаторно-развлекательные функции искусства и далее будут преобладать над его прежними просветительскими установками, а потребление искусства для массовой публики будет иметь – если не исключительно, то преимущественно развлекательный характер. Разумеется, в наибольшей мере эти процессы затрагивают людей в активном трудоспособном возрасте, определяя иное отношение к своему досугу и разрывая преемственность со старшими поколениями аудитории искусства²². Для сегодняшних молодых поколений преобладание в искусстве развлекательного над просветительским, инновационного над традиционным, массового над элитарным часто становится определяющим фактором культурного выбора. Естественно, он делается не в пользу академического концерта, и, несмотря на то, что интерес к классической музыке повышается с возрастом, у концертных администраторов весьма мало шансов привлечь завтра в концертные залы тех, кто сегодня слушает поп или рок-музыку. «С какой стати темпераментный молодой человек постмодернистской эпохи вдруг пожелает провести вечер в зале ожидания Господа Бога?..»²³.

Вместе с тем объяснения требует и то, почему эти общекультурные процессы привели к столь ощутимым последствиям именно в области потребления классической музыки, тогда как в других сферах исполнительского искусства они оказываются не столь фатальными. Театры или художественные музеи, как показывают исследования последних лет, не испытывают серьезных проблем с воспроизводством аудитории:

выставочные и зрительные залы ежедневно заполняет не только возрастная публика, но и молодежь²⁴.

Источник диссонансов в потреблении и воспроизводстве аудиотории классического музыкального искусства кроется в особенностях музыкальной классики как вида искусства. Классическая музыка – это по существу культурное наследие, а исполнительство – своего рода музей, который имеет целью не только удовлетворение художественно-эстетических потребностей слушателей, но также сохранение и пропаганду этого наследия. Недаром так ценится среди знатоков исполнение на аутентичных инструментах и в манере, воссоздающей дух эпохи. Технологический прогресс влияет на академическую музыку в ничтожно малой степени. Классическое музыкальное искусство консервативно, оно, хотя и подвержено влияниям моды и общих социальных трендов, готово лишь на незначительные уступки, усиливая свой рекреационно-развлекательный потенциал ради соответствия меняющемуся характеру массового спроса. В этом – его достоинство и слабость: филармоническая концертная деятельность по определению не может быть столь же широко востребована массовым слушателем, как музыка массовых жанров, шоу-бизнес.

В отличие от академической музыки, театр живет настоящим, существует только «здесь и сейчас». Он в гораздо большей степени способен реагировать на изменения социально-культурной и рыночной конъюнктуры, поскольку даже постановки классики в театре так или иначе отражают современность, а значит, способны в той или иной мере соответствовать потребительскому мейнстриму. Театр постоянно пытается удивлять и развивает эту свою способность, тогда как классические концерты продолжают полагаться на музейную традицию.

Приводимые доводы, возможно, не объясняют всех причин нарушения преемственности в аудитории академического музыкального искусства, но указывают на существенные различия в тенденциях и особенностях потребления разных видов искусства, особенности структуры и воспроизводства их аудитории. Впрочем, постепенный «уход натуры», большой волны прежней музыкальной публики, – еще не повод петь реквием по филармонической концертной жизни. Несмотря на перераспределение общественных интересов в пользу массовых жанров и их рекреативных функций, в обществе всегда сохраняется потребность в серьезном, интеллектуальном искусстве – будь то классическая музыка, живопись, авторский театр или артхаусное кино.

Хотя эта потребность и не носит массового характера, с уходом старой гвардии «консерваторских старушек» музыкальная жизнь, несомненно, обретет новое равновесное состояние. По данным социологических опросов трудно судить о том, каким будет это равновесие, но гипотетически возможно несколько сценариев:

1. Если тенденции в отношении молодых поколений к музыкальной классике не изменятся, с уходом «старой гвардии» слушателей, состоящей в основном из пожилых женщин, возрастное распределение в структуре аудитории станет более равномерным. При этом общая численность концертной аудитории значительно сократится в соответствии с нынешним состоянием спроса на академическое музыкальное искусство.

2. Если по мере ослабления отдаленных последствий кризиса 1990-х культурная активность населения восстановится, возможен повышенный приток филармонических неофитов и рост спроса на классическое музыкальное искусство. На фоне постепенного старения «провальной» группы слушателей средних лет процесс воспроизводства аудитории может нормализоваться, и в 15–20-летней перспективе есть шанс омоложения филармонической публики при сохранении или незначительном сокращении ее численности в зависимости от масштабов приобщения к филармонической музыке новых слушателей. Однако в обоих случаях соотношение мужчин и женщин в аудитории слушателей филармонических концертов радикально не изменится.

3. Если сохранится отмеченная в опросах тенденция более активного воспроизводства слушательской аудитории за счет молодых мужчин, гендерное соотношение в аудитории слушателей филармонических концертов может стать более сбалансированным. В сочетании с одним или обоими из описанных выше вариантов развития ситуации может появиться реальный шанс гармонизации структуры концертной публики.

Последний сценарий представляется все же маловероятным, поскольку относительно высокая доля молодых мужчин была зафиксирована нами только среди посетителей Камерного зала Дома музыки – аудитории наименее типичной для академических концертов. Ясно и то, что при любом варианте развития событий сколько-нибудь значительного роста интереса к филармоническим концертам в широких кругах населения ожидать не приходится. Ощущение победы личности над несчастьем по-прежнему остается уделом немногих.

- ¹ Колб Б. Исследование аудитории Лондонского Филармонического Оркестра // Арт-менеджер. № 2 (5), 2003. Режим доступа: <http://www.artmanager.ru/articles/howto/157-007.html>. (Дата обращения 28.11.2016).
- ² Человек в мире художественной культуры. Приобщение к искусству: процесс и управление / Отв. ред. Ю.У. Фохт-Бабушкин. М., Наука, 1982.; Художественная культура и развитие личности. Проблемы долгосрочного планирования / Отв. ред. Ю.У. Фохт-Бабушкин. М., 1987.
- ³ Ушкарев А. Искусство в структуре досуга москвичей // *Обсерватория культуры*, 2016. Т. 13. № 6. С. 670–675.
- ⁴ Колб Б. (2003).
- ⁵ Hamann T.K. Die Zukunft der Klassik // *Das Orchester* 09/2005, S. 10.
- ⁶ Lebrecht N. Who's afraid of classical concerts? The Lebrecht Weekly // *La Scena Musicale*, February 10, 2005. <http://www.scena.org/columns/lebrecht/050210-NL-concerts.html> (дата обращения 16.02.2017).
- ⁷ Колб Б. (2003); Lebrecht N. (2005); Hamann T.K. (2005).
- ⁸ Магидович М.Л. Петербургские филармонические традиции сквозь призму современных потребительских практик // *Журнал НЭА*, 2012. № 2 (14). С. 154.
- ⁹ Ильин В.И. Общество потребления: теоретическая модель и российская реальность // *Мир России*, 2005. Т. XIV. № 2. С. 3–40; Магидович М.Л. (2012).
- ¹⁰ Опросы были проведены социологической группой Государственного института искусствознания в составе: Г. Гедовиус, Е. Дудкина, Т. Петрушина, И. Пуликова, к. иск. А. Ушкарев, к. иск. Г. Юсупова.
- ¹¹ В отечественной литературе, посвященной эмпирическим исследованиям искусства, музыкальная жизнь представлена в основном опросами населения (Ю. Фох-Бабушкин, К. Соколов и др.). Из исследований публики, проведенных непосредственно на музыкальных концертах, наиболее актуальны работы М. Магидович, а также А. Рубинштейна.
- ¹² Ушкарев А.А. Третьяковская галерея: детерминанты посещаемости // *Обсерватория культуры*, 2017. Т. 14. № 5. С. 566–576.
- ¹³ Исследование аудитории МХТ им. Чехова было проведено Сектором экономики искусства Государственного института искусствознания в 2000–2005 гг., ГАБТ – в 2006 г.
- ¹⁴ Для переменных, принадлежащих к порядковой или интервальной шкале, вместо корреляции Пирсона обычно рассчитывается ранговая корреляция по Спирмену или Кендаллу.
- ¹⁵ Рубинштейн А.Я. Публика концертов «Моцарт-марафона»: опыт социологического исследования. М.: ИЭ РАН, 2014. С. 80.

- ¹⁶ Бурдые П. Формы капитала // *Экономическая социология*, 2002. Том 3. №5. С. 61.
- ¹⁷ Семенов В.Е. Искусство как межличностная коммуникация. – СПб.: СПбГУ, 1995. С. 155–156.
- ¹⁸ Гаав Л.Э. Социальные сценарии восприятия изобразительного искусства в контексте социокультурных изменений российского общества. Диссертация на соискание ученой степени канд. искусствоведения. СПб., СПГАК, 1998. С. 197.
- ¹⁹ Десять лет, которые потрясли культуру: очерки культурной жизни России на рубеже веков / Ред.-сост. Б.Ю. Сорочкин. М.: Гос. ин-т искусствознания (ГИИ), 2002. С. 323.
- ²⁰ Рубинштейн А.А. (2014).
- ²¹ Ушкарев А.А. Искусство в структуре досуга москвичей // *Обсерватория культуры*, 2016. Т. 13. № 6. С. 670–679.
- ²² Ушкарев А.А. Цивилизация досуга и смыслы досугового поведения // *Обсерватория культуры*, 2016. Т. 13. № 4. С. 429–435.
- ²³ Lebrecht N. (2005).
- ²⁴ Ушкарев А.А. Современный опыт социологических исследований театральной публики // *Культура в фокусе научных исследований. По материалам конференции памяти Б.Ю. Сорочкина. Сборник научных статей*. М.: ГИИ, 2017. С. 63–88.

Литература

- Бурдые П. Формы капитала // *Экономическая социология*, 2002. Том 3. №5. С. 60–74.
- Гаав Л.Э. Социальные сценарии восприятия изобразительного искусства в контексте социокультурных изменений российского общества. Диссертация на соискание ученой степени канд. культурол. наук. СПб., СПБГАК, 1998. С. 197.
- Десять лет, которые потрясли культуру: очерки культурной жизни России на рубеже веков / Ред.-сост. Б.Ю. Сорочкин. – М.: Гос. ин-т искусствознания (ГИИ), 2002. С. 323.
- Ильин В.И. Общество потребления: теоретическая модель и российская реальность // *Мир России*, 2005. Т. XIV. № 2. С. 3–40.
- Колб Б. Исследование аудитории Лондонского Филармонического Оркестра // *Арт-менеджер*. № 2 (5), 2003. [Электронный ресурс]. Режим

- доступа: <http://www.artmanager.ru/articles/howto/157-007.html> (Дата обращения 28.11.2016).
- Магидович М.Л.* Петербургские филармонические традиции сквозь призму современных потребительских практик // *Журнал НЭА*, 2012. № 2 (14). С. 153–158.
- Рубинштейн А.А.* Публика концертов «Моцарт-марафона»: опыт социологического исследования. М.: ИЭ РАН, 2014. С. 80.
- Семенов В.Е.* Искусство как межличностная коммуникация. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995. С. 199.
- Ушкарев А.* Искусство в структуре досуга москвичей // *Обсерватория культуры*, 2016. Т. 13. № 6. С. 670–675.
- Ушкарев А.А.* Современный опыт социологических исследований театральной публики // *Культура в фокусе научных исследований. По материалам конференции памяти Б.Ю. Сорочкина. Сборник научных статей.* М.: ГИИ, 2017. С. 63–88.
- Ушкарев А.А.* Третьяковская галерея: детерминанты посещаемости // *Обсерватория культуры*, 2017. Т. 14. № 5. С. 566–576.
- Ушкарев А.А.* Цивилизация досуга и смыслы досугового поведения // *Обсерватория культуры*, 2016. Т. 13. № 4. С. 429–435.
- Художественная культура и развитие личности. Проблемы долгосрочного планирования / Отв. ред. Ю.У. Фохт-Бабушкин. – М.: Наука, 1987. С. 224.
- Человек в мире художественной культуры. Приобщение к искусству: процесс и управление / Отв. ред. Ю.У. Фохт-Бабушкин. – М.: Наука, 1982. С. 335.
- Hamann T.K.* Die Zukunft der Klassik // *Das Orchester* 09/2005, S. 10.
- Lebrecht N.* Who's afraid of classical concerts? The Lebrecht Weekly // *La Scena Musicale*, February 10, 2005. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.scena.org/columns/lebrecht/050210-NL-concerts.html> (Дата обращения 16.02.2017).

Александр Ушкарев

Театральная публика: разрушая стереотипы

*...Публика, невежественная, дикая.
Даю ей самую лучшую оперетку, феерию,
великолепных куплетистов,
но разве ей это нужно?
Разве она в этом понимает что-нибудь?
Ей нужен балаган! Ей подавай пошлость!*
А.П. Чехов. Душечка

Сакраментальная фраза антрепренера Кукина – пример расхожих стереотипов о театральной публике, которые складывались едва ли не столетиями и отчасти соответствуют действительности. Многолетний опыт настолько расширил наши представления о публике, что иной раз кажется, что мы знаем о ней все, ну или почти все.

Это вам скажет и любой из нынешних театральных администраторов: опыт вообще великий учитель. Давно известно, например, что в театральной публике больше женщин, чем мужчин, что, с одной стороны, публика жаждет развлечения, но с другой, – она образованна и культурна, а общение с искусством развивает людей духовно и делает их лучше... Рисуя образ типичного театрального зрителя, «наблюдения из жизни» по сути выстраивали систему стереотипов, не облегчая, а лишь затрудняя его понимание. Реальность оказывается сложнее и многообразнее: ведь нелепо приписывать всем или хотя бы большинству представителей театральной публики одни и те же черты. Точно так же нелепо думать, что отношение к искусству определяется гендерными различиями или образованием, а люди одного возраста имеют сходные художественные потребности.

На страницах этой статьи с доказательствами, добытыми в десятках и сотнях социологических опросов, проведенных не только в Москве, но и по городам и весям театральной России, представлены особенности современной театральной публики. Наша задача – не в том, чтобы подтвердить или опровергнуть стереотипы, по которым принято судить о публике, а в том, чтобы наполнить их реальным смыслом, оживить идеальный статистический образ и увидеть его в действии. Материалом для этой работы послужили, главным образом, не опубликованные источники, а уникальные массивы данных первичной социологической информации: результаты социологических опросов театральных зрителей, проводившихся Сектором экономики искусства Государственного института искусствознания, начиная с 1992 г. За четверть века сотрудниками сектора было опрошено более 52 тыс. зрителей в более 50 театрах Москвы, Санкт-Петербурга, Краснодара, Красноярска, Магнитогорска, Якутска, Челябинска, Перми, Ярославля, Петрозаводска, Новгорода, что обеспечивает гарантированную репрезентативность данных и достоверность полученных результатов.

Методологический подход

Исследования аудитории искусства, проведенные в прежние годы, позволили воссоздать социальный портрет публики, определить ее основные культурные и психологические особенности, т.е. многое из того, что отличает аудиторию искусства от населения в целом. Наиболее ценные из достигнутых результатов состоят в понимании, что



Социологическая группа ГИИ. Слева на право: Г.М. Юсупова, И.В. Пуликова, Г.Г. Гедовиус (руководитель группы опросов), А.А. Ушкарев (руководитель исследования), Т.В. Петрушина

отношения человека с искусством не случайны, они детерминированы как объективными характеристиками и интеллектуально-культурными ресурсами личности, так и внешним влиянием социально-культурной среды. Наряду с этим укрепилось осознание того, что закономерности, обнаруженные на материале одного вида искусства, как правило, проявляются и в других его видах, хотя и с некоторой спецификой.

Вместе с тем богатый отечественный и зарубежный опыт изучения публики искусства показал, что ни традиционные социологические подходы с их повышенным вниманием к социально-демографическим и другим объективным признакам аудитории, ни социально-психологические измерения в чистом виде не дают понимания тенденций социального поведения и могут привести к пренебрежению некоторыми потенциально важными его детерминантами. Критический анализ современного состояния научного знания убеждает, что несмотря на достигнутые результаты, сотни и тысячи исследований, проведенных по всему миру и направленных на изучение того, кто и как потребляет искусство, мало продвинули нас в понимании субъективных причин и поведенческих закономерностей отношения человека к искусству. Между тем, объяснение этих закономерностей особенно актуально в сегодняшней рыночной парадигме бытования искусства.

Для воссоздания реальной картины культурной активности и устойчивых особенностей потребительского поведения различных групп зрителей потребовалось если не переосмыслить само понятие зрителя, то, по крайней мере, по-новому взглянуть на характер его взаимодействия с театром. На этой основе были сформулированы новые подходы к типологии публики и сегментации театрального рынка, адекватные современным задачам. Суть предложенного подхода состоит в следующем. Зрители – это, прежде всего, отдельные люди с присущими им личными вкусами и предпочтениями. Среди них есть такие индивидуумы, потребности которых в искусстве могут быть в равной степени удовлетворены в результате посещения театра, филармонического концерта, эстрадного или циркового представления и т.д. Для этой части потенциальных зрителей все представленные на афише художественные продукты, создаваемые различными учреждениями искусства, творческими индивидуальностями или коллективами, являются множеством равноценных культурных товаров-субституттов. Поэтому за досуг и деньги таких потребителей конкурируют все организации исполнительских искусств, причем конкурируют при полном отсутствии чьей-либо монополии¹.

Другой группе зрителей присущи более развитая структура потребностей и дифференцированное отношение к искусству. Для них посещение, скажем, драматического театра уже не может компенсировать потребность в музыкальных спектаклях так же, как, например, опера не может заменить балет и т.п. Таким образом, по мере дифференциации зрительских потребностей происходит индивидуализация и самого художественного продукта. Он приобретает в глазах этой части публики все больше особых и даже уникальных свойств. Расширение и детализация требований к художественному продукту со стороны потенциального зрителя резко сужает выбор, уменьшает число его «продавцов», снижает возможности конкуренции и тем самым укрепляет монопольные тенденции создателей спектакля. В предельном случае мы имеем дело с абсолютной монополией создателей уникального сценического произведения для потенциальных потребителей с абсолютно избирательным вкусом.

В качестве критериев для выделения соответствующих зрительских групп выступают следующие: ориентация на определенный тип театра (драма, опера, балет и т.д.); далее – предпочтение определенных творческих коллективов; а затем и более тонкие признаки – факторы

драматургических привязанностей и наличие персонифицированного интереса к конкретным создателям спектакля. Таким образом мы рассматриваем характеристики, далеко выходящие за рамки традиционных демографических описаний театральной публики. Преимущество такого подхода состоит в возможности существенно повысить практическую значимость эмпирических исследований театральной публики, особенно в исследованиях маркетинговой направленности. Заметим при этом, что ни один исследовательский подход не является абсолютно универсальным, а его целесообразность определяется конкретными исследовательскими задачами.

Мифы и реальность

Несмотря на изменчивость, публика искусства в целом сохраняет относительную стабильность, и наше исследование подтвердило справедливость многих хорошо известных фактов. В основном это касается самого поверхностного, социально-демографического ее описания. Так, по данным опросов, в составе театральной аудитории зафиксированы те же основные гендерные, возрастные, социальные и некоторые поведенческие закономерности, которые присущи публике искусства в целом. Однако исследования, проведенные с использованием описанного выше подхода, ясно показали, что каждой из гомогенных групп зрителей присущи свои, особенные художественные предпочтения и черты поведения на театральном рынке². Становится очевидно: многие истины стали мифами, которые давно не соответствуют действительности и немногим отличаются от тех, что высказывал чеховский персонаж!

Так, в ряду устойчивых стереотипов бытует мнение о театрах как об исключительно культурных, образованных и гармонично развитых личностях. Во многих случаях это действительно так. Однако анализ структуры зрительской аудитории по личностным потенциалам (Фохт-Бабушкин)³ и избирательности театральных потребностей показал, что разносторонне развитые личности с высокой избирательной способностью в совокупной театральной аудитории все же составляют меньшинство. Они представлены во всех зрительских группах, но их доля повышается по мере расширения и углубления художественных потребностей. Это понятно: культурный потенциал личности, определяя потребность человека во взаимодействии с миром духовных ценностей, одновременно дает ему и способность



К. Петров-Водкин.
«Театр. Фарс». 1907

к пониманию искусства. Вместе с тем расчеты на примерах аудитории театральных представлений разных видов показали, что максимальная избирательность в отношении театрального искусства одновременно означает превалирование специфического театрального вкуса над интегральным, т.е. некоторую односторонность в развитии личности. Мнение о завязатых театралах как разносторонне и гармонично развитых людях – миф!

В целом мы подтверждаем тот известный факт, что любое серьезное искусство в гораздо большей степени привлекает людей образованных: действительно, образованным в искусстве открывается нечто, чего не видят необразованные. Но только ли в формальном показателе уровня образования тут дело? Эмпирически установленные факты убедительно подтверждают теоретические установки: возможность непосредственного и свободного восприятия в искусстве – иллюзия⁴. Восприятие всегда происходит с определенных позиций, и произведение искусства имеет смысл только для того, кто обладает культурной компетентностью, то есть знает код, которым зашифровано художественное сообщение. Искусство восприятия как форма «культурной дешифровки» не является априорной способностью человека, оно приобретается в результате передачи культурных кодов через семейное воспитание и образование в широком смысле этого слова.

И даже если образование не имеет непосредственного отношения к искусству, оно развивает обобщенные способности и навыки, создает чувство принадлежности к «культивированному» классу и владения культурными кодами, порождая тенденцию приобретать эквивалентные категории и в других областях.

Эмпирически подтверждая эти теоретические положения, мы особо подчеркиваем неоднозначность роли образования в культурной активности человека. С одной стороны, уровень образования отражает меру приобретенных познавательных способностей, необходимых для культурного потребления⁵. С другой стороны, образование, как важная составляющая социального статуса человека, создает и некий статусный эффект, благодаря которому посещение культурных мероприятий иногда обуславливается не столько культурными потребностями, связанными с присвоением символического содержания произведений искусства, сколько является средством, используемым образованным классом для выделения и закрепления своего привилегированного социального положения⁶. Формальный показатель уровня образования, таким образом, – совсем не то же самое, что измерение его последствий с точки зрения когнитивных навыков и знакомства с миром идей. В плане культурного потребления важна именно способность воспринимать символическое содержание искусства, которая приносит огромную пользу и удовольствие тем, кто ею наделен. Нам удалось зафиксировать тот факт, что приобретаемая в процессе раннего семейного воспитания и образования, накапливаемая и развиваемая в процессе культурного потребления способность, – как бы мы ее ни называли: «личностные потенциалы»⁷ или «культурный капитал в инкорпорированном состоянии»⁸ – является важным фактором содержательной мотивации и повышения частоты контактов человека с искусством. Именно эта способность лежит в основе так часто отмечаемой связи образования с эстетическими потребностями, предпочтениями и культурной активностью. При этом анализ убедительно показал нетождественность показателей образования и культурного потенциала личности.

Способность понимать и воспринимать символическое содержание искусства – не врожденный, а накапливаемый и развиваемый ресурс личности. Этим объясняется эмпирически доказанный факт, что он в значительной мере связан не только с уровнем образования, но и с возрастом, и с наличием культурных традиций в семье, и с возрастом приобщения человека к искусству. То, что возраст отражает отдельные

измерения личностного капитала, отмечается и некоторыми западными исследователями.⁹ Определяющая роль возраста в культурном потреблении – миф. Дело не в возрасте как таковом, а в тех накапливаемых характеристиках личности, которые и определяют отношение к искусству. Наличие такой устойчивой опосредованной связи порождает у некоторых исследователей соблазн объяснять столь сложные явления, как отношение человека к искусству или художественный вкус, такими простыми причинами, как возраст¹⁰.

Еще один миф состоит в том, что люди ходят в театр исключительно ради искусства. На самом деле, кроме содержательных мотиваций, связанных с присвоением символического смысла произведений, контакты человека с искусством могут быть обусловлены и целым рядом других мотивов, непосредственно с искусством не связанных. Тип мотиваций существенно влияет на частоту контактов человека с искусством. Так, значимым положительным фактором культурной активности является наличие содержательных мотиваций. К ним относятся не только художественные, но и социально-культурные, просветительские и коммуникативные аспекты посещения театра. Анализ показал, что при прочих равных условиях те, чья мотивация состоит в желании посетить конкретный спектакль или в том, чтобы сопровождать ребенка, как правило, посещают театры чаще. Кроме того, расчеты показали наличие положительной статистически значимой связи содержательных мотиваций посещения театра и предложенных нами измерений культурного капитала¹¹. Закономерность такова: чем выше суммарное значение культурного капитала личности, тем более интеллектуально-содержательными оказываются ее художественные потребности и мотивы приобщения к искусству; тем большей интенсивностью характеризуются контакты человека с искусством. Между тем рекреационные мотивы (провести свободное время или отсутствие артикулированных причин посещения) являются фактором, существенно снижающим интенсивность контактов человека с искусством. Установленная закономерность – не случайный результат, она косвенно подтверждается также и некоторыми зарубежными исследованиями¹².

В театральной жизни бывают мероприятия особого рода, которые мы условно определяем как «значимые культурные события». Результаты многих социологических опросов показали: подобный подчеркнuto декларируемый статус мероприятия, вне зависимости от его жанровой или видовой принадлежности, часто способствует



Ж. Беро.
«Афишная тумба
на Елисейских полях».
Ок. 1885

проявлению повышенного интереса к нему со стороны определенной части образованной публики, бомонда, склонного к престижному потреблению искусства. Этот эмпирически установленный факт позволяет говорить о большой значимости престижно-статусных мотивов в культурном потреблении, а также косвенно подтверждает вывод о наличии статусного эффекта образования. Вне зависимости от вида искусства зачастую именно статусные мотивы становятся главными детерминантами культурной активности образованной культурно-престижной публики, которую в большом количестве фиксировали наши опросы на разного рода значимых культурных мероприятиях в театрах, на концертах и художественных выставках. Этот особый тип мотивации представляет, на наш взгляд, не только культурологический, но и маркетинговый феномен.

И театральная бомонда, и аудитория значимых музейных событий или статусных выставок по своим мотивационным и поведенческим характеристикам оказались очень схожи: эта общекультурная публика имеет широкий спектр интересов и стремится по возможности посещать

значимые культурные мероприятия любых видов. В ней оказывается достаточно много престижно-мотивированных, но не обладающих артикулированными художественными потребностями посетителей, которые могут быть причислены к символическим потребителям искусства.

Публикой совершенно другого рода является аудитория, специфически ориентированная на определенный вид искусства. В исполнительских искусствах это театралы и меломаны, в музее – посетители постоянных экспозиций, мотивированные преимущественно содержательным интересом. В такой публике, в отличие от престижно-статусной, оказывается относительно больше не только случайных неофитов, учащейся молодежи и любителей, но и профессионалов; эта публика – одновременно и приобщающаяся, и специальная.

Диалектика общего и особенного проявляется также в роли тех или иных факторов культурного потребления. Роль образования, как и мотивации, в культурной активности бесспорна, но разные виды искусства предъявляют различные требования к потенциальным потребителям. Наименее требовательными к культурным компетенциям своих зрителей из всех проведенных нами эмпирических опытов оказались мюзикл¹³ и основная экспозиция Третьяковской галереи¹⁴. Мы объясняем это тем, что мюзиклы относятся к тому роду сценических представлений, отличительные особенности которых составляют зрелищность, легко запоминающаяся музыка и увлекательный сюжет. Способность к восприятию этих качеств тоже, конечно, не может быть врожденной¹⁵, но воспитывается она не только в результате целенаправленных усилий и общения с искусством, но и широким контекстом бытовой и массовой культуры как неотъемлемой части повседневной жизни. Она характеризует начальный, низший уровень художественной компетентности зрителя. Этот вывод подтверждается и тем, что, исходя из набора досуговых предпочтений и в соответствии с предложенной нами типологией досугового поведения¹⁶, мы можем характеризовать зрителей мюзикла «Граф Орлов» как людей, предпочитающих не столько культурный, сколько сочетание развлекательного и активно-деятельного типа досуга. Такое сочетание досуговых стратегий предполагает, что большую часть свободного времени люди тратят на развлечения и отдых, хотя отнюдь не только бездеятельный. Постоянная экспозиция Основного здания Третьяковки, представляющая классику отечественного изобразительного искусства, знакомую многим еще со школьной скамьи, также во многом ориентирована на

широкого посетителя, работу с учащейся молодежью и просветительство. Более высокие требования к художественной компетентности своих потребителей предъявляют концерты классической музыки, серьезные музыкальные или драматические «авторские» спектакли, восприятие которых оказывается наиболее сложным и требующим соответствующей подготовленности. С другой стороны, мы отмечаем факт, что требования к подготовленности публики зависят не только от вида искусства или жанра представления. Восприятие разных типов произведений искусства может требовать неодинаковой художественной компетентности зрителя.

Оценивая структуру художественных предпочтений и тенденции зрительского спроса, мы отмечаем, что современная публика драматического театра в своем репертуарном выборе ориентируется прежде всего на участие в спектакле популярных актеров. В последние годы эта тенденция только усиливается, отражая преобладающий взгляд на актера как ключевую фигуру театрального процесса. Вместе с тем в зависимости от особенностей конкретных спектаклей могут актуализироваться и другие факторы зрительского выбора: ориентация на зрелищность, интерес к классической драматургии или популярному постановщику, экспериментальный характер постановки.

Как свидетельство многообразия систем культурных потребностей в искусстве мы отмечаем особенности художественных предпочтений аудитории мюзикла. Любовь к жанру мюзикла, как оказалось, не является проявлением любви к музыкальным жанрам театрального искусства или следствием, так сказать, музыкальной ориентированности зрителей. Исследование показало, что на мюзикл ходят не ради музыки и даже не ради популярных исполнителей. Главным мотивом для посещения мюзикла «Граф Орлов» стала история, положенная в основу его сюжета, а вторым – зрелищность. Не ориентированный на театр зритель, подверженный влиянию современного кинематографа, шоу-бизнеса и СМИ, при посещении театрального представления рассчитывает на интригу, зрелищность, наличие эффектных декораций, костюмов и музыки как неперенные атрибуты развлекательно-зрелищного досуга¹⁷.

Рейтинг репертуарных предпочтений воспроизводит иерархию ценностей, свойственную, главным образом, новой, художественно неподготовленной публике. Зрители мюзикла – в массе своей новые и редкие, в принципе мало интересуются театром. Эта публика,

которую лишь условно можно назвать театральной, не испытывает особых привязанностей к театру и не слишком разбирается в нем; она руководствуется главным образом рекреационными мотивами, несамостоятельна в своем культурном выборе и потому часто полагается на советы друзей и знакомых. Театральные посещения для нее зачастую носят случайный характер.

Между тем театральным практикам известно, что наличие массового сегмента «зрителя-простака» для театра жизненно необходимо: ведь именно желание отдохнуть, советы друзей, случайные обстоятельства приводят в театр нового зрителя. Малоискушенный посетитель приходит не только в Московскую Оперетту, но и в Большой театр¹⁸. Эмпирика показывает: неподготовленные в культурном отношении посетители публично декларируют интерес главным образом к популярным образцам искусства, к тому, о чем все мы имеем хотя бы минимальное представление еще со школьной скамьи. Если наиболее подготовленная часть зрительской аудитории ГАБТа максимально представлена на авангардных оперных и балетных спектаклях, то наименее искушенная или «начинающая» публика заполняет зрительный зал в основном на классических оперных постановках, олицетворяющих в массовом сознании представления о вершинах отечественного театрального искусства и бренде Большого. Ее привлекает в первую очередь зрелищность, меньше – участие популярных актеров, и совсем не интересует эксперимент.

Такая публика приходит и в Третьяковку, чтобы посмотреть на картины художников из учебника «Родная речь». Лишенные специфических критериев восприятия, неподготовленные посетители не могут применять к произведениям искусства никакой другой код, кроме того, который дает им опыт повседневности. Ожидания подготовленных театралов меньше связаны с внешними атрибутами зрелища, но больше с его содержанием – игрой интеллекта, экспериментом, интересом к творчеству актеров или постановщиков. А для наиболее искушенных зрителей безусловной мотивационной доминантой становится потребность в специфических театральных впечатлениях. Общая закономерность в эволюции зрителя состоит в том, что по мере роста уровня художественной компетентности происходит изменение художественных потребностей, и акцент с внешней, рекреативно-развлекательной стороны произведения искусства переносится на его содержательные, сущностные характеристики.

Логика культурной эволюции зрителя непосредственно связана с проблемой воспроизводства театральной аудитории, которая сегодня обнаруживает некоторые принципиальные особенности. Так, изучая аудиторию Большого театра, мы сделали вывод, что она состоит – и пополняется – в основном за счет культурно подготовленной публики, уже обладающей достаточно высоким уровнем театральной культуры и опытом общения с искусством. Совершенно иная ситуация характерна для мюзикла: его зрители являются новыми не только для конкретного сценического проекта, но и для театра вообще. Можно сказать, что мюзикл черпает свой «зрительский резерв» в основном не из совокупной московской театральной публики, а из слоев, пока не приобщенных или слабо приобщенных к театру. Иначе говоря, мюзикл как искусство популярное, способен привлечь тех, кто в театр обычно не ходит или ходит очень редко. Предлагая людям, часто далеким от искусства, зрелищное развлечение с интеллектуальным содержанием, мюзикл вовлекает их в театральную жизнь. Пока это – отдельное наблюдение, но есть все основания полагать, что оно отражает устойчивую закономерность приобщения человека к искусству: от простого – к сложному, от внешней аттрактивности – к содержательности, от массового – к элитарному.

Различные группы потребителей не только по-разному ведут себя на театральном рынке, но и неодинаково восприимчивы к тем или иным маркетинговым действиям. Так, мы отмечаем неодинаковую для разных категорий зрителей значимость источников информации и каналов приобретения билетов. Исследования показали, что при всем многообразии информационных каналов, для потенциального зрителя существует лишь два основных типа источников. Первый, мотивирующий, транслирует экспертную оценку события, побуждая потенциального зрителя к посещению. Второй, конкретизирующий, уточняет информацию: где, когда, в какое время состоится событие, и кто из артистов принимает в нем участие. Этот тип информации лишь в редких случаях может служить самостоятельным основанием для решения о посещении культурного мероприятия. Уточняя поведенческие характеристики театральной публики, мы установили важную особенность. Поведение потенциального зрителя в информационном поле искусства имеет хотя и слабую, но статистически значимую связь с объемом культурного капитала личности: чем он выше, тем меньше в своем культурном выборе респондент ориентируется на слухи, референтные группы и чужие мнения, но больше – на источники первичной информации.

В контексте главной проблемы – преодоления коммуникационных барьеров и роста посещаемости – важный результат связан с выявлением факторов, которые могут стать стимулами для повышения частоты контактов человека с искусством. Одним из существенных результатов в изучении этой проблемы стало доказательство чрезвычайно высокого значения мотивации в процессах культурного потребления. В методологическом отношении можно констатировать, что ответ на вопрос о мотивах посещения театра и других учреждений искусства может выявить тип отношения к культуре с учетом главного различия между теми, кто в основном мотивирован интеллектуально-содержательными интересами, соответствующими типу зрителя, традиционно описываемого искусствоведами, культурологами и социологами, и теми, кто рассматривает посещение театра лишь как досугово-развлекательную деятельность. Впрочем, и эта последняя мотивация является хорошим стартовым предиктором участия в театральной жизни.

¹ Рубинштейн А., Скоморохова Н., Гедовиус Г. Сегментация театрального рынка // *Художественная жизнь современного общества*. В 4-х т. Т. 3. Искусство в контексте социальной экономики / Отв. ред. А.Я. Рубинштейн. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 226–248.

² *Художественная жизнь современного общества*. В 4-х т. Т. 3. Искусство в контексте социальной экономики / Отв. ред. А.Я. Рубинштейн. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 353.; *Московский Художественный театр. После столетия. Репертуар и публика*. Сб. ст. и мат-лов / Отв. ред. А. Ушкарев. М.: ГИИ, 2011. С. 312 и др.

³ *Художественная культура и развитие личности. Проблемы долгосрочного планирования* / Отв. ред. Ю. Фохт-Бабушкин. М.: Наука, 1987. С. 24.; *Человек в мире художественной культуры. Приобщение к искусству: процесс и управление* / Ю. Фохт-Бабушкин, В. Нейгольдберг, В. Дмитриевский и др.; Отв. ред. Ю. Фохт-Бабушкин. М.: Наука, 1982. С. 335.

