2019 № 1–2

вопросы театра
PROSCAENIUM

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ

вопросы театра
PROSCAENIUM

2019 № 1–2

Министерство культуры Российской Федерации
Российский фонд культуры
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

Издание осуществлено при грантовой поддержке Российского фонда культуры
и Министерства культуры Российской Федерации

Вопросы театра. Proscaenium. 2019. № 1–2. – М.: Государственный институт
искусствознания, 2019. – 456 с., ил.

ISSN 0507-3952
© Государственный институт искусствознания, 2019
© Вопросы театра. Proscaenium, 2019

Pro настоящее

зеркало сцены	10	Елена Горфункель **Шоу господина Рощина**
	18	Андрей Юрьев **Растревоженные «Славой», или** **Проповедь «монстризма» на голубом глазу**
	34	Юрий Кобец **Послесофитное, или** **Еще раз об искусстве «перевода»**
	42	Ольга Егошина **Скрипка Давида**
	50	Элла Михалева **«О кино, о жизни, о любви…»**
	56	Марина Тимашева **Доктрина предопределения-XXI:** **экспериментальная проверка**
крупным планом	68	Слава Шадронов **KLIM: как балаган сменить на храм?**
опыт и размышления	84	**По законам музыки** Беседа Владимира Панкова с Людмилой Бакши
	96	Любовь Боярская **Сцены из театральной жизни сценария**
фестивальное	106	Наталия Панишева **Двойной праздник**
	114	Анастасия Казьмина **Каждое мгновение**
	122	**«Люди к нам приходят спасаться»** Беседа Юрия Хармелина с Мариной Тимашевой
штудии	126	**В начале было Слово.** **Часть вторая** Анкеты по сценической речи. Публикация Анны Петровой при участии Марины Тимашевой

Pro книги

158 Мариалуиза Феррацци
Образцовый памятник международного сотрудничества

164 Надежда Ефремова
Театр начинается с Орфея…

174 Дмитрий Родионов
К выходу шестого тома Дневников В.А. Теляковского

180 Александр Чепуров
Движение театральной поэтики

Pro memoria

феатрон

190 Видмантас Силюнас
Утоление жажды, или Секреты успешного драматурга. Часть вторая

212 Людмила Старикова
Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Елизаветы Петровны. Рождение «Русского для представлений трагедий и комедий театра»

254 Екатерина Хамаза
«Парадокс об актере». Дидро в контексте театральных реалий XVIII столетия

театральные истории

270 Марина Светаева
Чайковский и драматический театр

290 Андрей Юрьев
«Кукольный дом» впервые на сцене: опыт реконструкции спектакля и его зрительской рецепции. Часть четвертая

	310	Ольга Абрамова **«Ганнеле» как место встречи**
	332	Инна Войтова **«Ярко загорались пурпуры костюмов…».** Новые выразительные возможности цвета в русском балетном костюме 1900–1910-х гг.
театр и проза	356	Наталья Скороход **Вл.И. Немирович-Данченко и А.Р. Кугель:** **история одной дискуссии**
мейерхольдовские чтения	364	Юлия Галанина, Олег Фельдман **Мейерхольд в работе над пантомимой** **«Влюбленные» 1911–1912**
наши публикации	384	Мария Львова **«Всем, кого это касается».** Два заявления о гастролях МХАТ 1922–1924 гг.
	400	Владислав Иванов **Как вахтанговцы пробовали «перековаться»** Письмо Б.Е. Захавы – П.И. Новицкому (1934)
люди, годы, жизнь	412	**Когда писались оперетты, в доме было шумно** Беседа Анны Масс с Александром Колесниковым

Аппендикс

428	Аннотации Авторы

Pro настоящее

Елена Горфункель

Шоу господина Рощина

Александринка снова встретилась с «Сирано де Бержераком». Некогда, в далекие годы, романтический опус Эдмона Ростана подарил себе тогдашний художественный руководитель Ленинградского театра драмы им. А.С. Пушкина И.О. Горбачев, в шестьдесят лет сыгравший роль бретера, вольнодумца, либертина (каковым Горбачев не был) и томного мизантропа. Нынешний главный режиссер театра Николай Рощин вернул пьесу в репертуар. Но повторил он лишь название в афише; заглавную роль получил московский актер Иван Волков; все остальное принадлежит Рощину.

С первых же минут спектакля становится понятно, что режиссеру традиционная версия «Сирано де Бержерака» надоела. Семнадцатый век, его мода и нравы могут вызвать любопытство, но ненадолго, а затем перегруженный информацией мозг станет искать более сильных раздражителей. Ибо чем интересен современный театр, как не раздражителями? Театр дразнит зрителя, обманывает наивных, дерзит искушенным, а в целом всегда стремится, во что бы то ни стало, все вывернуть наизнанку. Молодежи – говорят – это нравится. Еще молодежи нравится, когда шум улиц проникает сквозь толстые стены, минуя монументальную колоннаду шедевра Карло Росси и как-то расправляется со всем этим классицизмом, позолотой, бархатом и старым театральным порядком.

Но более, чем молодежи, шоу Рощина нравится той категории зрителей, которая привыкла к старому порядку, любит сидеть в мягких креслах и вспоминать славные времена мелодрам и водевилей. Спектакль Николая Рощина удовлетворяет вкусы и юных бунтарей, и обывателей. В шоу на темы «Сирано де Бержерака» сходятся XVII, XIX, XX и XXI столетия. Каждому из них уделено по кусочку, что, конечно же, вносит разнообразие и живость в вечную репертуарную пьесу о любви, уме и красоте.

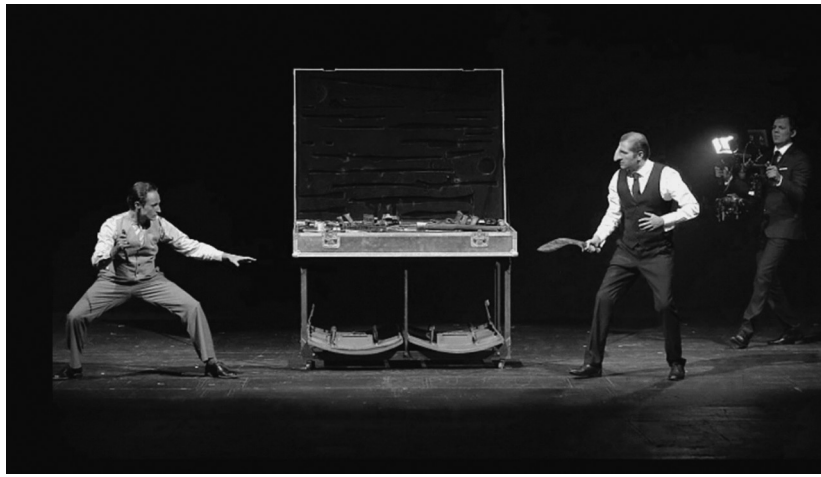
Драматург конца XIX в. Эдмон Ростан почувствовал, что прежний герой-любовник мирового театра раздвоился; бывший романтический уникум распался на две половинки. Это отразилось в сознании мира. Драматург сосредоточился на разладе интеллекта и чувств. Из «Сирано де Бержерака» сценический опыт Франции и России, где пьеса была особенно любима, сделал чувствительную вещь, к которой актеры стремились и стремятся не менее, чем к «Гамлету». Прежде пьеса и ставилась на актера. Господин Рощин эту традицию отодвинул. Его «Сирано де Бержерак» – на режиссера. Он начинает якобы согласием с пьесой, потом резко рвет все связи, потом идет на попятную, потом снова выставляет боевые режиссерские рога, наконец, пускается в какой-то бульварный компромисс. Он отказывается от стихотворного перевода Вл. Соловьева, который знаком поколениям зрителей и отзывается в нужном месте обязательным:

«Как жаль, что нет для вас подстилки.
Ведь я предупреждал же вас,
Что попаду в конце посылки».

«Сирано де Бержерак». Сцена из спектакля.
Александринский театр. Фото с сайта театра

Только в плохом театре – предупреждает нас автор спектакля – допустимы стихи, в современном театре они – абсолютный анахронизм.

Первыми гостями из XVII в. в этом шоу становятся кардинал Ришелье и актер Монфлери. Они из плохого, академического театра. Акценты насмешливые. На занавеси Александринки висит афиша премьеры «Клоризы» – сочинения кардинала, который, как известно, был покровителем театра и драматургов, и сам творчества для сцены не чурался. Надписи на занавеси в истории театра всегда служили манифестом. В шоу Рощина это тоже так. Игра в придворный театр, которой спектакль открылся и закрылся, указывает на художественную позицию режиссера: он против манерного, скучного и заказного, мишурного и официального, против дешевой развлекательности. Ему можно возразить, что XVII в. в своих главных явлениях не таков, и Ростан так не считал, ибо в его пьесе есть отсылки к литературе XVII в., в которой Сирано занимал не последнее место. Дерзкий и хорошо образованный писатель считал, что колеса мельницы, сбрасывающие Дон Кихота в грязь, самого автора романов о путешествии на Луну и Солнце вознесут к звездам. Посыл «к звездам», то есть к совершенству, диктует все безрассудные поступки Сирано, защитника высокой литературы и великого театра.



«Сирано де Бержерак». Сцена из спектакля.
Александринский театр. Фото с сайта театра

Героя Ростана г. Рощин посылает в гущу современности, в нынешнюю грязь уличных боев. Смельчак-одиночка отчаянно сражается с отрядом полицейских. Трижды он с молотком (вместо шпаги) подступает к щитам, перегородившим проход на улицу, и трижды оказывается на асфальте, побитый и помятый. Эти эпизоды сняты на натуре, на углу площади Островского и улицы Зодчего Росси, а предъявлены на том же экране, на котором высокопоставленный автор «Клоризы» Арман Ришелье дает интервью в фойе Александринки. Начало спектакля вообще вращается вокруг Александринки, которая становится платформой идейных столкновений Сирано и гвардейцев с «кардинальскими» охранниками и «кардинальским» театром. В бою на брусчатке Сирано теряет свой нос. Это прекрасная новость, ибо реальный нос всех Сирано с носами, особенно нос Ивана Волкова, никакого значения, кроме антиэстетического, никогда не имел. Отбросивший нос Сирано Иван Волков кажется симпатичным, не совсем молодым человеком, с комплексом неполноценности.

Итак, сначала шоу Монфлери, прерванное Сирано и товарищами, потом расплата диссидентов за покушение на академические святыни. От сцен придуманных и снятых на улице, в автомобиле, который кружит по площади Островского, вокруг здания театра, от указания на борьбу интеллектуала с плохим театром г. Рощин переходит к любовной интриге.

«Сирано де Бержерак». Сцена из спектакля.
Александринский театр. Фото с сайта театра

Деваться некуда, на подмостках появляются Кристиан и Роксана. Художник спектакля, тот же г. Рощин, поместил их на просцениуме в кабинки (это исходный элемент сценографии). Диалог, вернее, триалог, когда Кристиан повторяет то, что ему подсказывает Сирано, а Роксана с умилением внимает любовным излияниям Кристиана, – из области чистого водевиля с подслушиванием и подглядыванием. Так должны были играть Варвара Асенкова и Николай Дюр. Роксана может казаться глуповатой, но здесь, с переводом неоромантической интриги в водевильную, она стала восторженной дурочкой, обожательницей умников и вместе с тем красавчиков. Хотя Роксане, как барышне из любого века, должно быть известно, что носы и умы чаще всего не принадлежат фотогеничным особям. За редким исключением, к которым Сирано и Кристиан не относятся.

Когда водевильная ситуация себя исчерпывает, г. Рощин по законам, им самим над собой поставленным, переходит к длиннющей бессловесной игре, содержание которой состоит в том, чтобы банда (она же команда) Сирано переоделась в костюмы гвардейцев и переместилась из XXI века в XVII. На сцену выезжают кабинки (по числу персонажей), в них однополчане Сирано гримируются и одеваются, завершая военный туалет париками и огромными шляпами с перьями. Все делается без спешки, с индивидуальным подходом каждого гвардейца к этой

«Сирано де Бержерак». Сцена из спектакля.
Александринский театр. Фото с сайта театра

процедуре. Премудрости мужской моды (а мужской костюм века Людовика XIV был куда интересней женского) зрителями познаются воочию. Возможно, тут был иронический подтекст – война будет вестись в этой многоэтажной, тяжеловесной и пышной форме. Но смешно не вышло. В том числе и потому, что современное обмундирование не менее обременительно, а современное оружие куда более опасно.

Спектакль о Сирано и его безответной любви состоит из двух актов. Второй включает в себя из оригинала Ростана только последнюю сцену в монастыре. Роксана посажена в башню-платье с закрывающейся дверью. Из овала на фасаде этой башни выглядывает личико невольницы. Режиссер позволяет Сирано произнести весь ростановский текст (в прозе) с заключительным монологом. Сирано делает это, сидя в кресле, а на большом экране титрами дана его посмертная репутация остроумца, либертина, поэта, философа, фантазера… Путешествие по кругам поэтик как будто завершается, но как раз тут нас ждет главный сюрприз – несыгранное шоу Монфлери, невысказанное слово г. Рощина. «После того, как Сирано умер, – заявляет безобразник-трагик из Бургундского отеля, – мы можем показать то, чему он помешал». Снова опускаются барочные кулисы, гремит музыка и разноцветные прожектора скрещивают лучи посередине сцены. Начинается новый спектакль откровенно пародийного свойства. Вывод ясен: плохой театр торжествует,

«Сирано де Бержерак». Сцена из спектакля.
Александринский театр. Фото с сайта театра

Монфлери победил Сирано. Но, поскольку режиссеру свойственны противоречия, в заключительное шоу Монфлери он вставляет еще одну пародию на некий патриотический опус. Получается коллаж из, наконец-то доигранной, «Клоризы» и острых выпадов против мнимых ценностей. Пастушок и пастушка из пасторали XVII в. оказываются окружены проклятыми лицами истории, страшными символами века 20-го, а их патетическая верность родине и ее идеалам выражает себя в злодеяниях: через отверстия огромной бутафорской мясорубки змеится «мясо» мучеников.

Вся эта фантасмагория не отличается ни цельностью, ни вкусом. В ней все вульгарно и приблизительно. Монфлери продолжает выступать в роли диджея-Купидона, потрясая желто-розовыми телесами, а когда набедренная повязка спадает и зал видит его «обнаженный» до предела торс (нескрываемые накладки), он с еще большей самовлюбленностью танцует и мимирует. Монфлери действительно был очень толст. Над чем издевался не только Сирано де Бержерак, но и менее жестокий Мольер. Это не мешало Монфлери быть блестящим актером, благодаря которому Корнель и Расин увидели свои трагедии на сцене. У Рощина мы видим карикатурного Монфлери. Впрочем, зрители не знают, кто он был таков, и забудут его, выходя из театра, благо никакой роли и нет, а есть пластические выходы и комические выходки.

Куда обидней, что история Сирано, подлинного диджея сценического романтизма, подмята шоу Монфлери. Исполнителю заглавной роли просто не остается места в мизансценах, он вклинивается в них, чтобы на короткое время обратить на себя внимание. Если Сирано мешал постановщику, можно было написать и поставить пьесу о комто. Хоть о Монфлери. Манера обращения с первоисточником у Рощина мало отличается от многочисленных подобных редакций, встречающихся на каждом шагу. Классика одновременно манит и отталкивает. Ее подчиняют себе давно, нисколько не сообразуясь с тем, что хотел сказать драматург. Это делается, как я понимаю, от желания освежить текст, утвердить право на собственное «шоу» и от боязни прослыть скучным, хотя неизвестно, будет ли скучать зритель на хорошем спектакле с отличными актерами по прекрасной пьесе Ростана в отсутствии всяких режиссерских нагромождений. Так называемые новаторство и эксперимент часто бывают неубедительны и вызывают разочарование в самих классических произведениях.

* * *

Был в «Сирано» Александринского театра один по-настоящему волнующий момент. Случилось это, когда Иван Волков оказался допущен до большого монолога, в котором он становится страстен и темпераментен. Тогда в его интонациях и жестах вдруг угадывался другой Волков, Николай. Тот, что играл Дон Жуана и много, много других замечательных ролей в замечательных спектаклях у Эфроса. Как неожиданна и трогательна эта схожесть отца и сына! В ней – преемственность генетическая и, может быть, художественная. И она несколько примиряет с изобретательным шоу г. Рощина.

Андрей Юрьев

Растревоженные «Славой», или Проповедь «монстризма» на голубом глазу

«Я циничный человек <…>.
<…> Цинизм, как известно, находится рядом с высокой религиозностью».

Из интервью Константина Богомолова
2010 г.

В сегодняшнем репертуаре петербургских театров не найти спектакля, который вызвал бы у критики такую растерянность. От Константина Богомолова, столь долго специализировавшегося на ернических «деконструкциях» русской и европейской классики, вполне резонно было ожидать еще более залихватского обращения с забытой советской стихотворной пьесой Виктора Гусева «Слава», успешно игравшейся почти на всех сценах страны с 1936 г. до конца сталинской эпохи. Однако ничего подобного не случилось. На сей раз режиссер предложил, по его собственным словам, «чистый продукт», т. е. попробовал подойти к материалу «без всяких концептов», увидел в пьесе «старинный механизм, запыленный, проржавевший» и решил «взять этот механизм, подремонтировать его, очистить – и завести, чтобы он заработал»[1].

Итак, что же это за «механизм»?

Пьеса Гусева, как и положено продукту социалистического реализма, заряжена идеологией, ей целиком подчинена. Бессмысленно искать в ней скрытый подтекст, кукиш в кармане, который выворачивает наизнанку лежащий на поверхности смысл. Прославление подвига простого советского человека, любящего обычные житейские радости, скромного, вовсе не рвущегося в герои, но способного в экстремальной ситуации к альтруистическому самопожертвованию ради спасения десятков, сотен или тысяч жизней советских людей, никак не противоречит официальной морали тридцатых годов. Санкционированное сверху возвращение в социум «мещанских» идеалов семьи и в целом частной жизни с ее мелкими повседневными заботами и усладами – характерная примета сталинского «термидора», вызвавшая массу ироничных инвектив как слева, так и справа – и со стороны пламенных революционеров троцкистского толка, и со стороны непримиримых врагов большевизма.

«Последовательные изменения постановки вопроса о семье в СССР наилучше характеризуют действительную природу советского общества и эволюцию его правящего слоя, – писал Л.Д. Троцкий. – <…> Назад к семейному очагу! <…> Торжественная реабилитация семьи, происходящая одновременно – какое провиденциальное совпадение! – с реабилитацией рубля, порождена материальной и культурной несостоятельностью государства. Вместо того, чтобы открыто сказать: мы оказались еще слишком нищи и невежественны для создания социалистических отношений между людьми, эту задачу осуществят наши дети и внуки, – вожди заставляют не только склеивать заново черепки разбитой семьи,

«Слава». В. Реутов – Очерет, А. Петров – Маяк. БДТ. Фото с сайта театра

но и считать ее, под страхом лишения огня и воды, священной ячейкой победоносного социализма. Трудно измерить глазом размах отступления! Все и вся втянуты в новый курс: законодатель и беллетрист, суд и милиция, газета и школьная кафедра»[2].

Георгий Федотов: «Поколение, сделавшее Октябрьскую революцию, получает ясный ответ на свой недоуменный вопрос: “Для чего мы кровь проливали?”. Рай на земле, мечта о новом человеке и новом быте сводится к точным размерам: “жирный обед”, модный костюм, патефон... Для голодных и оборванных людей этот идеал имеет и оправдание, и даже эстетическую прелесть. Все то, что так недавно было грехом для социалистического сознания – что остается грехом для всякого морального сознания – привилегии сытости и комфорта в стране нищеты и неисчерпаемого горя – теперь объявляется дозволенным. Кончился марксистский пост, и, без всякой Пасхи, без всякой мысли о воскресении наступило праздничное обжорство. <...> Новое общество хочет как можно больше походить на старую дворянскую и интеллигентскую Россию»[3].

Здесь не место разбирать вопрос, правы или неправы были критики сталинского «нового курса», но заметим, что обе цитаты взяты из текстов, появившихся за пределами СССР в том самом 1936 г., с которого и началось триумфальное шествие гусевской «Славы» по сценам страны. Сложность уникальной ситуации тридцатых годов состоит,

помимо многого другого, в существенной корректировке официальной идеологии, отныне совмещавшей героический пафос социалистического строительства (он, заметим, не фиктивно, а вполне реально владел сознанием большинства советских граждан) с признанием прав «маленького человека» (разумеется, вовсе не означавшим, что на практике эти права неуклонно соблюдались). Мы ничего не поймем в эклектичном сталинском неоклассицизме, если будем игнорировать инкорпорированные в него черты своеобразного аналога бидермайера, достигшие максимальной отчетливости в послевоенном советском киноискусстве (взять хотя бы «Весну» Григория Александрова), но уже отчетливо заявленные в соцреализме тридцатых годов. «Слава» – произведение из этого ряда.

Совмещение Гусевым классицизма и обновленного стиля бидермайер – в сопряжении темы гражданского долга и связанной с ним ситуации нравственного выбора с темой «счастливой жизни простых советских людей». Причем на уровне главной драматической коллизии, безусловно, доминирует «классицистская» основа. Трудно сказать, входило ли это в намерения драматурга, но в фабульной структуре его пьесы различимы отсылки к корнелевскому «Горацию». И там и тут сопоставлены два героя, верных гражданскому долгу, требующему от них самопожертвования. И там и тут речь идет о смертельном поединке (у Корнеля – друг с другом, в пьесе Гусева – со стихией). И там и тут один герой готов рисковать собственной жизнью, не раздумывая и не рассуждая, будучи движим эгоистичной жаждой славы, а другой руководствуется высоким чувством долга, сочетающимся с человечностью, от которой неотделимо желание жить, любить, быть счастливым и дарить счастье другим. Как бы ни были далеки эти пьесы друг от друга (во времени, по содержанию, жанру, стилю, художественному уровню, наконец), они создавались в типологически сходных условиях, связанных со строительством нового государства: абсолютной монархии во Франции и сталинского СССР.

Принимая все это во внимание, трудно согласиться с Константином Богомоловым, предложившим видеть в авторе «Славы» чуть ли не замаскированного диссидента, протаскивающего в марксизм сталинской эпохи якобы чуждый последнему гуманистический смысл («В пьесе проигрывает тот герой, который готов идти на жертву [кто – Маяк? или Мотыльков? Ведь на жертву идти готовы оба. – *А. Ю.*]. <…> Гусев в принципе певец частной жизни. <…> Гусев сумел удивительным

образом, встроившись в сталинистские формы, маскируя свои истории этими марксистскими максимами, продвигать совершенно другие мысли, чувства и настроения»[4]).