⁴ Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* // *Social Stratification: Class, Race, and Gender in Sociological Perspective* / D. Grusky (ed.). Boulder: Westview Press, 1994. P. 404–429.

⁵ Stigler G.J. and Becker G.S. *De Gustibus non est disputandum*. *American Economic Review*, 1977, 67 (2): 76–90.

- ⁶ Bourdieu P. Outline of a theory of practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. P. 171–183. См. прим. 3.
- ⁸ Бурдье П. Формы капитала // *Экономическая социология*, 2002. Том 3. №5. С. 64.
- ⁹ Seaman B.A. (2006). Empirical Studies of Demand for the Performing Arts // *Handbook on the Economics of Art and Culture* / Ginsburgh A., Throsby D. (eds.). Vol. 1. North-Holland: Elsevier Science. P. 415–472.
- ¹⁰ Ушкарев А. Аудитория художественных музеев: история и методология изучения в России // *Культура и искусство*, 2017. № 7. С. 36–49.
- ¹¹ Ушкарев А. Культурный капитал как драйвер потребления искусства // *Обсерватория культуры*, 2018. (В печати – 10.04.2018).
- ¹² Brida, J.G., Dalle-Nogare, C., Scuderi R., 2014, How Often to a Museum? Motivations matter // *Bozen Economics & Management Paper Series*, No 16/2014. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://pro1.unibz.it/projects/economics/reperc/bemps16.pdf>. (Дата обращения 20.02.2017).
- ¹³ Ушкарев А. «Граф Орлов» и его «свита». Социологическое исследование зрительской аудитории мюзикла «Граф Орлов». М.: ГИИ, 2014.
- ¹⁴ Ушкарев А. Аудитория посетителей Государственной Третьяковской галереи. Опыт социологического исследования. М.: ГИИ, 2017.
- ¹⁵ См. прим. 4.
- ¹⁶ Ушкарев А. Типология досугового поведения // *Обсерватория культуры*, 2017. Т. 14. № 2. С. 148–156.
- ¹⁷ См. прим. 13.
- ¹⁸ Рубинштейн А.Я., Ушкарев А.А. Четыре мгновения в жизни ГАБТ. Социологическое исследование публики. М.: ГИИ, 2007.

Литература

- Бурдье П. Формы капитала // *Экономическая социология*, 2002. Том 3. №5. С. 60–74.
- Московский Художественный театр. После столетия. Репертуар и публика. Сб. ст. и мат-лов / Отв. ред. А. Ушкарев. М.: ГИИ, 2011. С. 312.
- Ушкарев А. Аудитория художественных музеев: история и методология изучения в России // *Культура и искусство*, 2017. № 7. С. 36–49.
- Ушкарев А. Культурный капитал как драйвер потребления искусства // *Обсерватория культуры*, 2018. (В печати – 10.04.2018).

- Ушкарев А. Типология досугового поведения // *Обсерватория культуры*, 2017. Т. 14. № 2. С. 148–156.
- Художественная жизнь современного общества. В 4-х т. Т. 3. Искусство в контексте социальной экономики / Отв. ред. А.Я. Рубинштейн. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 353.
- Художественная культура и развитие личности. Проблемы долгосрочного планирования / Отв. ред. Ю. Фохт-Бабушкин. М.: Наука, 1987. С. 224.
- Человек в мире художественной культуры. Приобщение к искусству: процесс и управление / Ю. Фохт-Бабушкин, В. Нейгольдберг, В. Дмитриевский и др.; Отв. ред. Ю. Фохт-Бабушкин. М.: Наука, 1982. С. 335.
- Brida, J.G., Dalle-Nogare, C., Scuderi R., 2014, How Often to a Museum? Motivations matter // *Bozen Economics & Management Paper Series*, No 16/2014. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://pro1.unibz.it/projects/economics/repec/bemps16.pdf>. (Дата обращения 20.02.2017).
- Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste // *Social Stratification: Class, Race, and Gender in Sociological Perspective* / D. Grusky (ed.). Boulder: Westview Press, 1994. P. 404–429.
- Bourdieu P. Outline of a theory of practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. P. 171–183.
- Notten N., Lancee B., van de Werfhorst, H.G. and Ganzeboom H.B.G., 2013, Educational stratification in cultural participation: Cognitive competence or status motivation, GINI Discussion Paper no. 77. P. 46.
- Seaman B.A. (2006). Empirical Studies of Demand for the Performing Arts // *Handbook on the Economics of Art and Culture* / Ginsburgh A., Throsby D. (eds.). Vol. 1. North-Holland: Elsevier Science. P. 415–472.
- Stigler G.J. and Becker G.S. De Gustibus non est disputandum. *American Economic Review*, 1977, 67 (2): 76–90.

Михаил Чехов – критик

Затерянный в эмигрантской прессе отзыв Михаила Чехова на спектакль театра «Летучая мышь», составленный из «Пиковой дамы» по А.С. Пушкину и «Контрабаса» по А.П. Чехову, не только не вошел в основополагающий двухтомник театрально-литературного наследия артиста, но даже не попал в библиографический справочник. Тогда как он интересен в нескольких отношениях. Во-первых, Михаил Чехов крайне редко выступал с печатными отзывами о спектаклях коллег. До сих пор был известен только его текст о мейерхольдовском «Ревизоре»¹, впервые опубликованный в сборнике «Гоголь и Мейерхольд» (М.: Никитинские субботники, 1927).

Как в случае с «Ревизором», так и в случае с «Пиковой дамой» артист не рецензирует спектакль, но размышляет над проблемой, которую ему приходится решать в собственных ролях, добиваясь иногда поразительных результатов. Его фантазмагорические импровизации в Хлестакове доводили публику до изнеможения и смущали строгих филологов. М.О. Кнебель вспоминала, как на спектакль «вошел Немирович-Данченко с томиком Гоголя в руках и просидел весь спектакль, проверяя текст по книге – ему показалось, что Чехов играет роль своими словами. Выяснилось, однако, что не только не было “своих слов”, но была точно соблюдена пунктуация, учтены все запятые, вся сложность гоголевской лексики»². Но то, что давалось в уникальном актерском опыте, было непросто перевести на язык общеприменимой методологии. В чеховских размышлениях больше ощупывания проблемы и пожеланий, чем выводов и формулировок. Проблема же постановки классики – и вечная, и вечно острая, часто мучительная. В 1920-е гг. именно в классике Чехов ищет спасения и защиты от набирающей силу и обязательность советской драматургии. Уже покинув и МХАТ Второй, и Россию, он ведет переговоры с А.В. Луначарским о возможности открытия в Москве театра классической драматургии, мечтая о Лире, дон Кихоте, Фаусте.

Любопытно, что прежде «Пиковой дамы» Чехов и Балиев причудливо пересеклись в отношении к мейерхольдовскому «Ревизору».

Восхищаясь спектаклем, Чехов находил в нем не только художественную смелость, но и своевольную дерзость, не только «проникно-



М. Чехов

вание» в «действительное содержание художественного произведения», но и «перекомпозицию уже имеющихся налицо форм», когда из осколков складываются «новые произвольные фигуры».

Балиев увидел «Ревизора» во время парижских гастролей ГосТиМа (1930). Тогда его публичное возмущение «надругательством» над Гоголем, едва не сорвавшее спектакль, спровоцировало грандиозный театральный скандал.

В 1931 г. Балиев, ощущая исчерпанность прежних путей «Летучей мыши», предпринял попытку радикальной реформы своего детища, на протяжении двадцати лет существовавшего как «театр миниатюр». Как писал С.М. Волконский, Балиев «брал пустячок и давал ему новую, углубленную ценность, новое зрительно-драматическое существование»³. Первые попытки приспособить классику к возможностям «Летучей мыши» были сделаны уже в 1910-е гг. Так появились в репертуаре «Граф Нулин» (в переделке В. Ходасевича и Б. Садовского), «Казначейша» М. Лермонтова, а в 1916 г. и «Пиковая дама». Теперь Балиев планировал новой редакцией «Пиковой дамы» утвердить «Летучую мышь» в качестве театра большой формы и высокой литературы. Для постановки пушкинской «Пиковой дамы» и приложенной к ней оперетки по мотивам чеховского «Контрабаса» был приглашен Ф.Ф. Комиссаржевский.

В результате «Пиковая дама» имела большой художественный успех, тогда как «Контрабас» после первых показов был заменен на



Ф. Комиссаржевский.
Шарж газеты «Фигаро»

традиционные балиевские «номера». Но благожелательный прием «Пиковой дамы», вероятно, не показался Балиеву надежным. Реформа не состоялась. «Летучая мышь» вернулась на прежние пути.

Возмущаясь Мейерхольдом, который вольно обошелся с «Ревизором», Балиев с Комиссаржевским (а Комиссаржевский был давним антагонистом Мастера) и сами не церемонились с пушкинской повестью, допустив серьезные композиционные перестановки. Спектакль открывался прологом в больнице для душевнобольных. Один пациент считал себя Наполеоном, другой Людовиком XVI. Герман бредил пиковой дамой. Можно предложить, что такое решение было навеяно евреинговской концепцией монодрамы, изложенной еще в 1909 г. Та самая «перекомпозиция», за которую Михаил Чехов корил Мейерхольда, вернулась в спектакле его яростных оппонентов.

Надо признать, что в дальней перспективе преобладающим стал постмодернистский подход, видящий в классике не произведение искусства, обладающее собственной структурой, а источник мотивов, которые можно свободно монтировать или развивать, превращая второстепенный мотив в основной сюжет и т.д., своего рода культурный миф, откуда можно черпать без особых обязательств. Но история – вещь циклическая. Ее новый виток может вернуть актуальность размышлениям Михаила Чехова.

Мих. Чехов

Интерпретация классиков и новый спектакль Н.Ф. Балиева (Театр Мадлэн в Париже)

Постараемся в первой же нашей рецензии отказаться от обычной манеры хвалить или порицать, – тем более что широкая известность и прочно установившаяся художественная репутация спектаклей Балиева – легко позволяют сделать это.

Постараемся ответить на два важных и насущных вопроса: что нового несет этот спектакль и нужно ли это новое современному театральному искусству и современному зрителю.

Новая нота спектакля Н.Ф. Балиева – в подходе к классической теме, к интерпретации этой темы. Не будем оценивать достоинств и недостатков его интерпретации «Пиковой дамы» – хотя бы по одному тому, что это, в известном смысле, первая проба, первый этап, на смену которому могут и должны придти все более и более совершенные попытки продвинуть сценическое искусство в новом направлении.

Новая сценическая интерпретация классиков не есть только сценический трюк и излом. Это – принцип серьезный и глубокий, нужный как современному сценическому искусству, так и современному зрителю.

Гениальность и мощь классических произведений состоит в том, что они не только не стареют, но, наоборот, как бы крепнут в сознании каждой последующей эпохи, излучая все новые и новые художественные и моральные импульсы.

Великой и почетной задачей будущего театра явится умение показывать классические произведения в той новой и острой форме, которой требует новое состояние сознания современного зрителя. И когда подобные попытки делаются режиссерами самых различных театральных направлений и мирозерцаний – тогда важно, конечно, не то, у кого из них это удалось лучше. Весь центр тяжести – в том, что данный принцип могущественно заявляет о своем желании войти в жизнь театра и вместе с тем в нашу культуру. Этот принцип явится одним из важнейших факторов, могущих победить равнодушие и разочарование публики по отношению к театральному искусству. Он поможет вернуть театру глубину и значительность.

Однако выполняя большую культурную задачу новой интерпретации классических произведений – театр не должен потерять своей

«театральности», он должен соединить значительность классических тем с максимальной действенностью и красочностью, с остротой образов и стремительностью темпа.

Работа самого актера, работа режиссера с актером выдвигаются при этом на первый план. Начиная с детальной разработки всей внешней композиции (мизансцен) и кончая самым чутким, контролем тех флюидов, которые актер должен уметь посылать через рампу в сердце зрителей, – все это должно явиться предметом заботы как самого актера, так, в особенности, и режиссера. Режиссер, решившийся на новую интерпретацию классических тем, должен стать педагогом актера.

От всей души хочется пожелать театру Н.Ф. Балиева обратить внимание именно на эту педагогическую работу с актерами⁴, ибо это есть самое первое и самое необходимое условие для каждого театра, вступающего на путь истолкования классиков на сцене.

Все предыдущее относится к инсценировке «Пиковой дамы» – Пушкина (текст Ф. Нозьера⁵, декорации Ю. Анненкова⁶, музыка А. Архангельского⁷). – «Пиковая дама» заполняет первую часть вечера. Заканчивается вечер отдельными миниатюрами обычного стиля «Летучей мыши». Появление самого Н.Ф. Балиева между номерами программы доставляет публике, как всегда, наибольшую радость.

Новая газета. Париж, 1931. № 1. 1 марта.

¹ Чехов М. Постановка «Ревизора» в Театре имени Мейерхольда // Чехов М.А. Литературное наследие: В 2 т. / Общ. науч. ред. М.О. Кнебель; сост. И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова. Т. 2. М.: Искусство, 1995. С. 86–90.

² Кнебель М.О. О Михаиле Чехове и его творческом наследии // Там же. Т. 1. С. 14.

³ Волконский Сергей. «Пиковая дама» // *Последние новости*. Париж, 1931. № 3591. 21 января. С. 3.

⁴ Когда Чехов пишет о педагогической работе с актерами как «самом первом и необходимом условии» в работе над классической драматургией, он опирается на то понимание, которое укоренилось в Первой студии усилиями Л.А. Сулержицкого и было сформулировано Е.Б. Вахтанговым: «Главная ошибка школ та, что они берутся обучать,

между тем как надо воспитывать» (*Евгений Вахтангов*. Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 2. С. 191). Классика требует не только технических умений, но и ценностно-личностного начала, которого, судя по всему, недоставало Чехову во французских актерах Балиева.

⁵ Нозьер (Nozière; наст. фам. Weyl или Weil) Фернан (1874–1931) – французский драматург, театральный критик, театральный режиссер, киносценарист, переводчик. Театральный обозреватель газеты «Temps». Среди переводов – «Самое главное» Н.Н. Евреинова. Автор инсценировок произведений Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского. В инсценировке «Пиковой дамы» Нозьера осталось мало пушкинского текста, что не особенно печалило эмигрантскую критику, обычно щепетильную в этом отношении: «Слова, впрочем, в данной инсценировке играют последнюю роль... Важна картина, рисунок, линия, а это все удалось Балиеву» (*Чебышев Н.* Новый спектакль «Летучей мыши» // *Возрождение*. Париж, 1931. № 2059. 21 января. С. 3).

⁶ Художник Ю.П. Анненков (1889–1974) сделал для «Пиковой дамы» 110 эскизов декораций и костюмов. Его работа имела большой успех и во многом заслонила режиссуру.

⁷ Композитор А.А. Архангельский (1881–1941) работал в «Летучей мыши» с 1912 г. Своей музыкой к «Пиковой даме» он вступил в невольное соперничество с П.И. Чайковским, которое оказалось для него заведомо проигрышным. С.М. Волконский был не одинок в своем мнении, когда писал: «О музыке Архангельского не решаюсь произнести суждение. Она, конечно, следует по стопам за ходом действия и настроения, но не могу, прямо не имею сил отрешиться от Чайковского. Есть такие слияния слов, картин и звуков, разрывание которых нам болезненно, как операция...» (*Волконский Сергей*. «Пиковая дама» // *Последние новости*. Париж, 1931. № 3591. 21 января. С. 3).

Републикация, вступительный текст и комментарии
В.В. Иванова

«...Терять М. совсем – не хочется»

**Стенограмма выступления М.М. Штрауха
с Прологом и Эпилогом.
Декабрь 1937 – сентябрь 1938**

Пролог

18 декабря 1937 г. Максим Максимович Штраух, актер Театра Революции, записал в дневнике:

«Вчера в “Правде” появилась статья Керженцева о Мейерхольде “Чужой театр”.

Сенсация в Москве!!! Масса разговора об этом. Мне звонили из “Известий”, “Вечерки” и ТАССа с просьбой выступить». (РГАЛИ. Ф. 2758. Оп. 1. Ед.хр. 744. Л. 33).

Статья председателя Комитета по делам искусств П.М. Керженцева практически обрекала Театр Мейерхольда.

К Штрауху печатные органы обратились потому, что в перечне «крупных советских актеров», ушедших из Театра Мейерхольда, были перечислены: Д. Орлов, Бабанова, Штраух, Глизер, Гарин, Охлопков, Царев. Ида Глизер была женой Штрауха, но в Театре Мейерхольда никогда не работала. Сам Штраух работал в театре в 1929–1931 гг.

23 декабря 1937 г. Штраух в дневнике записал:

«В три ч. поехал в театр на собрание о Мейерхольде. Доклад Соболева и Петрова. Я, Орлов, Ключарев (в пьяном виде), Бабанова (с обычной истерикой)». (Там же. Л. 34).

Василий Петрович Соболев в это время был директором Театра Революции. Николай Васильевич Петров был главным режиссером театра. Д. Орлов, Ключарев и Бабанова были актерами этого театра. Надо добавить, что Д. Орлов и Бабанова в свое время были актерами Театра Мейерхольда.

Следом Штраух дописал:

«Вечером “Правда” [далее одно слово густо замазано – В.З.]. За кулисами только и разговора, что о Мейерхольде». (Там же).

«Правда» в данном случае – спектакль Театра Революции, поставленный Н.В. Петровым по пьесе А.Е. Корнейчука (премьера – 4 ноября 1937). М. Штраух играл в нем роль В.И. Ленина.

28 декабря 1937 г. Штраух записал:

«Болею. Лежал.

Вечером – “Правда”.

На спектакле был Мейерхольд с Райх. Странно – раньше я волновался от его присутствия, а сейчас – нет. Говорят, он хвалил меня. Но разве можно ему верить?!». (Там же. Л. 35).

Стенограмма

23 декабря 1937 г.

Вопрос, с моей точки зрения, серьезный, и в связи с ним следует, конечно, поговорить и нам.

Я просмотрел сегодня ряд выступлений по этому вопросу в отдельных газетах и, прочитав всё это, подумал: все так здорово и хлестко «разделали» Мейерхольда, что мне по этому пути уже не угнаться!

Возник вопрос: с какой же точки зрения мне выступить сегодня? С какого угла его осветить? Что я могу сейчас на общем собрании вам предъявить, учитывая, что мне и книги в руки, поскольку я у Мейерхольда работал?

Думаю, что поступлю правильно, если попытаюсь ответить на вопрос: Почему, по каким причинам я ушел из театра М.? Причем постараюсь ответить на это с максимальной искренностью.

Когда я уходил из театра М., дело дошло до конфликта, который разбирался в президиуме нашего союза¹. Помню, как на разборе этого дела, в перерыве, директор нашего театра² отвел меня в сторону и посоветовал: «Что вы много разговариваете?! Скажите, что уходите из театра по “творческим разногласиям”. “Творческие разногласия” – дело темное, вас скорее отпустят!»

Могу ли я сказать, что ушел из театра по творческим разногласиям?

Нет, не могу. Наоборот, я должен сказать, что театр М. мне нравился и я им увлекался. Правда, уходя из него, я предпочел им увлекаться со стороны, как зритель, а не как актер.

Могу лишь сказать, что ушел из театра потому, что меня там, скажем обижали? Да, частично это было. Дело в том, что я попал в такое положение у Мейерхольда, когда Мейерхольд не мог никак с Ильинским, актером довольно капризным, сладить³. А так как я по своим



М. Штраух

актерским данным мог все роли Ильинского играть⁴, то, естественно, что М. Ильинского мною пугал: он в таких случаях как-то быстрее выздоравливал. Я чувствовал себя на положении «запасного» из футбольной команды, который вступает в игру только тогда, когда кто-нибудь заболит. Так что чувство обиды у меня в какой-то степени было.

Можно ли сказать, что я ушел из театра М. потому, что я чем-то соблазнился в другом месте? Да, и это было. Роль в «Улице радости»⁵ мне понравилась. И она способствовала в какой-то мере уходу.

Я могу назвать еще N-ное количество всяких соображений и причин для ухода. Но не в них сейчас дело. С точки зрения сегодняшнего собрания не это главное.

А существенным является то, что я уходил из театра М., не жалея об этом. Мне уходить было легко. У меня не было чувства, что я что-то такое теряю, несмотря на то, что я уходил в театр с режиссером, постановочная культура которого была неизмеримо ниже Мейерхольдовской⁶. И все-таки я не жалел и уходил с легким сердцем. Почему?

У меня было ощущение, что мне, как актеру, в театре М. было неуютно и холодно. Это определение звучит несколько сентиментально,

но зато верно. Разбирался ли я тогда в этом? Нет, не разбирался, разобрался в этом позже. А когда разобрался, то пришел к следующему выводу: актеру в театре М. долгое время пребывать вредно!

Говорю от этом уверенно и определенно, потому что испытал все это на собственной актерской шкуре. И краснеть мне нечего, потому что я об этом говорил и до статьи Керженцева⁷. Это серьезный вопрос творческого порядка. Мне, как актеру, нужно об этом говорить. Почему же вредно? Я думаю, вот почему.

1) Мне кажется, что в каждом режиссере должен в какой-то степени «сидеть» актер, точно так же, как в каждом актере должен «сидеть» в какой-то степени режиссер. И вот, работая у М., я почувствовал, как эта режиссерская сторона во мне, как актере, отмирает.

Почему это происходило? Получая у М. роль, я почти ничего не делал. Я ждал. Иногда я пробовал что-нибудь придумывать сам, но вот приходил он и так ослепительно все «раздраковывал», с таким блеском, что я приходил к выводу: делать самому нечего, потому что он все равно распланирует лучше меня и разрешит трюк лучше меня; у меня все равно получится хуже! Получилась определенная атрофия личной инициативы. И я был очень доволен, когда попал в другие условия, когда я стал становиться более самостоятельным. Я знал, что сделаю хуже, но зато сделаю сам. Я стал приобретать большую творческую самостоятельность. Иначе говоря, Мейерхольд так творчески на меня «давил», что я почувствовал от этого вред.

2) Дальше, думал я, почему у М. долгое время быть вредно? Это из-за его метода режиссерского показа, метода эффектного, но вредного. Почему? М. показывает исходя из себя, без учета индивидуальных особенностей.

Помню, как актер Пшенин⁸ на публичном репетиционном [прогоне] должен был быть от чего-то в ужасе и М. показал ему это очень здорово. Но Пшенин меньше его ростом, и ноги его вдвое короче мейерхольдовских, и у него получалось все это безобразно. Он «растягивался» на чужой мизансцене, как Христос на кресте. Умный актер делал в этих случаях поправку «на себя». Ильинский на репетициях, помню, всегда это учитывал.

3) Далее: педагогически неверно то, что М. в маленький кусок показа вкладывал всю свою энергию, в то время как актеру нужно распределять свою энергию на всю пьесу. Из этих режиссерских показов получался неизменный вывод, что у М-да выходит лучше, чем у актера.

Значит, я бездарь! И Свердлин⁹ рассказывал мне, что актеры шли на публичные показы, как на плаху, на эшафот.

Ведь педагогика высшего класса говорит о том, что режиссер должен в актере умереть и сгнить, как сгнивает зерно, брошенное в землю, прежде чем дать новый росток¹⁰. Педагогика высшего класса говорит, что актер должен даже не замечать указки режиссера; актер должен думать, что делает сам.

4) Четвертое, что, мне кажется, у М. очень вредит актеру – это его, М-да, нетерпеливость. Это в педагогике страшная вещь. У него терпения нет никакого. Причем не думаю, что он об этом не знал, что это вредно. Просто ему лень возиться с актером. Сколько было случаев, когда он требовал от актера немедленного исполнения режиссерского задания. У меня было впечатление, что он кнутом хлещет молодой побег для того, чтоб он быстрее рос. Он хочет скорее результата. Он требует результата. Отсюда, от этого нетерпения, игнорирование внутренней жизни образа.

По этим признакам, по-моему, у него нет актеров, по этой причине у него нет театра и своего театрального поколения. И когда сейчас пишут, что театр М. воспитал таких-то и таких-то актеров, то это неверно. По крайней мере могу сказать про себя, не только М. имел на меня влияние¹¹.

У М. нет также данных, чтоб вести театр, ибо для этого нужно иметь воспитательные и организационные способности. То, что М. не обладает воспитательными способностями, я пытался доказать; то, что он не организатор, известно всем и каждому. Вот почему у него нет театра, театра как организма.

Дальше. Мне кажется, что в данном случае большую роль играют его личные, человеческие качества, а личные качества его таковы, что он не только нетерпелив, но и нетерпим. Мейерхольд не выносит критики, не любит ее слушать. Все вопросы, которые возникают сейчас, неоднократно ставились в театре, все это выходило впустую, как об стенку горох. Мне почему-то кажется, что у М. темперамент разрушителя, темперамент отрицателя, его темперамент непригоден к ежедневной упорной, кропотливой позитивной работе. Он мне однажды сказал: «Что-то у нас в театре скучно, надо бы выгнать человек 5–10, тогда все заволнуются, будет лучше! А?» Он не любит покоя, он любит, чтобы все трещало, ломалось и т. д. Это свойство его темперамента тоже играет свою роль.



М. Штраух –
Победоносиков.
«Баня». ГосТИМ.
1930

Наконец его мнительность, которая приводит к тому, что он не верит никому. Отсюда – чехарда директоров. С ним работать, сотрудничать трудно, он никому не доверяет, он во все положительно вмешивается сам. Я видел однажды, как он ходил по театру за пожарного и штрафовал курящих.

Что же при этом положении с М. делать? Мне кажется, что выход напрашивается не только из статьи Керженцева, а из всей деятельности М. в целом. Театр надо закрыть¹², ибо в таком виде, как сейчас, он не нужен ни зрителю, ни ему самому. Там все застопорилось. Если делать театр, то нужно начинать с самых основ, с самого начала. Это жестоко, но это логический ход вещей.

Можно ли сделать отсюда вывод, что сам М. ни на что не пригоден? Я с этим согласиться не могу, потому что терять М. совсем – не хочется. Если все сплошные мхаты будут, это будет ужасно. Ибо это разница также в театральных темпераментах. Пушкин и Гоголь оба реалисты, не равные по своему темпераменту художники.

У Мейерхольда можно, умеючи, многому научиться. Я не буду советовать студентам, чтобы у него они шли учиться, как он работает



М. Штраух

с актером. Нет, но учиться у него режиссерам в области постановочной есть чему. Во всяком случае.

У меня бывает желание, чтобы пьесу или роль можно было «за-делать» по-мхатовски, но чтобы потом по ней «прошелся» со своей постановочной фантазией Мейерхольд.

Какой же вывод?

Конечно, театр обанкротился. Я ставлю вопрос себе: люблю ли я его сейчас? Нет, не люблю. Я его разлюбил. И не хочу быть в этом театре. Я в свое время любил Мейерхольда за то, что у него шли «Зори» Верхарна¹³ и «Мистерия-Буфф» Маяковского¹⁴. В то время, как в МХАТе видели тогда «Сверчков»¹⁵ и «Дядей Ваней»¹⁶. Точно так же сейчас мы не любим Мейерхольда за то, что, кроме «Дамы с камелиями»¹⁷, он ничего не видит, и признаем МХАТ, потому что там ставится Горький¹⁸ и «Любовь Яровая»¹⁹.

Кроме того, мы должны все произошедшее с ним запомнить и намотать себе на ус. Считать, что нас это не касается, – никак нельзя. У меня такое ощущение, что право на жизнь имеют четыре театра, которые завоевали его себе: Большой, Малый, МХАТ и Вахтангова. А другая часть театров должна завоевать свое право на жизнь. И мы в том числе. Потому что успокоиться, что у нас-то все в порядке – никак нельзя! У нас по сравнению с прошлым годом стало лучше. Я вспоминаю

декабрь прошлого года, когда не было ни одной пьесы, не было сборов, а мы каждый день и ночь заседали. А сейчас у нас и пьесы есть и сборы есть²⁰, но опять нельзя самообольщаться, это иллюзии, потому что сборы, оказывается, сейчас во всех театрах поднялись. Это от общего положения, а не потому, что мы стали лучше. Поэтому в своих внутренних делах нужно крепко [подумать]. Кой-какой перелом у нас сейчас есть, но этого мало. Мейерхольд сказал сегодня, по-моему, страшную вещь в «Известиях»²¹: будто бы сейчас большинство требует примитивного искусства. Мне думается, как раз наоборот. Требования возросли!

Вот почему, если мы хотим завоевать себе право на жизнь, должны этого добиваться не словами, а делом и высоким качеством своей работы». (Там же. Л. 45–54).

Эпилог

2 февраля Штраух сделал в дневнике запись (по-видимому, уже вечером):

«Читал “Макбет”. Думал о роли Макбета.

Ходил на фабрику за деньгами.

В театре работал над отрывками (Ергунов)». (Там же. Л. 54).

На Мосфильме Штраух в это время снимался в фильме «Доктор Айболит», играл главную роль. Работа над отрывками шла в техникуме при театре, где Штраух с успехом преподавал актерское мастерство.

«Макбет» до смерти Сталина в советских театрах не ставился.

Следующая запись Штрауха о Мейерхольде сделана 29 июля 1938 г. в Киеве:

«Говорил с Корнейчуком о “Богдане” (решил писать Мейерхольду)». (Там же. Оп. 745. Л. 19).

Речь идет о пьесе А.Е. Корнейчука «Богдан Хмельницкий».

23 августа Штраух записал:

«Говорил с Корнейчуком (“Natoinal”). Мейерхольда не советует». (Там же. Л. 20).

Имеется ввиду московская гостиница «Националь».

24 августа:

«Был у Корнейчука весь вечер.

Обедал с ним и Фадеевым.

Читал “Богдана Хмельницкого”.

Говорил по телефону с Мейерхольдом.

Лег спать в 4 1/2ч. у.». (Там же. Л. 31).

25 августа:

«Потом обедал с Корнейчуком в “National”е.

Мейерхольд отпал, и он отдал свою пьесу (“Богдан Хмельницкий”) в Малый». (Там же. Л. 36).

И, наконец, запись от 4 сентября:

«Ходил к Мейерхольду. Он все такой же. От постановки отказался, но “Доходное место” переделать согласился с реалистическими декорациями – “Ведь конструкции возникли от бедности!”». (Там же. Л. 39).

«Доходное место» с «реалистическими декорациями» В.Э. Мейерхольду возобновить на сцене Театра Революции так и не удалось.

¹ Речь идет о профессиональном союзе работников искусств (сокращенно: РАБИС).

² Скорее всего имеется в виду Василий Васильевич Белиловский, директор Театра Мейерхольда в 1931–1932 гг.

³ Ильинский Игорь Владимирович (1901–1987) неоднократно уходил из театра Мейерхольда и возвращался в него.

⁴ Штраух дублировал Ильинского в ролях Присыпкина («Клоп» В.В. Маяковского) и матроса Самушкина («Последний решительный» В.В. Вишневского).

⁵ «Улица радости» – спектакль Театра Революции, в котором Штраух с большим успехом исполнял роль Рубинчика (1932).

⁶ Речь идет об Алексее Дмитриевиче Попове (1892–1961), который с 1931 по 1935 год был главным режиссером Театра Революции.

⁷ Выступление Штрауха содержало в себе часть дневниковых записей, сделанных актером в 1934–1936 гг. Многие из них были нелицеприятны. В них содержалось много критических замечаний актера по поводу режиссерских особенностей работы Мейерхольда.

⁸ Речь идет о Василии Федоровиче Пшенине (1905 – ?), исполнявшем в спектаклях Мейерхольда эпизодические роли (см. подробнее: Мейерхольд репетирует. М., Издательство «АРТ». 1993. Т.1. С. 249).

⁹ Свердлин Лев Наумович (1901–1969) работал в Театре Мейерхольда с 1926 по 1938 г.

¹⁰ Штраух варьирует эпиграф к роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода. (Евангелие от Иоанна. Гл. XII, ст. 24)».

- ¹¹ М.М. Штраух был учеником С.М. Эйзенштейна, начинал свой путь в искусстве в Первом рабочем театре Пролеткульта.
- ¹² Официального решения о закрытии Театра Мейерхольда еще не было опубликовано (это случилось 8 января 1938 г.), но предложение о закрытии театра было сделано П.М. Керженцевым еще в декабре 1937.
- ¹³ «Зори» Верхарна – спектакль Театра РСФСР Первого (премьера – 7 ноября 1920, режиссеры В. Мейерхольд и В. Бебутов).
- ¹⁴ «Мистерия-Буфф» Маяковского – спектакль Театра РСФСР Первого (премьера – 1 мая 1921, режиссер В. Мейерхольд и В. Бебутов).
- ¹⁵ «Сверчков» – имеется в виду спектакль Первой студии МХТ «Сверчок на печи» (премьера – 24 ноября 1914). Позднее спектакль показывался на сцене МХТ, а с 1924 г. вошел в репертуар театра МХАТ Второй. Игрался до 1936 г., всего состоялось около 800 спектаклей.
- ¹⁶ «Дядя Ваня» – знаменитый спектакль МХТ, поставленный в 1899 году. В 1918 г. был сделан выездной вариант, «в сукнах», который исполнялся в разных помещениях: в Политехническом музее, на сцене Первой Студии и др. 4 июня 1919 г. он был возобновлен на сцене МХТ.
- ¹⁷ «Дама с камелиями» – спектакль Театра Мейерхольда (премьера 19 марта 1934, режиссер В. Мейерхольд).
- ¹⁸ Речь идет о спектакле МХАТа по пьесе М. Горького «Враги» (спектакль впервые был сыгран 15 июля 1935 г.).
- ¹⁹ «Любовь Яровая» – спектакль МХАТа по пьесе К. Тренева (премьера – 29 декабря 1936).
- ²⁰ Не совсем понятно, что имеет в виду Штраух. 21 апреля 1937 г. было принято Постановление Политбюро ЦК ВКПБ(б) о снятии с репертуара спектакля Театра Революции «Умка – Белый Медведь» (по пьесе И. Сельвинского) и позднее был снят с репертуара спектакль «Последние» (по пьесе М. Горького), поставленный М.М. Штраухом. Театру грозила участь быть закрытым. Спасло театр исполнение Штраухом роли Ленина. В мае 1938 г. Штраух был назначен художественным руководителем театра и спектакль «Последние» был возвращен в репертуар.
- ²¹ По всей видимости, речь идет о статье газеты «Известия» «Гнилая позиция», опубликованной 20 декабря 1937 г. Там содержалась критика высказывания Мейерхольда, сделанного 19 декабря на партийном собрании Театра Мейерхольда.

В.В. Дмитриев вспоминает «Зори» В.Э. Мейерхольда и Студию на Бородинской

**К публикации стенограммы выступления
В.В. Дмитриева в ГАИСе 8 марта 1934 г.**

В 1934 году, через четырнадцать лет после премьеры мейерхольдовских «Зорь» (она состоялась 7 ноября 1920 г.), В.В. Дмитриев, ученик Мейерхольда и художник спектакля, рассказал под стенограмму ленинградским историкам театра о рождении сценографии «Зорь». Затем он ответил на расспросы о последнем периоде мейерхольдовской Студии, свидетелем которого когда-то был. Попутно он вспоминал о том, каким был Мейерхольд до своего отъезда из Петрограда на юг в мае 1919 г. и каким вернулся с юга в Москву в сентябре 1920-го. Театроведы ленинградской ГАИС (Государственной академии искусствознания, прежнего Зубовского института) предполагали продолжить работу над «Историей советского театра» и вслед за ее первым – оставшимся единственным – томом, который был издан ими в 1933 г. и посвящен театральному Петрограду эпохи военного коммунизма, готовили книгу о театральной Москве тех же лет¹.

Рассказ Дмитриева сохранился в публикуемой неправоленной стенограмме, сделанной двумя сменявшимися стенографистками. Они не сличили свои записи, и потому концы и начала смен иногда совпадают по смыслу, но различаются подбором слов. Театральные сюжеты были им далеки, вместо «Фуэнте Овехуна» в тексте стоит «инфуете», вместо Экстер – «сарки». Опорные слова кое-где были плохо уловлены на

слух, и приходится по смыслу исправлять «трассы» на «тросы», «свет» на «цвет». От подобных несообразностей удалось освободить текст, отметив исправления в примечаниях.

И в остальном стенограмма на удивление несовершенна. Ее синтаксис сплошь и рядом затемняет логику, склеивает в одну фразу самостоятельные мысли или дробит мысль в осколки. Есть случай, где потеряна отрицательная частица «не», в другом случае она явно лишняя.

Синтаксис публикации пришлось подчинить строю живой речи, угадываемому в порядке слов. Чтобы прояснились переходы от темы к теме и проступила меткость формулировок, поглощаемых бесформенностью слипшейся словесной массы, поток стенограммы пришлось расчлениить на короткие абзацы.

В присутствии внимательных слушателей Дмитриев охотно, но с некоторым усилием возвращался памятью к временам «Зорь». Ритм его рассказа установился не сразу. Многие оценки закрепились у него давно, но он, углубляясь в воспоминания, заново – если не впервые – формулировал суть творческих процессов полуторадесятилетней давности. При очевидной прямоте он малословен и собран, тон его непосредственен, иногда ироничен, структура сказанного строга. В нескольких случаях что-то не поддавалось мгновенной устной словесной фиксации, осталось очерчено приблизительным наброском. Подыскивая ускользающее слово, Дмитриев иной раз позволяет слово заведомо неточное, не стесняясь минутного косноречия.

Участник двух этапов работы Мейерхольда над «Зорями» – заглохшего петроградского (весна – лето 1918 г.) и победного московского (осень 1920-го) – Дмитриев отлично помнил их связи и различия. Петроградский замысел и московский спектакль возникали в его памяти параллельно, и в живом контакте с аудиторией он иногда лишь интонационно обозначал, о каком варианте говорит. Поэтому пришлось в прямых скобках ввести в текст указания на место и время тех или иных подробностей (Петроград или Москва, 1918-й или 1920-й). Тем же приемом введены необходимые уточняющие слова.

В рассказ неизбежно вклинивались оценки многих граней ситуации, в которой создавались «Зори», этим вызваны отклонения в сторону, опережающие забегаания вперед, возвращения к сказанному. Часть сюжетов могла быть вызвана вопросами, заданными перед заседанием. На нем председательствовал А.А. Гвоздев, среди слушателей были А.И. Пиотровский, С.С. Мокульский, И.Б. Березарк.

Все они, петроградцы, едва ли видели «Зори», – спектакль жил недолго, с 7 ноября 1920 г. по 31 марта 1921-го.

Два-три краткие фрагмента стенограммы Гвоздев привел в главе о Театре РСФСР Первом, которую готовил для второго тома «Истории советского театра»². Страницы о Студии штудировал Н.Н. Чушкин, он цитировал их в опубликованном разделе своей незавершенной книги о В.В.Дмитриеве³.

Прошедшие десятилетия увеличили цену сохранных стенограмм прямых свидетельств одного из участников создания мейерхольдовского шедевра. Его слова проясняют методы построения спектакля, уточняют наиболее авторитетные из сложившихся суждений о «Зорях».

Конкретные пояснения к стенограмме приведены в примечаниях к ней, но о некоторых обстоятельствах полезнее сказать предварительно, комментируя публикуемый документ. Цитаты из стенограммы ниже выделены курсивом.

1.

Дмитриеву помнилось, что весной 1918 г. в Петрограде Мейерхольд вместе с ним, восемнадцатилетним, начинал режиссерскую разработку «Зорь», не имея в виду конкретный театр.

На деле было, очевидно, не совсем так, каких-то подробностей юный Дмитриев мог не знать.

С начала 1918 г. намерения Мейерхольда – при его попытках покинуть бывшие императорские театры – определялись стремлением к разработке новых сценических возможностей и новых контактов со зрителем. Ближайшие полтора года Мейерхольд пробовал разные варианты, ни один из них не закрепился. Был слух, что его пригласят «для постановки зрелищ на открытой сцене сада “Аквариум”», и зрелища будут носить «общедоступный народный характер»⁴. Замышлявшийся Эрмитажный театр в Георгиевском зале Зимнего дворца должен был, напротив, экспериментально искать обновление высоких театральных традиций; предполагалось, что Мейерхольд покажет там не только «Саломею» О. Уайльда, но и байроновского «Каина»⁵. Параллельно его привлекала кажущаяся перспективность самодеятельных заводских театральных начинаний.

Среди других вариантов были попытки контакта с петроградским городским самоуправлением. Еще в середине 1917 г. Городская дума предлагала Мейерхольду возглавить принадлежавший ей Василе-



В. Дмитриев. Автопортрет.
Конец 1910-х гг.



В. Дмитриев.
1930-е гг.

островский театр⁶. Весной 1918 г. печать сообщала, что в создаваемый коммунальный театр Рабочего дома Второго (Коломенского) городского района в Луна-Парке на Офицерской улице «в качестве режиссера будет приглашен Вс.Эм. Мейерхольд»⁷.

Этот театр недолго просуществовал летом 1918 г. В первом томе «Истории советского театра» А.А. Гвоздев и А.И. Пиотровский оценили его как «ранний опыт создания районного театра для рабочей аудитории» и назвали Мейерхольда «руководителем нового культурного начинания советской власти», которое работало «все еще в символических и порой мистических приемах»⁸.

Дмитриев помнил, что в этом театре Мейерхольд готовился «что-то осуществить из своих планов» и именно здесь было решено показать «Зори».

В 1934 г. Дмитриев назвал этот театр «незлобинским». Незлобинская труппа играла в театре Луна-Парка с осени 1916 г. Но летом 1918 г. он был реквизирован, и возник компромисс – было решено, что «в течение летнего сезона в театре Луна-Парка должно играть товарищество артистов театра Незлобина при условии, что театр будет называться Рабочим домом Второго городского района»⁹.

О единственном спектакле Мейерхольда в театре Рабочего дома, «Норе» Ибсена, Дмитриев высказался сурово – как о наскоро сделанной

«черновой пробе» вызывающе внебытового решения, которое Мейерхольд продемонстрирует через пять лет при постановке «Норы» в Москве. Уже в петроградском варианте Мейерхольд «стилизует постановку, тщательно выбрасывая все, что может напоминать о быте, вплоть до стен, дверей, окон, даже мебели»¹⁰. По его заданию Дмитриев задрапировал сценическую площадку имевшимися в театре вышитыми плюшевыми шторами, развесив их холщовой изнанкой, на которую проступал рисунок с лицевой стороны, «что-то вроде гортензий голубых и желтых». «Первую работу Дмитриева – декорации к «Норе» – видел Блок, которому они нравились», – отметил Н.Н. Чушкин в записи бесед с Дмитриевым¹¹.

Вспоминая в ГАИСе петроградский замысел «Зорь», Дмитриев употребил рабочие термины, возникшие у Мейерхольда в 1918 году, причем один из них получил тогда отрицательную окраску, другой – положительную, оба их надо пояснить.

Дмитриев сказал, что по общему сценическому решению «Зори» напоминали бы «условный спектакль», хотя задуман был Мейерхольдом спектакль «уличный».

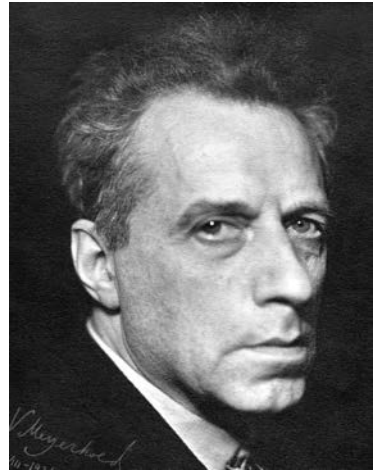
Не без улыбки он упомянул о том, что Мейерхольд вознегодовал бы, услышав о причислении петроградского замысла «Зорь» к тому типу «условных спектаклей», который в прошлые годы он и А.Я. Головин создали в споре с бытовым театром и который уже летом 1918 г. воспринимался Мейерхольдом как изжитый. В споре с самим собой Мейерхольд отбрасывал теперь те формы сценической условности, которые утверждал недавно, и искал иные формы и иную меру сценической условности, зная безграничные возможности условной природы театра.

Определение «уличный спектакль» в 1918 г. обозначало у Мейерхольда никак не намерение вынести «Зори» в открытое пространство, «на улицу», хотя подобная мечта его волновала. Этой рабочей формулой он обозначал увлекавший его принцип использования портативных – и в этом смысле «уличных», – упрощенных условных театральных средств.

Ко времени беседы в ГАИСе Дмитриев отчетливо сознавал, что основные конструктивные элементы «условных спектаклей» Мейерхольда и Головина в преображенном варианте присутствовали в петроградском замысле и сохранились в московском спектакле. Более того, он видел, что «символически-декламационная» тональность отрицавшихся Мейерхольдом «условных спектаклей» понадобилась в окончательном варианте «Зорь», – она понадобилась вопреки тому, что в 1920 г.



В.Э. Мейерхольд. 1920



В.Э. Мейерхольд. 1934

к символизму Мейерхольд с враждебным пренебрежением относил тенденции в искусстве предреволюционных и первых пореволюционных лет, против которых теперь негодуяюще восстал и воплощением которых стал для него Камерный театр. Разгоравшееся в 1920 г. жесткое противостояние Мейерхольда Таирову как противопоставление нынешнего театрального дня дню вчерашнему Дмитриев помнил отлично.

Но петроградские решения 1918 г. он считал близкими программы Камерного театра той поры. Принцип своих юношеских макетов к «Зорям» он определял как *«экстеровского типа кубизм»*, имея в виду декорации А.А. Экстер к таировскому спектаклю «Фамира Кифаред». *«Были какие-то объемы, – вспоминал он намеченное сценическое пространство. – Но все-таки это держалось на цвете»*. Дмитриев подчеркивал, что его цель ограничивалась задачей *«более или менее нормально декорировать»* сцену – *«хотя бы и супрематически»*. По его словам, его эскизы *«почему-то нравились»* А.Я. Головину.

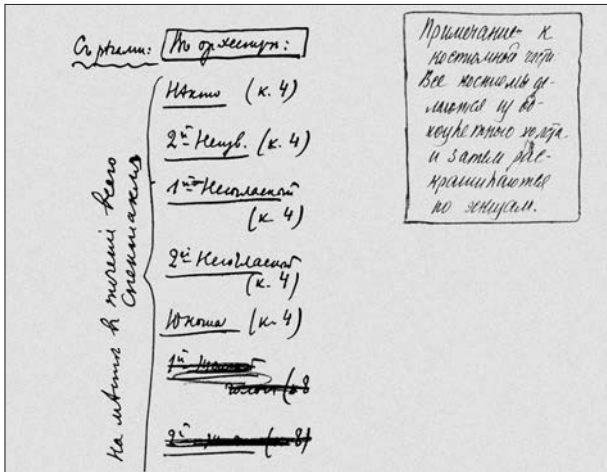
Задуманный Мейерхольдом вариант *«уличного спектакля»* был бы облегченным вариантом условного театрального зрелища, который Мейерхольд и Головин разработали в недавние годы на императорских сценах. Совпадали бы приемы организации игрового пространства, были бы использованы те же элементы – ограничивающие планшет сцены «большие кубы» слева и справа у портала, одноцветные экраны-панно в качестве задников, углубление оркестры перед рампой.

Функция кубов была чисто декоративной, это были бы боковые кулисы. На фоне экранов-задников в первой картине стояли бы «холмы с деревьями» (в «Монтировке»¹² деревья названы «кактусами», таковы были бы их очертания); в четвертой картине на их месте появились бы кладбищенские кресты. Вторая картина шла бы перед игровым занавесом. В трех картинах (третьей, пятой и седьмой) квартиру Эренъена обозначали бы ширмы на фоне экранов и «мебель в форме простых геометрических фигур, изображающих стол и два стула, удобные для того, чтобы на них можно было бы вскакивать». В последней картине в середине сценической площадки находилась бы черная плита, на которой лежало бы тело погибшего Эренъена, и стоял бы красный столб (замена статуи свергаемого правительства), его рушили бы в финале.

Уцелевшая «Монтировка» этого несостоявшегося спектакля размечена на старых типовых типографских бланках императорских театров. В ней Мейерхольд пометил, что спектакль «предназначается к представлению в коммунальных театрах». Театры упомянуты во множественном числе – был задуман спектакль, легко перемещаемый с площадки на площадку, «походный», этот термин в ту пору был для Мейерхольда полон программного смысла.

Поискам упрощенных форм Мейерхольд предполагал не только подчинить постановочную часть, но распространить этот принцип на работу актеров. Роли в будущих «Зорях» он назначал не незлобникам, а своим ученикам, только что записавшимся на созданные им летние Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок. Листы «Монтировки» были заполнены в три приема. Сначала шестнадцатилетний К.Н. Державин, слушатель курсов и добровольный секретарь Мейерхольда, внес в соответствующие разделы список декораций, мебели и бутафории. Затем Мейерхольд в графе «действующие лица» перечислил персонажей и назвал в их числе намеченных им немногих участников народных сцен «с речами» и «без речей», после чего Державин вписал в ту же графу фамилии будущих исполнителей, своих соучеников. Курсанты начинали готовить роли. Назначенный на роль Эно П.С. Чичканов писал Мейерхольду три года спустя из Баку: «О Вас знаю по печати. Радовался осуществлению “Зорь”, следил за полемикой. И нас здесь встряхнуло все это»¹³. Московский спектакль он воспринимал издали как итог петроградских разработок.

Дмитриев не помнил, была ли оркестровая яма («оркестр») в театре Луна-Парка, но в «Монтировке» оркестра упомянута и названы одиннад-



В. Мейерхольд. Страница «Монтировки» спектакля «Зори». 1918

цать персонажей, которым предстояло находиться в ней «в течение всего спектакля». Пятеро из них получили бы небольшие роли в четвертой картине «На кладбище» (Некто, Второй неизвестный, Юноша, Первый и Второй несогласные). Кроме них в оркестре в первой и последней картинах намечены три «мужских голоса», а в восьмой к ним прибавлены три женских. Обозначена оркестра и в «Экспозиции» спектакля, ее летом 1918 года написал Дмитриев, уже будучи слушателем Инструкторских курсов и выполняя учебное задание, поставленное всем новичкам¹⁴.

Он помнил, что подготовка «Зорь» вызвала «ворчание» среди незлобинской труппы, но Мейерхольд «быстро успокоился», поскольку «Блок этому делу покровительствовал». Дмитриев был свидетелем последнего периода прямых контактов Мейерхольда и Блока. Именно тогда, летом 1918 года, в его памяти запечатлелось, что Блок «смутно предчувствовал, но не дождался при жизни» раскрытия тех потенциальных творческих возможностей Мейерхольда, которые обнаружатся десятилетие спустя в «Ревизоре», когда (по словам Дмитриева) «исторически здесь театр выполнил функцию литературы – пророчество и плач о России», и дал «выражение не[вы]сказанных чувств всех взволнованных людей современности». Дмитриев напомнил об этом Мейерхольду в феврале 1928 года в трудные для себя дни¹⁵. Отклик («покровительство») Блока мог быть вызван предощущением трагедийного решения «Зорь».

2.

В мельком проброшенных замечаниях Дмитриева проступает цепь случайностей, вернувших Мейерхольда в сентябре 1920 г. к мысли о пьесе Верхарна и сосредоточивших на задаче в кратчайший срок – к третьей годовщине революции – осуществить ее постановку. Еще в начале октября в его планах главенствовал замысел «не всероссийского, а международного масштаба» – «создание в центре Москвы театра международного пролетариата»¹⁶. Предполагалось, что этот театр разместится в благоустроенном театральном здании в саду «Эрмитаж». Попутно Мейерхольд обещал консультировать постановку «Взятия Бастилии» Р. Роллана, ее намечалось приготовить к празднику силами красноармейской самодеятельности.

Было случайностью, что В.М. Бебутов, с 1909 г. считавший себя учеником Мейерхольда, уговорил его параллельно возглавить работу над «Зорями» (ставить их Бебутов брался с художником Г.Б. Якуловым, успевшим приготовить *«макет с лестницами»*). И вовсе случайная – на улице – встреча с приехавшим из Петрограда Дмитриевым подсказала возможность воспользоваться петроградскими наработками.

Так Мейерхольд, руководитель ТЕО, вопреки своему намерению не входить ни в один существующий театральный коллектив, оказался во главе разнородной труппы, помещавшейся в запущенном театре «бывш. Зон» и сохранявшей в театральном быту название двух насильственно соединенных коллективов, прошлая жизнь которых складывалась незavidно (Театр-студия ХПСРО, он же Новый театр, и Вольный театр Б.С. Неволина).

«Случайный опыт на пути сложной проблемы»¹⁷, – скажет о «Зорях» Мейерхольд год спустя.

Каждое слово этой фразы драгоценно точностью.

Конкретный спектакль – «Зори» – возник случайно. Это был эксперимент, опыт.

Выбранный путь был нехоженым. Сложность проблемы определял ее масштаб – Мейерхольд брался противопоставить нескладнице и разноречию текущей театральной жизни спектакль «героических монументальных форм»¹⁸.

Впечатление премьеры «Зорь» П.А. Марков запомнил «радостно огорошивающим и одновременно долгожданным»¹⁹. Оба свойства коренились в побуждениях Мейерхольда, он действовал вызывающе и непреложно.

Его устремления в работе над московским вариантом «Зорь» Дмитриев определил словами: *«Разгон на импровизацию»*.

Это самое существенное из сказанного им театроведам ГАИСа.

Дмитриев помнил себя участником импровизационно развернувшегося творческого процесса. Он мог с отстраненно сдержанным юмором говорить, что Мейерхольдом владело *«желание “начудить” с революционным духом, только больше в левую сторону, и чтобы здесь обязательно были элементы революционности»*. (Стенографистку явно изумило словечко «начудить», – в расшифровке-машинописи она взяла его в кавычки, но опечаталась, переставив буквы, вышло «начудить».)

Дмитриев наблюдал, как в ходе репетиций *«иногда Мейерхольд импровизировал новую экспозицию в один-два дня»* и находил *«какие-то новые театральные конструкции»*, благодаря чему непредвиденно *«соединялись элементы догадок»*. Импровизационные поиски эстетической *«левизны»* и плакатно яростной *«революционности»* главенствовали в режиссерской разработке формы и смысла.

Ту же импровизационность режиссуры Мейерхольда фиксировали в начале 1920-х гг. театральные критики московской школы. С максимальной определенностью под впечатлением «Зорь» это сделал В.Г. Сахновский. Цитируя речь Мейерхольда, напечатанную в 1920 г. «Вестником театра», и подчеркивая, что она *«позволяет допустить сознательность режиссерских решений Мейерхольда»*, Сахновский осторожно, но без оговорок констатировал, что *«факты могли бы убедить в противном»* и доказать внимательному наблюдателю, что *«Мейерхольд, импровизационно, здесь же что-то найдя, чем-то увлекшись, связывает и оформляет»*, а в итоге оказывается, что *«целое спектакля сжато в плотный синтетический комок»*²⁰.

Более других выдающихся московских премьер рубежа 1910-х – 1920-х гг. «Зори» убеждали в том, что *«правильно даже режиссерское творчество тех лет признать лирическим»* и видеть, что *«идеология в строгом смысле отходила на второй план»*, поскольку *«идеологическая основа спектаклей была шаткой и неопределенной»*²¹. Так писал П.А. Марков в 1924 г. В 1950-е гг. он вспоминал первые московские премьеры Мейерхольда как *«явления огромной яркости, взрывы творческой энергии и неудержимого темперамента»*, поражавшие *«неожиданностью больше, чем крепкой сделанностью»*²².

Лирическая природа определяла свойства этого импровизационно проведенного эксперимента. Признать это необходимо вопреки тому,

что в самых авторитетных источниках не раз акцентированы «обнаженный рационализм» замысла «Зорь», холодный схематизм спектакля. Тем самым творческий импульс, вызвавший «Зори», оказывался упрощен²³.

Зная, что у Мейерхольда отсутствовал предварительный постановочный план, Дмитриев бросил коротко: «Плана у него не было». И тут же поправил себя, уточнил, что в Москве Мейерхольд сразу заговорил о «*введении зрителя в действие*», о включении зрительного зала в события спектакля. В петроградском замысле подобное намерение присутствовало «*в очень незначительной дозе*». Там участники Хора – одиннадцать человек – все время действия находились бы в «оркестре». А в Москве часть хористов (те, кто были в театральной униформе в отличие от тех, кто оставался в повседневной собственной одежде) могли волей режиссера подниматься из оркестра на сцену по ступеням веерообразной лестницы и вступать в действие от лица зрителей – как бы «выплеснутые зрительской массой»²⁴. Размеченное режиссером богатство логики их поведения восстанавливал в памяти, вспоминая премьеру, П.А. Марков, – они «непосредственно обращались то к участвующим, то к залу, подчеркивая отдельными выкриками происходящее на сцене, призывая к вниманию, восклицая, предсказывая, оценивая, предостерегая, проклиная, славословя – и соединяя зал со сценой непрерывной волной всеокушающего темперамента»²⁵.

«Как бы ни была наивна идея осуществления слияния зала со сценой, это все-таки сделано», – говорил И.Г. Эренбург на диспуте 29 ноября 1920 г. (втором «Понедельнике “Зорь”»)²⁶.

Общий принцип оформления спектакля в Москве стал иным, чем задумывался в Петрограде. Петроградские макеты Дмитриев делал весной 1918 г., до создания Инструкторских курсов и до официальной организации нового театра в Луна-Парке; его макеты 29 апреля видел А.А. Блок²⁷. Их цель была традиционна (как упомянуто выше) – «*более или менее нормально декорировать*» сцену.

В Москве по инициативе Мейерхольда петроградский макет «стал татлинизироваться».

Об увлечении Мейерхольда творческими открытиями В.Е. Татлина и о его намерении ввести на сцену приемы татлинских контррельефов Дмитриев знал со времен Студии. Мейерхольд был убежден в плодотворности возможного влияния татлинских контррельефов на театр. В подготовительный конспект к беседе в Студии 25 октября 1917 г. он вписал отдельным пунктом: «Татлинизм для театра»²⁸. В «татлинизме»

он предвидел возможность новых форм сценической условности. Он предлагал вернуться к когда-то отвергнутой им практике предварительного сочинения макетов сценического оформления, подчеркивая, что логика Татлина потребует проектировать условное решение не только игрового пространства, но и «всей бутафории». «Макет прежде и макет теперь (Татлин)» – помечено в его подготовительной записи к лекции на летних курсах 15 июля 1918 г.²⁹ Потенциал ожидаемого им театрального «татлинизма» Мейерхольд воспринимал как следствие совершавшегося в России органического развития идей Крэга об условности театральных форм. «Заявление Гордона Крэга о форме – на русской почве создает татлинизм», – изложил мысль Мейерхольда кто-то из курсантов в живой записи лекции 19 июля 1918 г.³⁰ В учебных работах курмасцеповцев присутствовали вариации татлинских приемов и цитатные заимствования из татлинских рельефов, раскрывавшие очевидную сценичность «татлинизма». В.М. Бебутов вспоминал, что Мейерхольд мечтал позвать Татлина оформить «Зори»³¹.

В итоге «*татлинизирования*» петроградский макет получил «*чисто абстрактный вид контррельефа*», появился «*контррельеф, перенесенный на сцену и раздутый до огромных размеров*». Так оценивал случившееся Дмитриев.

Возникла «*какая-то абстрактная, не описывающая место действия конструкция*». Дмитриев знал об отсутствии в ней стилистической – и логической – выдержанности. Осталась доля иллюстративности, необходимость частичной смены декораций потребовала использовать занавес. Ворота осажденного города во второй картине «*были писанные*», знамя на них «*сделано по принципу живописности*». В перерыве между первой и второй картинами ворота «*опускались сверху*», затем также убирались («*делать неписанные было некогда и некуда было их убирать*» в неприиспособленном закулисье «*бывш. Зона*»). В четвертой картине («*Кладбище*») «*ставился крест, много крестов*»; так было намечено и в Петрограде, но теперь кресты «*были пересечены какими-то зигзагами*», как и большие кубы по краям сцены. Дмитриев помнил присутствие в декорациях «*каких-то намеков на наше время*», но на сохранившейся фотографии второй картины не удастся рассмотреть упомянутые им новейшие подъемные краны.

Анализируя оформление «Зорь» в статье, приготовленной в 1931 г., но опубликованной впервые в 1990-м, Н.М. Тарабукин писал: «Принципы “контррельефов” и легли в основу зрительного оформления сцены.

Кубы, цилиндры, изогнутые плоскости, окрашенные в локальные цвета и перерезанные прямыми линиями проволоки, составляли изобразительный материал сцены. Сценическая площадка оставалась, однако, плоской. Кулисы сохранялись. Рельефные формы вещественного оформления были неподвижны и выполняли по существу функции декораций»³².

Дмитриев иначе судил о решении сценического пространства. *«Спереди подавались кубы, которых в первом варианте не было»*, – вспоминал он, называя *«первым вариантом»* на этот раз не свои петроградские макеты, где эти кубы были, а отвергнутый Мейерхольдом якуловский *«макет с лестницами»*. И продолжал: *«На этих кубах строились группы, с них говорили. Они стояли не для декорации, а чтобы по ним ходить, – много мизансцен располагалось на них»*. Новизны в этом приеме он не видел, поскольку в «Фамире» у Таирова *«это уже было»*.

Стилистику спектакля – при его *«неком плакатно-митинговом характере»* – Дмитриев воспринимал как выстроенную режиссерски *«по системе условного театра»*. Таким жил в памяти Дмитриева пластический и речевой рисунок «Зорь».

Символистскую условность (*«налет символизма»*) приобретали закрепленные групповые мизансцены. Дмитриев помнил, что Мейерхольда радовала легко читаемой цитатностью непреднамеренно родившаяся в ходе репетиций мизансцена, схожая с примитивистским повторением средневекового рельефа «Положение во гроб». Она могла появиться либо в сцене смерти отца Эренъена в первой картине, либо в финале спектакля в эпизоде прощания с погибшим Эренъеном. Не возникало, на взгляд Дмитриева, противоречия в том, что актеры с незагримированными лицами *«двигались по формам условного театра»*. Это сочетание – предлагаемую новую меру условности – Эренбург называл многообещающим, но неудачно осуществленным³³.

Та же мера условности определяла подачу текста: *«И сама декламация была такова, что это была отчасти речь оратора, а отчасти это была речь символического театра»*, – формулировал Дмитриев, помня заданный режиссером речевой прием: монологи (*«митинговые речи»*) адресовались не непосредственно в зрительный зал и не просто *«в сторону действующих лиц»*, а *«через них к зрителям»*, объединяя слушателей, находившихся на сцене, со слушателями в зрительном зале.

Звено за звеном свидетельства Дмитриева опровергают прямолинейность описаний спектакля, сводящих к намеренной элементарности



«Зори». Сцена из 1-й картины спектакля.
Театр РСФСР Первый. 1920

постановочные решения режиссера и его задания актерам. «Актеры <...> декламировали в зрительный зал агитационные монологи трагедии и жестикулировали в приемах митинговых ораторов, стоя на линии рампы или на высоких кубах»,³⁴ – сказано в книге Б.В. Алперса «Театр социальной маски», изданной в 1931 г. Но Борису Владимировичу либо не удалось видеть «Зори» (в 1920 г. он «оставался в Новороссийске и был в рядах Красной Армии»³⁵), либо он смотрел спектакль весной 1921 г. проездом через Москву с юга в Петроград. К тому времени очередные представления износившегося спектакля, не рассчитанного на чуть ли не ежедневную эксплуатацию в течение почти полугода, шли «в очень плохом тоне, неверном темпе, лишённые подъема и пафоса». Так сказано в «Дневнике Театра РСФСР Первого»³⁶.

Язык «Зорь», условный и упрощенный, не был элементарен. Прямой взгляд на «Зори» как на «спектакль-митинг» искажает метод режиссера. «Зори» были масштабным поэтическим экспериментом вчерашнего «режиссера-символиста» (эта краткая автохарактеристика Мейерхольда была опубликована в 1915 г.³⁷), выбор художественных средств опирался на его прежний символистский опыт. О совпадении приемов построения «Зорь» и «Стойкого принца», показанного Мейерхольдом в 1915 г., вспоминал С.М. Эйзенштейн, имевший возможность сопоставить оба спектакля. Анализ этих совпадений он считал задачей,

напрасно незамечаемой театроведением. Совпадали, по его наблюдениям, «превалирование ритма произношения над произносимым» в речи персонажей и пластика высокой трагедии в их поведении – определяющие черты «патетического театра»³⁸.

Природа режиссуры «Зорь» оставалась символистски обобщающей и обобщенной.

Обобщенно толковался сюжет: «“Зори” начинались пожаром и кончались победой идеи над смертью»³⁹, – формулировал приверженец спектакля, называя его жанр «славословием вулканизирующей революции». «Трагедию Верхарна “Зори” Мейерхольд поставил как символическое выражение революционной борьбы»⁴⁰, – писал П.А. Марков в 1933 г. в книге, оставшейся тогда неизданной. Возникавшая «ассоциативная система образов» давала «олицетворение революции», воспринимаемой «в космическом масштабе»⁴¹.

Срочно выполненный импровизационный «эскиз» (это определение возникло у М.Б. Загорского в 1920 г.⁴²), предназначавшийся стать образцом для спектаклей «героических монументальных форм», был уникален и не был повторен.

Отвечая на вопрос о переменах в тексте Верхарна, Дмитриев вспомнил о *«некоторых изменениях в смысле смягчения символизма»* и попытку *«с политической стороны <...> проверить действующих лиц»*.

«Смягчением символизма» он назвал стремление режиссеров к изгнанию многословия, начавшееся при подготовке к репетициям и продолжавшееся в первые месяцы жизни спектакля. Вопреки усилиям Мейерхольда и Бебутова им не удавалось сжатием текста избавить «Зори» от «тучности»⁴³. После премьеры пьесы и ее перевод оценивались жестко. «Пьеса риторична, <...> стих скверный, а в русском переводе еще хуже»⁴⁴, – говорил на диспуте 22 ноября О.М. Брик. «Очень плохой перевод Чулкова, исполненный им в юношеские годы»⁴⁵, – повторил на диспуте 29 ноября Эренбург. Мейерхольд признал, что текст Верхарна не доработали – «не было достаточно времени»⁴⁶.

О послепремьерной *«политической проверке»* ситуаций и персонажей в атмосфере окружавшей спектакль полемики (она не закончилась к 27 декабря, когда была показана вторая редакция «Зорь») Дмитриев говорил несобранно и сбивчиво. Ему отчетливее вспоминалось то, что он писал о «Зорях» в 1918 г. в «Экспозиции», чем те трактовки, которые появились среди зимы 1920-го. Строки о переработке сюжетных ситуаций – совсем невнятный фрагмент стенограммы, почти

абракадабра, что-то неотчетливо набросано оратором, что-то порушено затрудненной записью.

Редактирование текста «Зорь» режиссурой следовало бы рассмотреть отдельно. «Театр РСФСР Первый открылся вольной переработкой “Зорь” Верхарна»⁴⁷, – вспоминал в 1928 г. П.А. Марков. Все стадии «вольной переработки» текста пьесы воспринимались Мейерхольдом как закономерное «вторичное творчество» по канве авторского сценария, дающее новую «сценическую постройку». Примеры «вторичного творчества» он убежденно находил в театральной истории. Процесс подготовки спектакля и его последующую жизнь он готов был видеть как время импровизационно длящегося открытого диалога (и возможного спора) с драматургом, с труппой, с критикой во всех ее проявлениях, с ожиданиями зрителей, осознаваемыми и еще скрытыми, латентными.

Частью этого свободного импровизационного процесса он считал учет прозвучавших в печати возражений и рекомендаций, еще не имевших цензурной директивности, не вынуждавших к конъюнктурному приспособленчеству, допускавших оспаривание.

Если судить по ответу Дмитриева на вопрос А.А. Гвоздева, в его памяти вовсе не осталась полемика вокруг спектакля. Но она дала срез театрального сознания в сезон 1920/21 г., в ней не было неверных точек зрения – их взаимоисключающий пафос запечатлел реальную судьбу искусства театра и зрительного зала во времена социальных сдвигов и катастроф.

Были неизбежны все линии обсуждавшихся взаимоотношений художника и общества. Решения режиссера без пощады проверялись на прочность – пристрастно, субъективно, тенденциозно. В злых спорах профессионалов театра за столкновением противоположных программ и позиций проступало богатство природы театрального искусства: в крайне неблагоприятных, казалось бы, условиях театральный процесс устремлялся по многим русам. Были закономерны все требования к театру и ожидания от него, общие оценки социального порядка и конкретные реакции зрителей разной подготовленности. Во многих зрительских анкетах, заполнявшихся горячими сторонниками спектакля, повторялась искренняя просьба объяснить увиденное, воздействующее так могуче⁴⁸. Ситуацию, создававшуюся для театра и для зрителей, обозначил Мейерхольд, вспоминая о «Зорях» год спустя: «Чтобы воспринять условный театр, следует быть подготовленным»⁴⁹.

Общение Дмитриева с Мейерхольдом в эпоху «Зорь» было недолгим – полтора месяца до премьеры (конец сентября, октябрь, первая неделя ноября) и три месяца после нее (три недели ноября, декабрь, январь, на первой неделе февраля 1921 г. Дмитриев уехал из Москвы). Из петроградского далека последующие события представлялись ему смутно. Он не знал, долго ли прожили «Зори», какова была очередность последующих мейерхольдовских премьер, кто и как вытеснил Мейерхольда из «бывш. Зона».

3.

Тема Студии на Бородинской не могла не возникнуть на встрече в ГАИСе. На этот раз Дмитриев говорил о Студии собранно, всерьез, с ощутимым чувством ответственности, – в отличие от той шутиливой, чуть ли не высокомерной иронической небрежности, с какой однажды упомянул Студию в случайном разговоре, записанном Н.Н. Чушкиным, и от той романтической ностальгической нежности, с какой писал о Студии в мемуарных набросках, известных по копии, когда-то снятой Чушкиным⁵⁰.

Шестнадцатилетний Дмитриев появился в Студии в сезон 1916/17 г., после сотрясших ее событий весны 1916 г., после ухода В.Н. Соловьева и многих студийцев прошлых поколений. В его рассказах о Студии нет упоминаний о том, как проходило сближение новичков 1916 г. с теми, кто оставался в Студии, и с теми, кто когда-то ее покинул, а теперь возвращался к Мейерхольду. Эти обстоятельства он не замечал.

Но в ГАИСе он немногими словами легко очертил новизну исканий, свидетелем которых оказался.

«В той Студии, которую застал я, уже не было итальянской тематики», – говорил он. И пояснял: «Там была импровизация. Но импровизация была взята как вообще, не как опять-таки воспроизведение итальянских приемов. То есть отыскивались свои приемы».

Эволюция менявшегося с 1913-го по 1916 г. восприятия Мейерхольдом тематики и техники комедии дель арте заслуживала бы специального внимания.

Называя в 1913 г. комедию дель арте «колыбелью европейского театра», Мейерхольд публично декларировал: «В учрежденной мною с этого года Студии я занимаюсь с многими учениками исключительно изучением приемов игры и сценариев *commedia dell'arte*»⁵¹. В этой декларации была доля увлечения и преувеличения, с первых дней Студии

комедия дель арте не была единственным – и даже основным – предметом занятий.

В апреле 1917 г. позиция Мейерхольда была иной, ее кратко изложил С.Э. Радлов, отвечая на студийном собеседовании кому-то из новичков: «Не к *commedia dell'arte*, а от *commedia dell'arte*, развитие актера». Эту формулу Мейерхольд вписал среди заметок, которые делал для памяти в ходе общей беседы⁵².

Дмитриев застал тот период Студии, когда Мейерхольд подчеркивал, что «путем археологии нельзя вдохнуть новую душу в театр»⁵³. Об этом он писал А.А. Блоку 3 февраля 1916 г., убеждая его продолжить сотрудничество со студийным журналом «Любовь к трем апельсинам». Блок, не скрывавший неприятие того, что называл «апельсинством» в практике Студии и журнала, оценил серьезность этих слов Мейерхольда, продолжил вести в журнале отдел «Стихи» и поместил в ближайшем номере (1916, № 1) одно из своих трагических прозрений – «Голос из хора» («...О если б знали, дети, вы, // Холод и мрак грядущих дней!»)⁵⁴. Таким был важный этап продолжавшегося общения Блока и Мейерхольда.

Освобождение от музейных заданий обновляло методологию студийных занятий, утверждалась новая образность. «*Отыскивались свои приемы*», – помнил Дмитриев и, стремясь определить их сущность, формулировал: «*Студия строилась на свободном движении*».

В его памяти эта тенденция связывалась с появлением В.И. Инкижинова. «*Это принес Инкижинов*», – утверждал он.