Известно, что гуманизм – любой, а не только социалистический – вовсе не синонимичен трактуемой на либеральный манер «гуманности». Как учит ее величество История, первый может существенно ограничивать вторую, а вторая – препятствовать первому (справьтесь хотя бы у ренессансного гуманиста Макиавелли – перечитайте внимательно его трактат «Государь»...). Прав Богомолов, пожалуй, в одном: пьеса Гусева – не тот материал, к которому можно относиться как к отражению объективных и крайне острых противоречий советского социума времен «строительства социализма в отдельно взятой стране». Этих противоречий в ней нет и следа. Она не исследует конкретные исторические реалии, она дает представление об *идеалах* эпохи. Да, это «пьеса о хороших людях», какими их рисовало воображение многочисленных энтузиастов советского проекта на его предвоенной стадии. О людях, воплощавших нормативный эталон, неразделимое и гармоничное единство личного, общественного и государственного. Пьеса, несущая в себе заряд исторического оптимизма, веру в необратимость прогресса и преодолимость любых преград, встающих на пути советского народа к раю на земле – светлому коммунистическому будущему. Да, можно, согласиться с Богомоловым, что пьеса Гусева – это «наш советский “Ла-Ла Лэнд”», к которому сегодня можно относиться по-разному – с иронией, горьким сарказмом или, напротив, с щемящей тоской по утраченным иллюзиям. Но можно ли видеть в спектакле БДТ «чистый продукт», аутентичный «сталинский мюзикл», как определил его природу сам режиссер?

В постановке Богомолова нет ни малейших признаков мюзикла как жанра. Из-за отсутствия не только развернутых вокальных и танцевальных номеров, но и вообще атмосферы яркого красочного зрелища, без которой этот жанр не представим. Жизнеподобная сценография Ларисы Ломакиной лаконична и сдержанна. Световая партитура Ивана Виноградова подчеркнуто однообразна, лишена контрастов, одноцветна. Игра актеров демонстративно, «по-киношному» натуральна, интонации разговорные, «прозаичные», иногда акцентирующие фактуру стиха, но нигде ни на йоту не приближающиеся к пафосу, на который провоцирует то там, то здесь гусевский текст с его перепадами от лирически окрашенного бытовизма к патетике. Искусно выстроенный режиссером безупречно ровный ансамбль не допускает ни пафосной

«Слава». В. Дегтярь – Мотыльков, Е. Попова – Черных. БДТ.
Фото с сайта театра

манеры, ни малейших проявлений острой характерности, исключает минимальные отсылки к «большому стилю» советского театра сталинских времен. В спектакле нет и малейших следов *пародии* на этот стиль. *Как нет и признаков стилизации.* Черты умильного бидермайера так же максимально сглажены, как и героический пафос. Имитируется не стиль, имитируется «жизненность», в которой можно усмотреть аналог актерской манеры раннего «Современника». Спектаклю присуща внутренняя камерность, которая вступила бы в противоречие с требованиями большой сцены, если бы не приделанные к ушам актеров маленькие микрофоны и не крупные планы лиц, появляющиеся на стене-заднике и позволяющие зрителям следить за мельчайшими переменами во взглядах и мимике исполнителей.

«Зачем же это сделано? – вопрошает один из рецензентов. – Зачем давно усопшая стихотворная притча воскресла на сцене БДТ? Причем воскресла в смиренной оболочке непосредственности и даже трогательного умиления ею? Зачем – сказать не могу. Может, это какой-то извращенный эстетизм?»[5].

Пытаясь найти ответы на эти вопросы, большинство критиков ринулось на поиски следов режиссерской иронии.

Кто-то усмотрел ерничество в использовании фонограмм хоровых православных молитв, одна из которых сопровождает в первой сцене

«Слава». Сцена из спектакля. БДТ. Фото с сайта театра

разговор Мотылькова и Лены о полетах в небо, а другая звучит после монолога Марьи Петровны, обращенного к воображаемым сыновьям: «И если промчится от края до края / Весть, что подходят враги к рубежу, / Я вам сама белье постираю, / В походные сумки его уложу». Но если кому-то кажется, что посредством такого музыкального комментария монолог «нехорошо приравнен к молитве», то это проблема субъективного восприятия, отторгающего все советское как однозначно «нечестивое»; в режиссерскую партитуру никакой оценки не заложено, тут заявлена подчеркнуто нейтральная констатация факта: советский проект был заряжен религиозной энергией, связь которой с христианством не настолько однозначна, чтобы сводить ее целиком к отрицанию или утверждению.

Кому-то показалось ироничным распределение ролей. Однако то обстоятельство, что роли Мотылькова и Маяка, которым у Гусева не исполнилось и тридцати лет, поручены шестидесятилетним Валерию Дегтярю и Анатолию Петрову, даже в ничтожно малой степени не маркировано иронией. Оба совсем не выглядят, как пожилые люди, а личная память актеров о советском прошлом лишь усиливает подлинность их существования в предлагаемых обстоятельствах. Отсутствие признаков иронии наблюдается и в единственном гендерном перевертыше, который предложил режиссер, прежде щедро извлекавший эксцентричные эффекты из назначения на женские роли мужчин, а на

мужские – актрис. На сей раз режиссер лишил свой излюбленный прием привычного содержания – так сказать, вывернул наизнанку. Профессор Черных (чьи имя и отчество «Михаил Михайлович» предусмотрительно опущено в программке спектакля) предстает в исполнении Елены Поповой без малейших признаков шаржа – так, что трудно оспорить утверждение Татьяны Москвиной: «в этом нет никакого кривлянья – то, что суровая советская женщина именует себя в мужском роде [всего два-три раза, да и то ближе к концу спектакля. – *А. Ю.*], есть глубинная правда жизни»[6].

Вряд ли окажется верным предположение, что актеры БДТ не пошли на поводу у режиссера и сломали своей серьезностью его исходный замысел, якобы демонстративно ироничный. В своем интервью радио «Петербург» Василий Реутов, исполняющий в спектакле роль Очерета, рассказал о репетициях, выделив такой любопытный эпизод: «А где же развал, когда развал начнется? – спрашивал он Богомолова. – Когда начнется "монстризм"?». В ответ он слышал: «Нет, нет, нет, никакого "монстризма" не начнется. "Монстризма»" не будет – в этом и будет "монстризм"»[7].

Стоп! *«Монстризм» в отсутствие «монстризма»*. – Именно тут мы подбираемся к существу проблемы.

Имея дело с продукцией, выпускаемой Константином Богомоловым, надо учитывать, что режиссер ни в коей мере не озабочен *осмыслением* какой-либо жизненной или эстетической реальности (например, художественный мир романов Достоевского, подвергаемый им на редкость легкомысленной травестии, интересует постановщика так же мало, как реальность, этим миром отражаемая). Он работает не с ней, а с разного рода формами ее восприятия. Это тот совсем не оригинальный, а в наше время ставший до тошноты банальным случай, который пятьдесят лет назад был описан в одной из статей Михаила Лифшица, посвященных специфике модернистского художественного сознания. Случай уже постмодернистской, по своей сути, практики, которая предполагает, что сам по себе художественный продукт «уже не имеет никакого самостоятельного значения. Важно то, что художник подмигивает нам из своего угла. <…> Художник имеет дело не с явлениями реального мира, а с готовыми формами их изображения [или, добавим от себя, *стереотипами восприятия*. – *А. Ю.*], оторванными от реальности и подлежащими разным манипуляциям. Он настолько свободен в своем воображении, что может вернуться даже к фотографической

точности <...>. <...> Имеет значение только стоящая за всякой формой неутолимая субъективность больного художественного сознания, ее радикальная неискренность, ее игра»[8].

Впрочем, мы окажем Константину Богомолову слишком большую честь, если наивно спроецируем на принимаемую им позу позицию художника-модерниста, который, так или иначе, выражает болезненное отчаяние современного человека в мире тотального отчуждения. Сегодняшний «художник» не видит оснований быть обремененным устаревшими гротесками, сарказмами и всякими прочими «комплексами» своих недавних предтеч. От почетного когда-то статуса художника Богомолов сам готов чистосердечно отказаться, прямо заявляя, что он не претендует ни на какие художественные прорывы и что его интересуют лишь прорывы технологические[9].

Какая же технологическая задача решается им на этот раз? И зачем она ему понадобилась? Что стоит за деланно насмешливой проповедью «монстризма» в отсутствие «монстризма»?

«Мы должны разделить зал, они должны увидеть одну и ту же вещь, но с разных сторон. Они, зрители, должны заглянуть внутрь себя, и что есть у зрителя, так он и будет воспринимать спектакль». Так, по словам Василия Реутова, говорил режиссер на репетициях[10]. И цели своей он достиг. Публика в самом деле разделилась, да так, что многие скептики, прежде видевшие в нем дилетанта, признали его мастеровитость и тем самым подогрели зрительский интерес, уже начинавший ослабевать. «Режиссер, как оказалось, владеет своей профессией (а зачем столько лет скрывал?), – удивилась Татьяна Москвина. – Ну, дела! <...> Константин Богомолов поставил спектакль, который даже отъявленные театральные консерваторы могут посмотреть без малейшего отвращения»[11].

«Вряд ли лучший его спектакль» – самая мягкая реакция тех, кто, напротив, привык с жаром восхищаться любой продукцией Богомолова. Однако главный водораздел прошел не в области театральной эстетики, а в сфере идеологии. «“Слава” Константина Богомолова – блистательный спектакль, каких мало. “Слава” Константина Богомолова – виртуозный акт глумления надо мной как зрителем. Вот такой чудесный сплав, – написала Марина Дмитревская. – Испытываешь стыд за полученное неподдельное удовольствие, но хочешь посмотреть спектакль еще раз. Эстетическое совершенство притягивает, идеология приводит в ярость. Кто понимает и рефлексирует – распят, кто ничего

не знает о 1935 – не понимает и смотрит некий ” Ла-ла-лэнд”, кто хочет возврата прошлого – радуется»[12].

Подобные идеологические претензии к режиссеру не вполне оправданны, ибо их предъявители совершенно не учитывают законов, Богомоловым над собою поставленных. Суть чисто технологической задачи предельно ясна: доказать, что можно успешно реанимировать, не прибегая к очевидной иронии, даже такой анахроничный художественный материал, как пьеса Гусева. А иронию оставить при себе, обманув все ожидания посредством ломки постсоветских мыслительных клише, растиражированных многочисленными телевизионными мыльными операми про ужасы «бесчеловечного совка».

Привыкли видеть в сталинском СССР сплошной тоталитарный ад? Что ж, получайте противоположную картинку. Вот Мотыльков в Парке культуры и отдыха целует Лену, опасающуюся штрафа за столь нескромное поведение в публичном месте. Но тут появляется блюститель порядка, который, вопреки прогнозу не только Лены, но и тех зрителей, что не сомневаются в кровожадности советского режима, прикладывает руку к козырьку и уважительно бросает притихшим влюбленным: «Простите, кажется, я помешал». Часть публики хихикает, не сомневаясь, что рано или поздно наступит развал этой столь «простодушно» поданной юмористической идиллии. Но вот спектакль заканчивается – и рушится последняя надежда: после приглашения всего семейства в Кремль (а не в камеры пыток на Лубянке – подумать только!) Нина Усатова с такой неподдельной убежденностью, твердостью, спокойствием и простотой произносит слова «Сталин – сын трудового народа, / А я трудового народа дочь», что зал разражается аплодисментами, заглушающими ехидные смешки и вызывающими острый дискомфорт у тех, чьи ожидания обмануты и кто возмущен вроде бы окончательно оформившейся режиссерской апологетикой сталинизма. Хотя на самом деле никакой апологетики в этом «метаспектакле» нет, потому что Богомолову нет никакого дела до подлинных реалий тридцатых годов, как нет ему дела и до сталинистской идеологии, и до осмысления трагических коллизий, которыми, увы, богата мировая история. Ему ровным счетом ничего не хочется сказать новым спектаклем. Он всего лишь наслаждается давно им облюбованной ролью трикстера, который на сей раз попробовал поменять местами своих поклонников и противников, не присоединяясь ни к кому и всех одинаково обводя вокруг пальца. Спектакль в самом деле дразнит зрительское сознание,

«Слава». Н. Усатова – Мотылькова, Г. Блинов – Студенцов. БДТ. Фото с сайта театра

привыкшее к заезженным приемам постсоветской «художественной» пропаганды, которая отличается от пресловутого соцреализма лишь тем, что ставит минусы там, где прежде стояли плюсы, а плюсы – там, где стояли минусы. Не более.

Можно только согласиться с режиссером, что с чисто эстетической точки зрения «в высшей степени вульгарным и пошлым кажется строчить на полях <гусевской> пьесы ремарки вроде: "А в это время в ГУЛАГе..." или "С такого-то по такой-то годы расстреляно столько-то"»[13]. Но трудно поверить в его искренность, когда он так объясняет причину рождения столь экзотичного театрального симулякра: «Я вас оставляю наедине с этим зрелищем, я вам отказываюсь что-либо подсказывать, мне интересно, как это зрелище может на вас воздействовать в своем чистом беспримесном виде».[14] Трудно, потому что он тут же дезавуирует свой мнимый интерес, перечисляя все просчитанные эффекты: «Я уверен, что будут противоположные реакции. Кто-то будет сочувствовать, сопереживать и рыдать – и на здоровье. Кто-то будет смеяться и считать это все стебом – и пожалуйста. Кто-то станет ужасаться и возмущаться – и тоже ради бога. Кому-то, очевидно, не понравится, что я не делаю вот эти комментарии на полях, что не проявляю режиссерской позиции»[15].

«Цинизм!» – воскликнете вы. Бесспорно. Но цинизм, заметьте, порождающий шумиху и потому весьма успешно продаваемый.

Позволяющий хитроумному бизнесмену-технологу, назвавшему своим приоритетом «расширение зоны возможностей совмещения коммерции и искусства»[16], бросить на театральный рынок намного более «радикальное высказывание», чем те, что предъявлялись им наивной публике прежде. «Радикализм» в отсутствии радикализма – как эстетического, так и идеологического. Такой вот парадокс, разрешаемый в зоне коммерции, а не в области искусства или идеологии. Если, конечно, в слово «искусство» не вкладывать тот широкий смысл, который использован в словосочетаниях «искусство кулинара», «искусство парикмахера» или «искусство политтехнолога», не имеющего никаких собственных убеждений и учитывающего лишь конъюнктуру на рынке ставших товаром идеологий.

Отбиваясь от упреков в оправдании сталинизма, Богомолов, умеющий использовать баталии в соцсетях как эффективное средство «промоушена», прибегает к казуистичной аргументации, на самом деле ничего не проясняющей. В одной из рецензий на спектакль приводятся такие его фейсбучные высказывания: «Спектакль именно и есть мертвец, притворившийся живым, чтобы найти среди живых своих»; «Вот и весь механизм спектакля. И вся его цель. Вытаскивать из вас наружу вашу скрытую способность подключиться к мертвому, если оно предстанет живым. Эта способность и есть клеточка, что начнет делиться»[17].

Что это? Трикстер решил попробовать себя в амплуа воскресителя мертвых? Или, напротив, проповедника некрофилии? Толкуйте, как хотите, и не задавайте неудобных вопросов, ответов на которые от него не дождетесь. Например, вопроса о том, как связан спектакль с сегодняшним социальным контекстом и со стремительно меняющимися потребностями нашего, и без помощи богомоловского спектакля расколотого общества. Такой вопрос профилактически заблокирован режиссером уже в интервью телеканалу «Культура» вскоре после премьеры:

« — Есть в этом какое-то метафизическое совпадение, что именно сейчас, в восемнадцатом году, спустя много лет с тех пор, как Вы познакомились с пьесой “Слава” Виктора Гусева, она *сейчас* родилась? Сталинская пьеса. Нет?

— Нет. Мне кажется, нет. Я не отношусь вообще к материалам, как к какому-то… знаете… к чему-то, что может попасть во время или не может. Это талантливые или не талантливые материалы. И талантливые или не талантливые люди, которые их делают, вот и все»[18].

Позволительно, однако, и тут усомниться в искренности режиссера, хорошо владеющего искусством игры в прятки и приглашающего всех нас в этой игре поучаствовать. Если же отвергнуть предлагаемые им правила игры и присмотреться к связям спектакля с нашей сегодняшней реальностью, то картина окажется очень непростой.

Революционный процесс, стартовавший в России столетие назад и, как бы ни пытались это отрицать, явивший момент истины не в Феврале, а в Октябре, до сих пор не завершился и вошел ровно три десятилетия назад в исторически неизбежную для всякой революции фазу реставрации. Страна, вдосталь хлебнувшая прелестей распада в девяностые годы, пережила период относительной стабилизации, оставшийся в нулевых, и стремительно движется к новой точке бифуркации в условиях тотального идеологического – и шире – смыслового вакуума при нарастающем и достигающем катастрофических размеров социальном неравенстве. Общество, которое живет в условиях, все более напоминающих социал-дарвинистские джунгли, все меньше испытывает склонность довольствоваться многочисленными политтехнологическими паллиативами и все сильнее тоскует по преданному и ошельмованному советскому проекту. Не по ГУЛАГу, с которым тщится отождествить всю историю СССР как «либеральная», так и «православно-патриотическая» обслуга правящего класса, а по энергии созидания, которой не было, нет и не может быть у позднесоветской и постсоветской плутократии, ныне вершащей «благородный» суд над большевизмом, но не способной предложить обществу никакой позитивной идеи, никакой программы, кроме той, что *реально* выражает ее неизменные интересы, целиком умещаясь в реплике горьковского персонажа: «Я рядовой русский человек, русский обыватель! Я обыватель – и больше ничего-с! Вот мой план жизни. Мне нравится быть обывателем… Я буду жить, как я хочу! И, наконец, наплевать мне на ваши россказни… призывы… идеи!»[19]. А в это время думающая молодежь, которой в последние годы заметно прибавилось и которой порядком надоела экзотика российской буржуазной реставрации, все чаще ищет ответы на свои вопросы не в новейших учебных пособиях по успешному ведению малого бизнеса, не в публицистике Ильина или Солженицына, а на территории современной марксистской мысли, слухи о смерти которой оказались «несколько преувеличенными»…

Не удивительно, что правящий класс всерьез обеспокоен опасностью утраты контроля над ситуацией. «Либеральный» бомонд,

идеологически обслуживавший реставрацию на ее первоначальной стадии, обеспокоен не меньше. Лишившись дарованной ему когда-то монополии на обработку массового сознания (в силу исторических причин, которые не место здесь обсуждать), он не может предложить своим хозяевам никакого пропагандистского оружия, кроме страшилки в виде «оживающего диктатора-вурдалака» Сталина. Хотя мыслящая часть постсоветского общества отчетливо сознает, что если стране и угрожает диктатура, то вовсе не сталинистского, а пиночетовского типа. Та самая диктатура, которую хором воспевал «либеральный» бомонд в «святые» для него девяностые годы – разумеется, со «сладкоголосым» соло незабвенной Валерии Ильиничны Новодворской. Если же такой прогноз обернется реальностью, все можно будет списать на якобы не изжитый страной сталинизм.

Очевидно, что Сталин навсегда остался в прошлом – в той неповторимой исторической ситуации, которую невозможно реанимировать никакими усилиями сегодняшних «патриотов»-псевдосталинистов. Но можно превратить память о нем и о той великой и трагической эпохе в ходовой товар, чтобы и дальше, пока в запасе имеется какое-то время, бездумно паразитировать на советском наследии и тоске по советскому проекту. Паразитировать – и хихикать над недалекими «совками», не умеющими расслабиться и получать от жизни удовольствие. Как умеет паразитировать, хихикая и подмигивая «из своего угла», не только Богомолов, но и целый легион мастеров различных «искусств».

Вот тебе, читатель, и ответ на вопрос, откуда берется на сегодняшней сцене гусевская «Слава», а не какой-нибудь иной «чистый продукт». Рассчитанное на широкий спрос театральное предложение пускай и является очередным паллиативом, но все же косвенно отражает реальный социальный заказ, постепенно определяющийся сдвиг массового сознания в сторону «отрицания отрицания». То есть в сторону радикального разрыва с силами реставрации.

Впрочем, задумываться над такими материями – дело непосильное для нашего бомонда, всегда уверенного в своей правоте, нравственной белизне и безупречной идеологической пушистости. Так что можно расслабиться и получать удовольствие от того, как смекалистый балагур-затейник выступает нагишом на богемном капустнике, затем отвешивает комплименты «сталинистке» Ямпольской и ставит изысканно ироничный «сталинистский» спектакль, а дальше, побывав «несчастной жертвой» разрекламированного желтыми СМИ

«великосветского» адюльтерного скандала, отправляется на канал «Спас», где под прицелом телекамеры наводит на собеседника устало меланхоличный, проникновенно страдальческий взгляд и начинает разглагольствовать о вере и неверии, об одиночестве в молчании, о театре как религиозном действе, о «христианском» культе смерти и не менее «христианской» сути никем до сих пор по-настоящему не понятого учения Ницше. Кто-то, наблюдая за головокружительными кульбитами доморощенного Заратустры, возмущается циничным поруганием «высоких идеалов свободы и демократии», а кто-то весело хохочет и невольно задается далеко не праздным вопросом: не продемонстрирует ли скоро сей мастер театрализованной акробатики еще более эффектный, чем «Слава», и начинающий входить в моду у богемной тусовки «метаспектакль» под названием «Путь в Дамаск, или Божественная метанойя»? Благо, что в предлагаемых правящим классом обстоятельствах можно слегка подсуетиться и найти влиятельных менеджеров, покровительственно направляющих мастеров всевозможных искусств в сторону православно-самодержавного агитпропа и готовых в любой момент принять в свои объятия «раскаявшегося грешника». От них можно получить в дар даже целый театр, в котором будут созданы необходимые условия для решения все более и более увлекательных технологических задач. К примеру, для производства «чистого продукта» из драмы Нестора Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла» или столь же актуального для «православно-патриотической» общественности «Пещного действа» – конечно, с царем Навуходоносором в облике Сталина, а еще лучше – Ленина или Карла Маркса. Благо, что на такие «душеспасительные» цели могут выделить весьма солидный бюджет... А если нет?

Если нет, наш герой к решению таких задач приступит вряд ли. Ведь тоски по «православию, самодержавию, народности» времен Николая I или Ивана IV массы, согласно соцопросам, не испытывают. Так что воскрешение Кукольника или «Пещного действа» отечественной сцене пока не грозит.

Этим и утешимся.

Март 2019

[1] См.: Константин Богомолов о премьере в БДТ: «Если нет необходимости героически умирать, то этого не надо делать» // Афиша Plus. 07 сентября 2018 г. (URL: https://calendar.fontanka.ru/articles/7070/ дата

обращения 27.02.2019); Главная роль. Константин Богомолов // Телеканал «Россия К». 10 сентября 2018 г. (URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/287785 дата обращения 27.02.2019).