Инкижинов вступил в Студию в конце 1916 г., его природная пластическая одаренность («гибкость и ловкость движений были у него сверхъестественные»⁵⁵) ответила стремлению Мейерхольда к изменению творческих установок, совсем недавно казавшихся основополагающими. В эту зиму Мейерхольд и Инкижинов вместе составляли «разные виды упражнений»⁵⁶.

Повышенное внимание к технике пластической импровизации еще в сезон 1915/16 г. вело к разработке больших пантомимических композиций. Центральное место среди них заняла возникшая в тот сезон пантомима «Охота». Очевидно, было несколько ее вариантов, и она изменилась с появлением Инкижинова.

С долей вероятности можно предположить ее историю.

На раннем этапе «Охота» была задумана из двух частей – в первой намечались индивидуальные роли для нескольких студийцев, во второй был занят «весь женский состав Студии»⁵⁷.



В. Дмитриев. Фантазия на тему пантомимы «Охота»
в Студии на Бородинской. 1916–1917 (?)

Ее первоначально закрепившийся сюжет внешне совпадает в пересказах А.В. Смирновой-Искандер и А.А. Мгеброва⁵⁸.

У Смирновой сюжет изложен нейтрально («Охотники, вооруженные луками и стрелами, подстерегали и подстреливали птицу»). У Мгеброва он получает символистскую окраску («Основной темой были символические охотники, подстреливающие чудесную птицу, никому неведомую, всем чужую и потому обреченную на смерть», «это была тема об умирающем лебеде»).

Мгебров суммарно упомянул режиссерские задания охотникам: «Мы перепрыгивали друг через друга, натягивали воображаемые луки, <...> пускали свои стрелы в ту, что была этой трепещущей птицей».

Смирнова помнила четко выстроенную драматургию. Птица (она становилась солисткой) действовала на узкой эстраде зала на Бородинской, охотники (аккомпанемент) оставались преимущественно на большом ковре перед эстрадой; они появлялись, выжидая добычу; она возникала из двери в центре эстрады, исчезала, появлялась вновь, перелетала с одного края эстрады на другой («своеобразный танец»), пугалась, трепетала, ее ранили, начинался «танец смерти»; в финале она, погибая, падала с эстрады на руки «охотников»; они, победители, на высоко поднятых руках уносили ее через зал.

Были, видимо, и другие варианты.

На одном из последних занятий осенью 1917 г. возобновлялись старые пантомимы и вводились новые исполнители. На этот раз в списке персонажей «Охоты» помимо исполнительницы главной роли указаны «король», две группы охотников (двое в одной и трое в другой) и «три птицы»⁵⁹. Сюжет, следовательно, был иным, чем в рассказе Смирновой.

К осени 1917 г. ни Мгеброва, ни Смирновой на Бородинской не было. (С Мгебровым Дмитриев там, очевидно, вовсе не встречался.) Самым стойким воспоминанием Дмитриева о Студии был «прыгающий» Инкижинов в бессюжетной «Охоте», преследовавший – как повторял всякий раз, вспоминая, Дмитриев – не птицу, а лань. Возможно, лань – лишь абберация памяти, тем более что пластический рисунок роли партнерши Инкижинова А.И. Кулябко-Корецкой не мог иметь имитирующей иллюстративной окраски, хотя она «носила по сцене, вскидывая кверху руки» (как крылья?)⁶⁰. Демонстрировалась «детальная разработка технических заданий» при бессюжетности большой пантомимической композиции. Пластика получала усложненную симфоническую разработку. Виртуозная техника пластической импровизации была итогом и вершиной лабораторной студийной сосредоточенности на выработке новой актерской техники.

В тетрадь записей Н.Н. Чушкина внесены слова Дмитриева о том, что по убеждению Мейерхольда в Инкижинове «воплотились мечты о новом актере»⁶¹. В ГАИСе восприятие Мейерхольдом индивидуальности Инкижинова Дмитриев передал иначе, несопоставимо масштабнее. По его словам Мейерхольд называл тогда Инкижинова: *«Дитя революции»*.

Этот обещающий образ весной 1917 г. возник в атмосфере широко воспринятых Мейерхольдом освободительных тенденций, пробужденных начальными днями Февральской революции. Сказалась утопическая вера в обновляющие возможности провозглашенной свободы.

В стенограмме сказано, будто бы Инкижинов явился в Студию *«в первый день Февральской революции»*. Эти слова Дмитриева – поэтическое обобщение, оно едва ли не полуиронически сдвигает впечатление во времени, Инкижинов вступил в Студию за два-три месяца до февральских событий.

Возможность грядущего обновления актерского искусства сливалась в представлениях Мейерхольда с пробужденной событиями Февраля верой в возможность обновления человеческого материала, в приход «новых людей».

О том, как поиск Мейерхольдом «новых людей» проявлялся в 1920 г. в Москве, Дмитриев упомянул в ГАИСе не один раз – сдержанно, твердо, с холодноватой отстраненностью юмора. Не оправдывая и не осуждая, как бы воссоздавая в памяти проявления мощного незаурядного стихийного увлечения, он констатировал, что в Москве Мейерхольд отстранился от *«лиц из символистического лагеря», «ни одного приличного человека к себе не пускал», «набрал черт знает какого народа»,* и этих новичков *«преподносил как необычайные находки»,* из-за чего складывалась ситуация, в которой *«все они должны были изображать из себя “новых людей”»,* что оборачивалось фальшью. Он и в поведении Мейерхольда видел налет нарочитости, *«подчеркнутое делание революции»* (*«мог спать на хорошей кровати или вообще на кровати, но он спал на каком-то дырявом диване, это уж нарочно»*).

Можно уточнить картину, встающую за наблюдениями, помнившемся Дмитриеву, – назвать хотя бы стремление Мейерхольда опереться в Москве на своих петроградских учеников и заодно его попытки выстроить контакты с И.Н. Певцовым, А.Я. Закушняком, Г.Б. Якуловым, Н.Н. Евреиновым.

Стремление отыскать «неизвестные лица» и опереться на них сопровождалось просчетами и ошибками. Дмитриев помнил, что в Студии у Мейерхольда *«проявлялась любовь к ученикам»,* и что Мейерхольд осени 1920 г. не был похож на Мейерхольда студийной поры, теперь он легко *«разбрасывал людей».* Поиск «новых людей» приведет Мейерхольда в ближайшем будущем к утопическому стремлению создавать одновременно «нового актера» и «нового человека».

В конце рассказа о Студии Дмитриев упомянул об интермедиях Сервантеса. Он имел в виду никак не студийный вариант «Саламанкской пещеры» (1915), а незавершенный «Театр чудес», эскизы к которому, как и студийные эскизы к также незавершенной «Победе над смертью» В. Хлебникова, он считал своим театральным дебютом⁶². Он ничего не сказал о намерениях Мейерхольда в сентябре 1917 г. преобразовать Студию в театр – «бродячую труппу» и Лабораторию актерской техники, подготовить гастроль «бродячей труппы» в Москве и показать там «Театр чудес» и «Победу над смертью». Обдумывая новый этап студийных исканий, Мейерхольд провозглашал: «Все этапы временные»⁶³. Опубликованное Н.Н. Чушкиным письмо Дмитриева В.В. Сафоновой написано пламенным энтузиастом назревавших перемен («В Студии сейчас происходят чрезвычайно интересные события. Я уже писал,

что Студии нет, есть театр, а при нем так называемая мастерская сценической техники, в которой и происходят обыкновенные студийные работы. <...> Выступление нового театра уже готовится и завтра будут первые репетиции»⁶⁴.) Письмо следует датировать 5 сентября 1917 г., сопоставив его с дневником студийных репетиций.

В 1934 г. легким штрихом Дмитриев обозначил перемены, случившиеся на рубеже 1917/1918 г., в самый последний период существования Студии. Конец 1917 г. он назвал *«периодом разложения Студии»* – в ней возникают *«группы»*, противоречия между *«левыми»* и *«правыми»*; весной 1918 г. Студия *«кончила свое существование»*, началось *«рассеивание»* студийцев *«по близлежащим к Мейерхольду театрам»*.

О том, каким помнил Дмитриев Мейерхольда второй половины 1918 г., он говорил А.В. Февральскому:

«Мейерхольд отошел от своей Студии, потому что ему уже нужно было совсем другое, более резкое... Ему нужна была прививка извне. Он искал ее и в большевизме, и в художественной молодежи. Его влекло к Хлебникову и к Маяковскому. Отсюда предположения о постановке “Ошибки смерти” Хлебникова и трагедии “Владимир Маяковский”. Когда начали ставить “Мистерию-буфф”, Мейерхольд очень прислушивался к Маяковскому и соглашался на все, что предлагал Маяковский»⁶⁵.

Начать работу над «Ошибкой смерти», чтобы ввести ее в будущий репертуар проектируемой «бродячей труппы», предполагалось еще в Студии.

О намерении Мейерхольда поставить трагедию «Владимир Маяковский» другие упоминания не встречаются. Атмосферу репетиций петроградской «Мистерии-буфф» («Мейерхольд очень прислушивался к Маяковскому и соглашался на все, что предлагал Маяковский») Дмитриев помнил как очевидец. Его разговор с Февральским произошел 16 июня 1939 г., на следующий день после речи Мейерхольда на Всесоюзной режиссерской конференции и за считанные дни до его ареста.

Марина Владимировна Дмитриева (Пастухова), вдова В.В. Дмитриева, в доме у П.А. и М.А. Марковых (она жила по соседству с ними) не раз говорила, что после гибели Мейерхольда В.В. Дмитриев неоднократно писал его одного то удаляющимся, то гонимым среди решеток и мостов полуфантастического ночного Петербурга.

Это были некрологи, памятники, реквием, знаки неотступных мыслей о Мейерхольде и его судьбе. Одному из этих изображений





В. Дмитриев. Окна в прошлое. 1940, 1942, 1945.
Из собрания семьи художника

место бы в Третьяковке (где нет почему-то ни одной работы Дмитриева и где оно достойно встало бы в один ряд со знаменитыми портретами Мейерхольда работы П.В. Вильямса и П.П. Кончаловского), а другим – в музее Мейерхольда.

¹ См.: История советского театра. Очерки развития. Т.1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917–1921. Л.: «Художественная литература», 1933.

² См.: Гвоздев А.А. Театр РСФСР I. «Зори» Верхарна (1920) // КР РИИИ, ф.31, оп.1, ед.хр.6.

- ³ См.: Чушкин Н.Н. Юный Дмитриев // Театральная правда. Сборник статей. Тбилиси: Издание Театрального общества Грузии, 1981. С.195–212.
- ⁴ См.: *Новые ведомости*, 1918. 12 июня, № 84. С. 8. Цит. по: Галанина Ю.Е. Любовь Дмитриевна Блок. Судьба и сцена. М.: «Прогресс-Плеяда», 2009. С.265.
- ⁵ См.: История советского театра, т.1, с.190.
- ⁶ См. там же, с.68.
- ⁷ *Театр и искусство*, 1918. № 12–13, 21 апреля. С.128.
- ⁸ См.: История советского театра, т.1, с.222 и 172.
- ⁹ *Театр и искусство*, 1918. № 12–13, 21 апреля. С.128.
- ¹⁰ Старк Э.А. Театр «Дома рабочих» // *Новый вечерний час*, 1918, 10 июня. № 85. Цит. по: в кн.: Галанина Ю.Е. Любовь Дмитриевна Блок. Судьба и сцена. М.: «Прогресс-Плеяда», 2009. С.262.
- ¹¹ Чушкин Н.Н. В.В. Дмитриев Творческий путь (Записи бесед, выписки, наброски и др. материалы). 1948 год. Публикация Е.И. Струтинской // Мнемозина. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С.353.
- ¹² См.: РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.7. Опубл.: Мейерхольд В.Э. Лекции. 1918–1919. М.: О.Г.И., 2000. С.246–248.
- ¹³ РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2594, л.1.
- ¹⁴ «Экспликация» опубликована в приложении к кн.: Мейерхольд В.Э. Лекции. 1918–1919. С.241–246.
- ¹⁵ См.: Из писем художников В.Э. Мейерхольду // *Театр*, 1994. № 7–8. С.148.
- ¹⁶ *Вестник театра*, 1920. № 70, 9–17 октября. С.11.
- ¹⁷ Запись М.М. Коренева лекции В.Э. Мейерхольда в ГВЫРМе 25 (26) ноября 1921 г. // РГАЛИ, ф.1476, оп.1, ед.хр.153, л.14.
- ¹⁸ См.: Правда нашего бытия. М., «Новое издательство», 2014. С.153.
- ¹⁹ Марков П.А. Книга воспоминаний. М.: «Искусство», 1983. С.138.
- ²⁰ Сахновский В.Г. Мейерхольд // *Временник РТО*, 1924 (на обложке: 1925). № 1. М., с.229. При перепечатке статьи в кн. «Мейерхольд в русской театральной критике. 1918–1938» (М., «АРТ», 2000) эти замечания Сахновского выпали из-за многостраничной купюры, отмеченной на с.79.
- ²¹ Марков П.А. О театре. В 4 т. Т.3. М.: «Искусство», 1976. С.238.
- ²² *Вопросы театра*, 2011. № 1–2. С. 310.
- ²³ См.: Алперс Б.В. Театральные очерки. М.: «Искусство», 1977. Т. 1. С. 47, 49.
- ²⁴ Марков П.А. Книга воспоминаний. С.139.
- ²⁵ Там же.

- ²⁶ Из стенограммы второго «Понедельника “Зорь”» // РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.10, л.44.
- ²⁷ Блок А.А. Записные книжки. М.: «Художественная литература», 1965. С. 403.
- ²⁸ См.: *Театр*, 2004. № 2. С. 96.
- ²⁹ См.: Мейерхольд В.Э. Лекции. 1918–1919. С. 87.
- ³⁰ Там же, с. 116.
- ³¹ См.: Бебутов В.М. Незабываемое. В кн.: Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. М.: Всероссийское театральное общество, 1978. С. 278.
- ³² Тарабукин Н.М. О В.Э. Мейерхольде. М.: О.Г.И., 1998. С. 65.
- ³³ И.Г. Эренбург говорил: «...комично выпускать актера в объемном костюме и без грима, но это опять-таки относится к неудачам воплощения этого спектакля, а не к неудачам принципа» (РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр. 10, л.44).
- ³⁴ Алперс Б.В. Театральные очерки. М.: «Искусство», 1977. Т. 1. С. 48.
- ³⁵ См.: Мейерхольд и другие. М., О.Г.И., 2000. С. 308.
- ³⁶ Правда нашего бытия, с. 238.
- ³⁷ См.: Мейерхольд В.Э. Наследие. М.: О.Г.И., 1998. Т. 1. С. 31.
- ³⁸ Эйзенштейн о Мейерхольде. Составление и комментарии В.В. Забродина. М.: «Новое издательство», 2005. С. 178 и 274.
- ³⁹ Мейерхольд и другие. С. 513.
- ⁴⁰ Марков П.А. О театре. Т. 1. С. 480.
- ⁴¹ Там же. Т. 2. С. 64 и 69; Марков П.А. Книга воспоминаний. С. 139.
- ⁴² Мейерхольд в русской театральной критике. 1918–1938. С. 10.
- ⁴³ См.: Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М.: «Искусство», 1968. Ч.2. С.14.
- ⁴⁴ См.: *Вестник театра*, 1920. № 75. С. 12.
- ⁴⁵ РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр. 10, л. 44. В стенограмме переводчик «Зорь» по ошибке назван Стекловым, а не Чулковым.
- ⁴⁶ *Вестник театра*, 1920. № 75. С. 14.
- ⁴⁷ Марков П.А. О театре. Т. 3. С. 525.
- ⁴⁸ См. «Опросные листы (анкеты) зрителей с отзывами о постановке драмы Э. Верхарна “Зори” в Театре РСФСР Первом» (РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.9).
- ⁴⁹ Запись М.М. Коренева лекции В.Э. Мейерхольда в ГВЫРМе 25 (26) ноября 1921 г. // РГАЛИ, ф.1476, оп.1, ед.хр.153, л.14.
- ⁵⁰ См.: Мнемозина. М.: «АРТ». 2004. С. 354–355 и 385.

- ⁵¹ «В.Э. Мейерхольд о современном театре» // *Театр*, 1913. № 1370. С. 6.
- ⁵² См.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.794, л.9.
- ⁵³ *Мейерхольд В.Э. Переписка*. М.: «Искусство», 1976. С. 178.
- ⁵⁴ Кстати, во всех экземплярах этого номера журнала (1916, № 1), которые удавалось увидеть, нет страниц 65–66. В оглавлении (в «Содержании», оно на стр. 7) стоит: «Стихи А. Блока и Влад. Княжнина... [страница] 65». Страницу 62 занимают последние строчки пьесы Л. Тика «Кот в сапогах». Следующая страница не имеет типографского номера. На ней стоит название рубрики «Стихи», ее оборот – чистый и так же не имеет типографского номера. Это страницы 63–64. Но за ними идет страница 67, на ней стихотворение Княжнина «Свет ангельский», над его названием поставлен латиницей номер два, а номера первого нет, как нет и страниц 65–66. Что это значило бы? Случайность, типографский дефект или цензурное изъятие листка из готового тиража? На страницах 68–69 – «Голос из хора».
- ⁵⁵ *Смирнова-Искандер А.В. О тех, кого помню*. Л.: «Искусство», 1989. С. 80.
- ⁵⁶ Там же.
- ⁵⁷ Любовь к трем апельсинам, 1915. № 1–2–3. С. 153.
- ⁵⁸ *Смирнова-Искандер А.В. О тех, кого помню*. С. 39–40; *Мгебров А.А. Жизнь в театре*. М.–Л.: Academia, 1932. Т. 2. С. 286, 294.
- ⁵⁹ См.: *Театр*, 2004. № 2. С. 94.
- ⁶⁰ См.: *Мнемозина*. 2004. С. 354–355, 385.
- ⁶¹ Там же, 354.
- ⁶² См.: *Театрально-декоративное искусство в СССР. 1917–1927*. Л., 1927. С. 232.
- ⁶³ См.: *Театр*, 2004. № 2. С. 94.
- ⁶⁴ Цит. по: *Театральная правда*. 1981. С. 208.
- ⁶⁵ Цит. по: *Февральский А.В. Первая советская пьеса «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского*. М.: «Советский писатель», 1971. С. 57.

Сообщение В.В. Дмитриева о постановке «Зори» в Театре РСФСР Первом в 1920 году.

**Стенографический отчет заседания бригады
по «Истории советского театра». 8 марта 1934 года**

Д м и т р и е в. Начну с древних времен. У Мейерхольда был театр, существовавший в 18-м году на Офицерской. Это было первое мероприятие Мейерхольда в театральном деле после революции. Он устроил свой театр в бывшем незлобинском театре¹.

Это был черновой вид будущего мейерхольдовского театра. Но он был настолько смешанным театром, что даже нельзя сказать, что какие-то мейерхольдовские принципы как-то выражались.

Отчасти туда попали люди из мейерхольдовской Студии, которая к тому времени кончила свое существование. Там появился Тверской, который ходил в военной форме и имел комиссарский вид. Была Любовь Дмитриевна².

Блок принимал какое-то участие³.

Вообще предполагалось, что это будет театр, в котором Мейерхольду удастся что-то осуществить из своих планов.

В этом театре должны были идти «Зори».

До этого там шла постановка довольно странного свойства, «Ткачи» Гауптмана. С этого театр открылся, но не в постановке Мейерхольда, а какого-то режиссера незлобинского типа⁴.

Вслед за этим была поставлена «Нора», ставил Мейерхольд. Причем эта «Нора» была для него черновой пробой для следующей «Норы»⁵. Этот спектакль был сделан наспех. Нужно было что-то сделать для затравки.

Играла Нору Коваленская, [участвовали] Любош, Мгебров⁶.

Для меня это был первый спектакль, который я монтировал, если вообще [это] можно назвать монтировкой. Потому что там были просто взяты занавески, висящие в зале, повешенные [на сцене не с лицевой, а] с задней стороны по предложению Мейерхольда, – но именно тут [с лицевой стороны] была занавеска плюшевая, а подкладка была холщевая.

Вся монтровка была из материи с большими цветами, что-то вроде гортензий голубых и желтых. Был здесь такой же абажур колоссального размера.

Но ничего выдающегося в этом – ничего не было. Эта постановка имела вид полупровинциальный или полугастролерский, имела вид чисто слаженный [наскоро].

Мейерхольд намечал постановку «Зорь» до осуществления этого театра, но когда он и сам не знал твердо [где удастся ее показать]. И эту работу начали [мы] с ним вместе.

Эту работу я сдавал как зачетную работу на своих Курсах мастерства⁷. Мне она была зачтена до [намечавшегося] открытия спектакля – мне ее зачитали, чтобы подзадорить другую публику и поощрить ее к работе.

Эта [московская] постановка [в 1920 году] вообще намечалась для какого-то театра, но тут подвернулись мои курсы [петроградские макеты], и одна [постановка] одновременно была дана мне и Мейерхольду, который в это время появился [в Москве]. А она намечалась для какого-то другого театра⁸.

Первый вариант «Зорь», когда он был доведен [в Петрограде] до макета, до режиссерской экспозиции, во многом отличается от последующего спектакля, который потом осуществился [в Москве].

Я не уверен, был ли в первом варианте оркестр.

Мейерхольд [в Петрограде] делал его уличным спектаклем (если это был спектакль, то только в зачаточном виде).

Это скорее всего напоминало условный спектакль. (Следует ли это писать в стенограмме? Я боюсь, что Мейерхольд меня убьет за эти слова.)

Но надо сказать следующее.

Во-первых, там выпячивался символизм пьесы. И очевидно, она такой символически-декламационной и должна была быть, как в то время Камерный театр ставил свои вещи. Тем более, что Мейерхольд в это время увлекался «Благовещением», делал «Обмен» для Камерного театра⁹.

Было много сходства и в декорационном отношении, это был какого-то экстеровского типа кубизм¹⁰. В основе были живописные работы. Хотя там были какие-то объемы, но все-таки это держалось на цвете¹¹. Никакого [подлинного] материала не вводилось [в декорации].

Общая конструкция сохранилась, и по фотографии можно видеть, что было и чего не было.

Спереди было нечто вроде кубов. Было два экрана, которые в точности остались такими же [в московском спектакле], – один черный, другой серый.

Та постройка, которая была [намечена в петроградских макетах], здесь предполагалась писанная.

В костюмах некоторое сходство было [в Петрограде и в Москве].

Постановка со всеми костюмами [в Петрограде] была сделана в макете и поступила в работу.

Головин очень интересовался этим, и я ему показывал эскизы, они почему-то нравились ему. Эскизы сохранились и имеют наивно детский вид. Головин в то время жил у Мейерхольда¹², некоторое время он принимал какое-то покровительственное участие.

Когда [в Петрограде] в этом театре дошли до постановки «Зорь» настолько, что были вещи отданы в работу, то исполнители реакционного типа, старые исполнители, сразу начали ворчать. Так начались работы. Причем Мейерхольд [знал об их ворчании, но] быстро успокоился, тем более, что Блок этому делу покровительствовал.

Но этот театр закрылся, он прогорел¹³.

У Мейерхольда начались истории в [петроградском] ТЕО¹⁴.

И он уехал в Ростов, попал в Новороссийск.

Таким образом это дело заглохло в 1918 году.

В 1919 году Мейерхольд был в Новороссийске.

Летом двадцатого года я был в Москве и встретил Мейерхольда, который приехал в Москву и ждал своего назначения¹⁵.

Он мне сказал, что будет ставить «Зори», но сказал это не вполне уверенно¹⁶.

Театр, в котором Мейерхольд хотел работать, был им назван «Театр РСФСР № 1», и Мейерхольд очень гордился этим названием и говорил, что все театры так и будут называться, – «Театр РСФСР № 1», «Театр РСФСР № 2», «№ 3», «№ 20» и так далее, и так далее.

Этот театр существовал в довольно странном виде.

Там была драматическая труппа сборного характера из актеров разных театров с каким-то режиссером, где сам [этот] режиссер – с точки зрения каждого мейерхольдовского предприятия – есть глупость, и [известен он был неудачной] попыткой новаторства¹⁷. Словом, ерунда, и так далее. Но в то же самое время (если назовем этого человека Неволиним, дадим ему такую фамилию) он готовил «Фуэнте Овехуна»¹⁸.

Словом, это был театр, существующий на ходу с этим человеком во главе.

В этом театре было и оперное отделение, где ставились оперы. Я помню, шла опера «Сказки Гофмана» Оффенбаха¹⁹.

И в этом же театре было решено ставить спектакли Мейерхольда.

И в этот театр он провел своих людей. Я их назову ...

(Помета стенографистки: *Оратора не слышно.*)

Здесь произошло слияние несливаемых тел.

И Неволин, который приноровился к условиям, привлекал сюда «левых» художников.

Там процветал Федотов²⁰.

Но это [приноравливание] заключалось только в выборе пьес. (Тогда предполагали ставить такие пьесы, которые раньше не шли. Ставились все мистические пьесы, которые раньше были запрещены.)

Там [в Вольном театре] была «Фуэнте Овехуна».

А Мейерхольд не решился сразу всех разогнать и все по-своему наладить.

Мгебров появился [в этой труппе] вместе с театром, в котором, возможно, был каким-нибудь руководителем или одним из руководящих лиц²¹.

Мейерхольд, чтобы [из-за случайного состава труппы] не поднимать лишнего шума, очевидно, решил примириться с ним.

В театре сразу стало существовать два разных театра, хотя труппа была одна.

Мейерхольд начал готовить «Зори».

В первом [первоначальном] варианте [в Москве], пока Мейерхольд меня не встретил на улице, Якулов, который работал в театре, делал макет с лестницами, из чего впоследствии [он] сделал «Царь Эдип»²².

Сам театр и весь состав театра не был приспособлен для мейерхольдовских постановок.

В части декорации там был художником и заведующим постановочной частью Черкес, который никогда этим не занимался. И Мейерхольд по чьему-то совету его посадил²³.

В общем, одни работники сидели на головах у других²⁴.

Черкес был художником и не собирался работать у Мейерхольда.

Мейерхольд собрал всех этих людей для того, чтобы создать видимость своего театра.

Там была Бабанова, она участвовала [в «Зорях»] в Хоре. Вероятно,

она работала в этом театре. Закушняк работал с Мейерхольдом раньше, и он пришел туда с ним. Там появился Ильинский, только не знаю, откуда он появился²⁵. Тогда совершенно молодой человек, он играл [в «Зорях» фермера Гислена] и играл плохо, это не его роль. Мейерхольд на него постоянно раздражался, говорил, что его надо снять отсюда. Это было во время постановки «Зорь»²⁶.

Но я предупреждаю вас, что вообще во всем этом моем рассказе всего-навсего правды девяносто процентов, так как все это было очень давно, и я, вероятно, здесь много путаю. Помню, что Ильинский говорил, фальшивя.

Иногда Мейерхольд импровизировал новую экспозицию в один-два дня.

У него плана не было.

Я бы сказал, что основное в плане было то, что давало разгон на эту импровизацию. Было желание «начудить»²⁷ с революционным духом, только больше в левую сторону. И чтоб здесь обязательно были элементы революционности.

Мейерхольд в основном предпочитал вынос спектакля на зрителя. В конце концов, какая-то задача у него была [с самого начала работы]. Я помню его первый разговор – у него было желание вынести основные элементы спектакля [на зрителя].

Это в смонтированном отношении – конструктивизм.

Мейерхольд увлекался Татлиным. Элементы конструктивизма были показаны в Москве на выставке как большевистское искусство в силу своей разрушительной тенденции²⁸.

Конструктивизм понимался как нечто материально-архитектурное. Но задач театрального конструктивизма не знали. Существовало такое положение, что конструкция должна быть утилитарна. То есть чтобы в спектакле все было удобно, и в этом вся суть дела. Если тут стоит деревяшка, то и будет так стоять, и не на картоне, так как если деревянная точка [?] будет на картоне, то должна сломаться. Нельзя делать что-либо не из тех предметов, которые по законам физики на других силах держаться не могут. Мейерхольд об этом не имел ясного представления, а знал, что это что[-то] такое хлесткое. И он его усиливал и стал это вводить.

И вот в этом внешнем виде в смысле нового плана макет тот же самый [был взят в Москве, какой был в Петрограде].

Старый макет стал татлинизироваться.

То есть из своего чисто декорационного вида, построенного на элементах, [которые должны были бы] более или менее нормально декорировать [сцену] хотя бы и супрематически, [макет] стал входить в чисто абстрактный вид контррельефа.

Мейерхольд в это время жил в ужасных условиях. Работая в [московском] ТЕО, спал на столе. Туда же выписал свою семью. Державин, который был выписан в качестве секретаря, жил где-то на шкафу²⁹.

Но тем не менее Мейерхольд очень быстро начинал в этих контррельефных устремлениях выискивать какие-то новые театральные конструкции.

Прежде всего основное, что довольно быстро пришло в голову (и что в первом [петроградском] варианте было в очень незначительной дозе), это мысль о введении зрителя в действие.

С этой целью весь Хор был введен в оркестр, как бы античная комбинация. Причем предполагалось, что он как будто бы [от] лица зрителей выходит [из оркестровой ямы] и говорит.

Была придумана специальная прозодежда. Но прозодежда не в нашем понимании, а просто какие-то абстрактные костюмы неизвестно какой страны, примерно периода Средневековья, но все в кубическом духе.

Это основное, что было сделано для слияния со зрителем.

Насколько помню, был один режиссерский момент, это когда по ходу пьесы [персонаж] должен был говорить какую-то речь, то полагалось, что в эту речь были вставлены злободневные фразы. В это время была Гражданская война, и [для вставок] брали всякие моменты. А если ничего [нового] не приходилось говорить, то суть была не во фразах, иногда говорили то, что полагалось по пьесе.

Во время действия со всех сторон бросались в публику листовки. Это был самый сильный момент спектакля³⁰.

Больше ничего не помню в спектакле того, что бы определяло его в этом смысле.

Некоторые монологи, которые произносились, подавались как митинговые речи, адресованные не в сторону действующих лиц, а через них к зрителям. Пожалуй, в этой постановке был некий плакатно-митинговый характер. Была во всяком случае попытка найти эти плакаты. Вот что я могу вспомнить.

В режиссуре «Зорь» в основном остался налет символизма. Оставалось стремление найти рисунок [спектакля], идущий от условного театра. Здесь некоторые люди двигаются по системе условного

театра, у некоторых была предтеча биомеханики, выбеги наверх. Но композиции рисунка [движений] шли по чисто [внешнему] наружному пути.

И сама декламация была такова, что это была отчасти речь оратора, а отчасти это была речь символического театра.

Актеры здесь были разного типа.

Это были [в основном] старые актеры, которые были убеждены, что их заставляют играть чушь.

Эренъена играл Закушняк и играл хорошо.

С м е с т а. Там в Хоре была Бабанова, и Ильинский играл мелкие роли.

Д м и т р и е в. Там были нелепости, не было системы.

Мейерхольд делал композиции на [скульптурные] группы. Он вдруг вспоминал [приемы] примитивиста и очень умилился на группу, которая была похожа на «Положение во гроб».

Происхождение [событий] этой пьесы неизвестно – действие, вероятно, происходило в средние века, если судить по костюмам людей. Одна сторона этой пьесы проявляет милитаристические наклонности, но этот милитаризм [в спектакле] пушек не имел, а было здесь что-то чуть-чуть намекающее на наше время. [Таков] там был наружный вид дела. С одной стороны, какая-то абстрактная, не описывающая место действия конструкция. Причем конструкция, как [я] подчеркивал, не театральная, – собственно, контррельеф, перенесенный на сцену и раздутый до огромных размеров.

А с другой стороны, там были ворота входа в город тоже архитектуры неизвестной, но из-за них торчали два крана подъемных. Так что тут были какие-то намеки на наше время.

Все костюмы были однородными, нечто вроде прозодежды, немножко отличавшиеся цветом. В основе они были все серые, но на них были красные пятна. Покрой был одинаковый, кроме плаща, который был у Пророка. Костюмы должны были напоминать какое-то вооружение средневекового типа, полу-латы, а вместе с тем были похожи на френч и галифе. На голове было что-то вроде шлема.

В монтажке самое важное, что отражает эту постановку и постановки того времени Камерного театра, – то, что контррельеф, перенесенный туда, был не только внешне воспроизведен, но был построен на [подлинном] материале и даже с некоторой претензией на то, чтобы были законы конструктивности соблюдены. Если вещи висели, то на чем-то висели, и это было обнаружено. Вся конструкция – железные тросы³¹, имеющие вид двух конусов, опрокинутых один на другой, на

этих тросах держалась вся верхняя установка. Материал был весь настоящий. То есть то, чему полагается [и] должно было быть из железа, было из железа сконструировано по тому методу, каким с железом надлежит обращаться.

Много элементов было сделано из дерева.

Цвет³² оставался [как и в петроградских макетах] в виде двух экранов, на фоне которых все стояло.

Спереди подавались кубы, которых в первом [якуловском] варианте не было. На этих кубах строились группы, с них говорили. Они стояли не для декорации, а чтобы по ним ходить, – много мизансцен располагалось на них.

Не нахожу, чтобы это было новое, потому что в «Фамире» это уже было³³. Новое – это было вынесение на зрителя, желание его затронуть.

Монтировка была разнобойная: ворота входа в город были писанные и вместе с экранами опускались сверху, когда было нужно. Это объяснялось тем, что делать неписанные было некогда, и некуда было их убирать. Театр был не приспособлен к таким постановкам.

В театре стоял ужасающий стон, и, действительно, делалось все крайне неохотно. Рабочие были в отчаянии от колоссальных тяжестей, которые приходилось впервые в жизни таскать, поднимать эту махину, [потому что] в театре испортились колосники.

Конечно, вещь осуществить было бы можно. Может быть, в то время это противоречило всякому [привычному] закону, но выполнялось, потому что был приказ, и под действием приказа выполнялось все.

Рабочие вопили, что было тяжело.

Но я не слышал, чтобы кто-нибудь говорил, что спектакль непонятен и вся эта постановка и дело непонятны.

Актеры все были в ужасе, но не смели этого говорить. И я не видел, чтобы Мейерхольд пытался с ними что-нибудь делать.

В конце играли «Интернационал», но точно этого я не помню. Валилась колонна, было здесь что-то вроде Вандомской колонны, – то есть свержение Вандомской колонны³⁴. Выносили какие-то тряпки и говорили, что вот вам знамена Великой Революции. Это было чем-то вроде апофеоза. И по-моему там играли «Интернационал», хотя я и боюсь сказать об этом утвердительно³⁵.

В монтировке были разные стили. Там, где было кладбище, ставился крест, много крестов. Но они все были пересечены какими-то зигзагами непонятными никому и ничему.

Существенным в этой пьесе оказалось то, что грим был отменен. Это произошло по следующей причине. Правда, совершенно случайно, но вдруг это получило идеологическое подтверждение. Когда Мейерхольд спросил меня, как у нас обстоит дело с гримом, я ему сказал просто (в надежде, что их не придется делать) в форме вопроса: «А что будет, если мы не будем делать грима совсем?»

Мейерхольд тут же задумался, и, видимо, эта мысль ему понравилась. И он сказал: «Что же, ведь это те же лица, [что] и зрители. Можно и без грима». Это уже была конструктивистская тенденция, чтобы показывать железо как железо, медь как медь, лицо как лицо. Хотя эти люди и двигались по форме условного театра.

Словом, все время в постановке соединялись элементы догадок.

В то же время в Камерном театре шло «Благовещение»³⁶, упора на митинговость [там] не было, но вещь была сделана более грамотно, это был хороший и интересный спектакль. Антагонизм был настолько велик, что я тайком от Мейерхольда пошел [смотреть «Благовещение»].

По поводу «Зорь» больше ничего добавить не могу.

В о п р о с. Изменение текста было?

Д м и т р и е в. Вначале основной текст не сокращали сильно. Потом, кажется, были некоторые изменения в смысле смягчения символизма в тех случаях, когда доходило до такого вида, что постановщику было заметно. А это было не так легко, потому что касалось объемов текста.

По поводу текста нужно сказать кое-что в смысле трактовок действующих лиц. Была сделана попытка с политической стороны подойти [к] пьесе, то есть проверить действующих лиц. И в виду того, что тут происходила революция вообще, ничего такого советски-большевистского там не было, то она [пьеса] вообще могла подойти к любой революции, к любой республике. Поэтому Эренъен, главный герой, не произносил никаких специфических фраз большевистского типа. Но там был другой человек (имя его забыл, его играл актер, который у Мейерхольда потом играл), это брат жены Эренъена, который был более непримирим³⁷. В тех случаях, когда по пьесе у них существует какой-то спор, враждебная армия предлагает перемирие, то Эренъен как будто бы соглашался, но другой человек говорит, что нет, мы должны до конца биться, и так далее. Он просто по пьесе был лицом отрицательным, и не помню точно, но не уверен в том, что он не был предателем. Словом, вся правда была на стороне Эренъена. Или же этот человек был изображен тупым или преследующим личные цели, а Мейерхольд обратил на него внимание,

это был [в спектакле] большевик, и он был построен так, что все сочувствие обращалось на него. Тут и листовки присылали. Мейерхольд старался убить Эренъена, ранить, убрать с поля, [из] штаба, чтобы дать власть [?] то есть [?]³⁸. Эренъен сделал ошибку, чересчур кому-то доверился.

С м е с т а. Там был славный победитель, кажется, который все совершил и достигает результатов.

Д м и т р и е в. Да. А тут он [Эренъен] наказан за политическую ошибку, так как он что-то или чем-то слиберальничал. В тексте, вероятно, не то было; текст, вероятно, был изменен, но главным образом была изменена трактовка и некоторое изменение фраз Эренъена, так были переданы фразы Эренъена. Над этим человеком уже лежал гроб [?], и Эренъен превратился в труп. У зрителя было такое восприятие.

На спектакле присутствовало много красноармейцев, и они слушали эту пьесу с необыкновенным подъемом.

С м е с т а. Да ведь это деревенская молодежь, которая ничего не видела и ничего не понимала, она же неграмотна не только в театре, но и во всем.

Д м и т р и е в. Видимо, этот спектакль чем-то бил в зрителя, несмотря на свой символизм. И в этом все его отличие от «Благовещения».

Через два месяца после [премьеры] один красноармейский клуб просит пояснить ему «Зори». Это был клуб с уклоном к театральной деятельности. Предполагалось, что это будет большой красноармейский театр, там было около тысячи человек красноармейцев. Они, правда, не были актерами, но их к этому готовили, они имели помещение³⁹. Так вот, они попросили объяснить им «Зори». И я дал это объяснение самым простым языком и имел большой успех. Довольно большое количество слушавших мой доклад после него были настроены так, чтобы идти в другие театры бить их и закрывать.

С м е с т а. Ай да носители культуры...

С м е с т а. Как это вам помогло...

Д м и т р и е в. Что их затронуло в моем докладе, я не знаю. Вероятно, я затронул разрушительные тенденции, которые у них были, что было тогда естественным и современным.

«Зори» раскололи публику. Для одних это был ужас, а для других это была Октябрьская революция в театре.

Играли там, по-моему, плохо.

В о п р о с. Почему Мейерхольд говорит насчет Петрова-Водкина в связи с пьесой «Зори» в своем каталоге театрального музея?⁴⁰

Д м и т р и е в. В «Зорях» были остатки живописности. На этих воротах, которые были попросту написаны, было красное знамя, которое было сделано по принципу живописности. Был живописный занавес, довольно идиотский, кстати говоря.

Единственное любопытное свойство занавеса, что [на нем] было написано «Театр РСФСР I». Причем занавес состоял из черного фона, и было два [красных] полукруга, красный [круг] был рассечен: треугольник желтый и потом белый полюс⁴¹. Публика это толковала странно, но было очень твердо установлено такое объяснение, что черный – это реакция, кругом весь мир, красный (два полушария) – это Советская Россия расколота, желтый – это эсеры, и белый полюс – белогвардейцы в Крыму. Все приходили и все так сразу понимали.

Для Мейерхольда очень характерно то, что написано [им обо мне] в «Театральном музее». Я [у Мейерхольда в 1920 году] назывался учеником Татлина, [учеником] которого и не был. И тогда Мейерхольд вообще говорил, что вот именно благодаря тому, что я Татлина ученик, удалось сделать настоящую конструкцию. А через несколько лет, когда Мейерхольд нашел настоящую конструкцию, то он начал объяснять иначе, – что как ученик [Петрова-] Водкина я не нашел нужной конструкции.

Вообще то, что говорилось в разгар страстей, не поддается описанию.

Диспуты о «Зорях» были при ТЕО Наркомпроса, они напечатаны⁴².

Там есть речь Маяковского в защиту этого дела⁴³. И когда говорится обо мне, так он говорил, что «тут говорят про наших художников, вот наша молодежь, которая умеет делать, вот Дмитриев, получивший первую премию Академии». Никакой премии [я] не получал, вообще никаких премий в Академии не выдавали. Это все фантазии, чтобы чем-нибудь бить [оппонентов]. Татлин даже обиделся, когда кто-то ему сказал, что я его ученик, и даже написал в газете, что я не его ученик.

А в то время было выгодно создавать такую группу.

Эта работа на меня оказала влияние и проявилась в Новой драме⁴⁴.

И в «Каменном госте» элемент «Зорь» был⁴⁵.

(После контррельефа мы шли в общежитие Академии, где у нас происходили споры по целым вечерам, где Татлин играл на гитаре, и мы разрешали судьбы мира⁴⁶. Татлин говорил, что контррельеф есть остаток эстетизма, что должны быть только общие столы и стулья, и штаны надо шить. Люди перестали заниматься искусством и стали проектировать стулья, которые были чертовски неудобны.)

Для меня все это имело значение какой-то прочистки. С меня слетел после этого налет искусственности. А этот налет у меня был.

Первый [петроградский] вариант «Зорь» Мейерхольда носил элементы символизма, [а мой] «Каменный гость» по наружному виду [был] похож на [московские] «Зори». И после этой постановки в Театре Новой драмы меня [в Петрограде] стали бояться.

Я перестал работать у Мейерхольда по той причине, что после «Зорь» (так как увидел, что следующие постановки надо делать сугубо конструктивно, а я был как раз живописец и учился в Академии, писал картины) я сказал Мейерхольду, что хочу писать картины.

С м е с т а. А какое освещение там было?

Д м и т р и е в. Там была одна идея насчет освещения, что освещаться все должно одинаково с начала до конца. Занавес был «РСФСР», который в антрактах опускался, потому что перестановка декораций была. В отношении освещения – прожекторов не помню. Но помню, что принцип света был таков, что нет дня и ночи. Вот чем мы очень гордились. А если нужно было дать ночное ощущение, то оно давалось не светом, а ситуацией и тем или иным фоном, или чем-нибудь таким.

В о п р о с. Как были видны незагримированные лица без прожекторов?

Д м и т р и е в. По-моему, не были. Видны лица были потому, что всегда в театре раньше [так] было видно. С восприятием света вообще происходит странная вещь. У нас публика жалуется при просмотре «Эсмеральды», что, мол, на сцене темно, что такой театр, как Мариинский не может как следует осветить, и так далее, – а вместе с тем, сейчас на «Эсмеральде» в четыре-пять раз больше света, чем было раньше⁴⁷. Если осветить по тем записям, по каким она шла в дореволюционное время, то вообще вам покажется, что ничего не видно, такая глухая темнота.

С м е с т а. Чем это объясняется?

Д м и т р и е в. Это касается не только театра, а вообще глаза, и это докторам нужно определить. Это общая вещь для всех людей. Когда я работал при лампе в двадцать пять свечей, а потом переходил на лампу в сто свечей, то ясно, что потом мне трудно было перейти на работу при лампе в двадцать пять свечей.

Говорят вместе.

С м е с т а. А какова была активность Мейерхольда?

Д м и т р и е в. Он много работал. А вот роль Бебутова была ничтожна, он делал «куски» и монтировал текст. Когда я приехал в Москву, то Мейерхольд работал много, он все время был в театре.

П р е д с е д а т е л ь. А когда он работал с вами, он давал вам указания или нет?

Д м и т р и е в. Мало. Кроме абстрактных указаний ничего не было. Он только приходил и требовал: «Левое, левое и левое!».

М о к у л ь с к и й. Вы присутствовали при знаменитом эпизоде, когда во время спектакля «Зорь» в театре было сделано сообщение о взятии Перекопа?

Д м и т р и е в. Я этого не помню. Но это сообщение несомненно имело успех. Кроме взятия Перекопа делались и другие сообщения, сообщения о других событиях. У меня остались в памяти лишь листовки. Я не помню, видел я Перекоп или нет. Кажется мне, что видел⁴⁸.

С м е с т а. А бывали вы на «Понедельниках “Зорь”»?

Д м и т р и е в. Нет, я уехал в Ленинград.

М о к у л ь с к и й. Сколько времени шел спектакль?

Д м и т р и е в. Не помню.

Б е р е з а р к. А вот такие сообщения, как взятие Перекопа, имело характер неожиданный, это сообщалось впервые или же носило другой характер?

Д м и т р и е в. Вы хотите спросить, ожидала или нет это публика?

Б е р е з а р к. Как это сообщалось зрителю? Это должно было влиять на зрителя в самом спектакле, или же это было только сообщение о событии?

Д м и т р и е в. Я думаю, что взятие Перекопа – это было сообщение нового события, которого публика еще не знала. А может быть, было и другое. Затрудняюсь сказать, было это давно.

М о к у л ь с к и й. Вот вы упомянули про антагонизм между Мейерхольдом и Таировым. Этот антагонизм при вас уже был развернут?

Д м и т р и е в. Более, чем когда-либо.

М о к у л ь с к и й. Как это создавалось? За долгое ли время до этого?

Д м и т р и е в. Это началось сразу, что называется, за здорово живешь. Мейерхольд приехал в Москву с другими мыслями. Он [в Петрограде] привлекал к себе лиц из символистического лагеря, лагерь тот же самый... – Тверской, Радлов, Блок. То когда [он] приехал в Москву, он вообще ни одного приличного человека к себе не пускал, потому что он набрал черт знает какого народа.

Был там Бассалыга⁴⁹ и так далее. Были лица весьма подозрительного свойства, которые Мейерхольд преподносил как необычайные находки. И все они должны были изображать из себя «новых людей».

Бассалыга был молодой здоровый парень, ходил в сапогах, садился, где попало, здороваться не умел.

Ган был приличный человек, но отличался кровожадностью⁵⁰.

В о п р о с. Маяковский был близок в период «Зорь» к Мейерхольду?

Д м и т р и е в. По-моему, не очень. Во всяком случае, Маяковский появился во время диспутов, а в «Зорях» участия не принимал.

В о п р о с. Была музыка в «Зорях»?

Д м и т р и е в. По-моему, в конце был «Интернационал». Больше ничего не было⁵¹.

В о п р о с. Как относились пролеткультовские круги к этому спектаклю, были они около этого дела?

Д м и т р и е в. Пролеткульт тогда был слабым учреждением, и никто на них внимания не обращал.

В о п р о с. Почему называли театр «РСФСР Первый»?

Д м и т р и е в. Сидели и думали, как назвать театр. Мейерхольд сказал, что нужно назвать «РСФСР». Сказали ему: «Почему же “РСФСР”, а другие нет?» – «Так пусть он будет “Театр Первый”», а потом будет “Второй”, “Третий” и так далее». Это произошло чисто случайно.

В этом театре были актеры самого странного свойства. Часть актеров из труппы Неволлина ушла к Мейерхольду, и он стал производить отсев.

Но все же тот театр в конце концов победил. Через год-два Мейерхольд был изгнан из театра, тот театр остался на месте.

И после [изгнания] Мейерхольда все декорации были уничтожены и сожжены...

П р е д с е д а т е л ь. А «Нора» Ибсена при вас была?

Д м и т р и е в. Она только что начала готовиться⁵².

П р е д с е д а т е л ь. Замысел ее постановки возник при вас?

Д м и т р и е в. Нет, случайно эту мысль подал Бебутов. Здесь был характер спектакля старый, методы были старого Камерного театра. Мейерхольд, помню, ходил и морщился.

С м е с т а. А как Мейерхольд напал на свою тему?

Д м и т р и е в. Он напал на тему так. Ведь это была пьеса, которая импонировала восстанию пролетариата, импонировала современности, он искал ее, и ему рекомендовали «Зори». Они были рекомендованы впервые.

С м е с т а. Вы сказали, что в театре были [сделаны в тексте ролей] специальные разъяснения стратегии [персонажей]. А вам Мейерхольд ничего не говорил относительно плана, например, взятия города [осаждавшими его войсками]. Какие объяснения [событий пьесы] он приводил?

(Говорят вместе.)

Д м и т р и е в. Большинство объяснений Мейерхольд придумывает через три года спустя [после премьеры]. Мейерхольд делал все в связи с большевистскими событиями.

П р е с е д а т е л ь. А вот выступления против этого спектакля сразу и позже, и до вас, были? Доходили ли они до вас заранее или позже?

Д м и т р и е в. Был диспут, который подробно напечатан. Там ясно наметились и определились пути и положения и отношения. Но чего-нибудь особенного там не было. Работ против этого [спектакля] особенных не было. Каких-нибудь особенных выступлений тоже не было.

С м е с т а. А Мгебров долго работал у Мейерхольда?

Д м и т р и е в. Вероятно, недолго.

За это время Мейерхольд поставил «Нору» и «Мистерию Буфф»⁵³.

Шостакович в то время не проникал в театр, даже фамилии его не помню.

В театре фигурировал Якулов, но он там ничего не поставил. Делал «Мистерию-Буфф», которую Мейерхольд потом не принял⁵⁴. А потом год спустя [Якулов] появился в Камерном театре, и тут определились [его] расхождения с Мейерхольдом.

Рабинович появился, стал ходить за кулисы и хотел завести сношения с Мейерхольдом, но почему-то Мейерхольд его невзлюбил. Рабинович тогда только что приехал в Москву⁵⁵.

П и о т р о в с к и й. Вы говорите относительно того, что Мейерхольд хотел облегчить новым [для него] людям. Как понимать отношение [Мейерхольда] к вам?

Д м и т р и е в. Мейерхольда отношение ко мне было в то время вообще необыкновенное. Это объясняется тем, что Мейерхольд знал меня с детства и вообще рассматривал меня как целиком своего ученика в области театра. Именно своего без всякой чужой примеси. Потому что я появился в 16-м году в Студии, весь последний период Студии прожил с ним.

Потом, я был единственным художником, который был в Студии из молодых, и он ко мне стал хорошо относиться.

Он меня всюду таскал с собой. Он почему-то без нас ничего не мог делать. Когда сидел в Театральном Отделе [в Петрограде], то просто приказывал приходить и сидеть за столом.

Председатель. А от Студии перешло что-нибудь в «Зори»?

Дмитриев. В Студии было больше элементов конструктивизма, чем в «Зорях». Основной задачей работ Студии было – использование вещей как декораций⁵⁶, использование сценической площади. Я считаю, что все мейерхольдовские принципы совершились в Студии, и большие постановки не могли осуществить его принципов.

Возьмите пантомиму. Как Мейерхольд смотрел на музыку? У него музыка должна была быть не такой, как в балете, где музыка соответствует характеру содержания и ритму. А здесь бралась музыка такая, которая являлась контрастом движения. Здесь не было, как в балете, а шло по своим рисункам.

Председатель. Был ли символизм в Студии?

Дмитриев. В Студии его не было. В Студии создался «Бубус» – и в большой роли пантомимы, и в обращении с вещами⁵⁷.

В Студии уже намечались биомеханические законы.

Студия строилась на свободном движении. Это принес Инкижинов, и [он] здесь Мейерхольду предстал как «потомок Чингис-хана»⁵⁸. Инкижинова приняли в театр за его хорошую мускулатуру. Он был любимцем Мейерхольда, показывал свое тренированное тело. Этот Инкижинов появился в первый день Февральской революции, и Мейерхольда захватило – «дитя революции».

В Студии в этот период были постановки пантомим, – случайно и Инкижинов демонстрировал способность своего тела на биомеханических позах.

Ставились интермедии Сервантеса. Это было начало 18-го года⁵⁹. Интермедии строились на живом движении и музыке.

Председатель. Почему Соловьев ушел из Студии?

Дмитриев. У меня не было впечатления, что есть какая-то ссора с Мейерхольдом. Этого не замечал⁶⁰. Ему трудно было делать то, что делалось там.

Питровский. Вы намекали, что элементов итальянщины осталось меньше.

Дмитриев. Итальянщина сама очень быстро трансформировалась. Тут есть тот момент, когда Соловьев и Мейерхольд расходятся. В той Студии, которую застал я, уже не было итальянской

тематики. Там была импровизация. Но импровизация была взята как вообще, не как опять-таки воспроизведение итальянских приемов. То есть отыскивались свои приемы. Есть осознание элементов биомеханики.

Инкижинов Мейерхольду нравился тем, что хорошо держал [форму], имел хорошую мускулатуру.

П и о т р о в с к и й. После Февраля Мейерхольд делал декларацию⁶¹ интернационалистского характера, держался лево. В Студии выявлялось это политически?

Д м и т р и е в. О политике говорили мало. Общественность была, но не в нашем понятии. В то время было много знаменитых заседаний в Михайловском театре, где собирались все люди, работающие в искусстве. Это было в начале Февральской революции. В результате этих заседаний стали создаваться прообразы союзов, объединения. Были объединения художников, актеров. И вот в этих объединениях большую роль играли студисты Мейерхольда, были председателями. Это носило самозванный характер. Я сам состоял в то время товарищем председателя объединения художников, а мне было 17 лет⁶². Глупость какая-то. От Студии Мейерхольда пошла какая-то общественная работа, но совершенно не политическая.

П и о т р о в с к и й. Мейерхольд в 19-м году устраивал народные гуляния, тут Студия не при чем?

Д м и т р и е в. По-моему, не при чем.

Начал создаваться Эрмитажный театр⁶³. Студия начала рассеиваться на близлежащие к Мейерхольду театры.

В этот период Мейерхольд поставил отчасти с Студией, отчасти с какими-то актерами «Незнакомку»⁶⁴. Этот спектакль вообще никто не знает. По-моему это было в 18-м году. Ставил Кроль...

С м е с т а. Нет, Вермель.

Д м и т р и е в. У вас Кроль Георгий, кинорежиссер.

В этот период с конца 17-го года был [для Студии] периодом разложения. Здесь была королевская группа, здесь был Ляндау, Чернявский. Там были «правые» и «левые». «Правые» находились в действии, а «левые» в бездействии и ничего не делали. Грипич то появлялся, то исчезал. Кроль и Елагин объединяли группу. В «правой» группе была Александрова, которая уехала за границу, и Трусевич, и Кроль⁶⁵.

На Кузнецком мосту [в Москве] было кафе, [где показали «Незнакомку»], там, где полукруглый пассаж, там был магазин художников.

Это была королевская организация. Мейерхольд поднял эту историю и придумал «Незнакомку». Я ее не видал, я помню только разговоры и видел расписанное Якуловым здание. Эта постановка была сугубо символистической и пахла Камерным театром, и Мейерхольд встал в сторону. У Мейерхольда были люди, которые ему нравились, как, например, Инкижинов. Кроль не был талантливым человеком, это был человек маленького масштаба Таирова с немецким образованием. Мейерхольду это не нравилось, и он стал искать способов других.

У него было увлечение заводами, и меня он сюда втравил. Здесь у него была мысль о рабочем самодеятельном кружке. Он меня вдруг взял и назначил на [петроградский] завод «Треугольник», где строилась сцена и организовывался рабочий клуб. Я ничего не умел делать и построил сцену никому не понятную. Причем должен был по гудку ходить на завод, а Мейерхольд наслаждался – настоящее производство!

Все эти вещи его интересовали тогда больше, [чем профессиональный театр]. Но из них ничего не вышло.

У него был интерес к Эрмитажному театру, но он тут чего-то выжидал и соображал.

А кроме того был просто увлечен общественной работой.

А уж в Театральном отделе в Москве [в 1920 году] – это было подчеркнутое делание революции. Характерно, что Мейерхольд мог спать на хорошей кровати или вообще на кровати, но он спал на каком-то дырявом диване, это уж нарочно. Ходил как красноармеец.

Вообще Театральный отдел Наркомпроса [в Москве] представлял холод, мерзость, слякоть. Я помню, что все «Зори» проработал с одним башмаком и с одной галошей.

Я заработал на «Зорях» небывалые деньги благодаря Якулову, который в это время разработал систему ставок и под шумок провел в союзе. Если перевести на наши деньги, то равняется сорока тысячам рублей. Когда [я] принес [счет на эту] сумму, подписанную союзом, антрепренеру, – он просто встал и ушел, это было невероятно. Вскоре эта ставка была снята.

Председатель. Видели какие-нибудь спектакли за это время в Москве?

Дмитриев. Видел «Благовещение». Это был спектакль Камерного театра, продолжение той же линии, немножко более крепкой в смысле конструктивной, более живописной, спектакль похож на «Саломею» Экстер.

Председатель. Это был «левый фронт»?

Дмитриев. Да, у нас был «левый фронт». И эти спектакли были бы отнесены к «левому фронту», если б не появились «Зори». Но с наличием «Зорь» такая пьеса, как «Благовещение», понималась как мерзейшая реакция – особенно в той среде, где был я...

С места. (*вполголоса*): ...которая не отличалась ни культурностью, ни образованием.

Дмитриев. Так что «Благовещение» считалась чудовищным представлением. А я был в то время наивным человеком, но посмотрел и увидел, что там ничего страшного нет.

Председатель. А каково было отношение к МХТу?

Дмитриев. МХТом интересовались меньше. Там не было религии [как в «Благовещении»], но и на МХТ смотрели как черт знает на что.

Нашим врагом был Камерный театр, и особенно ненавистна была пьеса «Благовещение», так как здесь было затронуто религиозное чувство человека.

Я читал дневник Вахтангова, где он говорит [хорошо] только о Мейерхольде⁶⁶. Там имеется оценка Немировича-Данченко, Станиславского. Главное там то, что затрагиваются живые люди. Все рассуждения о Станиславском замечательно живы. Вахтангов придает Мейерхольду очень большое значение и не придает абсолютно никакого значения Таирову...

Все, кто имел крепкое приверженство к символизму, уходили в Камерный театр.

В этот период Мейерхольд разбрасывал людей.

Там [в Театре РСФСР Первом] долгое время культивировался Есенин.

С места. А Есенин имел отношение к театру?

Дмитриев. Нет, никакого не имел. Он в это же время писал пьесы, которые Мейерхольд предполагал ставить⁶⁷. Долгое время были с ним заигрывания.

В ту пору Мейерхольд больше любил неизвестных лиц.

Он однажды предложил пойти с ним в какую-то мерзкую гостиницу где-то на Тверской, где жил какой-то матрос. Матрос был настоящего фронтового типа братишка, который написал пьесу. Он [Мейерхольд] шел со мной эту пьесу слушать и даже был от нее в восторге, хотя это было черт знает что. Пьеса называлась «Рыбий бунт». Там рыбы устраивали революцию. Причем интересно, что они кричали: «Да здравствует Рыбсовет!» И говорилось: «Товарищ Ерш, ваше слово!», «Товарищ Пескарь!» – И какой-то рыбий совнархоз был⁶⁸.

П и о т р о в с к и й. Тут два звена, которые нужно ухватить. Одно – о 17-м годе и [другое] о Вахтангове. Но об этом трудно говорить.

Д м и т р и е в. У Вахтангова есть замечательный дневник, который [он] писал в Сочи⁶⁹, когда был в санатории, где излагал все свои мысли по поводу того, каким должен быть театр, и оценку существующего театрального положения. Это совершенно замечательный дневник. Когда он был в санатории, он писал этот дневник. А на людях он не показывался даже.

П р е с е д а т е л ь. А Инкижинов появлялся на горизонте [в Москве]?

Д м и т р и е в. Нет⁷⁰.

С м е с т а. А Фердинандов не имел отношения к театру?

Д м и т р и е в. Нет⁷¹. Мейерхольд с Камерным театром были как враги.

Но сегодня он не враг, а завтра будет враг или не будет – определить [было] трудно.

Я бы сказал, что у Мейерхольда в Студии [более] появлялась любовь к ученикам. Раньше.

П р е с е д а т е л ь. О Фореггере вы говорили?

Д м и т р и е в. Нет, я его и не видел даже.

П р е с е д а т е л ь. У кого какие вопросы еще есть?

Таких больше нет.

Тогда разрешите сегодня на этом и закончить.

Машинопись: Кабинет рукописей РИИИ, ф.31, № 381, л.1–49.

¹ Обстоятельства недолгого существования «бывшего незлобинского театра» в Луна-Парке на Офицерской улице в летний сезон 1918 г. изложены в кн.: *Галанина Ю.Е.* Любовь Дмитриевна Блок. Судьба и сцена. М.: «Прогресс-Плеяда», 2009. С.254–267. Название этого театра было неустойчивым и в документах варьировалось: Рабочий театр Второго городского (Коломенского) района, Театр Дома рабочих, Театр б. Незлобина, Театр коммуны Второго городского района и т.д.

² Из мейерхольдовских студийцев последних лет в афише театра, сообщавшей состав труппы, названы Н.М. Бонди, А.М. Крестова и Н.А. Щербаков. См.: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2781.

К.К. Тверской (Кузьмин-Караваев) и Л.Д. Блок покинули Студию ранней осенью 1914 г. – Кузьмин-Караваев был призван в армию, а Л.Д. Блок

окончила курсы сестер милосердия и уехала из Петрограда в составе Пятого кауфманского госпиталя.

После демобилизации в 1918 г. Кузьмин-Караваев работал в Отделе театра и зрелищ петроградского ТЕО; в Театре Дома рабочих он поставил несколько спектаклей.

Л.Д. Блок вернулась в Петроград в марте 1915 г.; с весны 1915 г. участвовала в нескольких петроградских театральных начинаниях, проговаривала играть в провинциальных труппах, была «очень сосредоточена на своей театральной судьбе». Так она писала мужу в августе 1916 г. (А.А.Блок – Л.Д.Менделеева-Блок. Переписка. 1901–1917. М., ИМЛИ РАН, 2017. С.595.) Она была среди инициаторов создания коммунального театра в Луна-Парке, ее участие в подготовительных совещаниях с февраля 1918 г. отмечал в своей записной книжке А.А. Блок. См.: *Блок А.А. Записные книжки*. М.: «Художественная литература», 1965. В это издание не вошла вырезанная Блоком из газеты «Речь» (переименованной тогда в «Наш век») и вклеенная в записную книжку хроникальная заметка, в памфлетном тоне сообщавшая, что «по предложению г-жи Басаргиной» (сценический псевдоним Л.Д. Блок) культурно-просветительная комиссия при Коломенском совете рабочих депутатов Второго городского района Петрограда решила реквизировать театр в Луна-Парке и «организовать собственную труппу». См.: *Галанина Ю.Е. Любовь Дмитриевна Блок*. С.259. Из записей Блока, в частности, следует, что актер Афанасьев 4 апреля помогал Л.Д. Блок составлять смету будущего театра; 29 апреля Блок отметил: «Вечером вдруг пришли к Любе Мейерхольд, художник Дмитриев и Афанасьев. Дмитриев показывал макеты “Зорь” Верхарна (хорошо красное с зеленым и кладбище)».

³ Связь А.А. Блока с театром в Луна-Парке организационно носила почти официальный характер. Блок с марта 1918 г. входил в Бюро историко-театральной и репертуарной секций Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса; члены Бюро взяли на себя «в целях художественной экспертизы посещение коммунальных театров». Было условлено, что «для удобства» членов Бюро посещение театров «может быть порайонное, то есть по месту, где каждый из членов Бюро живет». Адрес Луна-Парка – Офицерская, 39; Блок жил на Офицерской, 57. См. хронику Е.В. Ивановой «Блок в Театрально-литературной комиссии и ТЕО Наркомпроса» (Литературное наследство, т. 92, кн. 5, М., 1993, с.147).

⁴ Режиссером «Ткачей» был Н.Н. Урванцов (Урванцев, 1867–1941; брат драматурга Л.Н. Урванцова, 1864–1929). Режиссуру Урванцова

Н.Н. Евреинов называл «актерской», считал, что его вкусы отдавали «запахом прошлого (без его аромата...)» (*Евреинов Н.Н.* В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М.: «Искусство», 1998. С.182). В 1938 г. на возобновлении «Маскарада» в бывш. Александринском театре Мейерхольд встретился с Урванцовым, репетировавшим роль одного из партнеров Арбенина в эпизодах карточной игры. «Ряд фигур великолепен; хорош Урванцов», – говорил Мейерхольд на одной из последних репетиций (Мейерхольд репетирует. В 2 т. М.: «АРТ», 1993. Т.2. С.372). «Ткачи» шли в день открытия театра; оно неоднократно переносилось (с 12 мая 1918 г. на 18-е, затем еще не раз – на 26-е, 28-е) и состоялось 1 июня. Точная дата приведена в записной книжке Блока: «1 июня. Назначено открытие “Дома рабочих” (Луна-Парк). Очень холодно. Весь Театральный отдел налицо. <...> А где же рабочие?». Премьеру Блок смотрел не до конца и «досматривал» спектакль 3 июня, когда отметил: «Актеры играют хорошо, несмотря на отсутствие публики».

⁵ В записях Блока: «8 июня. <...> Премьера в “Доме рабочих”: “Нора”. Я убежал от злости в начале 3 акта».

Следующей «Норой» Дмитриев называет московский спектакль, показанный Мейерхольдом в Театре Актера 20 апреля 1922 г.; но между петроградским и московским вариантами Мейерхольд 6 июля 1920 г. показал «Нору» в Новороссийске. Сложилось так, что в 1918 г. Мейерхольд делал «Нору» с петроградской незлобинской труппой, а в 1922 г. – с членами бывшей московской труппы Незлобина.

⁶ Н.Н. Коваленская, выдвинувшаяся в недавние сезоны в нескольких александринских спектаклях Мейерхольда, заменила в труппе недавних незлобинцев ее премьершу В.Л. Юрневу, покинувшую летом Петроград. «Прекрасна постановка Мейерхольда, хорошо играет Коваленская Нору, но общего подъема у артистов, конечно, нет», – писала Е.К. Замысловская (*Новая жизнь*, 1918. № 115, 16 июня). А.С. Любош играл Гельмера. На роль Ранка к Мейерхольду пришел А.А. Мгебров, когда-то ненадолго появлявшийся в мейерхольдовской Студии, а в 1920 г. сыгравший Пророка в московском варианте «Зорь».

⁷ Летние Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок (июнь – август 1918 г.) предшествовали созданию в 1918/19 учебном году Курсов мастерства сценических постановок (Курмасцеп). В отчете о их деятельности отмечено: «В классе режиссуры велась всем курсом работа над пьесой Э. Верхарна “Зори”» (*Временник ТЕО*, 1918. № 1. С.23).

⁸ Осенью 1920 г. в Москве «Зори» показал только Театр РСФСР Первый. Пьеса постоянно возникала в репертуарных планах предыдущих сезонов. В хронике первого (и единственного) номера ежедневной газеты «Вестник театра и зрелищ» 9 мая 1918 г. сообщалось: «Ф.Ф. Комиссаржевский предполагает в ближайшее время осуществить постановку “Зорь” Верхарна. На днях выяснится вопрос, где будет поставлена пьеса Верхарна. Есть предположение поставить ее в Большом театре, но скорее всего она будет поставлена в Театре СРД» (то есть в помещении Оперы С.И. Зимина).

В конце 1918 года режиссер В.В. Образцов показал «Зори» в Замоскворецком районном театре. «На слабые плечи районного, весьма добросовестного, но ограниченного в своих средствах и возможностях театра возложили гигантскую, почти космическую тяжесть “Зорь”. <...> Районный театр добросовестно изнемог в тщетных и напрасных усилиях», – писал М.Б. Загорский (*Театральный курьер*, 1 декабря 1918. № 50).

Слова Дмитриева позволяют думать, что поначалу могло предполагаться параллельно осуществить мейерхольдовскую постановку «Зорь» и намечавшийся спектакль другого театра (возможно, постановку Бебутова в «бывш Зоне»).

⁹ Премьера «Обмена» в Камерном театре – 20 февраля 1918 г.; об участии Мейерхольда в разработке постановочного плана этого спектакля см.: *Мейерхольд В.Э.* Переписка. С.191–193. «В плане, предложенном Мейерхольдом, в частности, фигурировал принцип кубов, который был использован художником Г.Б. Якуловым», – сообщает А.В. Февральский (см.: *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М.: «Искусство», 1968. Ч.2. С.522).

¹⁰ Дмитриев настаивал на сходстве своих петроградских макетов с работами А.А. Экстер для Камерного театра.

¹¹ В стенограмме: «...держалось на свете».

¹² Свидетельством того, что А.Я. Головин в 1918 г. переселился в петроградскую квартиру Мейерхольда, служит составленный Мейерхольдом черновик охранной грамоты: «Живущие в одной квартире по 6 роте в доме 8 режиссер государственных театров, историк театра Всеволод Эмильевич Мейерхольд и художник Александр Яковлевич Головин имеют ценный архивный и музейный материал (как то книги, рукописи, картины, эскизы, наброски, фарфор), не подлежащий реквизиции. Квартира, в которой весь этот материал хранится, находится под охраной научно-педагогической секции Театрального

отдела Комиссариата по просвещению и вселению не подлежит» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2998).

Тот же адрес (Измайловский проспект, 6 рота, 8) указан в последних книжках журнала «Любовь к трем апельсинам» как адрес его редакции и конторы. Описание квартиры в воспоминаниях дочери Мейерхольда Татьяны Всеволодовны см.: *Театральная жизнь*, 1989. № 5. С.30.

¹³ В мае-июне 1918 г. анонсировалось, что в Луна-Парке помимо «Норы» и «Зорь» Мейерхольд покажет «Зеленого попугая» А. Шницлера и «Даму с камелиями» А. Дюма (см.: *Обозрение театров*, 1918. № 3732, 3767). 26 июня 1918 г. газета «Новые ведомости» сообщала: «Говорят, что г. Мейерхольд, который должен был поставить в Луна-Парке несколько пьес, ушел оттуда». Некоторое время после ухода Мейерхольда театр продолжал существовать.

¹⁴ Дмитриев, очевидно, помнил о противоречиях между петроградским ТЕО, где служил Мейерхольд, и Отделом театра и зрелищ Союза коммун Северной области (СКСО), комиссаром которого была М.Ф. Андреева.

¹⁵ Назначение Мейерхольда руководителем ТЕО Наркомпроса было оформлено 16 сентября 1920 г.; чуть позже «Дмитриев был послан Мейерхольдом в Петроград за макетом» (см.: *Золотницкий Д.И. Зори театрального Октября*. Л.: «Искусство», 1976. С.102). В письме Мейерхольду из Петрограда 27 сентября С.Э. Радлов упомянул о том, что Дмитриев «завтра уезжает в Москву» (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.2286, л.4).

¹⁶ В сентябре 1920 г. в творческих планах Мейерхольда «Зори» не занимали приоритетного места. «Главное внимание и остающиеся в моем распоряжении силы я должен обратить на создание в центре Москвы театра международного Пролеткульта», – говорил он, начиная работу над «Зорями» (см.: *Вестник театра*, 1920, 9–17 октября. № 70. С.11–12).

¹⁷ Труппа, помещавшаяся в театре «бывш. Зон», была механическим соединением нескольких неудачливых коллективов. К работавшему там Театру-студии ХПСРО (он же Новый театр), оставленному уехавшим за границу Ф.Ф. Комиссаржевским на попечение В.М. Бебутова, была подселена труппа Вольного театра Б.С. Неволина, который чувствовал себя лидером новообразованного театра. (Десятилетие назад, в феврале-марте 1908 г. Неволин входил в гастрольную труппу Товарищества под руководством Мейерхольда и Р.А. Унгерна). В октябре 1920 г. в «бывш. Зон» были переведены также некоторые актеры из ликвидированного Госпоказа (Государственного Показательного театра).