2 *Троцкий Л.Д.* Преданная революция. М.: НИИ культуры, 1991. С. 122, 127.

3 *Федотов Г. П.* Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры: В 2 т. СПб.: София, 1992. Т. 2. С. 100–101.

4 Константин Богомолов работает в БДТ – ставит сталинский мюзикл «Слава» в стилистике «Ла-Ла Лэнд» <интервью с режиссером> // СПб. Собака.RU. 14 мая 2018 г. (URL: http://www.sobaka.ru/city/theatre/72693 дата обращения 27.02.2019).

5 *Горфункель Е.* «Теперь такие роли не в ходу…» // *Петербургский театральный журнал*. 2018. № 4 [94]. С. 87.

6 *Москвина Т.* В Большой драматический явился призрак коммунизма // *Аргументы недели*. 2018. № 36 (629). 13 сентября (URL: http://argumenti.ru/culture/2018/09/585491 дата обращения 27.02.2019).

7 Приводится по записи передачи «Театральная галерея» от 4 октября 2018 г. Аудиофайл любезно предоставлен ведущей радиопередачи Татьяной Сергеевной Ткач.

8 *Лифшиц М. А.* Почему я не модернист? Философия. Эстетика. Художественная критика. М.: Искусство – XXI век, 2009. С. 141–142.

9 См.: Константин Богомолов работает в БДТ – ставит сталинский мюзикл «Слава» в стилистике «Ла-Ла Лэнд» <интервью с режиссером>.

10 Приводится по указанной в сноске 7 записи.

11 *Москвина Т.* В Большой драматический явился призрак коммунизма.

12 *Дмитревская М.* Бой идет не ради «Славы», или Чудесный сплав // *Петербургский театральный журнал*. Блог. 12 сентября 2018 г. (URL: http://ptj.spb.ru/blog/boj-idet-neradi-slavy-ili-chudesnyj-splav/ дата обращения 27.02.2019).

13 Константин Богомолов о премьере в БДТ: «Если нет необходимости героически умирать, то этого не надо делать».

14 Там же.

15 Там же.

16 См.: Константин Богомолов работает в БДТ – ставит сталинский мюзикл «Слава» в стилистике «Ла-Ла Лэнд» <интервью с режиссером>.

17 См.: *Дунаева А.* Критическое «слава»-словие // *Петербургский театральный журнал*. 2018. № 4 [94]. С. 91–92.

18 Главная роль. Константин Богомолов.

19 *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М.: ГИХЛ, 1950. Т. 6. С. 273.

Юрий Кобец

Послесофитное, или Еще раз об искусстве «перевода»

Осенью служители Мельпомены собрались в Санкт-Петербургском ТЮЗе на ежегодную церемонию вручения театральной премии «Золотой софит» за прошедший (2017–2018 гг.) театральный сезон. Два спектакля из списка кандидатов на награду в разных номинациях – «Беглец» по Л. Толстому и «Зимняя сказка» У. Шекспира, поставленные по далеким друг от друга литературным первоисточникам, в несхожих труппах, режиссерами разных поколений – оказались на редкость близки друг другу.

«Беглец».
Сцена из спектакля.
Театр им. Ленсовета.
Фото Ю. Смелкиной

«Беглец» поставлен по ранней повести Л. Толстого «Казаки» (сценической истории практически не имеющей) на Малой сцене театра им. Ленсовета молодым московским режиссером Айдаром Заббаровым, и заняты в нем преимущественно молодые актеры – несколько сезонов назад принятые в труппу выпускники курса А. Алексахиной и Ю. Бутусова. Темное пространство Малой сцены по диагонали пересекает помост из свежеструганных досок (зрительские ряды расставлены по обе стороны), два деревянных столба по краям. При ближайшем рассмотрении заметим, что помост образуют сложенные ящики – не то сундуки, не то чемоданы – разной высоты; в них герой прячет фрак и письма из Москвы, а казаки – оружие, одежду, вино. Иногда они служат столом, иногда – гробом.

Сюжет спектакля особой событийностью не отличается. Он расположился между двумя выстрелами. Первый звучит вначале, когда молодой казак Лукашка убивает абрека, второй – ближе к финалу, когда Лукашка погибает от рук брата убитого горца. Режиссер, следуя

«Беглец». Сцена из спектакля. Театр им. Ленсовета.
Фото Ю. Смелкиной

первоисточнику, прядет ткань спектакля из обычных разговоров, песен, праздничных застолий и будней станицы. Название «Беглец» взято режиссером из авторских черновых вариантов повести. Круг действующих лиц сведен к минимуму, а вместо панорамы казачьей жизни, которой так восторгался молодой Толстой, представлена история короткого пребывания в станице молодого юнкера Оленина. Он знакомится с казаками, играет с каза́чками в опасные игры, влюбляется в Марьяну и готов драться из-за нее со своим новым другом Лукашкой. Дуэль эта – эмоциональный пик спектакля – решена режиссером с нескрываемым юмором: оба жениха Марьяны садятся посреди помоста, Лукашка достает из ящиков одну за другой бутыли, и они азартно, без слов, затевают винный поединок! Начинают, естественно, с традиционного рога, а дальше счет выпитому теряется. Один бросает закуску, то бишь огурцы, в воздух, другой рубит их на лету шашкой. Часть закуски падает в руки зрителей.

Оленин в спектакле далек от хрестоматийного образа «лишнего человека» русской литературы. Молодой офицер Александра Крымова – не Онегин, не Печорин, скорее будущий Пьер Безухов. Он невысок, склонен к полноте, стеснителен и близорук, чрезмерно искренен и простодушен. Именно этим он покоряет старика Ерошку и всех молодых казачек, но больше всего – зрителей. Все двенадцать актеров, занятые

А. Крымов – Оленин, И. Батарев – Лука. «Беглец». Театр им. Ленсовета. Фото Ю. Смелкиной

в спектакле, достойны похвал; но особенно хочется выделить второго героя спектакля – Лукашку Ивана Батырева, любимца станицы, отчаянного воина и гуляку. Стоит порадоваться за молодого актера, который после долгих поисков своего театра и режиссера примерил «костюм», который пришелся ему впору. Нашлась, к счастью, та роль, для которой он оказался идеальным исполнителем.

Режиссер счастливо избежал голливудского *à la russe* в этой русской истории: публика не увидит ни картин московской светской жизни, где герой проматывает деньги, полученные по наследству, ни драк и поножовщины в станице, ни шумных офицерских кутежей с непременной охотой за молодыми казачками. Все будет сдержанно, негромко, можно сказать – элегично.

Забегая вперед заметим, что режиссер не стал прямо переносить время действия в наши дни. Один только раз в полной тишине по пустой сцене пройдет солдат в каске и камуфляжной форме образца 90-х гг. XX в., взберется по столбу на галерею второго этажа и молча исчезнет в дверном проеме. И этого окажется достаточно, чтобы вспомнить, что происходило недавно на Кавказе.

В спектакле работает энергия молодости, сказывается сплоченность курса. В ленсоветовском зальчике невольно вспоминается другой, московский зал: с таким же эмоциональным накалом и при

А. Дюкова – Гермиона, В. Чернышов – Поликсен, А. Иванов – Леонт.
«Зимняя сказка». ТЮЗ им. А.А. Брянцева. Фото Н. Кореновской

таком же внешнем минимализме режиссуры играли лет сорок тому на Таганской площади. Когда выходили знаменитые любимовские спектакли, режиссер А. Заббаров еще не родился, но «Беглец» кажется их наследником по прямой. На сцене видишь каждого крупно: включая тех, кто вышел на пару минут или тех, кто подолгу молчит (или молчит постоянно, как С. Никифирова – Немая, но молчание ее просто кричит). Нельзя не упомянуть классического слугу при барине, почти клоуна, Ваню – В. Ставропольцева, или старого Ерошку – А. Сулимова. Такого полноценного актерского ансамбля давно встречать не приходилось; бывают порой сезоны, когда об этом словосочетании ничто не напоминает.

Негромкий ленсоветовский спектакль стоит в стороне от многих ярких постановок с эффектными нагромождениями режиссерской фантазии, которые весьма рассеянно смотрят на литературный первоисточник. Некогда режиссерам всматриваться…

Минимализм сценографии, лаконичность световой партитуры, особое внимание к музыке, скромные костюмы, призванные не отвлекать от главного – от актеров! – все это роднит спектакль Заббарова с интерпретацией шекспировской «Зимней сказки» Уланбеком Баялиевым в Санкт-Петербургском ТЮЗе.

Талантливый болгарский художник Ю. Табаков распахнул огромное пространство большой сцены театра, открыв его до черной кирпичной кладки задней стены, обнажив колосники, софиты и прожектора. Стильные строгие черно-белые костюмы, призрачный, колдовской свет вахтанговки М. Шавдутуашвили, завораживающая музыка Ф. Латенаса (с постоянным эффектом узнавания «забытой» мелодии) создали магнетически притягательный мир, таинственный и безусловно театральный.

Режиссеру понадобились актеры с отменным чувством юмора, которых, к нашему удивлению, он в ТЮЗе нашел. Всерьез играть эту позднюю пьесу Шекспира совершенно невозможно. Ибо как поверить в страну Богемию (часть нынешней Чехии), у которой есть выход к морю? В то, что Гермиона – дочь русского царя? В то, что выживает Утрата, брошенная на безлюдном заснеженном берегу, среди воющих от голода зверей? Как объяснить шестнадцатилетний перерыв в действии? Да и ревность героя – в отличие от пагубы Отелло – беспочвенна, анекдотична. Эта пьеса есть философская сказка для взрослых.

В спектакле ТЮЗа знакомых актеров не узнаешь. Если в «Беглеце» замечательно играют молодые, то здесь *будто впервые* заиграли актеры, десятилетиями служившие в театре – Н. Иванов и А. Веселов (Старый пастух и его сын), В. Кононов (Антигон), В. Чернышов (Поликсен) и другие. Особенно хочется выделить Александра Иванова (Леонт), Анну Лебедь (Паулина) и Олега Сенченко в роли Автолика, который является пружиной всего действия. Балансируя на тонкой грани между психологической правдой и пародией, А. Иванов и А. Лебедь откровенно иронизируют над самими собой. Вспоминается «Двенадцатая ночь» театра «Современник», в которой тонкое искусство автопародии демонстрировали А. Вертинская и Ю. Богатырев. Во второй части тюзовского спектакля А. Иванов и А. Лебедь поднимаются на тот же уровень утонченного лицедейства и актерского вдохновения.

Для Уланбека Баялиева, как и для Айдара Заббарова, главное на сцене не свет, не дождь/снег, что так эффектно смотрится в контражуре, не бесконечное видео, на которое давно пора наложить мораторий (вероятно, тогда отечественный театр сможет двинутся вперед или хотя бы в сторону). Им важно передать свой взгляд на произведение и прочитать его темы и смыслы в первую очередь через актера! Им все еще интересен живой человек на сцене.

А. Иванов – Леонт. «Зимняя сказка». ТЮЗ им. А.А. Брянцева.
Фото Н. Кореновской

А разве не за этим люди ходят в театр? Снова вспомнилась Таганка. На что шли зрители в 70–80-е? На Вознесенского, Маяковского и Есенина, на Горького, Чернышевского, Гоголя, Абрамова, Трифонова, Быкова, Можаева. На автора, фамилия которого красовалась в верхнем правом углу и имела первостепенное значение. Ю.П. Любимов хорошо понимал – как и на чем в ежедневной работе должен расти актер, как за несколько лет превратить незнакомую команду в самый популярный театр.

Пристально вглядываясь в две петербургские премьеры, невольно задаешься вопросом, у кого учились режиссеры? Оказывается, оба закончили мастерскую Сергея Женовача в ГИТИСе. Баялиев – в 2004, а Заббаров – в 2018 г. «Беглеца» (после этого Заббаров поставил еще один спектакль у себя на родине, в Казани) он выпускал еще студентом, и только в июне защитил диплом. Вот в чем, оказывается, секрет!

Вспомним «революционное» для Малого театра «Горе от ума» С. Женовача, где все актеры играли Грибоедова просто и естественно, будто своего современника. А на следующей премьере – «Правда, хорошо, а счастье лучше» – никто не мог узнать пьесу; она засверкала в Доме Островского такой новизной, будто была написана вчера. Конечно, не забыть и того, как петербургский зритель осаждал театр на улице Рубинштейна, где «Студия театрального искусства»

«Зимняя сказка». Сцена из спектакля. ТЮЗ им. А.А. Брянцева.
Фото Н. Кореновской

С. Женовача играла «Захудалый род» Н. Лескова или «Записные книжки» А. Чехова; таким же открытием, будто впервые поставлены, позже казались игранные-переигранные «Самоубийца» Н. Эрдмана и «Москва–Петушки» В. Ерофеева.

Отличительная черта этой режиссерской школы – уважение к имени автора, вокруг которого строится работа над спектаклем. Ученики Сергея Женовача тщательно выбирают материал для будущего спектакля и глубоко погружаются в первоисточник, стараясь максимально точно, адекватно, по-рыцарски перевести литературу на язык сцены.

Чтобы сделать такие значительные – для всего петербургского театра – спектакли, понадобились два молодых московских режиссера. Мне кажется, что тем, кто занят воспитанием будущих режиссеров на Моховой, стоит серьезно задуматься. Возможно, в процессе обучения профессии они упускают что-то важное?

Ольга Егошина

Скрипка Давида

История «Матросской тишины» Александра Галича выделяется даже на фоне непростых судеб драматических произведений, которыми богата отечественная сцена. Сам Галич написал отдельное произведение «Генеральная репетиция», где в подробностях воссоздал не только роковой день генеральной репетиции, но путь создания пьесы и свой собственный путь к ней. Первые три действия он написал сразу после войны, четвертое – после XX съезда.

Никому из театров Галич пьесу не предлагал, Олег Ефремов вышел на него сам. «Матросской тишиной» (Ефремов предложил название «Моя большая земля») вместе с пьесой Виктора Розова «Вечно живые» предполагалось открыть новую студию МХАТ.

Увы, уже во время репетиций что-то стало меняться. Как пишет Галич, «Нигде никто ничего не говорил прямо – а, так сказать, не советовали, не рекомендовали, предлагали одуматься! И вот – перестали сколачивать декорации, прекратили шить костюмы, помрежи отобрали у актеров тетрадочки с ролями, режиссеры-постановщики спрятали экземпляры пьесы в ящики письменных столов»[1]. Отменились репетиции в Ленинграде и в Алма-Ате. Студенты Школы-студии и их педагог Ефремов продолжали «на что-то надеяться. То ли на высокое покровительство Московского Художественного театра, то ли на малопонятную упрямую поддержку пьесы парторгом ЦК при МХАТе Сапетовым, поддержку, за которую он впоследствии схлопочет “строгача” – строгий выговор с предупреждением за потерю бдительности и политическую близорукость. Но, быть может, самой главной основой надежды, основой основ было то, что никто из нас – ни я, ни студийцы – не могли понять, за что, по каким причинам наложен запрет на эту почти наивнопатриотическую пьесу»[2].

Наивного патриотизма в «Матросской тишине», безусловно, хватало. Но было и другое, о чем Галичу прямым текстом скажут в начальственном кабинете вскоре после генеральной репетиции: «Вы что же хотите, товарищ Галич, чтобы в центре Москвы, в молодом столичном театре шел спектакль, в котором рассказывается, как евреи войну выиграли??? Это евреи-то!»[3].

Разговор с чиновницей описан в «Генеральной репетиции» с той же дотошной детальностью, создающей ощущение кафкианского кошмара, с какой описаны все четыре акта генеральной. Зал на полторы тысячи мест, в котором сидит человек пятнадцать. Реплики присутствующих. Одинокая фигура Товстоногова. Страдающие насморком министерские чиновницы – Соколова и Соловьева. Тогдашний директор МХАТа и будущий замминистра культуры Солодовников. Юный студент в антракте: «Милое мальчишеское лицо Табакова блестело от пота. Он подбежал ко мне и проговорил задыхающимся, плачущим голосом:

— Александр Аркадьевич, ребята просят… Ну, вы поговорите там с кем-нибудь!

— С кем, Олег? – изумился я.

— Ну, я не знаю… Ну, с этими – Соколовой, Соловьевой, черт их там разберет!»[4].

Разговоры были бесполезны. Все было решено.

Сам Табаков так и не смирился с этим первым в жизни тупиком. Годами и десятилетиями вынашивал мысль о возвращении к «Матросской тишине». Уже не стало ее автора. Но «наивнопатриотическая пьеса» с таким непростым контекстом не отпускала. Тридцать лет лежала она в письменном столе Табакова. В своих воспоминаниях он пишет: «Мне хотелось вынуть этого сильно залежавшегося в моем чреве младенца»[5].

Став ректором Школы-студии МХАТ, он предложил взять для студенческих отрывков финал пьесы Галича. Один из двух участников Владимир Машков вспоминает: «Я отлично помню экзамен, на котором мы с Филиппом показывали наш отрывок. Мы не видели ничего вокруг и не сознавали, что творится с нашими зрителями, потому что были полностью поглощены работой, которая, как оказалось потом, произвела на людей большое впечатление. Самого Олега Павловича живая реакция зрителя вдохновила на следующий шаг. То есть изначально, выставляя нас в отрывке, он еще не был уверен в том, можно ли будет доверить нам эту бесценную пьесу, и Табакову нужна была опора в лице зрителя, который либо отвергнет то, что мы ему показываем, либо примет это и поверит. Нам поверили, и после экзамена Олег Павлович принял решение поставить “Матросскую тишину” в качестве дипломного спектакля на нашем курсе»[6].

Летом 1988 Табаков выпускает «Матросскую тишину» со своими студентами-третьекурсниками. К моменту выпуска спектакль будет сыгран 50 раз.

Любопытно, что в том же 1988 Олег Ефремов отдает долг еще одному автору, обиженному партийной цензурой и Художественным театром, – на сцене МХАТа появляется «Кабала святош» Михаила Булгакова (Табаков сыграет в постановке Адольфа Шапиро одну из лучших своих ролей – слугу Бутона).

Вопреки поговорке о добрых намерениях – возвратить долг памяти – и на большой сцене МХАТа, и на малой учебной сцене Школы-студии МХАТ вымостили путь к спектаклям-событиям, спектаклям-открытиям. «Кабала святош» стала чуть ли не самой популярной постановкой Художественного театра конца 80-х. Партнерство О.Н. Ефремова (Мольера) и И.М. Смоктуновского (Людовика) вошло в хрестоматии актерской игры.

«Матросская тишина».
Театр Олега Табакова.
В. Машков – Абрам Шварц.
Фото К. Бубенец

«Матросская тишина» Александра Галича для «Табакерки» всегда была понятием особым и отдельным. Ее называли талисманом театра, его «Чайкой». С этой пьесой театр объездил весь мир. Через нее так или иначе прошли все знаменитые ученики Табакова – Евгений Миронов, Сергей Безруков, Ольга Блок-Миримская и др. Когда Табаков в 2016 вернул спектакль в репертуар «Табакерки» и открыл им новую сцену на Сухаревской, – зрители буквально затроллили Федора Лаврова (Абрам Шварц) и Павла Табакова (Давид Шварц) сравнениями с исполнителями легендарной постановки конца 80-х.

Студенческий спектакль предъявил новых лидеров русской сцены. Камертоном называли Владимира Машкова, сыгравшего возрастную драматическую роль Абрама Шварца. Сам актер называет эту работу огромным куском своей биографии. Но признается, что когда спектакль решили включить в афишу «Табакерки», он был уверен, что роль у него заберут: «На момент выпуска из Школы-студии МХАТ мы сыграли “Матросскую тишину” не менее пятидесяти раз. Но студенческая работа, пусть даже такая успешная, как наша, – это одно, а вот спектакль в репертуаре молодого, но уже очень известного московского театра – совсем другое. Это иной профессиональный уровень. Я был абсолютно уверен, что Олег Павлович будет играть роль Абрама Шварца в театре сам, а мне, может быть, потом даст какую-то возможность. Но он принял другое решение и сразу же отдал эту роль мне»[7].

Владимир Машков сыграл спектакль более двухсот раз. «Матросскую тишину» сняли с репертуара из-за того, что актер покинул страну для съемок в Голливуде. Когда после смерти О.П. Табакова ему предложили возглавить «Табакерку», он согласился, чтобы отдать долг памяти Учителю. И поставил, прежде всего, перед самим собой цель: превратить «Табакерку» в Театр Олега Табакова (ТОТ), а пространство на Сухаревке в тот театр, о котором учитель мечтал. Возобновление «Матросской тишины» с новым составом исполнителей стало частью этой масштабной задачи.

Думаю, что Машков многократно прокрутил в голове все максимы о невозможности дважды войти в одну реку и выслушал все советы на тему «не возвращаться к былым возлюбленным». Тем не менее, после почти двадцатилетнего перерыва он рискнул снова выйти на сцену.

Машков ставил на кон собственную актерскую репутацию да и свой авторитет нового худрука. Как вспоминают участники спектакля, он волновался едва ли не больше, чем самые юные исполнители.

В «Матросской тишине»-2019 заняты трое «детей “Табакерки”» – Алина Петрова (Таня в детстве), Ростислав Бакланов (Давид в детстве) и Мария Шумилова (Хана в детстве) – двенадцать, тринадцать и четырнадцать лет соответственно. Дети актеров и служащих театра, они относились к репетициям с ответственностью, которая впечатлила даже опытного завлита. «Ростислав отказывался уехать со “Скорой помощью”, хотя ему было совсем плохо – тяжелый желудочный грипп. “У меня же репетиция!” – объяснял врачам, – и только настоятельные просьбы партнеров помогли убедить этого стойкого маленького солдата…». Владимир Машков заметил, что это дети – «воспитанные в вере Подвала и в уважении к этому месту. Они пришли сюда заниматься делом, которое любят с колыбели. Они прекрасны и осмысленны, собранны и ответственны. <…> Счастье, потому что в наше дело вступают наши. А это значит, что все продолжается»[8].

В спектакле заняты три выпускника Школы Олега Табакова, принятые в труппу летом 2018 г.: Владислав Миллер (Давид), Ангелина Пахомова (Таня) и Павел Чернышев (Женька). А также премьеры труппы – Сергей Беляев (Мейер Вольф), Андрей Смоляков (Чернышёв), Сергей Угрюмов (Митя Жучков), Яна Сексте (Роза Гуревич).

В далекие пятидесятые для Олега Ефремова пьеса Галича, как и пьеса Розова, была свидетельством очевидца только что отгремевшей войны. Актеры играли своих отцов и братьев, ушедших на фронт.

«Матросская тишина». Театр Олега Табакова. В. Миллер – Давид. В. Машков – Абрам Шварц. А. Смоляков – Чернышов. Фото К. Бубенец

Относились к персонажам с той любовью и трепетом, с каким младшие братья смотрят на старших, пытаясь «быть похожими».

В конце 80-х Олег Табаков будет рассказывать своим студентам не только о репетициях 1955 г., но и о своем военном детстве, о семье деда Андрея Францевича Пионтковского, чье имение находилось «в черте оседлости», поэтому быт маленьких городов со значительной частью еврейского населения был им знаком. Позднее про исполнителей-студентов напишут, что они смогли стать «современниками Галича».

В постановке 2019 «Матросская тишина» прочитана как притча из далеких баснословных времен. Спектакль вполне можно было бы начать словами: «Давным-давно много лет назад в городе Тульчине»…

История пути на Голгофу Абрама Шварца и его сына Давида рассказана с той правильной интонацией семейного предания, которое передается от отца к сыну, от мамы к дочке. Черты действующих лиц расплылись в пролитых много раз слезах, но от этого стали только роднее.

Прежняя аскетичная декорация Александра Боровского стильно смотрится на преображенной сцене Сухаревки. Комнатки Шварцев легко трансформируются в блоки студенческого общежития, потом в отсеки санитарного поезда. Пространство свободно от натуралистического реквизита и оставляет много воздуха актерам.

Перед исполнителями стоит тяжелая задача-вызов переключения из бытового регистра в бытийственный. Найти эту небытовую правду пока удается немногим. Слишком приблизительны молодые исполнители ролей Давида, Тани, Ханны. Слишком подчеркнуто натуралистичны Яна Сексте и Сергей Беляев. Точная «сказовая» интонация далась Андрею Смолякову, играющему правильного-правильного сотрудника органов Чернышёва (хотелось Галичу, чтобы в органах были именно такие люди).

Но спектакль держится и держит планку, прежде всего, благодаря исполнителю главной роли Абрама Шварца – Владимиру Машкову. Именно на гнев и слезы, на скорбь и мудрость «Лира из Тульчина» реагирует зал, то смеющийся, то плачущий, то сжимающий кулаки.

Владимир Машков ведет роль Абрама Шварца плавно. Медленно-медленно захватывая зрителей течением истории. Кажется, все понятно с таким вот Шварцем с первой минуты. А потом застываешь в удивлении перед глубиной и мудростью местечкового бухгалтера.

Жулябия, тихий алкоголик, Абрам Шварц из-под полы приторговывает подворованным товаром и мучает сына игрой на скрипке, в пьяном виде разбивает ему нос. Две страсти в его жизни – коллекционирование открыток из дальних стран и мечты, как Додик станет известным скрипачом.

Мечтать, – мы все знаем, – не вредно. А за «сбычу мечт» жизнь берет высокую цену. Давид будет учиться в консерватории в Москве и играть перед большим залом. А отцу придется пережить момент, когда он поймет как сын стыдится его самого, как мечтает навсегда вычеркнуть из памяти город Тульчин. И разбитый нос. И вороватого папашу.

Вглядываясь в сына, который до отчаяния расстроен его приездом (а ведь не виделись несколько лет!), Абрам Шварц съеживается на глазах. Вдруг садится голос: «Я должен был это предвидеть!.. Я обязан был это предвидеть!.. У мальчика хорошие дела. Его навещают большие люди. И вдруг является старое чучело из Тульчина и говорит – здравствуйте, я ваш папа, кушайте чернослив! Идиот! Мне просто очень хотелось, Додик, посмотреть – как ты живешь и какой ты стал! И послушать, что о тебе говорят… И погордиться тобой… Мне хотелось сидеть в зале, когда ты играешь, – и чтобы все показывали на меня пальцем и шептали – это папа Давида Шварца! Идиот! Кому это важно – чей я папа!.. Не сердись на меня, милый, я завтра уеду, обещаю тебе…»[9].

И уходит – как выясняется, навсегда.

Люди строят планы. Боги смеются над их расчетами. В Тульчин придут фашисты. Освобождать город будет лейтенант Давид Шварц, который тогда и узнает, как убили его отца вместе с остальными евреями городка.

Последняя встреча с сыном пройдет в сновидении смертельно раненного Давида. Качаются стены санитарного поезда. И Абрам Шварц рассказывает, что не стал покорно ждать, пока их выстроят для расстрела у стенки, а ударил скрипкой своего соседа, который стал пособником фашистов: «Я вдруг ужасно рассердился… И на этого Филимона, и на немцев, и даже на самого себя! Ну, почему я стою в грязи с опущенной головой, и почему мне страшно, и почему у меня дрожат руки… И тогда я поднял твою скрипочку, твою "половинку", на которой ты учился играть упражнения Ауэра, и подбежал к господину Филимону, и ударил его этой скрипочкой по морде, и даже успел крикнуть – когда вернутся наши, они повесят тебя, как бешеную собаку!»[10].

В спектакле 2019 г. не играют последний акт пьесы. Согласно законам притчи театр решил оставить историю недоговоренной, предпочтя жирному восклицательному знаку – вздох-многоточие…

Простая, понятная и такая человеческая история – любви и потерь, предательства и мученичества, – оказывается явно необходимой зрительному залу, который долго не отпускает актеров, люди аплодируют и кричат «спасибо»! Хотелось бы верить, что благодарят именно Абрама Шварца за то, что он был в такой разной истории нашей большой страны.

1 *Александр Галич*. «Генеральная репетиция». М.: Советский писатель, 1991. С. 342.
2 Там же. С. 343.
3 Там же. С. 385.
4 Там же. С. 362.
5 «Матросская тишина». М.: Театр Олега Табакова, 2019. С. 35.
6 Там же. С. 40.
7 Там же. С. 43.
8 Там же. С. 45.
9 *Александр Галич*. «Генеральная репетиция». С. 375.
10 Там же. С. 388.

Элла Михалева

«О кино, о жизни, о любви…»

«Авангарду, вы знаете, очень легко сделаться ариергардом… Все дело в перемене дирекции», – цитата из «Месяца в деревне» приходит на ум после просмотра спектакля «Снимается кино», поставленного Юрием Иоффе по пьесе Эдварда Радзинского.

Реплика Шпигельского отчасти навеяна театральными ассоциациями. В «Месяце в деревне» А.В. Эфроса ее с изумительной и незабываемой интонацией произносил Леонид Броневой. Легендарная сценическая версия пьесы Радзинского «Снимается кино» тоже принадлежит Эфросу.

И все же главное основание для мысленного цитирования – спектакль театра им. Вл. Маяковского (Сцена на Сретенке). Он – из тех событий, что самим фактом появления путают понятия и посрамляют действующие театральные теории, при этом не претендуют на эстетический мятеж или хотя бы полемичность.

Уж который по счету сезон наша театральная мысль существует в сложно-конфликтных отношениях с «традиционным театром» и историческим прошлым. Аксиома и теоретический мейнстрим дня: «традиционный театр» зрителю не интересен, он не поспевает за жизнью и потому навсегда устарел, только эксперимент «создает смыслы», аккумулирует их и транслирует. Кроме того, нет у нас иного ключа к историческому (советскому) прошлому, кроме постмодернистской иронии… Словосочетание «традиционный театр» забираю в кавычки, потому что термин, несмотря на дежурную частоту употребления, строгого и ясного содержания в себе не заключает. Как не содержит внятного наполнения и противоположное ему понятие – «театральный эксперимент», под который легко подверстывается любой сценический (уличный, заводской, вокзальный и пр., если говорить об игровом пространстве-локации) неформат.

Нередко, если речь заводят о традиционном театре, подразумевают просто плохой театр – ремесленный и серый, который был таковым и тогда, когда о воинственном противопоставлении ему разного свойства перформансов никто слыхом не слыхивал. Его изъяны и прегрешения переносятся на предыдущую сценическую историю и компрометируют все, что происходило в стране до нашей театральной эры.

Постановка Ю. Иоффе традиционна иначе. Она оказалась далеко в стороне от сегодняшних актуальных тенденций. Надсадной устремленности к формальному авангардизму и задачи шагать в ногу с нынешними представлениями о новизне здесь не отыскать. Режиссура проявила образцовую независимость от выводов теоретической мысли. Вкратце они таковы: советские пьесы всерьез ставить невозможно; линейный сюжет, нарратив – вчерашний день; психологический театр – отстой, он давно умер и так далее и тому подобное. Все эти максимы спектакль Ю. Иоффе блистательно опроверг.

«Снимается кино». Сцена из спектакля. Театр им. Вл. Маяковского.
Фото С. Петрова

Пьеса Э. Радзинского, написанная в 1965 г., оказалась волнующей и острой без радикализма; интеллектуально глубокой – без умозрительной цели синтезировать некие особые смыслы; эмоциональной – без провокаций и эпатажа; вовлекающей зрителя в свое энергетическое поле, невероятно коммуникабельной – без всякой иммерсивности. В действии тонешь с головой, к реальности возвращаешься только на финальных поклонах. А между тем, на сцене не происходит ничего особенного – просто снимается кино. Так завораживала и изумляла васильевская «Взрослая дочь молодого человека». Люди готовили салат, и от них было невозможно оторвать взгляд. Точно так волнуют монологи в спектаклях гениального Робера Лепажа – в его «Липсинке», «Обратной стороне Луны», «Картах». Ариана Мнушкина «Обратную сторону Луны» сочла «ужасным театром-кафе» и сама удивилась: «Но отчего это меня так трогает?»[1].

Хороший театр при всех отличиях конкретных спектаклей часто оказывается теоретически «несостоятельным»: ничего сверхъестественного, а трогает, ничего не сделано по правилам передовых сценических идей, но включается какая-то особая магия, и спектакль производит сильное впечатление.

Художник Анастасия Глебова блистательно воссоздала на сцене бытовую среду советского времени, используя подлинные вещи.

Документальной правдивости сценографического решения от души порадовался бы Давид Боровский, как никто ценивший нажитую старыми вещами за годы службы людям особую одушевленность и живое тепло.

Сцены у площадки на Сретенке нет, есть *black box*. На спектакле «Снимается кино» зал устроен так, что мест немного, зато игровое пространство довольно велико и сильно вытянуто в ширину. Словно перед зрителями расстелили увеличенный в масштабах кинопленочный «метр». Да и мизансцены лепкой напоминают раскадровку фильма. Действие редко занимает весь планшет, в основном оно сгруппировано в «кадр», компактно. Высветилась часть пространства с набором определенных предметов – и перед глазами съемочный павильон, улица, комнаты, мастерская художников, автобусная остановка возле киностудии. Решение очень удачное как с точки зрения сюжетной динамики, так и с точки зрения темы – ведь кино снимается. Без сложной инженерии, самыми простыми, казалось бы, средствами достигается эффект пластичности сценического пространства. А иллюзия по-экранному легкого, монтажного перемещения из одного места действия в другое почти абсолютна.

Справа, у самой стены, автомат с газированной водой. Слева, ровно напротив телефонная будка, исписанная лаконичным настенным фольклором. Вещественный ряд не привязан жестко к 60-м. Автомат, кажется, из 70-х, а телефонная будка, скорее, из поздних 80-х. И где только добыли эти раритеты? На авансцене – кинокамера старого образца и рельсы, по которым она движется. Еще есть огромная кровать на подиуме, где снимается ключевая сцена фильма, которая и называется соответственно – «ночная». Там же, у кровати разыграют и эпизоды в квартире кинорежиссера Нечаева. Съемочная площадка, дом, съемочная площадка – круг жизни главного героя замыкает сценографический образ. Столик звукооператора с катушечным магнитофоном и потрепанной зачитанной книжкой, несколько дверей разного стиля возле правой кулисы – межкомнатная, входная… Рядом на стене черный дисковый телефон. Стол и стулья справа в глубине у задника, где проходят сцены у кинокритика Кирьяновой.

Все роли (включая небольшие) в спектакле «Снимается кино» выписаны с филигранностью живописных миниатюр. Издерганная Инга, жена Нечаева, с испортившимся в несчастливом браке характером, в исполнении Натальи Коренной. Все еще любящая мужа и пытающаяся из последних сил воскресить в нем истаявшую любовь средствами

нескладными и бесполезными – слезами и жалобами. Улыбчивый сверх меры чиновник министерства культуры, которого с прекрасным актерским азартом играет Алексей Фурсенко. С этим оптимистичным господином на сцену выходит механическое бездушие чиновничьей машины, готовой уничтожать все, что будет расценено ею как «неправильное».

Огромная удача спектакля – роль Ани в исполнении молодой актрисы А. Дьячук. Вчерашняя выпускница мастерской Л. Хейфеца чудо как хороша и органична в образе девочки, пришедшей в киномассовку ради трех рублей за смену, нужных на подарок тете, встретившей там свою первую любовь и познавшей первую душевную боль.

В Ане Анастасии Дьячук обаятельная смесь еще не выветренного опытом детства и подступающей взрослости. Драматически сходятся два эти начала, которые попеременно берут верх во время ее визита к Нечаеву. Счастливая, занятая мыслями о возлюбленном, Аня звонит в дверь, которую открывает жена Нечаева. Прошлое подсказывает Ане выход из положения – школьный вопрос: «У вас металлолом есть?». Взрослое настоящее понуждает к тяжелому самостоятельно принятому решению: уйти из жизни Нечаева, несмотря на боль расставания.

Спектакль сразу погружает в гущу событий. Зритель мигом подключается к идущей своим ходом жизни героев. Начинается обычный съемочный день. Звучат музыкальные позывные радиостанции «Маяк» (в финале прозвучат позывные «Юности»). Первыми в павильоне киностудии оказываются оператор и блондинка, мечтающая сниматься в кино. Нечаев, которого играет Алексей Фатеев, появится позже всех. Как ни парадоксально, центральный персонаж – самый закрытый и даже загадочный человек из всех действующих лиц. Благодаря ему строится фабула, вокруг него плетется сеть психологических связей. Он – катализатор всех событий, первопричина поворотов судеб остальных персонажей. Он снимает то самое кино, которое не только отзовется последствиями для всех причастных, но и произведет общественный эффект – фильм по указанию министерства культуры «заморозят», но Нечаев упрямо продолжит его снимать.

Нам дана одна-единственная сцена, где персонаж А. Фатеева не только действует и отвечает репликами на реплики, но на краткий миг распахивает душу в драматическом монологе. Слушателем и невольным поверенным его затаенных переживаний становится самый неподходящий для исповеди персонаж пьесы – министерский чиновник,

явившийся закрывать его фильм и оказавшийся бывшим однокашником. Впрочем, откровенничать Нечаеву особо не с кем: остальные действующие лица – люди, от него зависимые. Съемочная группа для которой он демиург, работодатель, кормилец, мучитель и главный ответчик за успех или неуспех дела. Издерганная жена – глаза вечно на мокром месте, чувства к которой у Нечаева почти угасли. Юная Аня из киношной массовки, для которой он становится первой серьезной любовью. Сам Нечаев испытывает к Ане не ответную любовь, а, скорее, грустную нежность, какую чувствует старший при виде радостно расцветающей и стоящей на пороге первых горьких разочарований юности.

Алексей Фатеев играет своего героя лаконично, сдержанно, строго, как человека обособленного, умеющего держать дистанцию со всеми, включая жену. Пластически роль выстроена на контрасте – Нечаев живет в ином ритме, чем остальные: менее суетливо, менее (внешне) эмоционально и непосредственно. Временами устало и отрешенно бездействует, когда другие деятельны и активны. Он словно обращен внутрь себя.

«Я родился двадцать девятого февраля, – сообщает он Ане. – У меня день рождения раз в четыре года». За этой фразой не только нескладная дата появления на свет, но своего рода врожденный знак избранности и одиночества этого человека. Муки творчества невозможно ни с кем разделить: «…невыносимо, когда бездарен, /когда талантлив – невыносимей». Этот мотив роли А. Фатеев ведет убедительно и твердо.

Несколько сезонов назад Ю. Иоффе поставил спектакль «Маэстро» по роману Карела Чапека «Жизнь и творчество композитора Фолтына». Другая эпоха, жанр, стилистика, совсем иные герои, нежели в пьесе «Снимается кино», но тема общая: влияние искусства на человека, пребывающего внутри профессии. И пусть в «Маэстро» это влияние на снедаемую амбициями бездарность, а в «Снимается кино» речь идет о талантливом человеке – драматизма коллизий это не отменяет.

[1] Обратная сторона театра. Интервью А. Карась // Российская газета, 12.07.2007 https://rg.ru/2007/07/12/lepaj.html?fbclid=IwAR1X-ab77hjBzg2j2wRbFxevc85w7gxtUmxhX7us_xNhlReNMiU6EbJnjkc

Марина Тимашева

Доктрина предопределения-XXI: экспериментальная проверка

«Проблема» (в оригинале: «Трудная проблема», *The Hard Problem*) – третья постановка сочинений Тома Стоппарда в РАМТе.

В 2017 г. РАМТ праздновал десятилетие «Берега утопии», поставленного Алексеем Бородиным по трилогии Стоппарда (2002)[1].Спектакль идет по сей день. Он начинается в 12 дня, заканчивается в 10 часов вечера. Три части («Путешествие», «Кораблекрушение», «Выброшенные на берег») охватывают треть века (с 1833 по 1868). 35 актеров играют 70 ролей.

Трилогию предложил театру выпускник ГИТИСа Аркадий Островский, живущий в Англии. Вместе с братом Сергеем он перевел произведение, герои которого – Бакунин и Белинский, Герцен и Огарев, Станкевич и Грановский, Маркс, Чаадаев, Тургенев… «Прочтя две части, – пишет А.В. Бородин, – я понял, что имею дело с чем-то невероятным. Мы с Лелей и Никитой [супруга и внук Бородина – *прим. авт.*] отдыхаем в Болгарии, вдруг звонит Стоппард: “Очень рад, что вы заинтересовались моей пьесой, я готов приехать”. Сказал, что писал пьесу для английского театра, но иногда у него мелькала мысль, что хорошо бы в России ее поставили. Я ему ответил, что через неделю вернусь в Москву и с ним свяжусь. Он через три дня опять звонит. Десятилетний внук Никита комментирует: «Слушай, д**и**дя (он всегда меня так называет), сделай Стоппарду приятное, позвони ему сам. <…>

В течение полутора лет работы над спектаклем Стоппард приезжал к нам на несколько дней раз семь, сидел на репетициях. Казалось, что мы были знакомы и раньше <…>. Мы подружились. Ему понравился наш спектакль. Более всего он был поражен публикой, реакцией зрителя. Не скрывая своего потрясения, он говорил об этом. Находясь на том берегу (как Герцен, который написал “С того берега”), он как-то понял то, что оказалось близко русскому зрителю, который реагирует на этот спектакль не только как на свое историческое прошлое.<…>Главная тема пьесы очень русская – поиск смысла существования»[2].

С тех пор величайший современный драматург дружит с Российским академическим молодежным театром и называет работу над «Берегом утопии» одним из самых счастливых моментов профессиональной биографии. Театр, в свою очередь, считает его единомышленником и продолжает представлять на своей сцене.

В 2011 театр исполнил его «Рок-н-ролл» (2006) – пьесу, посвященную «пражской весне», Вацлаву Гавелу и чешской рок-группе *The Plastic People of the Universe*. Поставил Адольф Шапиро. Журнал «Вопросы театра» об этой работе не писал, поэтому необходимо представить ее подробнее.

«Проблема». Сцена из спектакля. РАМТ.
Фото М. Моисеевой

Герой пьесы Ян – музыкант, его интересует запрещенный на его родине, в Чехословакии рок-н-ролл. В политической борьбе он не участвует, но ровно до тех пор, пока спецслужбы не арестуют его друзей-музыкантов. Именно тогда он поставит подпись под Хартией 77 со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Отношение Стоппарда к происходящему очевидно: «пражской» и «парижской весной», как и нашей «оттепелью», мы обязаны не столько политикам,сколько художникам:«Диссидента шпик не испугался бы. Гэбуха любит диссидентов так же, как инквизиция любила еретиков. Еретики только и думают о том, как почувствительнее достать защитников веры. Никто так не озабочен собственной репутацией, как еретики. Твой друг Гавел настолько озабочен, что пишет длинное письмо Гусаку... Получается, что оба они играют на одной половине поля. И Гусак может расслабиться: он диктует правила, это его игра. Население играет иначе, оно соглашается давать взятки за поступление в университет или за хорошую работу, оно достаточно заботится о себе, любимом, его шевелюры ничего не означают. А *Plastic People of the Universe* на все кладут с прибором. Они неподкупны. Они приходят откуда-то со стороны, оттуда, откуда пришли музы. Они не еретики. Они язычники»[3].

Триумфальным, финальным аккордом пьесы становится не инаугурация Гавела, а стадионный концерт *Rolling Stones* в Праге в 90-м.

Спектакль завершает композиция *I Can Get No Satisfaction*, из самого названия которой следует, что все закончилось не так уж весело. Оно и верно: большинство людей, что в бывшей Чехословакии, что в бывшем СССР, что в Англии, уже не слушает *Velvet Underground*, *Beach Boys* или *Doors*, теперь самый ходовой товар – жвачка для ушей. Прогноз Бориса Гребенщикова: «Под страхом лишения рук или ног мы все будем слушать один только рок» – не оправдался. А к его выводу – «рок-н-ролл мертв» – Стоппард пришел своим путем. В 2006 г. умер Сид Баррет, «бог Пан» рок-н-рольного Олимпа. И довольно грустная пьеса Стоппарда посвящена не столько «железному занавесу», сколько смерти прекрасного мифа *So, I Wish, So, I Wish You Were Here*: Сид Баррет, Александр Башлачев и многие-многие другие – поэты, шаманы, клоуны – сыграли в политике, возможно, бóльшую роль, чем все политики вместе взятые.

Итак, предыдущие спектакли РАМТа по пьесам сэра Томаса имеют непосредственное отношение к нашей истории, к тем проблемам, которые до сих пор вызывают в России болезненные и ожесточенные политические дискуссии. Стала ли пьеса *The Hard Problem* (2015) исключением из правил? Действие ее происходит в Англии (а не в России или социалистической Чехословакии), охватывает незначительный временной отрезок (в «Береге утопии» – 35 лет, в «Рок-н-ролле» – четверть века). Главное – в ней обсуждаются вопросы, которые, вроде бы, не должны будоражить наше общество. Что ж, попробуем понять, так ли это, и поглубже разобраться в том, что сказано в пьесе.

Эпиграфом к ней могли бы стать слова русского книжника и еретика Федора Курицына, чудом дошедшие до нас сквозь пять веков: «Душа самовластна, заграда ей *вѣра*»[4]. «Проблеме» по меньшей мере две с половиной тысячи лет. Можно считать ее вторым основным вопросом философии. Примерно о том же Будда спорил с адживиками, мусульманские теологи при дворах халифов (кадариты с джабритами, которые «*признавали Бога единственным подлинным действователем*»[5]) и их христианские коллеги в эпоху Реформации: что есть человек? Обладает ли он свободой воли? Или все, что с ним (и в нем) происходит, включая сознание, фатально предопределено?