¹⁸ Неволин показал пьесу Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» еще в 1919 г. под

- маркой Вольного театра в зале Литературно-художественного кружка на Б.Дмитровке. Осенью 1920 г. Дмитриев был свидетелем попыток Неволина возобновить спектакль под маркой Театра РСФСР Первого, чему сопротивлялся Мейерхольд, утверждая, что замысел спектакля – «вне планов того театра, который ныне возник» (см.: Правда нашего бытия, с.130).
- ¹⁹ «Сказки Гофмана» были поставлены в Театре-студии ХПСРО Ф.Ф. Комиссаржевским и В.М. Бебутовым в декорациях А.В. Лентулова (премьеры 28 мая 1919 г.). «Общий колорит спектакля – мрачное освещение, загадочные переходы, атмосфера тайны и чертовщины, гротескные гримы, в соединении с дьявольским и фантазмагорическим началом, совсем забыли лирическое, человеческое начало», – вспоминал этот спектакль П.А. Марков (Книга воспоминаний. С.132).
- ²⁰ И.С. Федотов не был «привлечен» Неволиным, он был автором декораций спектаклей Театра-студии ХПСРО «Безумный день, или Свадьба Фигаро» (режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский) и «Вильгельм Телль» (режиссер В.М. Бебутов). Оба спектакля в сезон 1920/21 г. были включены в репертуар Театра РСФСР Первого.
- ²¹ А.А. Мгебров был связан в этот период с театральными начинаниями петроградского Пролеткульта, но осенью 1920 г. находился в Москве в связи с проектом создания Центрального пролетарского театра, в котором объединились бы «студийцы театральных студий Пролеткульта – как всероссийских, так и зарубежных»; Мгебров (как и Мейерхольд) должен был войти в режиссерскую коллегию этого театра (см.: *Вестник театра*, 1920. № 69, 28 сентября – 3 октября. С.12).
- ²² *Гиляровская Н.Б.* в кн. «Театрально-декоративное искусство за 5 лет» (Казань, 1924, с.48) сообщает, что Якулов в 1920 г. «ставил “Эдипа” в помещении театра б. Корш с неудачной, случайно подобранной труппой». Макет был на выставке «Театрально-декоративное искусство Москвы. 1918–1923», организованной Музеем декоративной живописи С.И. Зимина (см. там же, с.62).
- ²³ В программке «Зорь» указано: «Декорации по макетам Дмитриева работы Дмитриева и Черкес»; Д.Я. Черкес (1899–1971) – художник, позже кинорежиссер-мультипликатор.
- ²⁴ Непомерное разрастание труппы было вызвано тем, что театр «по соглашению с Наркомпросом <...> имел характер эвакуационного пункта» (см.: Правда нашего бытия, с.132).
- ²⁵ М.И. Бабанова, И.В. Ильинский и А.Я. Закушняк служили в Театре-студии ХПСРО и в его составе вошли в труппу Театра РСФСР Первого.

А.Я. Закушняк (1876–1930) осенью 1907 г. играл в спектаклях Мейерхольда «Пробуждение весны» и «Пелеас и Мелисанда» в театре на Офицерской.

²⁶ Об этом эпизоде см. в мемурах И.В. Ильинского «Сам о себе» (М., 1984. С. 180).

²⁷ В стенограмме опечатка: «...научдить».

²⁸ О «татлинизме для театра» Мейерхольд говорил еще в 1917 г.; см.: *Мейерхольд В.Э. Лекции. 1918–1919. М.: О.Г.И., 2000.*

Первая демонстрация проекта В.Е. Татлина «Башня III Интернационала» состоялась 8 ноября 1920 г. в Доме Союзов в Москве.

²⁹ К.Н. Державин (1903–1956) приехал в Москву в декабре 1920 г.; см. публикацию О.Н. Купцовой «Всегда помню Вас и все, о чем мы с Вами говорили» // *Мейерхольд и другие. М.: О.Г.И., 2000. С.567–569 и 576–587.*

³⁰ Экземпляр листовки («летучки») приложен к архивной стенограмме: «Трудящиеся всего мира! Проклятые границы капиталистических государств душат вас, разъединяют вас, ослабляют вашу волю к победе. Сотрите их дружными усилиями. Стройте советы! Да здравствует Мировая Коммуна Труда!»

На обороте листовки кем-то пояснено: «Летучка, бросавшаяся с галереи в партер во время представления “Зорь” по Верхарну-Чулкову в обработке Мейерхольда и Бебутова в Театре РСФСР в Москве в 1920 г.» (КР РИИИ, ф.31, № 384 А).

³¹ В стенограмме здесь и ниже: «...трассы».

³² В стенограмме: «...свет».

³³ Спектакль «Фамира Кифаред» в декорациях А.А. Экстер был показан Камерным театром 8 ноября 1916 года.

³⁴ Вандомская колонна в Париже была установлена в честь побед Наполеона, разрушена во время Парижской Коммуны в 1871 г., восстановлена в 1875 г.

³⁵ В стенограмме: «...удовлетворительно».

³⁶ Премьера «Благовещения» Клоделя в Камерном театре – 16 ноября 1920 г., художник А.А. Веснин. Спектакль был резко отвергнут Мейерхольдом.

³⁷ Первым исполнителем роли Эно, брата жены Эренъена, был А.А. Надлер. В «Мистерии-буфф», следующем спектакле театра, он был занят в роли кузнеца; позднее в труппах Мейерхольда не работал. Сюжетные ситуации пьесы, переакцентированные режиссурой в декабре 1920 г. при создании второй редакции спектакля, изложены далее сбивчиво,

причем сказанное Дмитриевым отразилось в стенограмме с обесмысливающими искажениями.

³⁸ В стенограмме нелепость: «...дать власть поесть».

³⁹ «Красноармейским клубом» Дмитриев мог назвать Первый самодеятельный театр Красной Армии, который был создан в конце 1920 г. и подселен в помещение московского театра Незлобина, получившего тогда имя Театра РСФСР Второго. Но в этой труппе не было тысячи человек.

⁴⁰ В брошюре «Театр имени Вс. Мейерхольда. Музей. Каталог выставки “5 лет. 1920–1925”» (М., 1926) о декорации Дмитриева Мейерхольд написал: «...была сделана попытка окончательно порвать с канонами декоративных театров итальянского Возрождения. Но в деле ревизии традиционных сценических оформлений Дмитриев остановился на полпути. Он разместил на сцене взамен декораций плоскости (крашенные и некрашенные) разных геометрических форм, пересекающиеся канаты и проч. Но в том, как это было показано, как это не связывалось с ходом действия, видно было, что ученик Петрова-Водкина не хочет (или, быть может, не умеет) отойти от эстетических театральных побрякушек. Новая форма установки сыграла, однако, в отношении прежних украшений сцены роль могильщика: она отвоевала театру право на отказ от иллюзорной изобразительности натуралистического театра и от представляемости стилизационного театра».

⁴¹ В стенограмме: «...был расцвечен».

⁴² Отчеты о диспутах на «Понедельниках “Зорь”» регулярно печатал «Вестник театра».

⁴³ В стенографическом отчете о выступлении В.В. Маяковского на первом «Понедельнике “Зорь”» 22 ноября 1920 г., опубликованном «Вестником театра» 30 ноября, нет упоминаний о Дмитриеве и Академии художеств. Сказанное о них могло быть опущено при правке стенограммы редакцией журнала, поскольку в том же номере Маяковский в «Открытом письме А.В. Луначарскому» писал: «...ведь декоратор “Зорь” Дмитриев – лауреат высоких художественных мастерских, получивший первую премию» (*Вестник театра*, 1920. № 75, 30 ноября. С.2).

⁴⁴ В стенограмме неточно и с противоположным смыслом: «...не оказала влияния и появилась...».

⁴⁵ Спектакль «Каменный гость» Дмитриев оформил в петроградском Лиговском театре (режиссер К.Н. Державин, премьера 25 декабря 1921 г.); со следующего сезона 1922/23 г. Лиговский театр назывался Театром Новой драмы.

⁴⁶ Дмитриев вспоминает об атмосфере Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских (ГСХМ при Академии художеств), где в 1918–1921 гг. он учился в Мастерской К.С. Петрова-Водкина; Мастерская В.Е. Татлина помещалась на Литейном дворе Академии художеств. См.: *Лисовский В.Г.* Академия художеств. Л.: Лениздат, 1982.

⁴⁷ Балет «Эсмеральда» в Мариинском театре до 1935 г. шел в дореволюционной редакции.

⁴⁸ Сообщение о штурме Перекопа было введено на очередном представлении «Зорь» 18 ноября 1920 г. (см.: *Правда нашего бытия*. С.130). Донесение И.Т. Смильги о штурме было датировано 13-м ноября. М.Б. Загорский, заведовавший в Театре РСФСР Первом Лит-агитом, вспоминал: «Мною была налажена связь с РОСТА и сводки с фронтов немедленно вывешивались в коридорах театра. Телеграмма о решающей победе наших войск над Врангелем была вручена Мейерхольду. И тут же, в порыве гениального вдохновения, он решил заменить ею реплику Вестника, по ходу пьесы сообщавшего о победе над врагами» (ОР ЦНБ СТД; цит. по: *Рудницкий К.Л.* Режиссер Мейерхольд. М.: «Наука», 1969. С. 244).

⁴⁹ Д.Н. Бассалыга (1884–1969) был председателем месткома Театра РСФСР Первого, представителем комячейки театра, 22 ноября 1920 г. председательствовал на первом «Понедельнике “Зорь”»; 14 января 1921 г. был введен на роль Эреньена в «Зорях». Осенью 1921 г. в качестве «отврука» (ответственного руководителя) Масткомдрамы энергично отвоевывал для нее у Мейерхольда «бывш. Зон». В середине 1920-х гг. он «приобрел известность в качестве председателя правления Пролеткино», писал в 1926 г. И.А. Аксенов (см.: *Правда нашего бытия*. С.51).

⁵⁰ А.М. Ган (1887–1942) заведовал в ТЕО секцией массовых представлений и зрелищ. В 1919 г. он настаивал на «всемерной борьбе с профессиональным театром» (*История советского театра*, т.1. Л., 1934. С. 237). В декабре 1920 г. по предложению Мейерхольда Ган был введен в Большой совет Театра РСФСР Первого.

⁵¹ «В сцене убийства Эреньена хор И.И. Юхова пел а capella “Интернационал”. В сцене похорон Эреньена звучал похоронный марш Шопена. Духовой оркестр Второй артиллерийской бригады исполнил “Интернационал” (в финале) и “Марсельезу”. Кроме того, в качестве музыкального оформления драматического хора местами были введены моменты шумовой иллюстрации (железные листы, литавры и др.).», –

писал А.В. Февральский в неопубликованной брошюре «Театр РСФСР Первый» (РГАЛИ, ф.963, оп.1, ед.хр.14, л.14–15).

Участие Хора Юхова указано в печатной программке «Зорь». «Сверху полно звучит хор, в нужных местах поддерживающий рокот толпы», – писал Эм. Бескин в статье «Драма в Москве» (*Вестник работников искусств*, 1920. № 2–3. С.62).

⁵² О начале работы над «Норой» было объявлено 30 декабря 1920 года. Предполагалось, что режиссером спектакля будет Мейерхольд, оформление – «экраны по планам В.Э. Мейерхольда работы Елены Бебутовой» (см.: *Правда нашего бытия*. С. 224).

⁵³ «Мистерию-буфф» Мейерхольд показал 1 мая 1921 г., а «Нору» – 20 апреля 1922 г. (уже после ликвидации Театра РСФСР Первого) в том же помещении театра «бывш. Зон», но под маркой Театра Актера («Объединения театров К. Незлобина и РСФСР Первого» – так указывалось в программке спектакля).

⁵⁴ Эскиз Г.Б. Якулова к «Мистерии-буфф» предполагалось использовать в Театре РСФСР Первом летом 1921 г. в несостоявшейся постановке оперы Р. Вагнера «Кола ди Риенци».

⁵⁵ И.М. Рабинович (1894–1961) приехал в Москву в конце 1920 г. и «приютился в Студии театра сатиры» в Настасьинском переулке; см.: *Тяпкина Е.А. Вспоминая о В.Э. Мейерхольде // Вопросы театра*. М., 1990. С.163.

⁵⁶ Упомянув об «использовании вещей как декораций», Дмитриев, очевидно, имеет в виду использование в пантомимах Студии «театральных приборов», «предметов» (иногда единичных, иногда многочисленных), перечни которых приведены в описании пантомим, исполнявшихся в программе Первого вечера Студии. См.: *Любовь к трем апельсинам*, 1914. № 6–7; Мейерхольд и другие. С. 426–433.

⁵⁷ Премьера спектакля «Учитель Бубус» в Театре им. Вс. Мейерхольда – 29 января 1925 г.

⁵⁸ В.И. Инкижинов появился в Студии в конце 1916 г., так помнила А.В. Смирнова-Искандер, см. ее книгу «О тех, кого помню» (Л.: «Искусство», 1989. С. 80). Его фамилия фигурирует в студийных документах первой половины 1917 г.; он, в частности, вел записи знаменательных апрельских собеседований Мейерхольда со студийцами. См.: *Студия Вс. Мейерхольда. 1917. Документы. // Театр*, 2004. № 2. С. 90–95. Инкижинов прославился как исполнитель центральной роли в фильме В.И. Пудовкина «Потомок Чингисхана» (1928).

Об участии Инкижинова в студийных пантомимах – прежде всего в разраставшейся пантомиме «Охота» – Дмитриев рассказывал Н.Н. Чушкину как о наиболее памятном явлении студийных занятий 1916–1917 гг.; см.: Мнемозина. 2004. С. 354, 367, 385.

⁵⁹ Речь идет о начале сезона 1917/18 г.; в дневнике Студии за октябрь 1917 г. отмечены занятия Г.А. Кроля и В.В. Дмитриева «Театром чудес» Сервантеса (см.: *Teatr*, 2004. № 2. С.95).

⁶⁰ Следует подчеркнуть, что на протяжении второй половины 1916 г. и зимой 1917/18 г. Дмитриев не замечал следов «ссоры» Мейерхольда и В.Н. Соловьева. Его мемуарные наброски позволяют допустить, что в этот период Соловьев продолжал бывать в Студии (см.: Мнемозина. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С.385).

⁶¹ В стенограмме: «...декорацию».

⁶² Дмитриев в марте–апреле 1917 г. был членом возникшего «Общества “Свободная мастерская”», которое в мае 1917 г. вошло (одновременно с двумястами другими коллективными членами) в «левый блок» Союза деятелей искусств (СДИ), учрежденного 12 марта 1917 г. на митинге в Михайловском театре, где присутствовало более 1500 человек. См.: *Северюхин Д.Я. и Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР*. СПб.: Издательство Чернышева, 1992. С.265, 272–274. В.Н. Соловьев в 1927 г. в докладе о Театральном отделе Наркомпроса вспоминал: «Прежде всего Февральская революция как таковая встревожила актерскую громаду и сейчас же начинается организация союзов. Любопытно, что союзы образуются и группируются по узко цеховому признаку. Так, например, в марте месяце в Ленинграде, а также и в Москве, мы имеем: “союз оркестрантов”, “союз рабочих театрального дела”, “союз служащих в кино-предприятиях”, “союз артистов варьете и цирка” и “союз сценических деятелей”» (Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения. Публикации. Обзоры. Вып. 6 / Сост. и отв. ред. Г.В. Копытова. СПб.: РИИИ, 2016. С. 234)

⁶³ Эрмитажный театр был создан петроградским ТЕО в конце 1918 г., Мейерхольд был среди инициаторов его создания. Открытие театра состоялось 12 июля 1919 г., после отъезда Мейерхольда из Петрограда.

⁶⁴ Премьера московской постановки «Незнакомки» А.А. Блока состоялась 27 марта 1918 г. на эстраде кафе «Питtoresк» (прежнее кафе Филиппова, которое было переименовано в клуб «Красный петух», его помещение расписал Г.Б. Якулов).

Режиссерами спектакля были Георгий Александрович Кроль (1893–1932; в публикациях о Студии на Бородинской его нередко отождествляют с его однофамильцем режиссером Исааком Моисеевичем Кролем; 1898–1942). Сорежиссером Г.А. Кроля был С.М. Вермель.

В газетной хронике упоминалось, что спектаклем заочно руководит Мейерхольд, но Дмитриев точен, сообщая, что Мейерхольд был инициатором этого спектакля, а затем «встал в сторону». Краткий обзор откликов печати см. в комментарии Ю.К. Герасимова в кн.: *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. М.: «Наука», 2014. Т. 6. С. 507.

⁶⁵ Названы студийцы Г.А. Кроль, К.Ю. Ляндау, В.С. Чернявский, А.Л. Грипич, Е.К. Александрова, А.Я. Трусевич, Н.Д. Елагин.

⁶⁶ Дмитриев ссылается на так называемые «Всехсвятские записи» Е.Б. Вахтангова, датированные 26 марта 1921 г.; в 1934 г. они не были опубликованы, но сотрудничавший с Вахтанговским театром Дмитриев мог прочесть их в подлиннике в архиве театра.

⁶⁷ В репертуарных предположениях Театра РСФСР Первого присутствовала «поэма бунта» С.А. Есенина «Пугачев»; тогда же Мейерхольд убеждал Есенина в соавторстве с ним и В.М. Бебутовым написать по его сценарию пьесу «Григорий и Димитрий» о воображаемой встрече Григория Отрепьева с выжившим царевичем Димитрием.

⁶⁸ В хронике «Вестника театра» 7 ноября 1920 г. (№ 72–73, с.15) сообщалось: «В ТЕО доставлена автором, военным моряком Евгением Бываловым специально написанная к Октябрьским торжествам детская пьеса агитационного характера “Рыбий бунт, или Революция в подводном царстве (День и Вечер)”. В пьесе четыре картины с апофеозом. Музыкальные номера составлены из русских преимущественно революционных песен». Машинописный текст пьесы Е.С. Бывалова и автограф отзыва Мейерхольда о ней см.: ГАРФ, ф.2313, оп.6, д.85, л.188–234.

О бурной, но кратковременной размолвке с Мейерхольдом, вызванной спором о достоинствах «Рыбьего бунта», вспоминал И.Г. Эренбург, которого Мейерхольд в 1920 г. назначил заведующим детскими театрами республики. См.: *Эренбург И.Г.* Люди, годы, жизнь. Воспоминания. В 3 т. М.: АСТ, 1990. Т. 1. С. 328–329.

В отклике А.А. Блока сказано: «О пьесе “Рыбий бунт” долго говорить не стоит. В.Э. Мейерхольд увлекся тем, что она написана “красным моряком”; однако над обыкновенной любительской неумелой стряпней она тем не менее не возвышается. Наивную феерию, составленную по образцу “патриотических” феерий наизнанку, с гимном под занавес,

гораздо успешнее сочинил бы старый и опытный театралный драмодел, действующий при помощи ножниц. У “моряка” же, к чести его будь сказано, просто ничего не вышло» (Блок А. <Отзыв о пяти пьесах>. 24 декабря 1920 // Блок А. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. М.-Л.: ГИХЛ, 1962. С. 529).

⁶⁹ Неточность стенографистки или оговорка Дмитриева, речь идет о Всехсвятском санатории, см. примеч. 67.

⁷⁰ В.И. Инкижинов написал Мейерхольду из Иркутска 14 октября 1920г. («Помните ли Вы меня, хотите ли помнить...» – РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.1648, л.1-2). Мейерхольд ответил ему 29 января 1921 г. телеграммой.

⁷¹ В сезон 1920/21 г. Б.А. Фердинандов входил в труппу Камерного театра, был участником всех его премьер и автором декораций нескольких спектаклей («Адриенна Лекуврер», «Король-Арлекин», «Ящик с игрушками»).

Публикация Ю.Е. Галаниной.

Подготовка текста и комментарии Ю.Е. Галаниной
и О.М. Фельдмана.

POST SCRIPTUM. В публикуемом рассказе об эпохе мейерхольдовских «Зорь» В.В. Дмитриев вспоминает о себе, двадцатилетнем, как о приверженце В.Э. Мейерхольда в воинственном отрицании искусства А.А. Таирова. Но и в этом рассказе проступает зародившееся еще в его гимназические годы восхищение Дмитриева Камерным театром и его художниками. Их открытия (прежде всего найденные А.А. Экстер принципы оформления трагедии И.Ф. Анненского «Фамира Кифаред») юный Дмитриев воспринимал как общезначимые и следовал за ними в своих ранних петроградских театральных опытах.

Чтобы стало очевидным это знаменательное обстоятельство, Е.И. Струтинская, член редсовета «Вопросов театра», убедила присоединить к публикации стенограммы 1934 г. публикацию письма Дмитриева Таирову, написанного накануне торжественного празднования тридцатилетия Камерного театра (оно отмечалось 4 января 1945 г.).

Короткий поэтический текст Дмитриева принадлежит к тем драгоценным документам, которые заставляют думать о мощи художественного процесса, единого вопреки конфликтам и противостояниям, зародившегося в начале XX века и предопределившего несколько десятилетий цветения сценографии.

О.Ф.

В.В. Дмитриев – А.Я. Таирову

3 февраля 1945 г.

Александру Яковлевичу Таирову от В.В. Дмитриева¹.

Милый Александр Яковлевич!

Я был петербургским гимназистом в 1914–17 году. Мейерхольд меня тогда считал приемным сыном и ревновал, как ему полагалось, ко всем. На Рождестве 1916 я поехал на каникулы в Москву, заказав заранее двоюродному брату, москвичу, билеты только на все спектакли Камерного театра. Я смотрел «Покрывало», «Фамиру», «Сирано», «Виндзорских», «Два мира»! Я навсегда помню зиму 1916 г., Тверской бульвар в снежных вихрях и арлекинов засыпанных снегом в лучах афиш (это уже не было, но они сквозились!). Дальше, роспись Экстер на лестнице, охотнорядскую Москву Лентулова в фойе, замечательный театральный занавес Экстер в зале. Тогда в Москве я пошел еще на выставку «Мир Искусства» на Б. Дмитровку. И остались в памяти степные картины П. Кузнецова, запрошлогоднее воспоминание «Сакунталы», и мне казалось, что Коонен не только «Незнакомка» Москвы, но и та богиня запредельного мира театра «откуда нет возврата» и вот после этого я оттуда и не вернулся.

3-II-45

Вл. Дмитриев

Я подчеркнул – навсегда. Мой отец мне говорил: никогда не говори – «всегда» и «никогда». И если я это сказал, то потому что в нашей земной жизни для меня это навсегда.

Автограф (карандаш): РГАЛИ, Ф.2328, оп.1, ед.хр.831.

¹ Надпись сделана карандашом на конверте, в который было вложено письмо.

Видмантас Силюнас

Театральный манифест Лопе де Веги

История театра созревает лишь в XX в., и до сих пор не только заполняются существующие в ней многочисленные лакуны, но и определяются ее важнейшие свойства.

Наконец-то сценическое искусство перестают сводить к драматургии и начинают заниматься, казалось бы, неуловимыми образами, возникающими на подмостках, разбирать игру актеров, особенности игрового пространства, его конфигурацию, оформление и т. п. Приступают к изучению огромной роли режиссуры, споря о том, с каких пор она начинается. С Гёте ли, расчерчивавшего мизансцены в Веймарском театре? С мейнингенцев, выступивших в 1874 г. в Берлине, а затем покоривших небывалой слаженностью спектаклей многие города Европы, или гораздо раньше, с античных драматургов, готовивших постановки своих трагедий и предусматривавших, как они будут выглядеть на оркестре? Ответ на эти вопросы зависит от того, что мы понимаем под словом «режиссер» (фр. *régis seur*, от лат. *rego* – «управляю»).

В России термин узаконил в 1863 г. Толковый словарь В.И. Даля, в котором сказано, что режиссер – это «управляющий актерами, игрою, представлениями, назначающий, что давать или ставить, раздающий роли». Сейчас в энциклопедиях и словарях говорится, что профессия режиссера в современном понимании утвердилась в драматическом театре в конце XIX в., но все чаще отмечается, что в той или иной форме режиссура существовала уже в античные времена. В частности, об этом рассказывает изданный в 1996 г. Кембриджский путеводитель по театру, утверждающий, что в эллинистическую эпоху режиссура стала превращаться в особую профессию, что в Риме эта роль перешла к *dominus gregis* – первому актеру в труппе, в Средние века к *maître de jeu* – «строителю игр» и т. д.¹ Английская Википедия не только называет древнегреческих драматургов, начиная с Эсхила, «ранними режиссерами», но и полагает, что в Средние века роль режиссера исполняли в Англии люди, называемые *pageant masters* – создатели повозок, на которых исполнялись театральные сценки, что первое известное изображение режиссера – миниатюра Жана Фуке, запечатлевшая постановку «Мученичества Святой Аполлонии» (1460): на ней человек, стоящий с открытой книгой в одной руке и с палочкой – в другой, «дирижирует» спектаклем. Подчеркивают, что дирижирование как современный вид музыкального исполнительства сложилось в первой половине XIX века, однако еще на египетских и ассирийских барельефах встречается человек с жезлом в руке, руководящий группой музыкантов.

Мнение о том, что режиссура изначально была составной частью театра, становится все популярнее. И если вышедшую в 1982 г. в Англии книгу Энн Пастернак Слейтер назвала «Шекспир режиссер»



Эухенио Кахес.
Портрет Лопе де Веги. Ок. 1615

(*Shakespeare the Director*), то с не меньшим правом мы можем называть режиссерами Лопе де Вегу или Кальдерона.

Ведь если режиссера следует считать не кем иным, как **сочинителем спектакля**, то нельзя не признать, что испанские авторы Золотого века, создавая текст для театра, перед своим умственным взором лицезрели его постановку и ее целенаправленно предопределяли. Правда, в ряде отношений подобные авторы были несхожи с современными нам режиссерами. Можно сказать, что режиссура проходит несколько обладающих особенными характеристиками этапов, и дело не в том, что она в прошлом была «незрелой», а в том, что она была попросту другой. Не ведая еще слова «режиссура», испанские писатели Золотого века сознательно полагали себя именно **творцами представлений**, и их художественные замыслы являлись видениями постановок, их тщательно разработанными планами.

И все же их можно называть и режиссерами дорежиссерской эры: сейчас режиссура – это, прежде всего, оригинальная, небывалая трактовка «исходного материала», произведения же драматургов XVII столетия содержали явные или косвенные указания на то, какой вид и смысл они обретут на сцене, а не то, как их надо видоизменять и переосмысливать. Но так или иначе они ставили во главу угла **театральный** смысл и облик, и их сочинения были не только литературными, обладающими поэтическим достоинствами произведениями, но и намеренно театральными текстами.

Убеждение драматурга в том, что он является **создателем спектакля**, обнаруживается в «Новом руководстве к сочинению комедий» Лопе де Веги – ярком **театральном манифесте**.

* * *

В 1609 г. Лопе де Вега, сорокалетний драматург и поэт в зените славы, публикует в Мадриде короткую поэму, в которой, чем дальше, тем больше, станут обнаруживать огромную глубину, новые грани смысла и увлекательные тайны.

Загадочным по сей день является само заглавие *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, или сокращенно *Arte nuevo de hacer comedias*, в русском переводе О. Румера – «Новое руководство к сочинению комедий». «Nuevo» – это «новое», «arte» же в ту пору означало и «искусство», и «ремесло»; а что подразумевается под «*hacer comedias*», и вовсе является спорным. В начале XVII в. словом *comedia* называли как драматическое сочинение, так и спектакль (и сейчас англичане, направляясь в театр, говорят *to go to drama*). Во времена Лопе де Веги термин *autor de comedias*, как правило, – не «автор комедий», а «руководитель труппы».

Так как же понимать слово *comedia* в трактате Лопе и его трактат в целом? Начнем с того, что писатель имеет в виду не только определенный жанр драматургии, но и определенное сценическое действие. Еще Аристотель настаивал на том, что драма – это подражание не словом, а действием, однако эта сторона его поэтики долго оставалась незамеченной по той простой причине, что в течение многих веков не было театра. Только тогда, когда вновь заявила о себе сценическая игра, стали задумываться о том, что у нее есть свои законы. Это было особенно ощутимо для тех, кого поразила комедия дель арте, актеры которой не престанно импровизировали: вместо того, чтобы произносить слова, сочиненные писателями, комедианты творили, не подчиняясь диктату литературы. Своеобразие комедии масок проявилось так броско, что в самом начале своей блистательной жизни она пробуждала сознание суверенности, самовластия театра. Всего год спустя после того, как было документально зафиксировано выступление комедии дель арте, в 1556 г., кантианский руководитель одной из трупп Леоне де Сомми (1525–1590) написал «Четыре диалога о сценическом представлении», которые, правда, полностью были опубликованы только в 1968 г. и были неизвестны Лопе де Вега. Но нельзя недооценивать факт создания трактата. В отличие от других текстов XVI в., анализирующих исключительно

особенности драматургии, в нем говорится о природе актерской игры, о таких требованиях к ней, которые можно назвать режиссерскими... Веридико, один из трех собеседников в «Диалогах...», указывает, что актеру надлежит «... подражать не только лицу, которое он изображает, но и его душевному состоянию... <...> Тому, кто играет какую-либо роль, скажем роль скупца, недостаточно держать все время руку в кармане или ощупывать его, проверяя, не потерял ли он ключ от сундука; он должен уметь, если понадобится, подражать ярости, которая охватит скупого, если он узнает, например, что сын украл его зерно...»² Сомми держит перед умственным взором спектакль в целом и реакцию публики: она живо откликнется на представление, если увидит, что «служанка, выйдя из дома, похотливо движет станом». Движения актера он называет «красноречием тела», утверждая, что значение слов в театре не больше, чем значение жестов.

Были, конечно, и куда более ранние рассуждения о природе актерской игры. В диалоге «Ион» (до 389 г. до н. э.) Платон (429–397 до н. э.) устами Сократа объявлял, что сказители-рапсоды и актеры хороши только тогда, когда пронизаны «божественной силой». Подобно тому, как магнит не только притягивает железные кольца, но и наделяет их способностью в свою очередь влиять на другие кольца, актер, охваченный божественной энергией, заражает ею публику. Творцы спектаклей преуспевают не благодаря технике, а благодаря тому, что «вдохновлены богами» и творят в состоянии экстаза³. Однако Аристотель (384–322 до н. э.) с пренебрежением отзывается в «Поэтике» о жестах актеров, сравнивая их с обезьянами, а в «Риторике» настаивает на том, что «спектакль основывается на голосе»⁴, сводя актерское искусство к красноречию. С тех пор, говоря об умении убеждать толпу, разные авторы долгое время будут иметь в виду прежде всего ораторское мастерство. Об ораторском, неотличимом от актерского, мастерстве говорят не только Цицерон (106–43 до н. э.) или Квинтилиан (35–95), но и младший современник Лопе де Веги, Алонсо Лопес Пинсиано (ок. 1547 – ок. 1603) в «Древней Поэтической Философии» (*Philosophia Antigua Poética*). Обронив походя несколько слов об одежде исполнителей и музыке в спектаклях, он уделяет главное внимание искусству убеждения, кодифицируя жесты и выражения лица комедианта. Если, например, актер изображает разгневанного человека, он должен двигать рукой «беспорядочно, протягивая вперед указательный палец, как будто грозя; если поучает или повествует, то этот палец надобно соединить с большим. <...> Тот, кто

охвачен крайним гневом, кусает губу; тот, кто весел, слегка приоткрывает губы»⁵ и т. п.

Лопес Пинсиано опирался на предыдущие трактаты о поэтике и риторике, Лопе де Вега с гордостью заявляет, что, махнув на них рукой, создал 483 комедии (v. 496)⁶, которые успешно идут на сцене. «Новое руководство» не оставляет сомнений, что он исходил преимущественно из собственного театрального опыта – уникально богатого опыта! Опыт подсказывал, что сцена – не трибуна, с которой согласно правилам риторики произносятся речи, а царство самобытного искусства. Лопе подчеркивает, что опирается не на предшествующую ему драматургию (напротив, он с вызывающей резкостью заявляет, что пренебрегает ее законами), а на собственно сценическую практику. В «Послании к Диего Феликсу Кихаде-и-Рикельме» он прямо скажет, что «принял эстафету игры Ганасы и Трастуло»⁷.

Ганаса и Трастуло – маски комедии дель арте; первая из них была чрезвычайно популярной в Испании, где с 1584 по 1594 непрерывно гастролировал со своей труппой ее создатель Альберто Назелли. Искусство итальянских актеров оказало огромное влияние на Лопе, выступавшего, в частности, в 1599 г. в маске Панталоне на торжествах в Дении. Благодаря урокам комедии масок, признается Лопе в «Эпистоле к Диего Феликсу Кихаде», его произведения, написанные для таких актеров, как Алонсо Рикельме и Бальтасар Пинедо, принесли им всяческий, в том числе коммерческий, успех.

Будем держать это в уме, открывая «Новое руководство...». Его значение не только в том, что Лопе де Вега выступает против укоренившегося среди ученых мужей резкого разграничения жанров, и пишет, «смешивая трагическое с комическим, / Теренция с Сенекой...» (vv. 174–175), но и в рассуждениях о том, как полагается ставить тексты... Невольно переключаясь с де Сомми, любившим «бессловесные представления», включая лацци – пантомимические по преимуществу номера в комедии дель арте, Лопе де Вега хвалит *apariencias* в испанском театре Золотого века, которые в толковом словаре, опубликованном в 1611 г. Себастьяном де Коваррубиасом, определяются как немые сцены. Лопе без обиняков заявляет, что если сперва подумывал, не пристало ли ему сочинять, следуя теоретикам литературы, то увидев, что публика обожает спектакли *de apariencias llenos* (v. 36), т. е. «полные немых сцен», решил, что комедии должны быть не чем иным, как канвой для сценических узоров.

Именно театральное зрелище разбирает впервые в мировой истории столь подробно, основательно и разносторонне – практически все-сторонне! – Лопе де Вега в «Новом руководстве».

В центр спектакля он ставит актера, рассматривая собственную драматургию как материал для выигрышных ролей: слово обретет окончательный смысл, только будучи произнесенным: слова короля пусть отличаются большей торжественностью, слова старика – большей поучительностью...

«Новое руководство» столь глубоко погружает нас в мир театра, что порой мы начинаем ощущать себя в толпе, смотрящей спектакль. Лопе де Вега постоянно напоминает, что и он, и актеры обязаны ориентироваться на толпу, и бросает дерзкие тирады в лицо гордящимся своей элитарностью академикам. «Новое руководство» начинается со слов:

*Вы поручили мне, о цвет Испании,
Подробно изложить все, что пригодно,
Чтоб пьесу написать на вкус народный⁸.*

В переводе О. Румера сказано «вкус народный», в оригинале же говорится о том, как сочинять комедии на потребу черни (*al estilo del vulgo*, v. 10). Нарочито грубоватая терминология подобрана для того, чтобы поиздеваться над «многомудрыми академиком», «никогда комедий не писавшими, / Но знающими, как надо их писать»⁹. Лопе провозглашает, что ориентируется не на знатоков, а на широкую публику, безразлично относящуюся к канонам («правила народ / у нас не чтит – скорей наоборот»). Ее вкусы (*gusto*) куда важнее канонов (*justo*), его заботит не верность правилам, а аплодисменты. Они – золотой дождь, благодаря которому только и существуют труппы. Аплодисменты – совсем не литературный и не академический критерий, но он становится для Лопе де Веги одним из главных.

Драматургу-режиссеру – или проторежиссеру – важно не мнение одинокого высокообразованного читателя, а шумный отклик посетителей театра.

Мнимый адресат трактата – начетчики, а истинный адресат – зрители. Для них он творит, их постоянно имеет в виду. «Новое руководство» – не что иное, как развернутая программа театрального представления, которое хорошо, поскольку захватывает тех, кто на него смотрит. «Новое руководство», в отличие от литературных теорий, моделирует

не идеальную драму, а идеальный спектакль. Потому-то Лопе де Вега впервые так последовательно и подробно рассматривает роль публики, ее состав, характер и реакции. На это, а не на литературные образцы должны ориентироваться драматурги:

*Пушай интрига с самого начала
Завяжется и разовьется в пьесе,
От акта к акту двигаясь к
развязке.
Развязку же не нужно
допускать
До наступления последней сцены.
Ведь публика, конец предвидя пьесы,
Бежит к дверям и обращает спину
К тому, чего так долго ожидала...*¹⁰

Но управление аудиторией – только одна из целей. В «Новом руководстве» спектакль осмысливается и выстраивается в его многогранной целостности, вбирая в себя и манеру игры актеров, и сценографию, и другие компоненты.

Можно сказать, что режиссер берет верх над драматургом, подчиняя текст пьесы игре, ее успеху. Лопе настаивает на том, что размер стиха должен служить чувствам, переживаемым актером:

*Для жалоб децимы весьма пригодны,
Надежду лучше выразит сонет,
Повествование требует романсов*¹¹.

Разный размер стиха диктует различный, неустанно пульсирующий ритм представления, и трактат предостерегает против длинных пауз:

*Пустой пусть редко остается сцена;
У зрителя лишь чувство нетерпенья
Такие перерывы вызывают...*¹²
*Все сцены заключать иль изреченьем
Каким-нибудь, иль остротой полезно,
Чтоб сцену покидающий актер
Не оставлял в нас чувства недовольства*¹³.

Иначе говоря, Лопе-режиссер требует у Лопе-драматурга писать так, чтобы отыгрывавший эпизод исполнитель ушел под рукоплескания... Стоит ли после этого удивляться, что труппы брали комедии Лопе де Веги нарасхват?

Итак, уход актера с подмостков должен быть эффектным. А сама игра? В драме «В притворстве – правда» драматург отстаивает правду сценических чувств, и святой покровитель актеров, римский гистрион Хинес (Генезий), говорит:

*Подобно тому, как поэт не сможет
Описать с чувством и нежностью
Любовь, если ее не испытывает,
И не раскроет ее,
Если сама любовь не диктует ему слова,
Так и актер, если не ведает
Любовных страстей, не сможет
Их представить...¹⁴*

Мысль о желанном эмоциональном единении и отождествлении актера и роли высказывалась Лопе де Вегой неоднократно. В посвящении к драме о Франциске Ассизском «Небесный простак» (*El rústico del cielo*) он рассказывает, что знаменитый актер Сальвадор Очоа так «перевоплотился, <...> что всем казался настоящим, а не притворным [святым] во всем: не только в речах, но и в повадках и даже в облике; и я сам видел, как однажды, когда после спектакля он отправлялся домой в шелковом, шитом золотом наряде, какой-то нищий возле театра обратился к нему со словами: “Брат Франциск, дай мне рубашку!” – показывая голую грудь <...>, и пораженный Сальвадор повел его в лавку и купил ему две рубашки»¹⁵.

Лопе неоднократно хвалил любимых им актеров Дамиана Ариаса и Марию Рипельме за подлинность переживаний на сцене, за то, что они краснели и бледнели от наплыва чувств. Но только в «Новом руководстве» он связывает чувства актера и его «преображение» (*transformación*) с отзвуком, пробуждаемым у публики:

*Любовники пусть чувствами своими
У слушателей трогают сердца.
Актер, произносящий монолог,*

*Преображаться должен и внушать
Сочувствие всем зрителям в театре*¹⁶.

Так сказано в переводе; в оригинале мы обнаруживаем нечто более любопытное:

*...Describe los amantes los afectos que
muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera que se
transforme todo el recitante y con
mudarse a sí, mude al oyente (vv. 272–276).*

*Пусть [актер] изображает страсти влюбленных,
Так, чтобы предельно взволновать тех, кто его видит,
А монологи пусть строит так,
Чтобы преобразаться, их произнося,
И, преобразаясь, преобразать зрителя.*

То есть, Лопе де Вега рассматривал нераздельно то, что происходит с исполнителями, и то, что творится с публикой. Его драматические произведения также программировали игру актеров и мизансцены на подмостках. Объясняя, к примеру, в ряде ремарок в комедии «Мнимый слуга» (*El loco y fingido*), как надо показать пожар, Лопе пишет: «Выходят с разных сторон сторожа с двумя кувшинами и, столкнувшись, разбивают их вдребезги»¹⁷ и т. д. Согласно его указаниям старики в комедии «Крестьянка из Тормеса» (*La Serrana de Tormes*) «тайно шепчутся», а в драме «Тайный брак» (*El desposorio encubierto*) друзья говорят «на ухо» один другому¹⁸. Нередко он требует, чтобы актер явил «смятение» или «смятенную душу» (*está turbado, el alma turbada*)¹⁹. В других ремарках мы читаем: «В верхней части театра появляется турецкая галера с парусами, на ее борту мавры <...>. Раздаются выстрелы, открывается еще один занавес, и становится видна галера Сан Хуана со штандартами, на которых изображены белые кресты» (драма «Хамете из Толедо» – *El Hamete de Toledo*); «Король с королевой обнимаются, и наверху появляются аллегии Испании и Франции, которые также обнимаются...» (драма «Карл V во Франции» – *Carlos V en Francia*)²⁰ и т. п.

Кажется, что это строчки из режиссерской экспликации, намечающей образ постановки. Такой образ так или иначе Лопе выстраивал

в любом своем произведении для сцены²¹. О таком образе идет речь и в «Новом руководстве», когда он разбирает разные компоненты спектакля. Это и сценография – Лопе де Вега вспоминает таких авторов, как Витрувий, писавших о декорациях – «о занавесах, деревьях, хижинах, домах и как будто сделанных из мрамора дворцах» (vv. 354–551), говорит о музыке стиха (v. 56), о костюме, о том, что на разнообразие одежд в театре обращал внимание еще греческий софист II века Юлий Полукс (v. 336). Драматург пишет и о том, что

*У нас
Обычай варварский укоренился:
Штаны на римском гражданине видеть,
У турка христианский воротник...*²²

И о том, что «мужской костюм на женщине успех всегда имеет».

В конечном счете трактат говорит нам о том, как при непрерывном общении со зрителем обретает единство игра актеров, сценография, костюмы, ритмы и паузы. Потому-то, помня, что в XVII в. слово *comedia* означало не только комедию, но и театральную постановку, мы вправе считать, что название *Arte Nuevo de hacer comedias* следует перевести как «Новое руководство к сочинению спектаклей» или «Новое искусство сочинения спектаклей». Посвященное целостному видению спектакля, оно представляет собой манифест нового языка сценического искусства.

¹ Stanton S., Banham M. Cambridge paperback guide to Theatre. Cambridge: University Press, 1996. P. 98.

² Cit.: Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación. V. I. Coordinador Jorge Saura. Madrid: Ed. Fundamentos, 2006. P. 75.

³ Ibid. P. 15.

⁴ Cit.: Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación. V. I. Coordinador Jorge Saura. Madrid: Ed. Fundamentos, 2006. P. 73.

⁵ Ibid. P. 89.

⁶ Нумерация стихов «Нового руководства...» дается по изданию: *Lope de Vega. Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. E. Rodríguez. Madrid: Castalia, 2011.

- ⁷ Cit.: *Rodríguez E.* Introducción // *Lope de Vega*. Arte nuevo de hacer comedias. Ed. Evangelina Rodríguez. Madrid: Ed. Castalia, 2011. P. 86–87.
- ⁸ Новое руководство к сочинению комедий / пер. О. Румера // *Lope de Vega*. Собр. соч. в 6 т. Т. 1. М.: Искусство, 1962. С. 49.
- ⁹ Там же. С. 49.
- ¹⁰ Там же. С. 54–55.
- ¹¹ Там же. С. 56.
- ¹² Там же. С. 55.
- ¹³ Там же. С. 56.
- ¹⁴ *Lope de Vega*. Lo fingido verdadero. Ed. M. Teresa Cartáneo. Roma: Bulzoni, 1992. Vv. 1271–1278.
- ¹⁵ *Rodríguez E.* Introducción. Ed. Cit. P. 184.
- ¹⁶ Новое руководство к сочинению комедий. С. 55.
- ¹⁷ *Lope de Vega*. Obras. Madrid, 1930. Т. 7. P. 71.
- ¹⁸ *Ruano de la Haza J.M.* La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro. Madrid, 2000. P. 309–310.
- ¹⁹ *Lope de Vega*. Obras, Madrid, 1928. Т. 9. P. 624.
- ²⁰ *Arellano J.* Historia del teatro español del siglo XVII. Madrid: Cátedra, 1995. P. 80–81.
- ²¹ *Силюнас В.* Театр Золотого века. М.: РГГУ, 2012. С. 32–100.
- ²² Новое руководство к сочинению комедий. С. 57–58.

АППЕНДИКС

аннотации

Вадим Щербakov

Предупреждение

Книга И. Соловьевой и В. Шитовой «А.С. Суворин: портрет на фоне газеты» становится поводом для размышлений автора о судьбе жизнестроительных идей в России.

Ключевые слова: А.С. Суворин, «Новое время», И.Н. Соловьева, В.В. Шитова, А.П. Чехов, жизнестроительная идея, Россия.

Инна Соловьева

Полвека спустя

Послесловие к книге о Суворине, в котором автор рассказывает об истории создания этой работы и предлагает читателю увидеть сходство двух исторических ситуаций, разделенных целым столетием.

Ключевые слова: А. Суворин, В. Саппак, Николай I, И. Сталин, массовое сознание.

Елена Горфункель

Зимние премьеры в Петербурге. 2018

Речь в статье идет о пяти спектаклях петербургских театров, вышедших в сезоне 2017/2018. Каждому из них посвящена небольшая рецензия.

Ключевые слова: БДТ, «Три толстяка», Ю.К. Олеша, А. Могучий, Александринский театр, «Похождения бравого солдата Швейка», К. Чапек, В. Фокин, Театр Суббота, У. Шекспир, «Много шума из ничего», Г. Жданова, Небольшой драматический театр, А.П. Чехов, «Вишневый сад», Л. Эренбург, В. Сквирский, «Кроткая», В. Ивченко.

Ольга Егошина

Достоевский

в зеркале сцены и жизни

Постановки текстов Достоевского часто оказывались переломными для истории русского театра XX в. Автор статьи обозначает принципиальные вехи на этом пути – спектакли «Идиот. Возвращение» Григория Козлова, «Преступле-

ние и наказание» Атилы Виднянского в Александринском театре, «Крокодил» Валерия Фокина в Национальном театре Венгрии (Будапешт).

Ключевые слова: Достоевский, МХТ, БДТ, МДТ, Александринский театр, Мастерская Григория Козлова, Национальный театр Венгрии (Будапешт), К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, Г.А. Товстоногов, Лев Додин, Валерий Фокин, Атила Виднянский, «Братья Карамазовы», «Идиот», «Бесы», «Крокодил», «Преступление и наказание».

Вадим Максимов

Театральное пространство как критерий художественного смысла или его отсутствия на современной петербургской сцене

В статье рассматривается использование театрального и нетеатрального пространства на современной петербургской сцене. Выявляется зависимость между структурой спектакля, режиссерским замыслом, пространством и художественным значением произведения. Примером случайности и эклектичности сценической формы является «Макбет» К. Гарбачевского. А «Гроза» А. Могучего и «В прошлом году в Мариенбаде» Д. Волкострелова – примерами целостности спектакля и современного воплощения художественной формы.

Ключевые слова: Александринский театр, «Макбет», К. Гарбачевский, «Гроза», А. Могучий, «В прошлом году в Мариенбаде», Д. Волкострелов, В. Фокин, Т. Терзопулос.

Мария Хализева

Мировоззрение перформанса

Попытка портрета бельгийского режиссера, а также акциониста, перформера, хореографа, художника, скульптора и автора текстов, Яна Фабра. Подробно о последних театральных работах Яна

Фабра – «Гора Олимп» и «Бельгийские правила».

Ключевые слова: Ян Фабр, перформанс, пределы, телесность, эксперимент, дневники, акционизм, Бельгия, карнавал, аполлонизм, дионисийство, лейтмотивы, автопортреты, перфекционизм, театральная компания *Troubleyn*.

Дарья Хохлова

«Дама с камелиями» Дж. Ноймайера: хореографическая интерпретация романа А. Дюма

Статья посвящена анализу хореографических интерпретаций литературных сюжетов в балетах Джона Ноймайера. Автором выявляются особенности жанра многоактного сюжетного балета в творчестве хореографа. Затем проводится более подробное исследование балета «Дама с камелиями» на музыку Ф. Шопена. Здесь главным объектом анализа становится первый дуэт Маргариты и Армана, позволяющий более детально рассмотреть отличительные черты хореографического и режиссерского стиля Ноймайера.

Ключевые слова: Балет на литературный сюжет, Дж. Ноймайер, «Дама с камелиями», первый дуэт главных героев, Маргарита, Арман.

Слава Шадронов

Кама Гинкас. Тайна с вариациями

Портрет режиссера Камы Гинкаса. Анализируя спектакли МТЮЗа, работы режиссера в других театрах и в кино, автор приходит к выводу, что важнейшая тема всех постановок Гинкаса, основной мотив поступков героев – стремление нащупать предел и преодолеть его. Предел биологический, физический – и предел исторический, социальный, нравственный.

Ключевые слова: Кама Гинкас, МТЮЗ, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов, У. Шекспир, Г. Ибсен, Б.М. Кольтес, А. Рапп, Ж. Ануй, Э. Олби, Э.Э. Шмитт, Сергей Бархин, Оксана Мы-

сина, Игорь Гордин, Валерий Баринев, Игорь Ясулович, Мария Луговая

Юрий Кобец

Времени нет!

Рецензия на спектакль БДТ им. Г.А. Товстоногова «Три сестры» в постановке Владимира Панкова. Рассмотрены две версии спектакля, выпущенного в 2016 г., но значительно отредактированного в 2017-м.

Ключевые слова: БДТ, А.П. Чехов, «Три сестры», Г.А. Товстоногов, Владимир Панков

Валерия Гуменюк

Свобода выбора

Рецензия на спектакль «Мещане» дипломного курса ГИТИСа. Он стал лауреатом в номинации «лучший спектакль» нескольких театральных фестивалей (в том числе, фестиваля «Твой шанс») и сохранился в репертуаре Творческих мастерских Сергея Голомазова (ТОМ). «Мещане» – трагедия властного человека, который теряет свою силу, знает это и не может принять. И это трагедия молодых, не имеющих силы что-либо изменить.

Ключевые слова: «Мещане», ГИТИС, Сергей Голомазов, Илья Антоненко

Александр Колесников

Оттенки цвета крови

Статья посвящена двум спектаклям текущего московского репертуара – «Стефан Цвейг. Новеллы» в Театре им. Евг. Вахтангова и «Сказки Венского леса» в Театре им. Вл. Маяковского. Обе работы дают повод поговорить об особенностях восприятия австрийской литературы и драматургии современными режиссерами и актерами.

Ключевые слова: Вена, фон Хорват, С. Цвейг, новеллы, Театр им. Евг. Вахтангова, Театр им. Вл. Маяковского, молодые режиссеры, Н. Кобелев

Галина Коваленко

4+1: театральный Лондон, июнь 2017
Обзорная статья посвящена спектаклям

сезона 2016/2017 гг., увиденным автором в Лондоне: «Огораживание» и «С лица воду не пить» Национального театра, «Войцек» театра *Old Vic*, «Коза» Эдварда Олби в *Royal Haymarket*, а также показанный в Лондоне спектакль канадского театра *Ex Machina* «887».

Все постановки роднит определенность гражданской позиции, однако, художественный результат сильно различается. **Ключевые слова:** Англия, Лондон, Национальный театр, Руфус Норрис, «Огораживание», ДС Мур, Джереми Херрин, Анна-Мари Дафф, *Ugly Lies the Bone*, Линдси Феррентино, *Old Vic*, «Войцек», Джек Торн, Джо Мерфи, Джон Бойега, *Royal Haymarket*, Эдвард Олби, «Коза, или кто такая Сильвия?», Йен Риксон, Дамиан Льюис, театр *Ex Machina*, «887», Робер Лепаж

Марек Вашкель

Посткукольный театр кукол

Статья посвящена переменам, произошедшим в театрах кукол за последние десятилетия. Изменилось все: оборудование, репертуар, квалификация артистов, система образования, роль сценографии, театральные техники. Претерпевала изменения сама форма куклы: от палочной, перчаточной, тростевой и марионетки через маски, скульптуры, деформированные фигуры – к бытовым предметам, объектам – вплоть до «марионеточного» актера. Понятие куклы, аниманта в современном театре значительно расширяется. Этот тип искусства представлен на фестивалях, проходящих по всему миру, но не в обычных кукольных театрах, которым ужасно недостает творцов, визионеров, художников. **Ключевые слова:** Анимант, ширма, кукольный театр, UNIMA, ASSITEJ, Дуда Пайва, Хоичи Окамото, Невилл Трантер, Фабрицио Монтеки, Ронни Беркетт, Михаэль Фогель, Кристоф Бохдански, Франк Зенле, Адам Вальный, Тадеуш Вежбицкий, Андраш Ленарт, братья Форманы, Марта Гусьнёвская, Михал

Вальчак, Малина Пшесылюга, Мария Войтышко, Роберт Ярош.

Анна Константинова

По канату

Рецензия рассматривает спектакль Яны Туминой «Деревня канатоходцев» (Театральная компания «Открытое пространство», Санкт-Петербург) в контексте синтетических принципов творчества режиссера, объединяющего в своем высказывании элементы театра художника, театра кукол, пластического театра и др.

Ключевые слова: театр кукол, театр художника, сценический текст, Яна Тумина.

Анастасия Иванова

Возвращение на «Берег»

В этом сезоне РАМТовский «Берег утопии» отметил свое десятилетие. Спектакль по трилогии Тома Стоппарда стал событием театральной жизни. На протяжении десяти лет он рос и развивался вместе со своими создателями и зрителями. Изменениям, которые произошли за эти годы со спектаклем и отдельными ролями в нем, посвящена статья.

Ключевые слова: РАМТ, Том Стоппард, «Берег утопии», Алексей Бородин, Степан Морозов, Нелли Уварова, Мария Рыщенко, Анна Ковалева, Илья Исаев, Евгений Редько

Ксения Стольная

Денис Береснев

в роли Александра Адуева

Главный герой портрета – исполнитель роли Адуева-младшего в спектакле «Обыкновенная история» театра «Сфера». В статье дан сравнительный анализ работы молодого актера с эталонным исполнением роли Олегом Табаковым.

Ключевые слова: И.А. Гончаров, В.С. Розов, «Обыкновенная история», «Современник», Г.Б. Волчек, О.П. Табаков, Московский драматический театр «Сфера», Александр Коршунов, Денис Береснев

Элла Михалева

А.В. Анисимов. Архитектура это декорация для самого великого спектакля, который называется Жизнь.

Что представляет собой театр с точки зрения архитектора? Как существует театральное здание в современной городской среде? Должна ли архитектура здания соответствовать эстетике театра? Об этом Элла Михалева говорит с А.В. Анисимовым – доктором архитектуры, членом-корреспондентом Российской академии архитектуры и строительных наук, лауреатом Государственной премии СССР, заслуженным архитектором РФ, автором двух монографий о театрах Москвы и крупных архитектурных театральных проектов, среди которых реконструкция Московского планетария и Новая сцена Театра на Таганке.

Ключевые слова: Большой театр, Гранд Опера, Линкольн Центр, Малый театр, Ла Скала, М. Ботта, Ковент-Гарден, Сиднейская Опера, Театр на Таганке, Рем Колхас.

Алексей Бартошевич

Питер Холл. Памяти режиссера

Статья посвящена памяти Питера Холла – британского режиссера, многие годы возглавлявшего Королевский Шекспировский, а затем Национальный театры. *Ключевые слова:* Питер Холл, судьбы английских интеллектуалов 1960-х, Королевский Шекспировский театр, «Троил и Крессида», «Война роз», «Гамлет», Д. Уорнер.

Андрей Юрьев

«Кукольный дом» впервые на сцене: опыт реконструкции спектакля и его зрительской рецепции

Опираясь на рецензии, фотографии, режиссерский план спектакля и другие источники, автор анализирует первую постановку «Кукольного дома» Королевского театра Копенгагена, наиболее подробно рассматривая ее сценографическое решение, а также исполнение

Петером Йерндорфом роли доктора Ранка и интерпретацию Эмилем Поульсеном роли Хельмера.

Ключевые слова: Хенрик Ибсен, «Кукольный дом», история датского театра, Ханс Петер Хольст, Петер Йерндорф, Эмиль Поульсен, Эдвард Брандес, Герман Банг

Елена Беспалова

«Синий бог» – балет антрепризы Дягилева

Статья посвящена истории создания балета «Синий бог» – наименее известного спектакля антрепризы Дягилева. Это первый балет знаменитой русской труппы, в создании которого приняли участие французы: Ж. Кокто и Ф. Мандрацо написали либретто, Р. Ган – музыку. Русские участники – хореограф М. Фокин и художник Л. Бакст расширили горизонты ориентальных балетов, которые принесли им оглушительный успех, до берегов Ганга. Основываясь на изучении неопубликованных документов, автор статьи восстанавливает последовательность событий, приведших к рождению балета в 1911–1912 гг. На основе либретто, клавира и экспликации хореографа предпринята попытка реконструкции забытого балета.

Ключевые слова: Л. Бакст, С. Дягилев, балет «Синий бог», В. Нижинский, Р. Ган, Ж. Кокто, Ф. Мандрацо, экспликация хореографа, М. Фокин

Мари-Кристин Отан-Матье

Михаил Чехов в поисках универсального метода в театре и кино

Наследие Михаила Чехова было по-разному воспринято в Советском Союзе и в Северной Америке, где его метод применялся очень широко и практикуется по сегодняшний день, в частности благодаря усилиям двух последних учениц актера, Малы Пауэрс (1931–2007) и Джоанны Мерлин, основательниц и сопредседателей Ассоциации Михаила Чехова (MICHA). Но мало кто из исследователей занимался тем, как раз-

вивались метод и терминология Чехова в период между 1928 и 1955 гг. Статья призвана ответить на этот вопрос.

Ключевые слова: М.А. Чехов, «Путь актера», *To the Actor, To the Director and Playwright, On The technique of Acting*, К.С. Станиславский, Стелла Адлер, Мала Пауэрс, Джоанна Мерлин, Беатриса Стрэйт, Грегори Пек, Ингрид Бергман, Энтони Куинн, Элизабет Тэйлор, Мерилин Монро

Лийса Бюклинг

**Студии Михаила Чехова
в Лос-Анджелесе (1949–1955 гг.)**

Статья посвящена педагогической деятельности М.А. Чехова в Голливуде. Автор берет на себя труд установить круг американских учеников великого актера и степень вовлеченности в изучение его методологии «звезд» голливудского кино.

Ключевые слова: М.А. Чехов, Голливуд, педагогика, метод работы перед камерой, ученики и слушатели.

Максим Гудков

**Советский раритет о войне
на американской сцене: пьеса
И. Вершинина и М. Рудермана
«Победа» (1943)**

В годы Второй мировой войны одной из немногих советских пьес, поставленных на Бродвее, была «оборонная» драма о грядущей войне – «Победа» И.М. Вершинина и М.И. Рудермана (1937). Увидевшая свет американской рампой в 1943 г. под названием «Контра-так», она стала за океаном, во-первых, намного правдоподобней и реалистичней советского оригинала, а во-вторых, оказалась более востребованной и актуальной, найдя воплощение и на экране. В статье впервые предпринята попытка анализа ранее малоизвестной в нашей стране пьесы, которая рассматривается как типичное «оборонное» произведение. Также дается краткая биографическая и библиографическая справка авторов этой пьесы. Сценическая судьба

отечественного произведения на Бродвее исследуется в рамках политического и культурного советско-американского макроконтекста военного времени.

Ключевые слова: американский театр, Бродвей, советская драматургия, оборонная драматургия, И.М. Вершинин, М.И. Рудерман, пьеса «Победа».

Наталья Баландина

«Цена» Михаила Калика.

На сломе десятилетий

В статье исследуется история создания фильма М. Калика, основанного на пьесе А. Миллера «Цена». Используя многочисленные документы (в том числе – собственные беседы с режиссером), автор анализирует последнюю работу Калика в СССР.

Ключевые слова: М. Калик, «Цена», А. Миллер, Л. Свонг, М. Глузский, экранизация

Наталья Скороход

«Война и мир»:

театральная биография романа.

Часть IV. P.S.

«В первом акте все влюбляются, во втором – женятся, в третьем умирают»: о замысле «Войны и мира» Игоря Терентьева

Четвертая часть исследования «театральной биографии» романа-эпопеи Льва Толстого «Война и мир». Здесь рассматривается малоизвестный замысел постановки романа одним из самых ярких представителей театрального авангарда Игорем Терентьевым. План постановки исследуется в контексте режиссерских практик Театрального Октября, а также сопоставляется с инсценировкой романа «Война и мир», созданной в 1942–1955 гг. Э. Пискатором, А. Нёманом и Г. Приюффером. Автор приходит к выводу о близости творческого метода Игоря Терентьева и открытий Пискатора и Брехта.

Ключевые слова: Лев Толстой, «Война и мир», инсценировка, Игорь Терентьев, Эрвин Пискатор, Сергей Третьяков.

Александр Ушкарев

Диссонансы музыкальной аудитории или уходящая натура

Падение интереса к концертам классической музыки, особенно среди молодежи, в последние годы отмечается во всем мире. Следствием этого становится нарушение процессов воспроизводства аудитории слушателей, а явным симптомом – резкое старение публики академической музыки по сравнению с общей аудиторией искусства. Спад интереса отражается не только на уровне продаж билетов, но, главное, делает все более трудным обоснование необходимости общественной поддержки концертной деятельности. Но почему эта проблема проявляется именно в музыкальном искусстве? Представляем попытку осмысления проблем аудитории классической музыки в сравнении с аудиторией других видов искусства и прогноза возможных сценариев развития ситуации на эмпирическом материале социологических исследований. *Ключевые слова:* концерты классической музыки, публика, исследование аудитории, культурное потребление.

Александр Ушкарев

Театральная публика: разрушая стереотипы

Старая как мир проблема отношений театра со зрителем в современной рыночной парадигме приобретает особое звучание. Но что мы знаем о театральном зрителе сегодня? То, что долгое время считалось истинным, в меняющемся мире вдруг оказывается иллюзиями или банальностями. Сегодня театру нужен не социально-культурный портрет зрителя, а понимание причин и особенностей его потребительского поведения в широком контексте культурной жизни. А первым шагом для преодоления коммуникационных барьеров между театром и потенциальным зрителем должен стать отказ от стереотипов и устаревших исследовательских подходов.

Ключевые слова: публика театра, социологические исследования аудитории, посещаемость, культурное потребление.

Владислав Иванов

Михаил Чехов – критик

Републикация рецензии М.А. Чехова на спектакль «Пиковая дама», поставленный Ф.Ф. Комиссаржевским в «Летучей мыши» в Париже (1931), сопровождается предисловием и подробным историческим комментарием.

Ключевые слова: М.А. Чехов, «Летучая мышь», Н.Ф. Балиев, Ф.Ф. Комиссаржевский, интерпретация классики, «Пиковая дама».

Владимир Забродин

«...Терять М. совсем не хочется...»

Публикация фрагментов дневников М.М. Штрауха, касающихся закрытия ГосТИМа.

Ключевые слова: М.М. Штраух, В.Э. Мейерхольд, закрытие ГосТИМа, И.В. Ильинский, М.И. Бабанова, театр Революции, метод работы режиссера

Олег Фельдман

В.В. Дмитриев вспоминает «Зори»

В.Э. Мейерхольда

и Студию на Бородинской

Застенографированный в 1934 г. в ленинградской Гос. академии искусствоведения (ГАИС) рассказ художника В.В. Дмитриева о его сотрудничестве с В.Э. Мейерхольдом в работе над спектаклем «Зори» (1920) существенно уточняет установившиеся в мейерхольдоведении суждения о режиссерских приемах построения этого спектакля. Присутствующие в той же стенограмме воспоминания Дмитриева о Студии на Бородинской раскрывают новизну и перспективность тенденций, отметивших последний период ее существования.

Ключевые слова: В.Э. Мейерхольд, В.В. Дмитриев, «Зори», Студия на Бородинской.

annotations

Vadim Shcherbakov

Pre-announcement

The book by I. Solovyeva and V. Shitova *A.S. Suvorin: Portrait against the Newspaper* prompts a reflection of the author about the destiny of life arrangement ideas in Russia.

Keywords: A.S. Suvorin, *Novoye Vremya*, I.N. Solovyeva, V.V. Shitova, A.P. Chekhov, life arrangement, idea, Russia.

Inna Solovyeva

Half a Century Later

Afterword of a book about Suvorin, in which the author tells the story of the creation of this work and suggests that the reader notices the similarity of the two historical situations divided by a whole century.

Keywords: A. Suvorin, V. Sappak, Nicolas I, I. Stalin, mass consciousness.

Elena Gorfunkel

New Winter Productions in St. Petersburg. 2018

The article comprises five productions of the St. Petersburg theatres released in the 2017/2018 season. A small review is devoted to each of them.

Keywords: Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre, *A Three Fat Men*, Yury Olesha, Andrei Moguchy, Alexandrinsky Theater, *The Good Soldier Shvejk*, K.Chapek, Valery Fokin, Theatre Saturday, W. Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, Galina Zhdanova, Nebolshoy Drama Theatre, A.P. Chekhov, *The Cherry Orchard*, Lev Ehrenburg, Vadim Skvirsky, *A Gentle Creature*, Valery Ivchenko.

Olga Egoshina

Dostoevsky in the Mirror of Stage and Life

The productions of Dostoevsky's texts were often turning points of the 20th century Russian theatre history. The author

of the article marks the milestones on this path: *The Idiot. Return* by Grigory Kozlov, *Crime and Punishment* by Attila Vidnyanszky in the Alexandrinsky Theater, *Crocodile* by Valery Fokin in the National Theater of Hungary (Budapest).

Keywords: Dostoevsky, Moscow Art Theatre, BDT, MDT, Alexandrinsky Theatre, Grigory Kozlov's Workshop, Hungary (Budapest), K.S. Stanislavsky, V.I. Nemirovich-Danchenko, Georgy Tovstonogov, Lev Dodin, Valery Fokin, Attila Vidnyanszky, *The Brothers Karamazov*, *The Idiot*, *The Demons*, *Crocodile*, *Crime and Punishment*.

Vadim Maximov

A Production's Space as the Criteria of Artistic Meaning – or the Lack of It – on contemporary stages of St. Petersburg Theatres

The article presents the usage of theatrical and untheatrical space in the contemporary productions of St. Petersburg. The author identifies the dependence between the structure of the production, director's intention, space and the artistic value of the production. Example of accidental and eclectic choice of form is *Macbeth* by K. Garbachevsky. *The Storm* by A. Moguchy and *Last Year at Marienbad* by D. Volkostrelou are examples of consistency and of modern onstage implementation of artistic form.

Keywords: Alexandrinsky Theatre, *Macbeth*, K. Garbachevsky, *The Storm*, A. Moguchy, *Last Year at Marienbad*, D. Volkostrelou, V. Fokin, T. Terzopoulos.

Maria Khalizeva

The Mindset of Performance

An attempt to draw a portrait of a Belgian stage director, and also performance artist, choreographer, artist, sculptor and texts author Jan Fabre. The article gives a detailed review of the last theatre works

of Jan Fabre *Mount Olympus* and *Belgian Rules*.

Keywords: Jan Fabre, performance, limits, fleshliness, experiment, diaries, actionism, Belgium, carnival, apollonism, Dionysism, key messages, self portraits, perfectionism, theatrical Company *Troubleyn*.

Khokhlova Darya

J. Neumeier's *The Lady of the Camellias*: Choreographic Interpretation of A. Dumas' Novel

The present article is analysing the choreographic interpretations of the literature plots in J. Neumeier's ballets. The author draws special attention to the features of full-evening narrative ballets, staged by Neumeier. Then comes a more close research of *The Lady of the Camellias* (music by F. Chopin). The first *pas de deux* of Marguerite and Armand, which shows the peculiarities of J. Neumeier's choreographic style in every detail, becomes the main object of study.

Keywords: Literature subject in ballet, J. Neumeier, *The Lady of the Camellias*, first *pas de deux* of main characters, Marguerite, Armand.

Slava Shadronov

Kama Ginkas. Mystery with Variations

Portrait of the Director Kama Ginkas

Analyzing the productions of MTYUZ, the director's work in other theaters and in the cinema, the author comes to the conclusion that the most important theme of all Kama Ginkas' productions, the main motive of the heroes' actions is the desire to find the limit and to overcome it. It is a biological, physical limit – and it is a historical, social, ethical limit at the same time.

Keywords: Kama Ginkas, MTYUZ, A.S. Pushkin, N.V. Gogol, F.M. Dostoevsky, A.P. Chekhov, W. Shakespeare, G. Ibsen, B.M. Coltes, A. Rapp, J. Anouil, E. Olby, E.E. Schmitt, Sergey Barkhin, Oksana Mysina, Igor Gordin, Valery Barinov, Igor Yasulovich, Maria Lugovaya

Yuri Kobets

There is No Time!

Review of the production *Three Sisters* staged by Vladimir Pankov in the Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre (St. Petersburg). Two versions of the production, released in 2016 but significantly edited in 2017, are considered.

Keywords: Bolshoi Drama Theatre, A. Chekhov, *Three Sisters*, G. Tovstonogov, V. Pankov

Valeria Gumeniuk

The Freedom of Choice

A review of the graduation production *The Philistines* produced by GITIS last year students. The production became Best Production nominee of several theatre festivals (including *Tvoy Shans* festival) and was included into the repertoire of Sergei Golomazov's Creative Workshops.

The Philistines tells a tragic story of an imperious person who knows that he loses his power and isn't able to accept it. It is also a tragedy of the young people who do not have enough strength to change anything.

Keywords: *The Philistines*, GITIS, Sergei Golomazov, Ilya Antonenko

Alexander Kolesnikov

Blood-Red Shades

The article is devoted to the two productions of the current Moscow repertoire – *Stefan Zweig. Novels* in the Vakhtangov Theatre and *Tales from the Vienna Woods* in the Mayakovsky Theatre. Both works provide an opportunity to talk about the peculiarities of perception of Austrian literature and drama by the modern directors and actors.

Keywords: Vienna, von Horvath, S. Zweig, novels, Vakhtangov Theatre, Mayakovsky Theatre, young filmmakers, N. Kobelev

Galina Kovalenko

4+1: London Theatres, July 2017

A digest of the 2016/17 season productions seen by the author in London: *Common* and

Ugly Lies the Bone of the National Theatre, *Woyzeck* of the Old Vic, *The Goat* by Edward Albee of the Royal Haymarket Theatre, and also the production 887 of the Canadian *Ex Machina* Theatre shown to the London public. A clearly stated civic stance brings all of these productions together, but the artistic result differs a lot.

Keywords: England, London, Royal National Theatre, Rufus Norris, *Common*, DC Moore, Jeremy Herrin, Anne-Marie Duff, *Ugly Lies the Bone*, Lindsey Ferrentino, Old Vic, *Woyzeck*, Jack Thorne, Joe Murphy, John Boyega, Royal Haymarket, Edward Albee, *The Goat* or *Who is Sylvia?*, Ian Riskson, Damian Lewis, *Ex Machina* Theatre, 887, Robert Lepage

Marek Waszkiel

Post-Puppet Puppet Theatre

The article is devoted to the changes that have occurred in the puppet theatres in recent decades. Everything has changed: equipment, repertoire, qualification of artists, the system of education, the role of scenography, theatrical techniques. The shape of the doll itself has changed: from the stick, glove, cane and puppet through masks, sculptures, deformed figures to everyday objects, objects up to the “puppet” actor. The concept of a doll, *an animant* in a modern theatre, is expanding significantly. This type of art is represented at festivals that take place all over the world, but not by ordinary puppet theatres, which lack creators, visionaries, artists terribly.

Keywords: *An animant*, a screen, a puppet theatre, NIMA, ASSITEJ, Duda Payva, Hoichi Okamoto, Neville Tranter, Fabrizio Montagues, Ronnie Burkett, Michael Vogel, Christophe Bokdanski, Frank Zenle, Adam Valle, Tadeusz Wiezicki, András Lenart, the Formana brothers, Marta Gusnevskaia, Michal Valchak, Malina Pszelyuga, Maria Wojtyshko, Robert Jarosch

Anna Konstantinova

On the Rope

The review considers the production *The*

Village of Rope Walkers by Yana Tumina (The Theater Company *Open Space*, St. Petersburg) in the context of the synthetic principles of the director's creativity, which unites the elements of the artist's theatre, puppet theatre, plastic theatre, etc.

Keywords: puppet theatre, artist's theatre, stage text, Yana Tumina.

Anastasiya Ivanova

Return to The Coast

This season, *Utopia Coast* of the Russian Academic Youth Theatre (RAMT) celebrated its 10th anniversary. The play based on the trilogy of Tom Stoppard became an event of theatrical life. For ten years it had been growing up and developing along with its creators and spectators. An article is devoted to the changes that occurred over these years with the production itself and with its separate roles.

Keywords: RAMT, Tom Stoppard, *Utopia Coast*, Alexei Borodin, Stepan Morozov, Nelly Uvarova, Maria Ryschenkova, Anna Kovaleva, Ilya Isaev, Yevgeny Redko

Ksenia Stolnaya

Denis Beresnev as Alexander Aduyev

The main character of the article is the performer of the role of Aduyev, Jr. in the production *A Common Story* of the *Sphere* Theatre. The article gives a comparative analysis of a young actor's work with a master production of the role by Oleg Tabakov.