Обстоятельства места, в которых Стоппард возобновляет вечный спор, подробно описаны в ремарке: «Институт мозговой деятельности Крола – специально выстроенный комплекс лабораторий и офисов, на который не пожалели денег, <…> нейробиология, нейропсихология и нейро-все-остальное плюс собственный фитнес-зал, экологически

чистые овощи и бесплатные занятия пилатесом. Говорят, что за все это платит миллиардер, который по образованию биофизик, но зарабатывает на хедж-фондах»[6].

Предприниматели даже в классике бывают разными. Васса Железнова производила изразцы, Чичиков скупал мертвые души. А чем занят миллиардер Джерри Крол из пьесы Стоппарда? «В английском *hedge* имеет разные значенья. Вот, например, к себе почтенье: “ограничивать”; “страховать себя от потерь”. Вот, например, к другим презренье: “уклоняться, увиливать”. Четыре тысячи “хеджированных” фондов, “играющих” по всему миру и располагающих капиталом от 400 до 500 миллиардов долларов”, занимаются крупномасштабными валютными спекуляциями… “Обвалив” финансовую систему целого государства, можно положить в собственный бумажник (на оффшорный счет) значительную часть его национального богатства, и не только официальных резервов, но и личных накоплений граждан»[7].

Строго говоря, Джерри не является никаким предпринимателем, он ничего не производит и ничем не торгует, просто переписывает на себя плоды чужого труда. Его реальные прототипы – Дж. Сорос или У. Браудер, а ближайший исторический аналог – средневековый баскак, собирающий дань в Орду. Отличие в том, что глобальная финансовая олигархия старается не прибегать к прямому насилию без необходимости. Она предпочитает добровольные взносы. Естественно, что такому предприятию необходимы научные знания об устройстве и функционировании человеческого мозга. Необходимы сугубо практически, дабы вернее и точнее манипулировать людьми. Специфика заказа подтягивает под себя познавательную модель, взятую на вооружение учеными, которые тоже люди, и понимают, «где масло, где хлеб».

«Культура, эмпатия, вера, надежда, благотворительность – все, возвращаясь к биологии, лишь изнанка эгоизма, потому что больше неоткуда взяться»[8], – именно с такими постулатами, то есть по сути – с древней идеей предопределения в новейшей научной упаковке сталкивается главная героиня пьесы Хилари, наша молодая современница, устроившаяся на работу в роскошный Институт. Мировоззрение, которое с упорством проповедника (или политкомиссара) внушает Хилари ее любовник – математик Спайк, сформулировано четко: «Ты – животное. Смирись с этим». Все мы, – убежден наш герой, – машины по самовоспроизводству «эгоистичного гена», биологические автоматы, для которых все сводится к соотношению затрат и доходов.

Свобода воли, – так следует из его высказываний, – иллюзия; нет ни добра, ни зла, ни морали, ни религии, а последнее – просто смешной пережиток прошлого. Из этой логики мы можем сделать вывод: нет ничего зазорного в том, чтобы обращаться с другими людьми как с неодушевленными предметами, извлекая из них выгоду для себя любимого. А как еще прикажете относиться к примитивным биороботам, если это не субъективная оценка, о которой можно спорить, а данные объективной науки, на которые ссылается Спайк: «Мы очистили тебя от всякой ерунды, мы разобрали тебя на части и сложили обратно, начиная с атомов и так далее, чтобы ты поняла, как устроена ты и как устроено все вокруг тебя. Мы учли каждую частицу мироздания, кроме темной материи, но мы над этим работаем. А ты стоишь на коленях – перед чем? Перед кем? С тем же успехом ты можешь молиться Братцу Кролику»[9].

Стремление отрезать от *Homo sapiens* все то, что, собственно, и делает его человеком, подается как достижения естественных наук, генетики и нейробиологии, от которых Хилари ищет спасения – «*заграды*» – в традиционной религии. Это дает Спайку лишний повод для зубоскальства. Ему выгодно так представлять мир и людей, и он принимает на веру одни «объективные» данные, игнорируя другие, хотя, чтобы его выводы опровергнуть, не обязательно оборачиваться в прошлое, к древним философам и пророкам. Ведь из последних научных исследований зеркальных нейронов, как они изложены, например, у нейробиолога Иоахима Бауэра, следует и «свобода воли как результат самоорганизации», и альтруизм как «общее социальное пространство резонанса», где «в облике другого человека нас встречает наше собственное человеческое бытие»[10].

Вечный спор между сторонниками и противниками свободы воли (и человеческого достоинства как ее прямого следствия) был сперва религиозным, точнее – внутриконфессиональным (между мусульманами, между христианами), потом философским, теперь он стал внутринаучным. Не между учеными и священниками, а между самими учеными. Иоахим Бауэр (автор книги «Почему я чувствую, что чувствуешь ты») и Ричард Докинз (автор книги «Эгоистичный ген») – профессора, известные биологи, оба апеллировали к своей науке, но получается, как в песне А. Башлачева: «на языке одном о разном говорили».

Если хедж-фонды для простого гражданина РФ – скорее, заграничная экзотика (они нас, конечно, обирают, как и всех прочих землян,

но не вступая в прямой контакт, через посредников), то последователи Р. Докинза достаточно активны, причем не в академических аудиториях, а на широком общественном российском просторе. Стали нормой размашистые сравнения поведения стада обезьян и драки в песочнице с Великой Отечественной войной или попытки объяснить религиозное сознание через гельминтологию, т.е. зараженность паразитами: «Религия есть не “опиум народа”, как считал Карл Маркс, а зараза»[11]. Так что русский перевод и постановка пришлись очень ко времени. Они призваны доказать: не видно рядом с нами никаких автоматов по распространению «эгоистичного гена» или биороботов, даже проповедники соответствующей доктрины (как прямо следует из пьесы и спектакля) по ней не живут, действия их определяются намного более интересными мотивами.

Послушаем режиссера А.В. Бородина: «Герои пьесы Стоппарда – с самого что ни на есть передового рубежа науки. Институт изучает мозг, километры мозга: если их вытянуть, так они протянутся отсюда до Луны. Материальная наука кажется убедительной, но она что-то упрощает. Вот создали искусственный интеллект. Он все время выигрывает в шахматы. А может ли он радоваться своему выигрышу? Помните сказку Гауфа “Холодное сердце”: у человека есть все, чего только можно пожелать, а он ничего не чувствует. Конфликт в учреждении, претендующем на абсолютное знание людей, развивается совершенно непредсказуемо. И для участников, и для зрителей спектакля. Пьеса сперва кажется трудной, кажется, что она требует специальных знаний, но потом от этого ощущения освобождаешься, понимаешь, что нельзя к ней относиться как к научному диспуту, видишь чистой воды драматургию. Значит, обращаться с ней нужно как с жизненным материалом, а не умственным»[12].

Сочинения Стоппарда чрезвычайно сложны для постановки и редко поддаются режиссерам. Они сплетены самым прихотливым образом, в них политические перебранки уступают место научным дискуссиям, а научные дискуссии – семейным (любовным) сценам. Мелодрама о влюбленной в учителя девочке соединяется с легендами о Байроне и с «теорией струн» (в «Аркадии»); мелодрама о молодой матери, которая ищет отданного в приемную семью ребенка, – с теорией «эгоистичного гена» (в «Трудной проблеме»); мелодрама о любви Яна к умирающей от рака супруге – с политической борьбой (в «Рок-н-ролле»), трагедия семьи Герцена – с лозунгами Французской революции (в «Береге утопии»)…

Для того чтобы обнаружить непрямые, нелинейные смыслообразующие связи, приходится как следует поломать голову. Однако в пьесах Стоппарда всегда подробно и внимательно прописаны характеры людей и отношения между ними, на которых можно сосредоточиться. Он пишет истории любви, истории семьи, истории людей. Сам Стоппард повторяет: в его пьесах люди любят, едят, беседуют. И Бородин разбирает «Проблему» «по школе» – как классическую психологическую драматургию, то есть интеллектуальное и публицистическое содержание «сажает» на действенную основу.

Стало быть, РАМТ представляет не теоретическую дискуссию, не разложенный по ролям трактат, а персонажей, между которыми возникают сложные симпатии-антипатии, и интрига выстроена хитроумно. Завязка почти детективная, жанр – мелодрама, в наличии имеются эротические сцены и целых три лесбиянки (Бо, Джулия и Урсула). В Институте Крола работают люди разного возраста (что позволяет занять актеров разных поколений), разных национальностей – англичане, индус, китаянка (что дает возможность актерам создать эффектные характерные зарисовки) и разного социального положения (есть даже очаровательная тренер по фитнесу Джулия, чьи занятия с учеными дамами позволят зрителям немного расслабиться – эту роль играет Александра Розовская). Помимо прочего, Стоппард прекрасно ироничен и, если актеры умеют верно подать текст, он вызывает взрывы благодарного смеха. Сам автор любит повторять, что спектакль удался, если там много смеются. Спектакль РАМТа использует все возможности, предоставленные драматургом, который не пренебрегает законами театра и хорошо знаком с психологией зрительского восприятия.

Постельная сцена выполнена, пожалуй, чересчур целомудренно (Спайк и Хилари просто валяются на кровати одетыми, да и сексуального напряжения между ними не ощущается), зато остроумно, поскольку лоснящийся от самодовольства герой Петра Красилова выряжен в лиловый шелковый короткий халат, принадлежащий его подружке. Выглядит он в нем потешно. Лео, один из руководителей лаборатории, у Андрея Бажина – чистое «облако в штанах», милосердное ко всем соискателям и сотрудникам, платонически и почти безмолвно влюбленное в Хилари. Ученые лесбиянки не позволяют себе ничего лишнего, только ревнуют – шутливо, на словах – и домогаются (опять же вербально).

Индус Амал Дмитрия Кривощапова смуглолиц, надменен и провинциально безвкусен. Роль китаянки Бо получила Татьяна Матюхова. Миниатюрная, как буддистская статуэтка, с ножкой 33-го размера, она одета в укороченные брюки и пиджак, и официальный ее наряд напоминает костюм для занятий каратэ. Походкой, изломом корпуса в поклоне, мелким жестом она создает легкий эскиз на тему китаянки, не прибегая к броской характерности. Небольшой пластический танец-интермедия, в котором она изливает душу, рассказывает о ее героине больше слов. Она влюблена. Чувство это ее терзает, заставляет страдать, скоро выяснится, что оно толкнет Бо на бесчестный поступок.

Человек в пьесе Стоппарда не равен своим взглядам, верующий добавит: и своим грехам. Например, тот же Спайк, задетый за живое, вдруг вспомнит про свободу и личное право «изменить программу». Стараясь представить героев во всех противоречиях, драматург заставляет хороших людей – исключительно из альтруизма – нарушать заповеди. А плохих – не иначе как из эгоизма – действовать благородно.

Джерри Крол Ильи Исаева (актера непостижимой сценической естественности) – обаятелен, раскрепощен, остроумен и порядочен. Лучшие свойства его натуры проявляются не только в общении с дочерью, но и с подчиненными. Единственный раз он закричит на Амала и, хотя напугает того до полусмерти, зрителей не проведешь. Джерри не злой человек и даже не сердит по-настоящему, просто хозяин знает: поступок, вредный для корпорации, нельзя оставлять без внимания. В стремлении то ли к чеховской объективности, то ли к парадоксам в духе Бернарда Шоу Стоппард начинает подыгрывать чужой стороне, а своей оставляет малопочетное право на аморальные поступки. Джерри отчего-то предстает рыцарем без страха и упрека. Ничто в его поведении не указывает на род занятий миллиардера.

В жизни, конечно, возможны разные варианты «готтентотской морали», четко разделяющей своих и чужих, возможно умелое притворство или внутреннее противоречие, которое часто разрешается трагически, встречается и терминологическая путаница («благородный разбойник», который на самом деле не разбойник, а повстанец, как Робин Гуд или Дубровский). А все же трудно вообразить себе образ жизни отдельно от морального облика, тем более, что тематика принадлежащего Джерри Института прямо проистекает из его основной специальности. Психологически недостоверно.

Впрочем, если бы Стоппард взялся доводить до конца – до «бешеной ясности» – сюжетные линии, связанные с финансовой олигархией, у него самого могли бы возникнуть «трудные проблемы» практического характера.

У Бородина своя логика: «Персонажи Стоппарда всегда внутренне противоречивы – нельзя исключить того, что Джерри действует не из корысти, а просто дает часть денег на то, что кажется ему интересным. <…>…в пьесе говорят про эксперимент, в ходе которого одни люди смотрят, как другим причиняют боль. Многие не выдерживают и уходят. А почему? Потому что себя жалеют, не хотят переживать, или потому что страдают из-за подопытных? Один и тот же поступок можно объяснить разными причинами: эгоистическими или альтруистическими. Или и те, и другие срабатывают одновременно? <…> В науке я – дилетант, но дочитав до середины книгу Докинза “Эгоистичный ген”, понял, что эта логика разрушает мое мировоззрение. Симпатии Стоппарда на стороне Хилари. И мои тоже. Не то чтобы я ей сочувствовал, я просто вижу в ней самого себя. Несмотря на все обстоятельства, она движется по избранному пути. Все и всё – против нее, и это может человека сломать, но она не поддается. <…> В финале Хилари говорит, что едет заниматься философией в Нью-Йорке: “Там есть один преподаватель, чьи идеи невозможно продемонстрировать”. Стоппард – ироничный человек. А что еще нам остается? Только посмотреть на вещи философски. Мы все изучаем, изучаем, а облака плывут и деревья растут, и жизнь – знай себе – проходит»[13].

Хилари играет Ирина Таранник – женственная, дружелюбная, но весьма принципиальная и несговорчивая там, где речь идет об ее убеждениях. С чрезвычайным и тихим достоинством проявляет она себя во всех обстоятельствах, в которые попадает, и поступает благородно в ситуациях, к этому не располагающих. Однако, сказать, что ее героиня как-то изменилась за полтора часа сценического времени, невозможно. Подобное замечание можно адресовать и Красилову – Спайку, и Исаеву – Джерри (хотя у этих персонажей достаточно драматического материала для того, чтобы образ получил развитие).

Спектакль движется стремительно. С одной стороны, это прекрасно, поскольку сами пьесы Стоппарда динамичны, но иногда кажется, что актеры спасаются бегством от насыщенных философской проблематикой и научной терминологией монологов, воспринимают их как препятствие, стараются сходу его преодолеть, скороговоркой выпалить

текст и перейти к следующей сцене. В традиции английского театра общение актеров на сцене напоминает чемпионат мира по фехтованию, только сражаются они репликами, а не клинками. Состязаются англичане азартно, воздух наэлектризован, из столкновения слов высекаются искры, каждое из них заряжено мощной энергией и вызывает сильнейшие эмоции. Этим мастерством мы почти не владеем, предпочитаем следовать немецкой традиции «остранения», прячемся от вербального театра в компьютерных, музыкальных, танцевальных эффектах, а жаль.

Зато всеми этими приемами Бородин и его команда (художник Станислав Бенедиктов, композиторы Натали Плежэ и Алексей Кириллов, художник по свету Нарек Туманян, художник по костюмам Валентина Комолова, видеохудожник Владимир Алексеев, хореограф Лариса Исакова) владеют безукоризненно. А еще спектакль ироничен и одновременно лиричен, как и сама пьеса.

Он идет на большой сцене РАМТа, публика располагается здесь же. Зрительские ряды установлены по правую и левую сторону, актеры действуют в центре между ними. На самой сцене установлено два монитора (на экранах появляются то математические столбцы, то проекции человеческого мозга, то лица лабораторных «кроликов»), стол, пара стульев, двуспальная постель. Перестановки декорации почти не отнимают времени. В небольших музыкальных паузах, создающих меланхолическое настроение (за это отвечает живой оркестрик: скрипка, ударные, кларнет, саксофон, контрабас, фортепиано), все эти предметы меняют положение в пространстве, и мы свободно перемещаемся из квартиры Хилари в офис Центра мозга или в гостиничный номер (других локаций пьеса Стоппарда не предусматривает, что серьезно облегчает жизнь всем, кто берется за ее постановку).

Над сценой – прозрачные панели, будто бы накрывающие последний этаж современного небоскреба. На них возникают виды большого города, но чаще – красивых загородных пейзажей с водопадами. Стало быть, звездное небо над головой точно есть, а персонажи пьесы вместе со зрителями заняты поиском нравственного закона внутри. Бородин считает «очень русской» тему «Берега утопии» – поиск смысла существования. В спектакле «Проблема» звучит все та же «очень русская» тема.

[1] *Иванова Анастасия*. Возвращение на «Берег». Вопросы театра. Proscenium. 2018, № 1–2. С. 181–192.

[2] *Бородин Алексей*. На берегах утопий. Разговоры о театре. М.: CORPUS, 2017. С.269, 270, 272

[3] *Стоппард Том*. Рок-н-ролл. Цит. по: http://www.theatre-library.ru/files/s/stoppard/stoppard_11.doc. Перевод Б. Туха. С. 34.

[4] Лаодикийское послание Федора Курицына http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5072

[5] *Ал-Джабрийа*. В кн.: Ислам. Энциклопедический словарь. М.: Наука, 1991. С. 57.

[6] *Стоппард Том*. Проблема. Цит.по: Рукопись предоставлена РАМТом. Перевод А. Островского. С. 13.

[7] *Смирнов И*. Экономика гоблинов. http://www.screen.ru/Smirnov/2a.htm

[8] *Стоппард Том*. Проблема. Цит.по: Рукопись предоставлена РАМТом. Перевод А. Островского. С. 9.

[9] Там же. С. 7.

[10] *Бауэр И*. Почему я чувствую, что чувствуешь ты. Интуитивная коммуникация и секрет зеркальных нейронов. М.: Издательский дом Вернера Регена. 2009. С. 96, 64, 68.

[11] *Журавлев А*. Влияет ли микробиом человека на его религиозность? https://elementy.ru/novosti_nauki/432305

[12] *Бородин Алексей*. Цит. по: Программка к спектаклю «Проблема».

[13] Там же.

Слава Шадронов

KLIM: как балаган сменить на храм?

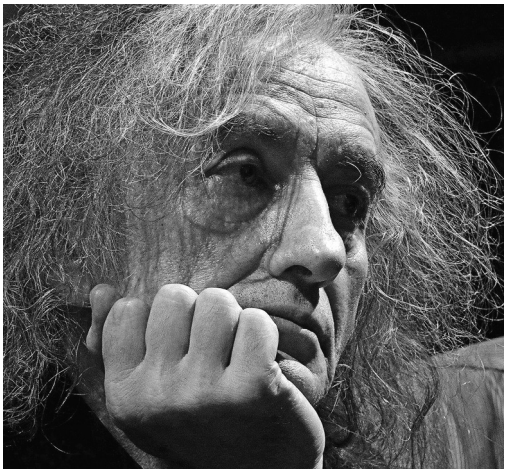
Сегодня поэтический спектакль – один из самых распространенных на театральных сценах форматов, предполагающий массу разнообразных вариантов, от костюмного молодежного шоу с ди-джеями и дискотечными танцами («#Непушкин» в «Сатириконе») до мультимедийного историко-просветительского экскурса с видеоинсталляциями, живой музыкой и подтанцовками до традиционных чтецких вечеров – вслед за опытными актерами в этом жанре себя все чаще пробуют молодые актеры, за счет сериальной популярности способные собрать публику и на стихи.

Впрочем, поэзия, даже сатирического, политического характера, не только камерная, любовная, весьма востребована. Номинально в эту линию вписывается то, что тихо, не на виду делают Клим и его актеры в условиях практически закрытой лаборатории (она открыта для всех желающих – желающих немного… и не должно быть много), но существует она поперек моды и всех ее тенденций.

В активном репертуаре «театральной Касталии», как называет свою школу Клим, – Пушкин, Лермонтов, Мандельштам, Хармс, плюс грандиозная шестичасовая эпопея «Возмездие.12» по Блоку, своеобразная музыкально-поэтическая трилогия – Наталья Гандзюк исполняет *a capella* стихи Геннадия Айги, Валерия Брюсова и Арсения Тарковского.

Принципы Клима в работе со словом поэта универсальны, но методы, а значит и результаты, могут сильно различаться. Так, Елена Соловьева, лишь единожды сотрудничавшая с Климом, в его эстетике играет моноспектакль по поэме Лермонтова «Тамбовская казначейша», не отказываясь полностью от повествовательности первоисточника, но привнося в него совершенно неожиданные смыслы. Петр Куликов в «Мандельштаме» вместо оригинальных мелодий слышит или ищет в поэтических текстах более или менее известных, хрестоматийных, уже готовые, знакомые шлягерные мотивы, иногда и задним числом, то есть вошедшие в культуру позднее, чем было создано стихотворение. От Мандельштама не убудет, но отдельный сюжет спектакля – взаимодействие текста и мелодии – иногда сходной природы, а иногда спонтанно или заведомо противоположных настроений. Жанры фольклорной, популярной, классической вокальной лирики сочетаются со стихами где-то по очевидному совпадению интонаций, но чаще по контрасту, задавая несоответствие, из которого возникает добавочная энергия смысла.

Стихотворение «В Петербурге мы сойдемся снова…» обретает упругий ритм шествия за счет наложения на «Варшавянку»; а «Сумерки свободы» (последний номер первого отделения) наполняются вызовом, протестным напором, заданным «Рабочей Марсельезой». Или, наоборот, «О, как же я хочу…», растянутое на мотив «Степь да степь кругом…», оборачивается не вызовом, а фатальным, чуть ли не благодарным приятием неизбежного… В некоторых случаях одна мелодия спешит сменить другую внутри одного стихотворения, создавая собственную микродраматургию – текст «Рима» перетекает из романса «Колодники» (на слова А.К. Толстого) через «Там вдали, за рекой…»



КЛИМ

(известный красноармейский вариант, а не исходный, времен русско-японской войны – «За рекой Ляохэ…») к маршу «Прощание славянки» и снова впадает в революционную «Варшавянку».

Александр Синякович – как и Куликов, резидент «Театральной Касталии» – в «Хармс-Я-Мы-Бог» не столько осваивает мелодику и ритм стиха, сколько через его деконструкцию выстраивает собственные сюжеты, размыкает рифмованные абсурдистские анекдоты в космическую бесконечность, как бы подтверждая отмеченную еще одним мастером слова 20 века незначительную, чисто лингвистическую разницу между комическим и космическим. Первая часть спектакля, что примечательно, составлена преимущественно не из стихов Хармса, но из прозаических фрагментов, осмысленных и обыгранных как стихотворения в прозе – из которых складывается нечто близкое к эпической поэме. Нарядный, в жилетке, в костюме с иголочки, в цилиндре и при трости герой Синяковича – не лирический, но эпический. Приемы в работе со стихом, с его мелодикой, ритмом – для композиций Клима, по большому счету, обычные, не новые: эксплуатируется многократное полное или частичное повторение фраз, превращение их в лейтмотивы, с одной стороны, а с другой, расщепление на фрагменты, ферменты, самодостаточные, самостоятельно значимые, когда из одного слова извлекается сразу несколько слов, а их значения включаются в исходный смысловой ряд.