Keywords: I. Goncharov, V. Rozov, *A Common Story*, Sovremennik Theatre, Galina Volchek, Oleg Tabakov, Moscow Drama Theatre *Sphere*, Alexander Korshunov, Denis Beresnev

Ella Mikhaliyova

Alexander Anisimov.

Architecture is the Decoration for the Greatest Performance Called Life

What is the theatre from architect's perspective? How does a theatre building exist in a modern urban environment? Should the architecture of the building correspond with the aesthetics of the

theatre? Ella Mikhaleva speaks with Alexander Anisimov, Doctor of Architecture, a corresponding member of the Russian Academy of Architecture and Construction Science, laureate of the USSR State Prize, honored architect of the Russian Federation, the author of two monographs on Moscow theatres and large architectural theatre projects, including the Moscow Planetarium and the New Stage of Taganka Theatre.

Keywords: Bolshoi Theatre, Grand Opéra, Lincoln Center, Maly Theatre, RAMT, Operetta Theatre, Helikon Opera, La Scala, M. Botta, Covent Garden, Sydney Opera House, Taganka Theatre.

Alexey Bartoshevich

Peter Hall. In Memoriam.

The article is dedicated to the memory of Peter Hall, the British stage director who for many years was the head of the Royal Shakespeare Theatre and later of the Royal National Theatre.

Keywords: Peter Hall, the destiny of the English intellectuals of 1960s, the Royal Shakespeare Company, *Troilus and Cressida*, *The Wars of the Roses*, *Hamlet*, D. Warner

Andrey A. Yuriev

A Doll's House Staged First: a Reconstruction of the Performance and of its Reception

Using the critical reviews, photos, the director's notes and other sources, the author analyses the first performance of *A Doll's House* in the Royal Theatre in Copenhagen, scrutinising the scenography, Peter Jerndorff's performance of Dr. Rank and Emil Poulsen's interpretation of Helmer.

Keywords: Henrik Ibsen, *A Doll's House*, History of Danish Theatre, Hans Peter Holst, Peter Jerndorff, Emil Poulsen, Edward Brandes, Herman Bang

Elena Bespalova

Le Dieu Bleu – the Ballet of the Diaghilev Company

The article is dedicated to the history of

the creation of the ballet *Le Dieu Bleu* – the least known performance of the Diaghilev company Ballets Russes. This is one of the first ballets of the famous Russian company where the French took active participation: Jean Cocteau and Frederic de Madrazo wrote the story, Reinaldo Hahn composed the music. The Russian participants – choreographer Mihail Fokin and artist Leon Bakst expanded the geographic horizons of the Oriental ballets to the banks of the river Ganges. The ballets were a sensational success. Relying on the research of the unpublished documents the author reconstructs the consecutive events that comprise the creation of the ballet in 1911–1912. On the base of the libretto, the clavier and the choreographer's explication she makes an attempt to describe the forgotten ballet.

Keywords: Leon Bakst, Sergei Diaghilev, the ballet *Le Dieu Bleu*, Vaslav Nijinsky, Reinaldo Hahn, Jean Cocteau, Frederic de Madrazo, choreographer's explication, Michail Fokin.

Marie-Christine Autant-Mathieu

Michael Chekhov in Search of a Universal Method in Theatre and in Cinema

The heritage of Michael Chekhov was accepted in the USSR and in North America in different ways. In America his Method has been used widely and is practiced till today, in particular thanks to his last two students, Mala Powers and Joanna Merlin, the founders and presidents of Michael Chekhov Association (MICHA). But not many researchers occupied themselves with the question how Chekhov's Method and terminology had been developed between 1928 and 1955 years. The article is called on to answer this question.

Keywords: Michael Chekhov, *The path of the Actor*, *To the Actor*, *To the Director and Playwright*, *On the Technique of Acting*, Konstantin Stanislavsky, Stella Adler, Mala Powers, Joanna Merlin, Beatrice Straight

Liisa Byckling

Michael Chekhov's Studios in Los Angeles (1949–1955)

The article is about Michael Chekhov's educational activity in Hollywood.

The author determines the circle of American students of the great actor and establishes the extent to which the stars of Hollywood were involved in the study of his Method.

Keywords: Michael Chekhov, Hollywood, teaching, method of working on camera, students and audience.

Maxim Gudkov

Soviet Rarity about the War on the American Stage: Play *Victory* (1943) by I. Vershinin and M. Ruderman

During World War II, one of the few Soviet plays, staged on Broadway, was a “defensive” drama about the coming war – *Victory* written by Ilya Vershinin and Mikhail Ruderman (1937). It obtained limelight in 1943 under the title *Counterattack*, and it was much more truthful and realistic than the original Soviet as well as more needed and urgent, ultimately it was turned into a movie. The article is the first attempt at an analysis of the previously unknown play in our country, which is viewed as the typical Soviet military work. Also a brief survey of author's bio- and bibliographical reference is provided. The stage destiny of this work on Broadway is investigated in the wide political and cultural Soviet-American macro-context during the war period.

Keywords: American theatre, Broadway, Soviet plays, “defensive” drama, Ilya Vershinin, Mikhail Ruderman, play *Victory*.

Natalia Balandina

Michail Kalik's film *The Price*.

At the Turn of the Decades

The article investigates the history of M. Kalik's film creation. The film is based on A. Miller's play *The Price*. Using the numerous documents (including her own conversations with the director) the author analyses the last work of Kalik in the USSR.

Keywords: Michail Kalik, *The Price*, Arthur Miller, L. Sverdlin, M. Gluzsky, screen adaptation

Natalia Skorokhod

War and Peace: a Theatrical Biography of the Novel by Leo Tolstoy. Part IV. P.S.

«They fall in love in the first act, they marry in the second, and die in the third one»: Igor Terentyev's approach to *War and Peace*

This is the fourth part of the study of the ‘theatrical biography’ of *War and Peace* by Leo Tolstoy. It considers a little-known novel's production plan made by Igor Terentyev, the brightest representative of the Soviet avant-garde theatre. The plan for the production is explored in the context of the theatrical practices of the Soviet Theatre of 1920th and is compared with the *War and Peace* adaptation made by E. Piscator, A. Neman and G. Prufer in 1942–1955. Author comes to a conclusion that Igor Terentyev's approach to the novel and his creative method in general are very close to the same discoveries done later by Piscator and Brecht.

Keywords: Leo Tolstoy, *War and Peace*, dramatisation, Igor Terentyev, Erwin Piscator, Sergey Tretyakov.

Alexander A. Ushkarev

Dissonances of Musical Audience or Outgoing Nature

In recent years, throughout the world, there has been a drop in interest in classical music concerts, especially among young people. A consequence of this is a violation of the processes of listeners' audience reproduction. And clear symptom of this is the dramatic ageing of the audience of academic music in comparison with the general public of art. The decline of interest is reflected not only in the level of ticket sales but most importantly makes it increasingly difficult to justify the need for public support for concert activity. But why this problem is manifested especially in music? We present an attempt to un-

derstand the problems of classical music audience in comparison with the audience of other types of art and forecast possible scenarios for the development of the situation on the empirical materials of sociological research.

Keywords: concerts of classical music, audience, audience research, cultural consumption

Alexander A. Ushkarev

Theatre Audience:

Destructing the Stereotypes

The old problem of theatre's relations with the viewer acquires a special sound in the modern market paradigm. But what do we know about the theatrical audience today? It is enough to take a closer look to understand that the things that were long considered true in a changing world suddenly turn out to be illusions or platitudes. What a theatre needs today is not a socio-cultural portrait of the viewer, but rather an understanding of the causes and characteristics of its consumer behavior in the broad context of cultural life. The first step to overcome the communication barriers between theatre and its potential viewer should be the rejection of stereotypes and obsolete research approaches.

Keywords: theatre audience, sociological studies of the audience, attendance, cultural consumption.

Vladislav Ivanov

Michael Chekhov as a Critic

Republication of M. Chekhov's review of the production *The Queen of Spades* staged by F. Komissarzhevsky at *The Bat* theatre in Paris (1931) is provided with a preface and a detailed historical commentary.

Keywords: M. Chekhov, *The Bat*, N. Ba-liev, F. Komissarzhevsky, classics interpretation, *The Queen of Spades*

Vladimir Zabrodin

"... We don't Want to Lose M. at all..."

Publication of fragments of Maxim Shtraukh's diaries concerning the clo-

sure of the State Theatre of Meyerhold (GosTIM).

Keywords: Maxim Shtraukh, Vsevolod Meyerhold, GosTIM closure, Igor Ilyinsky, Maria Babanova, Theatre of Revolution, director's working method.

Oleg Feldman

The story of the artist Vladimir Dmitriev about his collaboration with Vsevolod Meyerhold in the work on the play *The Dawn* (1920) was recorded in 1934 in the Leningrad State Academy of Art History (GAIS). It substantially clarifies the judgments about the director's methods of constructing this production established in Meyerholdology. Dmitriev's memories of the Studio at Borodinskaya presented in the same transcript reveal the novelty and prospects of trends that marked the last period of its existence.

Keywords: Vsevolod Meyerhold, Vladimir Dmitriev, *The Dawn*, Studio on Borodinskaya

об авторах

БАЛАНДИНА НАТАЛЬЯ ПЕТРОВНА

Киновед, историк кино, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, преподаватель кафедры истории театра и кино Российского государственного гуманитарного университета.

Контакты: balannata@gmail.com

БАРТОШЕВИЧ АЛЕКСЕЙ ВАДИМОВИЧ

Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки РФ, 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 века» (1985), «Шекспир. Англия XX век» (1994), «Мирозданию современный. Шекспир в театре XX века» (2003) и др. Лауреат премии К.С. Станиславского, премии Москвы, премии «Чайка».

Контакты: bartoshevitch@mail.ru

БЕСПАЛОВА ЕЛЕНА РОМАНОВНА

Искусствовед, историк искусства, автор книги «Бакст в Париже» (2016, Буксмарт, Москва) и более 30-ти научных публикаций по истории художественной культуры Серебряного века, искусству русской эмиграции 1920-х гг., а также по проблемам дизайна в области моды первой половины XX в. Почетный член Российской Академии художеств. Переводчик с английского языка. В разные годы была куратором английских версий отечественных художественных журналов «Арххроника», «Искусство», «Русское искусство». Последние 10 лет посвятила углубленному изучению творчества Л.С. Бакста. Научный консультант каталога выставки Л.С. Бакста в ГМИИ им. А.С. Пушкина (8 июня – 4 сентября 2016), входит в авторский коллектив издания.

Контакты: bespalova_er@mail.ru

БЮКЛИНГ ЛЙЙСА

Доктор философии, Хельсинкский университет. Научные интересы: работа Михаила Чехова в эмиграции, история русского театра в Хельсинки, финско-русские литературные и театральные связи XIX – XX вв.

Контакты: byckling@mappi.helsinki.fi

ВАШКЕЛЬ МАРЕК

Доктор философии. Профессор Варшавской театральной академии. Историк театра кукол и театральный критик. Член исполнительного комитета международного отделения UNIMA, а также председатель Комиссии UNIMA по коммуникациям и публикациям и Образовательного совета UNIMA. Бывший директор и арт-директор Белостокского театра кукол, театра, известного поиском новых форм кукольного и синтетического искусства.

Контакты: marekwaszkiel@gmail.com

ГОРФУНКЕЛЬ ЕЛЕНА ИОСИФОВНА

Театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ). Лауреат премии имени А. Кугеля (2003).

Контакты: egorfunkel@mail.ru

ГУДКОВ МАКСИМ МИХАЙЛОВИЧ

Актер театра и кино, театральный педагог, старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета, соискатель кафедры актерского мастерства Российского государственного института сценических искусств

Контакты: gudkov@smolny.org

Гуменюк Валерия Александровна
Заведующая литературной частью Театра на Малой Бронной. Публикуется в журналах «Театральная касса», «Театральная жизнь», «Театральная афиша» и др.

Егошина Ольга Владимировна
Профессор, доктор искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора Школы-студии МХАТ. Работает в Школе-студии МХАТ. Читает курс истории русского драматического театра XX в. Автор книг «Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского», «Первые сюжеты. Русская сцена на рубеже тысячелетий», «Театральная утопия Льва Додина» и др.
Контакты: ovegoshina@rambler.ru

Забродин Владимир Всеволодович
Киновед, историк кино, научный сотрудник ГИИ и ВГИКа.

Иванов Владислав Васильевич
Доктор искусствоведения, заведующий Сектором театра Государственного института искусствознания. Редактор-составитель альманаха «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века» (Вып. 1–5), «Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства»: В 2 т. М.: Индрик, 2011. Член редакционного совета журнала «Искусствознание». Заместитель председателя Ученого совета Научной библиотеки СТД РФ. Председатель секции справочно-библиографической работы Научной библиотеки СТД РФ. Член Ученого совета ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Член экспертного совета по искусствоведению РГНФ. Лауреат международной премии Станиславского в номинации «Театроведение» за цикл историко-театральных работ в альманахе «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века» (2010). Премия Правительства г. Москвы и министерства культуры РФ за монографию «Русские сезоны теа-

тра «Табима»» (М.: АРТ, 1999) в номинации «Искусствознание» (2005).

Иванова Анастасия Павловна
Театровед, театральный критик. Окончила РАТИ-ГИТИС (театроведческий факультет, курс Б.Н. Любимова), аспирантка Государственного института искусствознания. Автор статей в журналах «Станиславский», «Театральная жизнь», «Планета красота», а также газетах «Дом актера», «Вечерняя Москва», «Независимая».

Контакты: nikastasy@gmail.com

Кобец Юрий Васильевич
Театральный критик, переводчик, экзавлит С.-Петербургского ТЮЗА им. А. Брянцева. Окончил театроведческий факультет ГИТИС. Автор журналов «Театр», «Театральная жизнь», «Балтийские сезоны», «Современная драматургия», газет «Культура», «Экран и сцена» и других московских и петербургских периодических изданий. Переводчик пьес Т. Ружевича, С. Мрожека, Я. Ивашкевича, Г. Запольской, А. Стасюка и других польских драматургов (многие из них напечатаны в альманахе «Современная драматургия»), а также – автор театральных версий романов и повестей Ф. Достоевского, М. Горького, Ж. Амаду, Э. Портрер и других писателей.

Контакты: lottin55@gmail.com

Коваленко Галина Вячеславовна
Кандидат искусствоведения, профессор кафедр зарубежного искусства Российского Государственного института сценических искусств. Историк театра, театральный критик, переводчик. В ее переводе опубликованы монографии: М. Эсслин «Театр абсурда» (2010), М. Шевцова «Лев Додин и Малый Драматический театр. Рождение спектакля» (2014); пьесы Д. Хуана, Т. Уильямса, Г. Пинтера, М. Бартлетта. Научные интересы: театр США и Англии, современный русский театр.

КОЛЕСНИКОВ**АЛЕКСАНДР ГЕННАДЬЕВИЧ**

Член Союза писателей РФ и Союза театральных деятелей РФ, театральный и музыкальный критик, доктор искусствоведения, лауреат премий в области критики и книгоиздания, дипломант Академии художеств РФ (1999). Координатор международной акции Benois de la Danse («Балетный Бенуа»). Член экспертного сообщества России. Автор книг и статей по литературе и театру.

Контакты: edvin8@list.ru

КОНСТАНТИНОВА**АННА ВЛАДИМИРОВНА**

Театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения.

Контакты: garanna@yandex.ru

МАКСИМОВ ВАДИМ ИГОРЕВИЧ

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств, автор книг об А. Арто и модернистском театре.

Контакты: vadim_maksimov@mail.ru

МИХАЛЕВА ЭЛЛА ЕВГЕНЬВНА

В 1987 году окончила театроведческий факультет ГИТИСа (рук. курса Н.И. Эль-яш). Работала журналистом в СМИ, ведущим экспертом Управления по делам музеев Минкультуры России, литературным редактором изд-ва «Литература», автор публикаций на театральные темы в различных изданиях, в том числе книги об истории Театра на Таганке «В границах красного квадрата».

Контакты: M-el22@yandex.ru

ОТАН-МАТЬЕ МАРИ-КРИСТИН

Ведущий научный сотрудник Национального центра научных исследований Франции (CNRS-ARIAS), заместитель директора Центра EUR'ORBEM (CNRS-Paris Sorbonne), историк, специалист в области советского и российского театра.

СКОРОХОД НАТАЛЬЯ СТЕПАНОВНА

Театральный автор, более двадцати лет инсценирует прозу, ее сценические переложения Л. Толстого, А. Чехова, А. Пушкина и др. ставились во многих театрах России. Автор книг «Как инсценировать прозу» и «Леонид Андреев» в серии ЖЗЛ. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры театрального искусства РГИСИ.

СОЛОВЬЕВА ИННА НАТАНОВНА

Заслуженный деятель искусств РФ (1993), доктор искусствоведения, профессор. Лауреат Государственной премии РФ (2003). Зав. Научным сектором Школы-Студии МХАТ.

СТОЛЬНАЯ КСЕНИЯ

Студентка театроведческого факультета ГИТИСа.

Контакты: 5758583@mail.ru

УШКАРЕВ АЛЕКСАНДР АНАТОЛЬЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник Отдела генеральной теории искусств и культурной политики Государственного института искусствознания.

Контакты: al_ush@mail.ru

ФЕЛЬДМАН ОЛЕГ МАКСИМОВИЧ

Историк русского театра, кандидат искусствоведения, заведует Отделом изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. Лауреат Государственной премии РФ (2000) и Премии Станиславского (2007). Редактор «Наследия В.Э. Мейерхольда» (т. 1, 1998; издание продолжается) и сопутствующих книг («Мейерхольд и другие», 2000; «В.Э. Мейерхольд. Лекции. 1918–1919», 2000 и др.). Для «Истории русского драматического театра» написал разделы о Пушкине (т. 2, 1977), о провинциальном театре 1860-х–1890-х гг. (т. 5, 1980; т. 6, 1982), о театральной жизни столиц в начале XX в. (т. 7, 1987), а также при-

готовил переиздание двух книг В.Н. Всеволодского-Гернгросса о русском театре от истоков до конца XVIII в., вошедшие в первый том этого издания. Написал разделы о драматическом театре для «Истории русской художественной культуры второй половины XIX в.» (т. 1, 1988) и «Очерков русской культуры XIX в.» (т. 6, 2002). Участвовал в подготовке шести книг театрально-критического наследия П.А. Маркова («О театре», т. 1–4, 1974–1977; «Книга завлита», 1976; «Книга воспоминаний», 1983). Автор книги «Судьба драматургии Пушкина» (1975). В качестве составителя, редактора и автора вступительных статей участвовал в изданиях «М.С. Щепкин. Жизнь и творчество» (т. 1–2, 1984), «Записки актера Щепкина» (1988), «“Горе от ума” на русской и советской сцене» (1987). Написал предисловие к «Дневникам В.А. Теляковского» (т. 1, 1998).

Контакты: om-feldman@yandex.ru

ХАЛИЗЕВА МАРИЯ ВАЛЕНТИНОВНА

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора театра ГИИ, обозреватель и редактор газеты «Экран и сцена».

Контакты: mariakha@mail.ru

ХОХЛОВА ДАРЬЯ ЕВГЕНЬЕВНА

Кандидат искусствоведения; первая солистка балета Государственного академического Большого театра России.

Контакты: daria.khokhl@yandex.ru

ШАДРОНОВ РАТИСЛАВ АНДРЕЕВИЧ

Закончил филологический факультет Ульяновского государственного педагогического университета им. И.Н. Ульянова. Поступил в аспирантуру, специализация – советский литературный авангард 1920-х гг. Публикуется на портале «Частный корреспондент» <http://www.chaskor.ru/>. Известный блогер users.livejournal.com/-arlekin/

Контакты: shadronov@rambler.ru

ЩЕРБАКОВ ВАДИМ АНАТОЛЬЕВИЧ

Историк театра, кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Сектора изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. 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 книги «Пантомимы Серебряного века». Преподает историю русского театра в Режиссерской магистратуре при Центре им. Вс. Мейерхольда. Главный редактор журнала «Вопросы театра / Proscenium».

Контакты: vadshcher@gmail.com

ЮРЬЕВ АНДРЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург). Автор монографии «Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена» (СПб., 2013), а также многочисленных научных статей, опубликованных в России и за рубежом. Подготовил комментированное издание драм Ибсена «Кесарь и Галилеянин» и «Росмерсхольм» в серии «Литературные памятники» (СПб., 2006). Стипендиат Ученого совета Норвегии (Norges forskningsråd: 1993, 1997, 1999–2000), неоднократно проходивший научную стажировку в Центре изучения Ибсена при Университете в Осло (Senter for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo). Член Международного ибсеновского комитета 1997 – 2000 (International Ibsen Committee 1997–2000).

Контакты: andr_ibsen@mail.ru

about authors

AUTANT-MATHIEU MARIE-CHRISTINE

Leading Research Associate at the National Center of Scientific Research, France (CNRS-ARIAS), Director deputy of the EUR'ORBEM Centre (CNRS-Paris, Sorbonne), historian, specialist in the field of Soviet and Russian theatre.

BALANDINA NATALIA

Film critic, film historian, senior researcher at the State Institute for Art Studies, lecturer at the Theater and Cinema History Department of the Russian State University for the Humanities.

Contacts: balannata@gmail.com

BARTOSHEVICH ALEXEY

Drama critic and theatre historian, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Foreign 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*, and others

Contacts: bartoshevitch@mail.ru

BESPALOVA ELENA

Art critic, art historian; author of the book *Bakst in Paris* (2016 Buksmart, Moscow) and over 30 publications on the history of the Silver Age art culture, the art of Russian emigration of the 1920s, as well as on problems in the field of fashion design of the first half of the XX century. Honorary Member of the Russian Academy of Arts. Translator from English. Over the years she has been the curator of the English versions of Russian art magazines *Art Chronika*, *The Art*, *Russian Art*. The last 10 years devoted to an in-depth

study of creativity of L.S. Bakst. Academic consultant of the catalogue of L.S. Bakst exhibition in GMII A.S. Pushkin Museum. (8 June – 4 September 2016), part of the author's publication team.

Contacts: bespalova_er@mail.ru

BYCKLING LIISA

PhD. Academic interests: the work of Mikhail Chekhov in Emigration, the history of Russian Theatre in Helsinki, Finnish-Russian literature and theatre connections.

Contacts: byckling@mappi.helsinki.fi

FELDMAN OLEG

PhD, theatre historian. Head of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Heritage Study and Publication in The State Institute for Arts Research. Awards: State Prize of the Russian Federation (2000), Stanislavsky International Prize (2007). Editor of *V.E. Meyerhold Legacy* (v. 1, 1998; work in progress) and relevant books (*Meyerhold and Others*, 2000; *V.E. Meyerhold. Lectures, 1918–1919*, 2000, etc). For *History of the Russian Drama Theatre*: chapters on Pushkin (v. 2, 1977), provincial theatre of the 1860s to 1890s (v.5, 1980; v.6, 1982), theatrical life in the two capitals in the early 20th century (v.7, 1987). He also prepared for re-publication two books by V.N. Vsevolodsky-Gerngross about the Russian theatre from its origins to the end of the 18th century; these were included in volume 1 of *History of the Russian Drama Theatre*. Chapters on theatre in *History of the Russian Arts in the Second Half of the 19th Century* (v.1, 1988) and *Essays on 19th-Century Russian Culture* (v. 6, 2002). Took part in preparing the publication of theatre critic P.A. Markov's heritage in 6 books (*On Theatre*, vv. 1–4, 1974–1977; *A Literary Manager's Book*, 1976; *A Book of Recollections*, 1983). Author of *The Fortunes of Pushkin's Plays* (1975). As compiler, editor

and author of introductory articles took part in: *M.S. Shchepkin. His Life and Art* (v. 1–2, 1984), *Actor Shchepkin's Notes* (1988), *Woe from Wit on the Russian and Soviet Stage* (1987). Wrote 'Introduction' in *V.A. Telyakovsky's Diary* (v. 1, 1998).

Contacts: om-feldman@yandex.ru

GORFUNKEL ELENA

Critic, theatre historian, PhD (Arts), Professor at SPbGATI, a winner of the A. Kugel Prize (2003).

Contacts: egorfunkel@mail.ru

GUDKOV MAXIM

Theatre and movie actor, acting teacher, senior lecturer of Department of interdisciplinary art studies and practices of Faculty of liberal arts and sciences of Saint Petersburg State University, seeker of Department of acting of Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: gudkov@smolny.org

GUMENIUK VALERIA

Literary director of Malaya Bronnaya Theatre. The author of *Teatralnaya Kassa*, *Teatralnaya Zhizn*, *Teatralnaya Afisha* magazines.

EGOSHINA OLGA

Professor, Doctor of Arts. Leading research associate in Research Sector of Moscow Art Theatre School–studio. Works in the School–Studio of Moscow Art Theatre. Lectures history of the Russian Drama Theatre of the 20th century. Author of books: *Innocenty Smoktunovsky's Actor Notebooks*, *The Prime Stars. Russian stage on the edge of Millennium*, *Theatre Utopia of Lev Dodin*, etc.

Contacts: ovegoshina@rambler.ru

IVANOV VLADISLAV

Doctor of Arts, head of the Theater Sector of the State Institute for Art Studies. Editor-compiler of the almanac *Mnemosyn. Documents and facts from the history of the Russian theatre of the twentieth century* (Is-

sue 1–5), *Eugene Vakhtangov. Documents and evidence: In 2 volumes*. Moscow: Indrik, 2011. Member of the editorial board of the journal *Art criticism*. Deputy Chairman of the Academic Council of the Scientific Library of the STD of the RF. Chairman of the Reference and Bibliographic Work Section of the Scientific Library of the STD of the Russian Federation. Member of the Academic Council of A.A. Bakhrushin Theater Museum. Member of the expert council for art studies of the Russian State Humanitarian Scientific Fund. Laureate of the Stanislavsky International Prize in the category «Theater Studies» for the cycle of historical and theatrical works in the almanac *Mnemosyn. Documents and facts from the history of the Russian theatre of the twentieth century* (2010). Prize of the Government of Moscow and the Ministry of Culture of the Russian Federation for the monograph *Russian Seasons of the Theater* «*Habima*» (Moscow: Artist, Director, Theater, 1999) in the category «Art History» (2005).

IVANOVA ANASTASIYA

Theatre historian and critic. Graduated from Russian University of Theatre Art (GITIS), course mastered by B. Lybimov, now PhD student of the State Institute for Arts Studies. Author of theatre articles for different magazines (*Stanislavsky*, *Teatralnaya zhizn*, *Planeta Krasota*) and newspapers (*Dom Aktera*, *Vechernyaya Moskva*, *Nezavisimaya*).

Contacts: nikastasy@gmail.com

KHALIZEVA MARIA

PhD in Art History; Senior Associate at the Theatre Sector of State Institute for Art Studies. Columnist and editor at *Ehkran i Stsena*.

Contacts: mariakha@mail.ru

KHOKHLOVA DARYA

PhD in Art History; The State Academic Bolshoi Theatre of Russia ballet first soloist.

Contacts: daria.khokhl@yandex.ru

KOBETS YURI

Theater critic, translator, former literary manager of the St. Petersburg Bryantsev Youth Theatre. Graduated from Theatre Studies Faculty of GITIS. The author of *Teatr, Teatralnaya Zhizn, Baltiyskiye sezony, Sovremennaya Dramaturgiya* magazines, of *Kultura, Ehkran i Stseny* newspapers and other Moscow and St. Petersburg periodicals. Translator of plays by T. Ruzhevich, S. Mrozhok, Ya. Ivashkevich, G. Zapolskoy, A. Stasyuk and other Polish playwrights (many of them were published in *Sovremennaya Dramaturgiya*), author of theatrical versions of novels and stories by Dostoevsky, Gorky, G. Amadu, E. Porter and other writers.

Contacts: lottin55@gmail.com

KOLESNIKOV ALEXANDER

Member of the Union of Writers of the Russian Federation and the Union of Theatre of the Russian Federation, theatre and music critic, Doctor of Arts, diploma-winner of the Academy of the Arts of the Russian Federation (1999), coordinator of the international *Benois de la Danse* activities. Author of books and articles about literature and theatre.

Contacts: edvin8@list.ru

KOVALENKO GALINA

PhD (Arts) Professor of Foreign Arts Studies Department at the Russian State Institute of Performing Arts. Theatre historian and drama critic, translator of *The Theatre of the Absurd* by M. Esslin (2010); *Dodin and the Maly Drama Theatre. Process to Performance* by M. Shevtsova (2014); plays by D. Hwang, T. Williams, H. Pinter, M. Bartlett. Research interests: American and English theatre, modern Russian theatre.

KONSTANTINOVA ANNA

Critic, theatre historian, PhD (Arts).

Contacts: rapanna@yandex.ru

MAXIMOV VADIM

Doctor of Arts, Professor, Head of Foreign Theatre Department at Russian State In-

stitute of Performing Arts, author of books about A. Artaud and about Modernist theatre.

Contacts: vadim_maksimov@mail.ru

MIKHALIOVA ELLA

graduated from the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS) in 1987 (course mastered by Nikolay Eliyash). Worked as a journalist in various media, performed the job of leading expert in The Ministry of Culture, Museum Department, and of editor in The Literature Publishing House. Author of articles about theatre as well as of the book *In Frames of the Red Square* devoted to the history of Taganka Theatre.

Contacts: M-el22@yandex.ru

SHADRONOV RASTISLAV

Graduated from the philological Faculty of Ulyanovsk State Pedagogical University named after I.N. Ulyanov. Post-graduate student, specialization – Soviet literary avant-garde of the 1920s. Author on the portal *Chastny correspondent* <http://www.chaskor.ru/>. Renowned blogger users.livejournal.com/-arlekin-/

Contacts: shadronov@rambler.ru

SHCHERBAKOV VADIM

PhD (Arts), theatre historian. Leading research associate of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Legacy Study in The State Institute for Art Studies. Takes part in all books and publications of this Department (*V.E. Meyerhold Legacy*, vol.1–3; *Meyerhold and Others*, a collection of articles and sources; *Meyerhold's Lectures*; etc). As the coeditor prepared two books: *N. Tarabukin about V. Meyerhold* (with Oleg Feldman) and *Meyerhold – the art of theatre director in the century's scope* (with Béatrice PiconVallin). Author of many articles devoted to the director's art in the Russian theatre in the 1910–1920 and book *Pantomimes of the Russian Silver Age*. Teaches theatre history in the Director's Magistracy. Editor en Chief of *Proscenium* magazine.

Contacts: vadshcher@gmail.com

SKOROKHOD NATALIA

PhD, associate Professor of theatre art at the Russian State Institute of Performing Arts. She is theatre author who deals with prose adaptations of more than twenty years. Theatre adaptations of L. Tolstoy, A. Chekhov, A. Pushkin etc. made by her were staged in many theatres of Russia. The author of the *How to adapt prose* (2010) and *Leonid Andreev: biography* in the series of *Lives of Remarkable People* (2013).

SOLOVYEVA INNA

The Honored Artist of the Russian Federation (1993). Professor, Doctor of Arts. Laureate of State Prize of Russia (2003). Director of Scientific Research Sector of Moscow Art Theatre School-studio.

STOLNAYA KSENIA

Student of the Theater Faculty of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Contacts: 5758583@mail.ru

USHKAREV ALEXANDER A.

Ph.D. (Arts), associate professor, senior researcher in The Department of General Theory of Art and Cultural Policy of The State Institute for Art Studies.

Contacts: al_ush@mail.ru

WASZKIEL MAREK

Professor of the Warsaw Theater Academy. Ph.D. (Philosophy). The historian of the puppet theater and the theater critic. Member of the executive committee of the international branch of UNIMA, as well as the chairman of the UNIMA Commission for Communications and Publications and the Education Council of UNIMA. Former director and art director of the Bialystok Puppet Theater, a theater known for the search for new forms of puppet and synthetic art.

Contacts: marekwaskziel@gmail.com

YURIEV ANDREY

PhD (Arts), Professor at Russian State Institute of Performing Arts (St. Peters-

burg). An author of numerous articles published in Russia and abroad, including the monograph *A Mystery Play Tradition in Henrik Ibsen's Theater* (2013). Prepared the critical edition of Ibsen's *Emperor and Galilean* and *Rosmersholm* within the academic book-series "Literary Monuments" (St. Petersburg, Nauka, 2006). A scholarship holder of the Research Council of Norway (Norges forskningsråd: 1993, 1997, 1999–2000) for a scientific internship at the Center for Ibsen Studies in Oslo (Senter for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo). A member of the International Ibsen Committee 1997 – 2000.

Contacts: andr_ibsen@mail.ru

ZABRODIN VLADIMIR

Film critic, film historian, researcher at The State Institute for Art Studies and the Institute of Cinematography (VGIIK).

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: proscenium@yandex.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 300 до 600 dpi);
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

С аспирантов и соискателей докторской степени плата за публикации не взимается.

Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.

Все указанные параметры обусловлены новыми правилами, установленными в 2008 году Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки России (ВАК) для изданий, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий».

information for authors

The Editorial Board examines the materials submitted for publication only if they fully meet the following requirements:

1. acceptable article size is up to 60 000 characters with spaces;
2. the number of illustrations (if proposed) shall be agreed with the editors;
3. tables, graphs and musical texts are not published;
4. the texts and illustrations are accepted on electronic media (CD) with the printout (2 copies) signed by the author or by e-mail: proscenium@yandex.ru;
5. manuscripts are examined by the Editorial Board of the journal.

The article should be attached with:

1. a brief abstract of the article in Russian and English (up to 800 characters with spaces) and key words (5 to 10);
2. information about the author in Russian and English (with indication of scientific degree, scientific title, workplace, mailing address including zip code, phone, e-mail).

For graduate and doctoral students required:

1. to specify the Department and faculty of the institution or names of scientific institutions;
2. the stamped review from scientific supervisor, a leading specialist or the sending organization (2 copies).

Submission rules for texts and illustrations:

1. texts are accepted in MS Word format;
2. the author's name and article title are given in small letters;
3. the numbering of all notes must be continuous and the notes are given at the end of the text;
4. notes in foreign languages must conform strictly to the grammar rules;
5. quotation marks are used in the form of « »;
6. illustrations are accepted in TIF, JPG (resolution from 300 to 600 dpi);
7. captions below the illustrations should include the title of the artwork, the name of the author, performers, year and place of creation.

Post-graduate students and doctoral candidates will not be charged the fee for publication.

Materials that do not comply with these requirements will not be considered.

All of these requirements are enacted by the new rules established in 2008 by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russia (VAK) for publications included in the «List of leading reviewed scientific journals and publications».

вопросы театра **PROSCAENIUM**

**ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ФИНАНСОВОЙ ПОДДЕРЖКЕ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РФ**

Главный редактор: В.А. Щербаков

Предпечатная подготовка: С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург

Корректор: А.В. Мартынова

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993 гг. Издание было возобновлено в 2006 году. Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону театральной журналистики. Цель журнала – вспомнить опыт корифеев театроведческой науки, которые умели сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и настоящее, старые и новые смыслы. Издание предназначено театроведам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер.

The journal as a whole is devoted to the topical theatre problems and continues the tradition of the almanac *Voprosy Teatra*, which was published in the Institute for Art Studies from 1965 to 1993. The edition was resumed in 2006. Life and theatre are different today. The theatrology is increasingly focused on the study of the theatre's past; theatre criticism is increasingly drifting in the direction of theatrical journalism. The purpose of the journal is to recall the experience of theatre studies coryphaeuses who knew how to join theory and practice, how to link past and present, old and new meanings. The edition is intended to theatre critics, art historians, culture experts, lecturers and students of humanitarian universities, as well as just theatregoers who love theatre and believe that it does not die.

Адрес редакции:

125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5, Государственный институт искусствознания. Редакция журнала «Вопросы театра».

Контактный тел.: +7(903) 574-01-83

e-mail: proscenium@yandex.ru

Editorial Office Address:

The Editorial Board of «The Problems of the Theatre».

125009, Moscow, Kozitsky pereulok 5, The State Institute for Art Studies.

Contact phone: +7(903) 574-01-83

e-mail: proscenium@yandex.ru

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-30075.

Отпечатано в ГУП МО «Коломенская типография».

Тел. 8(496) 618-69-33, 8(496) 618-60-16. E-mail: bab40@yandex.ru