Парадоксально, но подобное приращение не доводит абсурд взятых за основу текстов до предела, а в значительной мере его снимает,

позволяет воспринимать микросюжеты Хармса не как занимательную нелепицу, бессмыслицу, хаос, но встраивает их в логически осмысленную структуру. Например, рефрен «там ничего – а все хорошо», выдернутый из контекста обрывка «Как легко человеку запутаться в мелких предметах», обыгрывается многократно самыми различными способами, от интерактива до пластических этюдов, где под «там» понимается поочередно интеллект («ничего» – в голове), чувства (пусто в сердце), благосостояние (пустой карман, вывернутый наизнанку), а затем из этой горизонтальной – социальной, гуманистической – плоскости легким движением руки, одним жестом переводится в вертикаль: «там», – герой указывает наверх… Ничего? А все хорошо?

В следующем, скажем так, эпизоде незамысловатая литературная пародия «Погоды в Царском стоят хорошие» приобретает эпический масштаб за счет сложенных из фрагментов-осколков мозаичного панно, где смысловым и структурным центром становятся построенные в нужном режиссеру порядке строчки из «Овцы»: «внизу земля, а сверху гром, в кругу святых, над нами бог». Сценка «Упадание» – практически «про всех падающих» (формулировка, правда, не из Хармса, а из Беккета, но тоже ведь сущностно родственные явления) – заданную вертикаль укрепляет уже прямым текстом, но в первой части последние два куска – стихотворные, поданные на контрасте, в формате «жестокого романса», переходящего в комические куплеты: «Фирфафуся Гомина» и «Когда вдали сверкнули пилы». Второе из стихотворений, повторяющееся на разные лады три раза, несмотря на зловещее, пророческое видение палаческих инструментов, доводит образ героя до гротескового маньяка-убийцы, увешанного кукольными головами женщин-жертв – две свисают с шеи, связанные волосами, одна, также за волосы, приторочена сзади к поясу.

Во втором действии строгий наряд исполнителя сменяется ресторанно-цыганской, расшитой золотом безрукавкой поверх красной рубахи, которую он позже сбросит. Здесь используется редкий в употреблении квазисоветский Хармс – стихи, связанные, во всяком случае номинально, с индустриализацией, коллективизацией, милитаризацией… Конечно, пафос текстов и у Хармса двусмысленный, но у Клима и Синяковича он вывернут изнанкой, звук заводской трубы превращается – голос актера передает это потрясающе – в трубный глас апокалипсиса. Все бы ничего, но досадно, что после отточенного первого действия, после перерыва верх берет социальное в самом

поверхностном понимании: герой в прямом смысле снимает с себя все до нитки, кроме подобия белой набедренной повязки – раздевается на рефрене «хлеб сдай, лен сдай», в общем, сдает – читай, государству – все, что имеет; затем идет песенка пограничника, пропетая в накинутой на голое тело шинели с алой подкладкой…

Вторая часть второго действия строится вроде бы в противовес первой на стихах абстрактно-философского плана: конец пришел, часы стучат… – но получается одномерно; попытка развернуть горизонтальную плоскость обратно в вертикаль выходит, прошу прощения за невольный каламбур, боком. Стоит отметить: по изощренности выделки эпизод (я бы не побоялся сказать – номер) «Часы стучат» безупречен – тут архаичное сосуществует с античным и раннехристианским, но содержательно с первой частью, по-моему, не смыкается. Тем более нет целостности в следующем эпизоде с «голосом» морской раковины (хотя развернутый в профиль актер, дующий в ракушку, чей вой и хрип усилены, умножены аудиоэффектами через динамики, чисто технически сделан превосходно); и уж подавно финал с превращением героя в подобие жреца, при той же белой набедренной повязке, но обмотанного бусами, с индийской юбочкой спереди и двумя медными ударными тарелками в руках, которые, бликуя от света прожекторов, становятся не то зрачками бога, не то открывшимися глазами всего человечества – по мне так дешевая театральщина, компромисс ради пущей доходчивости идеи, которую подобные упрощения не делают понятнее, но способны убить напрочь.

Наталья Гандзюк, выступая в своих спектаклях еще и как автор музыки, в том числе оригинальной, а не только скомпилированной из расхожих мелодий или стилизаций, подобными внешними эффектами пренебрегает, но в манипуляции текстовым материалом идет гораздо дальше. Не без пиетета, но достаточно вольно обращается она с Геннадием Айги и Арсением Тарковским. В поэтических текстах Брюсова и Тарковского уже заложен предельно жесткий ритм, интонация, форма, и приходится либо слушать уже готовую музыку, либо преодолевать ее инерцию. С Айги все вроде бы проще, поскольку инерции нет, готовых метра, ритма, мелодии нет, но и сложнее – ведь требуется придать тексту такую музыкально-пластическую форму, чтобы содержание не потерялось.

Гандзюк из верлибров Айги виртуозно выстраивает романсы, по форме чуть ли не классические, куплетные – в основном за счет

А. Синякович

удвоений, повторений отдельных строк и фрагментов, превращения их в своего рода рефрены, припевы. Может быть, еще и поэтому музыка и вокальная техника здесь менее разнообразны, чем в двух других ее спектаклях, здесь преобладает элемент фольклорного, обрядового пения, иногда, гораздо реже, колорит городского романса, и очень скупо используется прямое цитирование узнаваемых, шлягерных мелодических тем. Хотя часто слышится нечто смутно-знакомое (это анаграмма Шостаковича? или случайное совпадение?), но абсолютно точная ассоциация возникает – говорю за себя – лишь в двух случаях, ближе к концу действа, когда один текст ложится на «Вечернюю серенаду» Шуберта, а в другом пробивается мотив «Ни о чем не жалею» Пиаф. Впрочем, последнее, к чему располагает действо Клима, – игра в «угадай мелодию», и чем меньше цепляешься рассудком за отдельные элементы спектакля, тем полнее воспринимаешь его как целое.

Если «Поля входят в дверь» Геннадия Айги – реконструкция мира доисторического, до-человеческого, в эволюционистских категориях предшествующего возникновению на Земле разумного существа, в креационистских – отсылающего к первым дням Творения, практически свободного от всякой субъективности, да и от субъектности (лирическое «я» здесь абстрактно, обезличено), то «Да не коснутся тьма и тлен» Арсения Тарковского, совместный опус Клима–Гандзюк – вселенная одного-единственного, отдельного человека, увиденная и запечатленная не снаружи, а изнутри; тоже целый космос, но скрытый под телесной

оболочкой; субъективный, но при ясном осознании лирического героя: «земная ось проходит сквозь меня». Ось не только пространственная, но и временна́я. История страны, в которую хронологически и географически вписана судьба героя (от войны гражданской к войне мировой, усатый Вий и т.д.), как и всеобщая история (включая первородный грех, отречение Петра…), ощущаются событиями внутренней жизни.

Литании, ламентации лирического героя Арсения Тарковского доносятся из глубины, из темноты, их не всегда удается расслышать, разобрать, а исполнять их приходится, зачастую отвернувшись спиной, уткнувшись в стену, как нечто потаенное, сокровенное, не предполагающее презентации, избегающее манифестации. Оттого все тембровое богатство вокальных возможностей актрисы здесь сплавлено в синтетический мелос, одновременно и ритуальный, и бытовой, и интимный; признаться, со стороны он порой кажется несколько монотонным, но то определяется природой самого действа. Наиболее характерный, да и самый известный из текстов, использованных в композиции, – «Эвридика» (1961):

У человека тело
Одно, как одиночка.
Душе осточертела
Сплошная оболочка…

Средствами выхода за пределы оболочки – телесной и текстовой – служат, во-первых, зеркало, «огороженное» отражающими прямоугольниками в рамах, – сквозной предметный символ, идеально вписанный в пространство (оформление стандартное, в нем играются все спектакли Клима, но как-то особенно точно именно этой работе соответствующее); во-вторых – собственно сцена как метафора творчества. Чтобы пробраться отсюда к предполагаемой рампе, надо надеть шутовской колпак с бубенцами Этот герой – смертный, свою хрупкость, уязвимость, ущербность, конечность болезненно переживающий, но непрестанно взыскующий бессмертия; привязанный к телу, с которым можно сделать что угодно, но в субъективных переживаниях парадоксально от тела независимый.

В то время как «Любовь и Смерть, Смерть и Любовь», по Брюсову, – закольцованный парад-алле персонажей, индивидуализированных и коллективных, целых народов и стран; храм и одновременно балаган, где для каждого находится своя краска – пластическая, и, в первую

очередь, вокальная. Один номер пропевается на стилизованный фольклорный манер, другой ближе к городскому романсу, третий – к оперной арии, четвертый – к эстрадной песне, безразмерный речитатив сменяется жестким маршевым ритмом… – и вынесены они на подиум, к микрофонной стойке. При таком сугубо концертном формате, номерной структуре «Любовь и Смерть, Смерть и Любовь» – вещь на редкость целостная.

Перед спектаклем Клим по обыкновению выходит с неофициальным вступительным словом, как бы извиняясь (с иронически-надменной интонацией – парадокс на парадоксе), что вот, дескать, опять будет долго, темно и скучно, но надо обращаться к тому, что значимо. В данном случае Клим замечает, что вроде есть такой человек, Брюсов, а вроде и нет. А ведь «с него все началось»… Что Маяковскому прощают политические игры, но не простили Брюсову. Хотя тут с Климом невозможно согласиться – Брюсова не читают и не почитают совсем не за лояльность к советской власти и не за то, что он добровольно, одним из первых (среди литераторов своего поколения и круга едва ли не единственный) стал в 1920 членом ВКПБ – в отличие, кстати, от остававшегося беспартийным Маяковского. Успел перед смертью отпраздновать юбилей в Большом театре, где молодой Пастернак читал ему стихотворное посвящение. Увы, следует признать – поэтическое творчество Брюсова забыто вместе с его политической беспринципностью, метаниями от монархизма и апологии свободы слова (в 1905 Брюсов открытым письмом возразил Ленину с его «Партийной организацией и партийной литературой») – через патриотический милитаризм военных лет – к большевизму и партийности.

Стихи Брюсова, было замечено еще при жизни поэта, для широкой аудитории сложны, для специалистов-филологов чересчур искусственны, для того, чтобы стать попсой, войти в повседневный широкий культурный обиход, стихам неплохо бы превратиться в песни, а для этого Брюсов, раньше казался внутренне недостаточно мелодичным, в его стихах, в частности, слишком много согласных, зачастую слишком сложный ритм, неподъемный размер, потому композиторы неохотно к ним обращались – существует один известный романс Рахманинова «Крысолов», еще произведения Метнера и Всеволода Задерацкого, но в сравнении с тем, сколько положено на музыку текстов Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама, Пастернака, и какими разными композиторами (от Прокофьева до Пугачевой) – это несерьезно.

К. Орлова

Между тем, спектакль «Любовь и Смерть, Смерть и Любовь» составлен из 36 романсов на стихи Брюсова. Конечно, это, как и в случае с Айги, не романсы в жанровом понимании, а вокальные композиции для женского голоса, которые на протяжении трех часов исполняются актрисой и композитором Натальей Гандзюк. Оформлена площадка как принято у Клима – зеркала в квадратных рамах – правда, в первой части несколько зеркальных панелей размещены на полу, и на них лежат бликующие металлические шарики. Ну, еще бутылка с водой и бокал. Абстрактно-минималистское видео и цветная подсветка. Полное отсутствие инструментального саундтрека, не считая звуков заводной музыкальной игрушки, и опять же только в первой части. И если в «Возмездии. 12» Ксения Орлова двигалась по сцене, то Наталья Гандзюк лишь изредка перемещается, работает исключительно вокально – зато как!

Гандзюк соединяет классический вокал, приемы фольклорного (в первую очередь, обрядового) пения, эстрадную и где-то рокерскую манеру с драматической актерской мелодекламацией. Нечто общее обнаруживается с Еленой Камбуровой, чей Театр музыки и поэзии до переезда на Пироговку квартировал в том самом помещении, где теперь камлают артисты Клима. Но Камбурова всегда предпочитала броскую, сугубо эстрадную подачу музыкального материала – добиваясь, конечно, великолепного эффекта. Тогда как в спектакле Клима и Гандзюк номера подчеркнуто герметичны, и в принципе

присутствие свидетелей для этого театра не необходимо. В таком подходе есть что-то сектантское, но режиссер и актриса при подчеркнутой внешней аскезе добиваются невероятного, ни с чем не сравнимого, творческого результата.

В отборе текстов прослеживается определенный, очерченный и ограниченный круг тем: любовная лирика с характерной для не только для Брюсова, но в целом для культуры 1890–1900-х гг. наигранной декадентской некрофилией; интерес к архаическим религиозным культам экзотических земель, скорее, воображаемых и знакомых поэту по книгам, по литературным памятникам (там Брюсов и не бывал отродясь); урбанистические мотивы; а также, что весьма неожиданно, тема детства. Спектакль и открывается незамысловатой стилизацией под детскую песенку «В нашем доме мыши поселились…» – относительно известное стихотвореньице Брюсова, простенькое, без второго плана, без двойного дна – автор в него никаких подтекстов не вкладывал. Но вот Гандзюк начинает с него свою ворожбу. Нечетные, длинные строки четверостиший пропеваются актрисой, чуть ли не на оперный лад, с некоторым пафосом, в тесситуре меццо; четные короткие, напротив, пробормативаются в диапазоне высокого сопрано и еще выше, приближаясь к детскому голоску, к дисканту. Эти короткие, ритмически обрубленные четные строки исполнительницей удваиваются, умножаются, словно подгоняются по размеру к нечетным. За счет частичного сглаживания ритмического перепада и добавления тембрового контраста возникает совершенно иной, не предполагающийся при чтении глазами или обычной декламации образ – метафизического, космического хаоса, присутствия рядом с обыденной, повседневной жизнью человека иных измерений, и все это – на основе стилизованного детского стишка:

Свалят банку, след оставят в тесте,
Их проказ не счесть…
(Здесь: не счесть, не счесть, не счесть…)
Но так мило знать, что с нами вместе
Жизнь другая есть.
(Здесь: … другая есть, другая есть, другая есть…)

За мышами – очередь «зеленых червячков, что на легкой паутине тихо падают с дубов»; в следующих стихотворениях («На журчащей Годавери», «Я люблю тебя и небо…», «Предчувствие» и т.д.) этот

непринужденно и неожиданно обнаружившийся в стишке про мышей и продолжившийся «червячками» мотив получает развитие уже с большей опорой на текст-первоисточник. Символистско-декадентская поэтика Брюсова вдруг обнаруживает генеалогическое родство с англо-американской традицией метафизической поэзии, причем не только исторически Брюсову предшествовавшей (ей Брюсов отдал дань как переводчик), но и последующей. При этом герой спектакля не равен лирическому герою поэзии Брюсова. Герой Брюсова многолик, точнее, скрывается под разными масками и постоянно меняет их, а из-под личин неизменно выглядывает надменный, склонный к самолюбованию интеллектуал. В спектакле звучит на пределе исповедальной искренности одинокий голос некой мировой души, в которой слились сознания царей, полководцев, жрецов и поэтов всевозможных эпох и культур. Не случайно сценический имидж Гандзюк выдержан в стиле унисекс – стрижка-каре, брюки и пиджак в первой части, халат-кимоно поверх опять-таки брючного светлого костюма во второй.

Разумеется, Гандзюк иногда использует готовые мелодические мотивы, не злоупотребляя шлягерными, узнаваемыми, однако и не пренебрегая ими. Подобным образом Ксения Орлова в «Возмездии. 12» выводила стих Блока на мелодию, скажем, хабанеры из «Кармен» Бизе, заодно увязывая соответствующий лирический цикл с поэмой. Вот и Наталья Гандзюк, пропевая строки Брюсова, не просто накладывает их на готовый мотивчик – тем более, что ритмическая структура текста не позволяет сделать это чисто механически – но как будто выявляет в стихе присутствие мелодии, пусть даже написанной композитором много позже и по никак не связанному со стихами поводу. Настоящее чудо случается в предпоследнем номере первой части – «Предчувствии», когда в смутно, подозрительно близкой мелодии постепенно проясняется… азнавуровская *Une Vie d'Amour*!

Столь же органично песня из советского кинофильма «Тегеран-43» входит (вопреки всем понятиям о поэтическом и музыкальном размере) в ритмический резонанс с вычурной декадентской поэзией Брюсова. Текст сонета полностью повторяется дважды, второй раз словно эхом звучит в более высокой тесситуре и от женского лица («и ты вошЕЛ в неумолимый сад…»), а это, в сущности, меняет смысл чуть ли не на противоположный авторскому. Во второй части спектакля – того удивительнее: «Подражание Рабиндранату Тагору» – на тему «Адажио» Альбинони. Пластичность вокала; слегка видоизмененная ритмически,

но оставшаяся опознаваемой классическая мелодия, обусловленная ею интонационная переакцентировка – и происходит невероятное.

Из такого колдовства над каждым слогом, каждой паузой и состоит магическое действо Клима – одно чудо следует за другим. Гандзюк возглашает срывающимся голосом «Каменщик, каменщик в фартуке белом!..», – еще один, осмеянный некогда пародистами текст Брюсова. Николаю Телешову давший повод в «Записках писателя» провозгласить: дескать, Брюсов начинал как декадент и писал про «фиолетовые руки на эмалевой стене», но вовремя осознал, что настоящий поэт обязан постоять за трудовой народ, чему примером служит стихотворение «Каменщик»… Но что здесь этот загадочный Каменщик, к которому на таком градусе отчаяния обращается актриса, и что за Тюрьму строит он?

Или программное для самого Брюсова стихотворение «Конь блед», пронизанное апокалиптической символикой, помещенной в условно-современный урбанистический антураж, где городу является всадник Апокалипсиса, но толпа, едва обратив внимание на Смерть, сразу про нее забывает, «только женщина из зал веселья да безумный все стремили руки за исчезнувшей мечтой. Но и их решительно людские волны смыли, как слова ненужные из позабытых строк. Мчались омнибусы, кэбы и автомобили, был неисчерпаем яростный людской поток», – Гандзюк задает контраст на уровне не строк, но более крупных фрагментов текста: куски, пропетые в фанфарно-маршевом ключе, перемежаются с речитативно-скороговорочными, и на этих перепадах возникает мир не искусственного, культурного, лабораторного, как у Брюсова, а настоящего, подлинного, данного в физических ощущениях конца света.

Да что там «Конь блед», где эсхатология вынесена в само заглавие! Но «Детская площадка» у Гандзюк парадоксально приобретает черты космогонического и эсхатологического мифа, пророчества о начале и конце времен, становится подобием скандинавского «прорицания Вёльвы».

Спектакль назван последней строкой последнего из 36 стихотворений действа – «Баллады о любви и смерти». Но то, о чем у Брюсова «свищет соловей на клене», и то, о чем размышляет Наталья Гандзюк (меняя в строке-рефрене глагол «свищет» на «поет»), – очень разные вещи. У нее любовное томление и смертный страх (или смертное томление, а страх любви?) не сводятся к чувственным переживаниям, к эмоциональным состояниям, но становятся категориями метафизическими, из которых рождается целая мистерия. В этом «Любовь и

Смерть, Смерть и Любовь» очевидно перекликается с «Возмездием. 12», со спектаклями «Хармс-Я-Мы-Бог» и «Мандельштам. Темное дерево слова», не говоря уже о совместных работах Гандзюк и Клима над текстами Геннадия Айги и Арсения Тарковского.

Только если поэмы Блока, стихи Мандельштама и даже отчасти Хармса изначально наполнены социально-исторической конкретикой, а Тарковский и особенно Айги, наоборот, от историко-бытовой конкретики уходят в мир абстрактных поэтических категорий, в спектакле по Брюсову одно соединяется с другим, в общем поэтическом пространстве-времени единовременно присутствуют все эпохи, все культуры и цивилизации – многие из этих мотивов развиты, а то и попросту от себя привнесены в них режиссером и реализованы исполнительницей. Если апокалиптика Блока основана и на личной драме поэта, и на его осознанной мировоззренческой позиции, то для Брюсова она – декадентская поза и маска, но в спектакле эта маска с брюсовских стихов благодаря музыке, голосу, вокалу, интонациям актрисы спадает, и за ней обнаруживается лик прорицателя, очерченный в поэтическом посвящении Брюсову еще одного «младосимволиста» Андрея Белого: «в венце огня над царством скуки, над временем вознесены – застывший маг, сложивший руки, пророк безвременной весны».

Клим и Наталья Гандзюк формулируют собственную космогонию, отталкиваясь от стихов Брюсова, но к содержанию его поэзии имеющую, строго говоря, в лучшем случае косвенное отношение – а все же приходят обратно к автору и словно впервые за прошедший после его кончины век открывают его настоящее лицо.

«Любовь и Смерть, Смерть и Любовь» – своего рода модель Вселенной (при минимуме средств для моделирования), протяженная в пространстве (горизонтально, географически – от Индонезии до Скандинавии; вертикально – от подземных бездн, обители темных духов до звезд небесного купола) и во времени существования как человечества (историческом – от первобытной архаики до футуристического глобального урбанизма; метафизическом, мифическом – от сотворения мира и золотого века до дней последних запустений и Страшного суда), так и отдельного, но обобщенного, лишенного индивидуальных черт человека (от рождения и детства до старости и смерти).

Цикл из 36 номеров-романсов – универсальная структура, кратно включающая в себя все важнейшие для жизни природы и человека периоды и циклы (12-месячный календарный, 9-месячный пренатальный),

Н. Гандзюк

математически соотнесенная с ними (а также со сменой сезонов, времени суток) и сама включенная в полный, 360 градусов, замкнутый круг. Финальной «Балладой о Любви и Смерти» исполнительница венчает свое «прорицание», подводит черту. Но концептуально главный номер действа, коли угодно, «гвоздь программы» – предпоследнее стихотворение, малоизвестное, не включенное Брюсовым в прижизненные сборники, не напечатанное им в периодике, не публиковавшееся затем в академических собраниях сочинений и, вероятно, не считавшееся самим автором удачным, заслуживающим внимания, а лишь сравнительно недавно извлеченное из архивов исследователем А.В. Лавровым. Здесь, в спектакле оно сосредоточило в себе и весь круг тем, и суть подхода режиссера с актрисой к творчеству Брюсова, к его личности, вообще к взаимоотношению художника с космосом:

Вдвоем с тобой мы бродим в мире,
Откуда нет для нас дверей.
Как гости лишние на пире
В толпе излюбленных гостей.
Как брат с сестрой, без денег, в тире
В кругу стреляющих детей
Ты балаганный царь в порфире,
Я заклинательница змей.
Взывать к Христу, молиться Фебу
Смешно с пустых подмостков нам.

В тоске мы взор возводим к небу
Лишь на потеху шутникам.
Им веселей, когда на зебу
Факир, смеясь стучит в тамтам.
Вниманья к гаеру не требуй.
Как балаган сменить на храм?
…
В тебе, и в зебу, и в факире
Толпа увидит только роль.
Мир – балаган, кривляйся в мире
Мой кровью венчанный король.

Принцип симметрично закольцованной композиции обозначен уже в заглавии «Любовь и Смерть, Смерть и Любовь».

Тот же принцип симметрии, равновесия, баланса, взаимного дополнения и гармонии противоположностей в одном из ключевых, программных номеров – «Предчувствии» («Моя любовь – палящий полдень Явы…») реализуется через повторение текста, который воспроизводится сперва в мужской, затем в женской версии с незначительными вариациями.

Прихотливая мелодика, изощренная, нетрадиционная ладово-тональная структура при использовании микрохроматики и этнических красок («На журчащей Годавери»), речитативные номера («Надпись»/ «Наше войско двигалось мирно…») соседствуют с простенькими куплетами на запоминающиеся с первого прослушивания мотивчики («Я имени тебе не знаю…»).

Предложенная модель абсолютно завершенная, но в то же время и открытая, разомкнутая в отдельных своих составляющих (некоторые романсы содержат фальшкоды за счет отсутствующих в исходном тексте повторов; порой оканчиваются не в тональности, как бы предполагая продолжение). В «Любви и Смерти» это особенно внятно, поскольку в текстах Брюсова присутствует, а через постановку лейтмотивом проходит идея понимания мира как храма и балагана, где грань между одним и другим сколь неочевидна, столь и незыблема. В ключевом для понимания романсе цикла «Вдвоем с тобой мы бродим в мире» эта тема выходит на поверхность и озвучивается прямым текстом: «Как балаган сменить на храм?».

Так последовательно складывается триединый образ спектакля, возникающий на противопоставлении двух равнозначных пар –

«мир-храм» и «мир-балаган» – балансирующий на грани профанного и сакрального, телесного и нематериального, близкого и недосягаемого, краткого и вечного, бытия и небытия; когда последний шаг сделан и пространственно-временны́е категории, определяющие существование живых существ, теряют актуальность, но проясняется мысль о парадоксальной связи между червяком и божеством, шарлатаном и магом, профаном и хранителем священного знания.

Как говорит герой одной из лучших и важнейших, по моему убеждению, современных пьес, «Аркадии» Тома Стоппарда (перевод Ольги Варшавер):

«Чем подсчитывать убытки, прикинем лучше, что осталось в целости и сохранности. Семь пьес Эсхила, семь – Софокла, девятнадцать – Еврипида. Миледи! Об остальных и горевать не стоит, они нужны вам не больше пряжки, которая оторвалась от вашей туфельки в раннем детстве, не больше, чем этот учебник, который наверняка потеряется к вашей глубокой старости. Мы подбираем и, одновременно, роняем. Мы – путники, которые должны удерживать весь свой скарб в руках. Выроним – подберут те, кто идет следом. Наш путь долог, а жизнь коротка. Мы умираем в дороге. И на этой дороге скапливается весь скарб человечества. Ничто не пропадает бесследно. Все потерянные пьесы Софокла обнаружатся – до последнего слова. Или будут написаны заново, на другом языке. Люди снова откроют древние способы исцеления недугов. Настанет час и для математических открытий, тех, которые лишь померещились гениям – сверкнули и скрылись во тьме веков. Надеюсь, миледи, вы не считаете, что, сгори все наследие Архимеда в Александрийской библиотеке, мы бы сейчас не имели… да хоть штопора для бутылок?»[1]

Штопор для бутылок – тоже вещь необходимая, конечно («как легко человеку запутаться в мелких предметах!», – вспомним Хармса), но Клим и его актеры при минимальном интересе к их деятельности со стороны, то есть не ради славы подбирают то, что обронили шедшие по дороге ранее, пишут заново на другом языке потерянные пьесы, с помощью стихов и мелодий восстанавливают из пепла сгоревшее наследие Архимеда и многое из того, что считается утраченным, а на деле осталось валяться у обочины брошенное, никому не нужное – и все же может пригодиться. Жизнь другая есть.

[1] *Том Стоппард.* Аркадия. https://www.litmir.me/br/?b=84521&p=1 С. 11.

По законам музыки

Беседа Владимира Панкова
с Людмилой Бакши

Владимир Панков известен прежде всего как создатель и руководитель студии *SounDrama*. Он – редкий для нашей страны режиссер, который пришел в драму от музыки.

А по сути, создал новую музыкально-сценическую форму, которую окрестил SounDrama. Это название появилось в период работы над спектаклем «Красной ниткой» в 2003 г. SounDrama объединила музыкантов и артистов, художников и хореографов, драматургов и танцовщиков. Здесь на равных существуют музыка и драма. Музыканты и актеры не соревнуются между собой в значимости, а партнерствуют на сцене. И более – артисты, как и музыканты, должны владеть игрой на инструментах, петь. А музыканты – выполнять актерские задачи. С 8 августа 2016 г. Владимир Панков – художественный руководитель ЦДР. Здесь был поставлен его первый спектакль. И, как он сам говорит, важно возродить в Центре тот особый дух, который был, когда его создавал Алексей Казанцев.

— Начнем сначала. Откуда что взялось? Как возник интерес к музыке, музыкальному театру?

— Это было очень давно. Мой папа был музыкальным человеком, писал стихи, играл на гитаре. Правда, мне и в семье, и в школе говорили, что я не музыкальный. Но однажды учительница по музыке в общей школе Евгения Владимировна сказала: «Давай, веди вместо меня урок». Затем она же и познакомила меня с Ириной Краснопевцевой из фольклорного ансамбля «Веретенце». До этого я занимался спортом, дзюдо, ходил на дискотеку, брейк-данс. А тут какой-то фольклор?! Прихожу на первое занятие, смотрю, слушаю. Людей много – от детей до взрослых. А фольклор совсем не такой, как у Бабкиной – не конфетки-баранки, а какой-то очень странный. Мне было лет этак 11–12. Определили меня в группу к старшим, потому что в младшей совсем маленькие. А в старшей ребята уже призывного возраста – лет под 18. Мне по жизни всегда было со взрослыми интереснее. Ребята азартные. После занятий Елены Алексеевны они оставались, доставали традиционные музыкальные инструменты и пели обрядовый фольклор. Они и назвали свою группу «СНП», что означает стержень, наматывающий пряжу – веретенце. На этих традиционных инструментах они очень здорово играли «ДДТ» Шевчука, «Наутилус», «Кино». Они были не разлей вода. Я стал к ним тянуться. Эта среда затягивала меня. Старинные фольклорные инструменты, экспедиции. А экспедиция – не просто интересно. В таком возрасте уже хочется уехать, путешествовать. Вдруг в группе кто-то уходит, говорят, что не хватает рожка. И меня берут в фольклорную экспедицию. Я нахожу сам деда. Деда Егора в деревне Плехово Суджанского района, Песцова Егора Степановича, восемнадцатого года рождения.

Л. Бакши и
В. Панков

Вот до сих пор помню. Он был моим первым учителем. Настоящий пастух, который делал свои музыкальные инструменты, один из последних виртуозов на своем инструменте. Их раз и обчелся. Когда я увидел расшифровку нот Анатолия Иванова, которая выглядела как текст индийской раги – полутона, четвертитоны, мелизмы, то понял, эти ноты сыграть невозможно, надо учиться на слух.

— Это в традиции.

— Одна из интересных тем – передача знаний через слух. Не через записи. Носитель передает своему ученику. Егор придумал даже технику. Я был еще маленьким, лет 14. Он сажал меня на колени, я клал руки сверху его пальцев и он играл, а я вот эти пальцы запоминал. Когда не так давно я был в Ташкенте, то очень удивился: в консерватории существуют классы, где передается устная традиция. Например, игра на дойре устно.

— Но сейчас эти традиции потеряны. Когда я последний раз была в экспедиции и записывала народную музыку, правда, не русский фольклор, а крымчакский, мне еще очень повезло, я записала последнюю исполнительницу народных крымчакских песен. Все остальные аутентичные исполнения мне принесли в записи из домашних архивов. Я беседовала с людьми, записывала их воспоминания, но все они говорили одно – тех, кто по-настоящему

знает традицию, уже не осталось. Из собранных аутентичных исполнений мне удалось издать один диск.

— Это очень круто. Я хочу создать архив традиционной русской музыки и его издать. Это действительно великая вещь. В интернете вбиваешь музыку Зимбабве, или какого-нибудь Мали. Появляется вся настоящая аутентичная музыка. Мне кажется, это сознательная затирка. Сознательная, потому что нужно было музыку «подтянуть» к определенным традициям, массовым советским песням. И что осталось?

Я считаю своим долгом сохранить все, что еще осталось. Собственно, мой первый инструмент – рожок. Не гитара, не серьезные какие-то инструменты. Я сам стал делать инструменты на заказ, изучать. Я был в этом азартен. В девяностых годах, благодаря «Веретенцу» стал много путешествовать по миру. Мне первый раз показали диск, где музыка Иоганна Себастьяна Баха звучала вместе с африканской. Огромный другой мир. *New Age* тогда меня поразил, и я увидел, куда может двигаться традиционная музыка. Сейчас я спокойно к этому отношусь. Но тогда, в России и не только, это было в новинку. Потом я уже увидел в *New Age* тупик. И тут мне на помощь пришел театр.

— Он куда-то вывел?

— Да. Мне стало неинтересно писать музыку, как я это делал раньше. Я стал импровизировать в студии, писать музыку для театра.

— С фольклорными ансамблями?

— Не только. С любыми. Когда у меня появилась собственная портативная восьмиканальная цифровая студия, я стал записывать и экспериментировать со звуком. К тому времени у меня уже была большая коллекция инструментов из разных стран мира. Я стал смешивать звуки. Одно переходило в другое. Так и возник первый спектакль…

Когда рассказываешь, получается линия, но в жизни было очень много всяких событий, как полифония. Параллельный мир. Я поступил к Олегу Львовичу Кудряшову. Это – Господь! Я не знаю, что было бы, если бы я к нему не поступил. Он создал свою методику: синтез музыкальных театров, разных школ, направлений. Дал нам мощный импульс. Как-то Олег Львович сказал: «Принеси “Евгения Онегина” и делай партитуры». А у меня двое гуслей, сделаю так: есть ритмический рисунок, на него наложится текст Пушкина. Это был импульс безответственности, в хорошем смысле слова. Ты еще не зашоренный, тебе еще нечего терять. Для режиссеров это отдельная тема. Тяжело добиться свободы. Начинаешь аккуратничать, чтобы не понизить планку.

У тебя уже есть определенный багаж, который тянет вниз. Но этот багаж жалко терять. Подсознательно он есть у каждого человека. С этим надо бороться.

В театральных работах мне помогали: Володя Нелинов – ударник. Помню, что он рассказывал, как на сковородке искал ноту «до». На него смотрели, как на сумасшедшего, в магазине.

— А у тебя не было такого, приглашаешь ударника, рассказываешь, что у него в партии есть эпизоды, где нужно тереть ластиком по деревянной ванночке, или водой по металлическому ведру давать ритм? А в ответ получаешь гневную отповедь типа я закончил консерваторию, лауреат международных конкурсов и буду тереть ластиком по ведру или поливать водой? Но у тебя, по-видимому, другой опыт. Классный ударник. Хорошо чувствует природу звука.

— Он и до сих пор хорош, слава Богу. Но занимается уже другими делами. Его больше прельщает, мне кажется, студийная работа. Театр стал ему тяжеловат. Он все уже понял. Когда понимаешь, что не понял – возвращаешься. Это замечательный человек – мой друг и по сей день. Хотя мы и не общаемся практически. Люди ведь общаются, когда вместе работают. Когда не работаешь, не творишь что-то вместе, точка соприкосновения становится все меньше и меньше. Потом появился человек-легенда *SounDrama* – Сергей Родюков. Тогда у меня была группа «Лестница».

— Музыкальная или музыкально-сценическая?

— Музыкальная. Мы играли фолк-рок. Гриша Холоднов… Все тогда развалилось, к сожалению. Я переживал, что остался один. Был такой период. На базе двух фольклорных коллективов нам интересно было все смешивать. Появился Сергей Родюков. Он знал Сережу Старостина. Его все знали. Он подхватил эстафету Димы Покровского с его экспериментами. И развивался во всех направлениях – театре, кино, *New Age*, джазе… Это тоже взорвало мозг. Были еще какие-то проекты, но я увидел тупик. Был еще Миша Альперин, но он всегда был «над». Некий Стравинский в джазе. Он придавал всему классическую высокую ноту. Со Старостиным я случайно встретился в клубе «Дом». Не знаю, есть он еще там или нет.

— Есть, но уже без Коли Дмитриева. Все, что там исполнялось, причисляли к андеграунду.

— Там мы и познакомились с гитаристом Сережей Родюковым,

помешанном на Радже Капуре. Нас стало трое. Нужен был еще четвертый – виолончелист. Мы стали собираться у меня дома, играть. Портативная студия уже была. Экспериментировали разные сочетания классики и этники.

— *Э*тника завораживает, оторваться невозможно. Я помню период, когда в моде был музыкальный авангард. Все бегали на концерты Софьи Губайдулиной, Эдисона Денисова. Но со временем, когда стали узнавать этническую музыку, выяснилось – с ней невозможно соперничать.

— Ничего круче человек не придумал. Есть две субстанции – этническая музыка и классическая. На этих двух столбах все и держится. А оттуда пошел джаз, рок, фолк.

— Все, что угодно.

— Все. Два основных пласта, которые держат на себе все. В этих коридорах можно заблудиться, когда ты делаешь микс.

— А заблудишься – так это еще и лучше.

— Это как в *SounDrama*. В шутку я люблю говорить, что в *SounDrama* полно дверей. Они открываются, когда ты идешь. Как в хорошем большом магазине. Там столько всего, что забываешь, что тебе нужно. Опасно, когда всего очень много. Кстати, я не договорил, Сережа Старостин давал свою порто-студию, когда у меня еще не было техники. Отдать ее нужно было через четыре дня, потому что она ему была нужна. Я работал так, как никогда. Но стоило мне приобрести свою, как я поймал себя на мысли, что все можно сделать завтра. Вот это и опасно. То же самое сейчас. Появился театр. Я так хотел театр. И вот сейчас я говорю себе: в первую очередь – не расслабляйся.

— Сейчас начинается самое сложное.

— Я это понял и рад, что такого не произошло в моей голове, наоборот еще больше стресса. Самое главное другое – это люди в первую очередь; и те художники, которые должны появиться, раскрыться. Если картины лежат где-нибудь на полу или антресолях – они никому не нужны. Надо умереть сначала, а потом в лучшем случае, если будут рядом такие, как Лиля Брик…

— Один мой приятель-литератор часто говорит, что он не столько ценит хороших жен, сколько вдов. Он считает, что определить хорошая жена или нет, можно только после смерти мужа. Объяснял это тем, что настоящая вдова сохранит, передаст и издаст его архив. Обычно мои возражения были такого рода: если

писатель крупный, то его творчество и так останется потомкам. Но он отвечал всегда одно: не останется, если по его смерти не будет кому позаботиться о наследии.

— Если о женщине говорить, то это мое. Субъективно. Это просто церковь убрала женщин из триединства. Просто зачем им это все? Отец, сын и дух святой. Кто дух святой? Вот додумайтесь, милые мои. То есть вы будете относиться к женщине, как к духу святому?

— Так все-таки, каким же образом *SounDrama* возникла?

— Приходит Сережа и говорит – я нашел музыканта. Виолончелиста? Нет. А кого? Контрабасиста. Это был Володя Кудрявцев. Сейчас он живет во Франции. Володя Кудрявцев помешан на совершенно неформальной экспериментальной музыке, импровизационной. Сережа больше структуралист, ему нужна мелодия. А Володя Кудрявцев – такой безбашенный контрабасист. Импровизатор. Мы до сих пор вместе с того проекта.

Вот так возникли четыре стихии. С этого все и началось. Мы начали писать музыку к спектаклям, кино. Потом меня звали делать музыкальную партитуру Кириллу Серебренникову. И кому только мы не делали. Наверно, всем московским театрам, кроме Большого. Я имею в виду драматические театры. И тут я стал понимать, что мне становится тесно.

— Это были девяностые годы?

— Девяносто девятый. Я же параллельно учился.

— А когда ты окончил?

— В девяносто девятом. В двухтысячном стало тесно. Стал понимать, что мне интересно искать уже не конкретную музыку. Появились профессионалы – люди с музыкальным, консерваторским образованием. Я стал освобождать это место. Мне интересней работать с пластами, когда актер взаимодействует с музыкантами, когда возникают абсолютно разные направления: художник, хореограф. Как найти эту грань? Как это будет на площадке? Позже я узнал, что такое полифония, но это уже отдельная тема. О себе я не могу сказать, что я музыкант-профессионал. Профессионал – это тот, кто хотя бы ноты знает. А опыт традиционной музыки, когда все через слух, через ощущения, через чувства… Это то, что я привнес в режиссуру, так воспринимая музыку. Так я пришел к тому, что на сегодняшний день делаю. Стала волновать не сама цель – поставить спектакль. Мне стало интересно, как на этой территории будут существовать другие.

— Кого ты имеешь в виду?

— Как будут проявляться другие люди, другие художники. Вот это интересно. У меня нет амбиции, что это мой спектакль. Интереснее его делать всем вместе.

— И мы услышим все ваши голоса и то, что каждый привносит?

— Я так всегда объясняю, для чего нужен театр. И если говорить о художественном руководстве, то оно именно в этом и заключается. Нельзя становиться «яколкой».

— Как же здорово, когда возникает команда. Когда каждый может что-то привнести, сказать свое и объединиться в контрапункте голосов.

— Я бы сказал, в один общий знаменатель. Я объясняю артистам – посмотрите, у вас камешек. Что происходит, когда вы кидаете его в воду? Идут круги. Это волна. А что такое волна? Это и звуковая волна, и волна всего. Импульс. Если вы все возьмете по камешку и попытаетесь кинуть в одну точку – представляете, какая волна поднимется? Вот только это сделайте. Подождите со своими сверхзадачами – какой я, что я, какова моя значимость в этом проекте. Я – кто, звезда или нет? Вот просто попробуйте.

— Ты ведь работаешь в *SounDrama* с группой на протяжении многих лет. Как у них все сложилось, как они себя проявили? Они изначально актеры, музыканты?

— Сначала все музыканты.

— А потом?

— Потом возник Центр драматургии и режиссуры Алексея Казанцева и Михаила Рощина. Алексей Николаевич дал нам поставить спектакль «Красной ниткой». Это был 2003 г., наш первый спектакль.

Там появлялись разные люди – актеры, художники. Этот спектакль я делал год. На сцене стояли только одни микрофонные стойки, звукорежиссер сидел прямо на сцене. Были расставлены колонки «долби». Совсем маленькие колоночки. Музыканты на сцене вместе с микрофонами. И все. Люди взаимодействовали только с помощью звуков в микрофон, музицировали. Спектакль был сделан по документальной повести Александра Железцова «Красной ниткой». Критики промолчали. Как будто нас и нет. Они просто не поняли, как к этому относиться. Что это – радиоспектакль, мюзикл, оперетта – что это? В классификацию не попало. Как только ты не попадаешь в какую-то классификацию, на какую-то полочку, тебя стараются не увидеть – лучше промолчим,

умнее будем. Когда ты делаешь смешанный театр – никто не понимает. Я столкнулся с этим как раз в *SounDrama*. Критики разбиты на свои отдельные ячейки и никак не могут понять друг друга. Этот не понимает того. Наша критика разъединена. «Я театровед – критик психологического театра». «Я театровед – критик балета». Когда я встречаюсь с театроведом, я обычно разъясняю: «Здесь вот играют на звуке, здесь на тексте. А вот здесь переходят на цвет и звук». В этом кусочке рождается смысл. Но они не понимают языка. Музыка невозможна, если ты ее не впускаешь. Ты ничего не поймешь.

Театральный критик не понимает, что это такое, что нужно впускать. Что есть смысл. А музыкальный критик вздыхает: «Ну, что это такое?».

— Ну это мне хорошо знакомо. Театр Звука Александра Бакши, в котором мне поначалу довелось участвовать как исполнителю, мы создавали много лет. Там складывалась принципиально новая театральная эстетика. Музыканты и актеры существовали на равных. Играли роли. Вместо текста они общались музыкальной интонацией. Драматургия складывалась из взаимодействия видимого и слышимого. Это была не опера, не балет и не драма. Совершенно иные драматургические законы. Позже, когда мы стали искать взаимодействия с драмой, затем с визуальным театром, мы столкнулись с полным непониманием того, чем занимаемся. Никто из критиков нас тогда не поддержал. Это были как раз 1990-е гг.

— Помогают только успешные гастроли за границей. То же сделал Вячеслав Полунин. Надо было уехать, чтобы вернуться сюда героем.

— А если тебя там призна́ют…

— То призна́ют и здесь. Мы играли во Франции, Германии. В Польше был уникальный эпизод. Поскольку наш спектакль был полностью звуковым, он не построен на визуальных эффектах. Картинка – второстепенна. При просмотре зрителям дали наушники, чтобы слушать перевод. Начался спектакль. Я тогда был на сцене. Сейчас уже отказался от этого, так как считаю, что режиссер должен быть по другую сторону. И вдруг смотрю в зал. Знаешь, что делали зрители? Они стали снимать наушники. Им не важен текст. Им было важно, как это взаимодействует. Как одно звучание переходит в другое, про что это живое звучание. Да простят меня драматурги – выше музыки ничего нет. Конечно, сюжет важен, я понимаю. Если хочешь какую-то линейную историю расска-

зать, это важно. Но когда слушаешь хорошую музыку, то мир уже меняется по большому счету. Все построено по законам музыки. Планета движется по закону ритма. Есть такие гипотезы, что и сотворение мира шло именно по этой математике. Что может быть еще выше?

Что-то я увлекся философией. Но это дух – дух Анатолия Васильева. Мы ведь с тобой на территории Школы драматического искусства.

— Я помню, когда-то в юности на студии документальных фильмов наблюдала за работой монтажера. Он механически разрезал пленку, клеил, и при этом думал о темпе и ритме эпизода. Это было захватывающе. Мастерство монтажа проявлялось в особой чуткости ко звуку, в понимании взаимодействия видимого и слышимого. Для меня это было самое интересное. А потом появились компьютеры. Первоначально все были в шоке. Но потом выяснилось, что в компьютерных редакторах колоссальные возможности для записи и редактирования звука. Ты ведь очень много делал фонограмм на своей восьмиканальной портативной студии. Как ты относишься к смене технологий?

— Первый фильм-сказка «Пойду туда, не знаю куда» был нетрадиционным. Он полностью основывался на музыке. Мы очень переживали, что нас могут не понять. Музыку нужно писать в профессиональной студии. А у нас тогда была только портативная. Думали, что забракуют. У меня была паника. Но потом выяснилось, что все можно. Вот сейчас уже компьютеры, биты, дорожек у тебя немерено. Можешь все сделать, но звучит уже не так. Это парадокс. Я не говорю про пленку и винил. Но что ясно, на сегодняшний день это самые лучшие записи. Они – живые. Потому что были ограничения. Я высчитывал все секунды, где можно ударчик сделать, потому что треков-то нет, не хватает. Где можно переписать два раза дорожку, чтобы освободить еще одну дорожку. В портативной студии нельзя было обрезать и размножить. Невозможно копировать. От начала до конца играл музыкант, барабан какой-то. Точно под метроном пытаешься попасть. И точно не попасть. Поэтому остается живое звучание. Это – энергия человека идущего. Я не говорю про электронную технику, это целое направление. А те, которые берут сэмплы. Этот принцип я не понимаю. Человек создает неживое звучание и пытается его приблизить к живому – это же маразм. Вся энергетика теряется. Это как актер. Если он живой, то он живой. Ты можешь владеть формой как угодно. Спектакль может быть строго построен на форме, но если оркестр в этой форме будет не живой,

то все обессмысливается. Форма без содержания и без эмоций живого человека, без вибрирующего инструмента никому не интересна. Даже в «Черном квадрате» Малевича целая жизнь. Жизнь заключается в загадке.

— Это явление контекстуальное. Если бы не было контекста, когда из «ниоткуда в никуда», квадрат Малевича, может быть, и не появился?

— Человек столько всего сделал и столько всего прошел, что имеет право на эксперимент. Но когда человек не умеет лошадь рисовать или просто натюрморт, и он сразу начинает рисовать квадрат Малевича… Нет напряжения. Ведь у Малевича это протест: «Я такое вам предлагаю».

— У Кейджа есть произведение, кажется, «Полет голубой бабочки». На сцену выходит музыкант с коробочкой, открывает ее и вдруг из нее вылетает очень красивая голубая бабочка. И улетает. Это не трюкачество. Кейдж чувствовал, что музыка утратила энергетику, смысл. Это был протест, поиск напряжения. Но давай вернемся к *SounDrama*, к спектаклю «Красной ниткой». Куда лежал путь?

— Дальше в театр. У меня был мой диск «Музыка для…», то есть музыка должна быть для чего-то. Даже народная музыка – она для чего-то. Музыка на похороны, музыка на свадьбу. Она как часть чего-то. Мы стали дальше экспериментировать. Собрались и артисты, и единомышленники, появилась Ника Гаркалина – продюсер. Мы сделали первый спектакль – «Вечера на хуторе близ Диканьки» по Гоголю («Гоголь. Вечера»). Сначала я думал, что будет один спектакль, а получилось три части. Четвертая до сих пор не сделана. Лето, Осень, Зима – цикл. Заканчивалось все Зимой – «Ночь перед Рождеством», Лето – это «Сорочинская ярмарка», Осень – «Вечер накануне Ивана Купала», а «Майская ночь, или Утопленница» – это Весна. Я понял, что не вмещу это в два часа. Одно дело психологический театр, когда сюжет ведет. Другое дело музыка – она увеличивает и пространство, и время. «Пирог» начинает разрастаться до огромных размеров. У меня рассказ «Морфий» (10 страниц) идет 2 часа. А «Ромео и Джульетта» – в 100 страниц. При первой сборке он шел 10 часов. И тут ты начинаешь просто кромсать.

— Кромсать или искать другой ход?

— Кромсать. Хотя и такое многочасовое восприятие уже есть. Кто-то будет сидеть и смотреть 10 часов. Но ты хочешь, чтобы спектакль жил долго. Начинаешь идти на компромиссы. Например, «Война» при первой сборке тоже шла 2 часа 40 минут. Многовато. Ты ведь расстраиваешься,

когда человек выходит из зала, не потому что ему не нравится, а потому что нужно выйти, во время тихой звенящей темы, которую играет виолончель. Я его могу понять.

— У нас в Китае во время премьеры произошла очень смешная история. На премьере наша постановочная группа села позади публики, чтобы смотреть, как идет спектакль, как на него реагируют. И вдруг, минут через 20 третий и четвертый ряд встают и уходят. Мы в шоке. Проходит минут 5–7 и оба ряда «строевым» шагом возвращаются. У них, оказывается, принято – если приспичило выйти одному, все дружно выходят, и также дружно возвращаются.

— У нас была похожая история. Во время спектакля вдруг ползала поднимается и уходит. Мы омертвели. Давно играем перед разной аудиторией. Все нормально. А тут оказалось, что в это время начался футбольный матч. Это же важно – кубок мира.

Еще раз повторюсь, когда ты делаешь смешанный театр – никто не понимает его языка. Мне, правда, повезло, я знаю человека, который меня понимает.

— Тебе на самом деле повезло. Ты позже родился. Ты даже не понимаешь, какое это большое везение для дела, которым ты занимаешься. Все, что связано с музыкой, с театральными явлениями, находящимися на смежной территории, только сейчас начитает восприниматься и вызывать интерес. И это при том, что сегодня уже трудно найти фестиваль, на котором не было бы межжанровых спектаклей.

— Но я все равно надеюсь на человека, потому что у него есть сердце, душа.

Любовь Боярская

Сцены из театральной жизни сценария

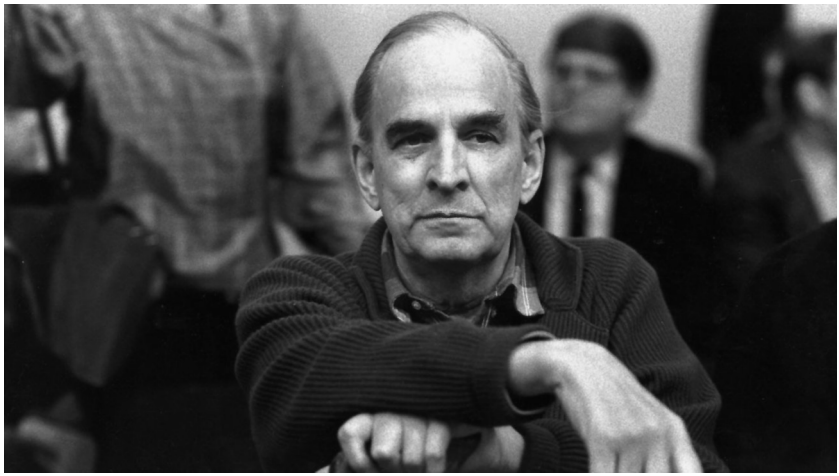
В 1972 г. Бергман решился на создание первого в своей жизни телевизионного сериала и записал в рабочем дневнике: «Думаю, нам надо сделать что-то просто ради забавы. <…> Ничего необычного – просто сцены из супружеской жизни»[1]. По признанию режиссера, для написания сценария ему потребовалось три месяца и опыт почти всей жизни. Желание рассказать историю распавшегося брака было вызвано чувством вины, не оставлявшим его долгие годы. Свойственная всему творчеству Бергмана исповедальность ярко проявила себя именно в «Сценах из супружеской жизни» и послужила одной из причин популярности этого произведения.

В шести эпизодах Бергман представил жизнь Юхана и Марианны (роли которых в фильме исполнили Эрланд Юзефсон и Лив Ульман), отметивших десятилетний юбилей внешне благополучного брака. Судя по интервью героев женскому журналу, они являют собой образ «витринной семьи». Противоположностью Юхану и Марианне выступают их друзья, Петер и Катарина. Пара находится на грани развода и супруги не скрывают ненависти друг к другу. Но вскоре обнаруживается трещина и в отношениях главных героев: незапланированная беременность Марианны, аборт, измена Юхана приводят к разводу. Спустя десять лет они встречаются вновь. Оба женаты, но им нравится ощущать себя любовниками.

Тематически «Сцены из супружеской жизни» связаны с кинодрамами «Ложь» (1970, сценарист И. Бергман, режиссер А. Бриджес) и «Прикосновение» (1971). Хотя созданный для американского проката фильм «Прикосновение» Бергман считал одним из худших, сценарий ему нравился: «В основе истории… лежит очень личный для меня сюжет: тайная жизнь влюбленного постепенно становится единственно реальной, а реальная жизнь – ирреальной»[2].

«Сцены…» были написаны для телевидения, и Бергман понимал, что восприятие зрителя, сидящего дома, иное, чем в кинотеатре. Ему импонировало, что его работу смогут увидеть сотни тысяч людей. Бергман работал для телевидения и раньше, но «Сцены из супружеской жизни» стали его первым цветным мини-сериалом, в них он не ставил экзистенциальных вопросов. Сосредоточившись на частной жизни обычных людей, Бергман отказался от свойственной его кинопоэтике метафоричности, а также от музыки. «Сцены…» выглядели более реалистично, чем все предыдущие фильмы Бергмана: камера будто подсматривала за жизнью Юхана и Марианны.

Когда в 1973-м фильм вышел в эфир, он имел колоссальный успех. В течение шести вечеров вся Скандинавия сидела у телевизоров. Тема супружеских отношений звучала откровенно и произвела тот же эффект, что в свое время «Кукольный дом» Ибсена. Эту пьесу, кстати, Юхан и Марианна смотрят в театре незадолго до разрыва. После окончания сериала количество обращений к семейным консультантам, а также число разводов в Швеции увеличилось вдвое. Более десяти лет спустя Бергман сказал в одном интервью, что радовался такому результату – люди увидели, что можно говорить друг с другом откровенно, даже если это закончится семейным крахом.



И. Бергман

Американские и европейские продюсеры настойчиво предлагали создать киноверсию, и Бергману пришлось сократить сериал до двух с половиной часов. По этой причине многие ситуации (беременность и аборт Марианны) и некоторых персонажей (детей, мать Марианны и др.) пришлось «вырезать», что существенно изменило степень подробности жизни героев, как и восприятие публики. Зрители чувствовали, что ритм телефильма близок ритму самой жизни в ее повседневном течении. В киноверсии было иначе: отношения супругов менялись скачкообразно, ушла и постепенность вхождения в историю героев. Зрители не узнавали себя в Юхане и Марианне – неудачный брак вызывал скорее осуждение.

Театральное воплощение «Сцен из супружеской жизни» впервые было осуществлено самим драматургом в 1981 г. в Мюнхене в рамках так называемого «Бергмановского проекта»[3]. Суть его состояла в следующем: одновременно в *Residenztheater* и *Theater im Marstall* шли два спектакля Бергмана – «Нора и Жюли» по мотивам пьес Ибсена и Стриндберга и «Сцены из супружеской жизни». Второй спектакль мог бы называться «Марианна» – главную героиню Бергман считал «сестрой» Норы и Жюли. «Нора вырывается из своей среды. Юлии же ее среда наносит поражение, она терпит полный крах. Виной этому ее воспитание, обстоятельства. <…> Марианна недалеко ушла от своих предшественниц. Она ищет свою новую роль и только начинает обретать собственную личность»[4].

Роль Марианны в *Residenztheater* исполнила Рита Руссек, немецкая актриса, игравшая также Нору (позже актриса снялась в фильме «Из жизни марионеток», в котором тема кризиса брака представлена в трагическом ключе). В 1986-м, репетируя «Сцены…» в Стокгольме, Бергман переписал сценическую версию на двух актеров (до сих пор этот вариант наиболее востребован на театральных подмостках). Роль Марианны в нем снова исполнила Рита Руссек. Спектакль гастролировал по разным странам в течение трех лет. В 1990 г. в Лондоне в *Wyndham's Theatre*, с разрешения Бергмана Руссек осуществила собственную постановку «Сцен…».

После просмотра спектакля британский критик Кэйт Келлавэй писала, что Бергман превратил семейные ссоры в хороший театральный прием[5]. В постановках фламандского режиссера Иво ван Хове (*Toneelgroep Amsterdam*, 2011 и *New York Theatre Workshop*, 2014) супружеские ссоры умножились: роли главных героев играли три пары актеров разного возраста. Произнося реплики в разном ритме и с разной интонацией, они составляли своего рода хор бранящихся супругов. Многие зрители узнавали себя в ком-либо из мужей или жен, и это вызывало смех в зале. В двух постановках английского режиссера Тревора Нанна (*Belgrade Theatre,* Ковентри, 2008; *St James's Theatre,* Лондон, 2013) ссоры Юхана и Марианны тоже создавали комический эффект.

В России «Сцены…» впервые были поставлены в 1991 г. в новосибирском театре «Старый дом» режиссером Александром Нордштремом (тогда он носил фамилию Иешин). Главные роли исполнили Анатолий Узденский и Халида Иванова. Узденский вспоминает: «Я тогда был женат, и я даже не давал жене читать сценарий, чтобы как-то ее не травмировать. Слишком уж похоже было то, что происходило у нас и у Бергмана. И поэтому работа была удивительная: так глубоко копнуть в отношениях мужчины и женщины мне до этого не доводилось. Очень откровенный текст. Спектакль имел успех потрясающий, на зрителей это производило очень сильное впечатление. Он шел в театре лет семь-восемь»[6]. Музыкальным лейтмотивом была мелодия из фильма «Эммануэль». Так режиссер подчеркивал один из важнейших содержательных элементов пьесы: чувственную неудовлетворенность героев. К сожалению, в архиве театра не обнаружилось ни одного отзыва на эту постановку.

В 1995 г. в петербургском театре «Русская антреприза им. Андрея Миронова» сценарий Бергмана воплотил Влад Фурман. В основу

легла версия, рассчитанная на двух актеров. Юхана и Марианну играли Валерий Дегтярь и Татьяна Кузнецова. В отличие от бергмановских, их герои были воспитаны вовсе не «на твердых устоях и на идеологии материального благополучия»[7]. Оба актера делали акцент на хрупкость, мягкость и сентиментальность своих героев. По словам критика Аллы Брук, герои будто вышли из романтических советских 1960-х, им было «несладко в этом алебастровом раю», непонятен мир капиталистического благополучия и сытости. Марианна Кузнецовой и Юхан Дегтяря «подтверждают второстепенность окружающего перед лицом своей любви – не громкой и торжественной, а тихой и усталой»[8].

Юхану и Марианне потребовалось двадцать лет, чтобы осознать себя и свое отношение к браку. Отечественному театру понадобилось столько же, чтобы вновь вернуться к бергмановской драме о супружестве. 2018-й ознаменовался 100-летним юбилеем Ингмара Бергмана. В марте 2019-го состоялась премьера «Сцен…» Андрея Кончаловского во МХАТе им. М. Горького с Ю. Высоцкой и А. Домогаровым в главных ролях. Немного раньше, в 2018-м «Сцены…» в театре «Балтийский дом» поставил Анатолий Праудин (Экспериментальная сцена под руководством А. Праудина). Тема для режиссера не нова. В «Даме с собачкой» (БДТ, 2007), «Месяце в деревне» (БДТ, 2009), «Семье» (Балтийский дом, 2016) Праудин рассуждает о любви, браке, измене и предлагает зрителям тщательный анализ разных любовных опытов.

Режиссер услышал тему, у Бергмана обозначенную пунктирно и иронично – покаяние за неспособность любить. В программке к спектаклю полностью процитирована тринадцатая глава Первого послания к Коринфянам, которую часто называют главой о любви. Кстати, Бергман использовал фразу из него для названия фильма «Сквозь тусклое стекло» (1961). Праудина интересовало стремление героев к постижению смысла жизни. «Меня угнетает бессмысленность моего существования <…>. Я хочу, чтоб у меня было к чему стремиться. Хочу во что-то верить»[9], – признается Юхан. У Бергмана герои так и блуждают до финала в метафизических потемках, пытаясь разглядеть истину «сквозь тусклое стекло». Праудин с самого начала направляет их на путь истинный: через ежедневную семейную рутину, страдания, вину и развод – к любви. Режиссер пишет: «Все наши беды оттого, что мы нарушаем нравственный закон любви, данный Богом и сформулированный апостолом Павлом. Последствия столь же ужасные, как если бы мы вздумали нарушить физические законы, например, гравитации. Это как прыгать с крыши:

Ю. Елагин – Юхан, А. Еминцева – Марианна. «Сцены из супружеской жизни». «Балтийский дом». Санкт-Петербург. Фото Ю. Богатырева

кратковременное удовольствие, возможно, и получишь, но разобьешься»[10]. После столь внятной проповеди финал, казалось бы, предсказуем: герои должны очиститься духовно. Однако ничего подобного пьеса не предполагает. Это обостряет интерес к постановке: насколько пластичен окажется сценарий к подобной интерпретации?

Спектакль начинается не с интервью для женского журнала, благодаря которому – так в сценарии – мы узнаем подробности жизни персонажей, а со звона колоколов. Юхан (Юрий Елагин) и Марианна (Алла Еминцева), похоже, пришли в церковь на исповедь. Сильнейший дождь – его звук, длинные одинаковые плащи героев, атмосфера зябкости, неуюта и сырости – возможно, еще одна отсылка к библейскому Всемирному потопу. Фру Пальм (Татьяна Маколова) появляется на театральном заднике в образе католической наставницы, вернее, не она сама, а ее черно-белое видеоизображение. Ее голос звучит отдаленно и объемно, словно с небес, как-то нереально. На некоторые важные вопросы (например, что такое любовь) герои отвечают будто не госпоже Пальм, но размышляя про себя – то есть мы слышим их внутренние монологи. Иногда кажется, что вся история разворачивается в их воображении или во сне.

А уж то, что происходит с Петером (Константин Анисимов) и Катариной (Мария Мещерякова), точно напоминает кошмар.

Их изображение проецируется на белый задник: они появляются на кроваво-красном фоне, пьяные и полуголые. Никакие не цивилизованные бизнесмены (так в фильме), а парочка собутыльников, привязанных друг к другу, помимо прочего, пристрастием к алкоголю. Герои Анисимова и Мещеряковой живут, словно по Сартру, за закрытыми дверями – в аду своих взаимоотношений. Их брак – любовь-ненависть – может воплощаться только в формах жестокости, вербальной и физической. «Вряд ли есть на свете зрелище ужасней, чем муж и жена, ненавидящие друг друга», – заявляет Петер. «По крайней мере совершенно точно знаешь, что хуже не бывает», – успокаивает нас Катарина.

Если вначале их отношения кажутся полной противоположностью союзу Юхана и Марианны, то в одной из последующих сцен главные герои предстанут двойниками своих друзей: с исцарапанными до крови лицами и осколками бутылок в руках на красном фоне театрального задника. Так режиссер показывает один из вариантов развития жизненного сценария – они тоже могли провалиться в супружеский ад. Как позже скажет сам Юхан: «Ад – это место, где никто больше не надеется, что есть хоть какой-то выход»[11]. И если в финальной сцене киноповести Бергмана кажется, что Юхан и Марианна так и не нашли выход, путаясь в попытках самооправдания, то Анатолий Праудин последовательно выстраивает действие так, чтобы привести героев к осознанию любви как высшей христианской добродетели.

Марианна, желая найти определение слову «любовь», ссылается на Библию – на тринадцатую главу Первого послания к Коринфянам. Апостол Павел перечисляет свойства настоящей любви: «Любовь никогда не перестает». Если в телефильме Бергмана героиня Лив Ульман пробрасывает слова апостола, поскольку они не так и важны, то в спектакле Праудина они становятся главными.

Как уже было сказано, Бергман видел в Марианне сестру ибсеновской Норы и стриндберговской Жюли. Марианна познавала себя и стремилась к свободе и независимости. Тревор Нанн полагал, что активная позиция Марианны – всего лишь ее мечта. По мнению английского режиссера феминистское звучание пьесы ближе скандинавской аудитории: «Ибсен написал “Кукольный дом”, Стриндберг – “Товарищи” и “Пляску смерти”. Это драматическая традиция, о которой мы знаем, но с которой плохо знакомы. Когда Юхан атакует Марианну критикой феминизма после просмотра “Кукольного дома”, она держится очень достойно. Но, если она когда-то и отстаивала права женщин, на практике

«Сцены из супружеской жизни». «Балтийский дом». Санкт-Петербург. Фото Ю. Богатырева

ей не хватает сил даже справиться с изменой мужа – она буквально раздавлена этой новостью. Марианна, унижаясь, умоляет его начать все сначала. Потом она как будто становится сильнее, но, в конце концов, не может даже подписать бумаги о разводе»[12].

Марианну Аллы Еминцевой трудно назвать несостоявшейся личностью. Она твердо стоит на ногах, по-русски требовательна, воспитывает своего мужа. Героиня понимает, что в отношениях наступил какой-то кризис, и, предвидя надвигающуюся катастрофу, изо всех сил старается что-то изменить: «Я не представляю, как я из этого выберусь».

Выбираться Марианна Еминцевой пробует, судорожно цепляясь за любую возможность предотвратить надвигающийся шторм, но безуспешно. Под аккомпанемент песни *Riders on the Storm* группы *The Doors* супруги постоянно ссорятся. Причем, в присутствии третьего – на экране параллельно существует любовница Юхана – Паула (Дарья Кулак). Она принимает душ, сушит волосы феном, пьет кофе, курит, ждет Юхана под дождем. *There's a killer on the road, / His brain is squirmin' like a toad…*

Юрий Елагин играет усталого, загнанного ежедневной рутиной, в том числе и придирками жены, человека. Он, в отличие от Марианны, ничего не пытается изменить. Для него катастрофа давно произошла: из супружеских отношений ушла сама жизнь – осмысленность

Ю. Елагин – Юхан, А. Еминцева – Марианна. «Сцены из супружеской жизни». «Балтийский дом». Санкт-Петербург. Фото Ю. Богатырева

постоянного пребывания двух людей вместе. Но он боится нарушить налаженный порядок вещей. В сцене, когда Юхан объявляет жене, что уходит к Пауле, герой Елагина похож на школьника, получившего двойку. Он даже не смеет подойти к жене: напуганные предстоящими изменениями в жизни они все время ходят или стоят по разные стороны кровати. В следующей, кульминационной сцене, когда Юхан по прошествии трех лет приходит к Марианне в гости, они, кажется, стремятся друг к другу. Она просит мужа остаться, стелет постель, предлагает надеть тапочки. Юхан Елагина долго молчит. Молчит и Марианна, кажется, что это молчание сближает героев. Но веры в то, что можно вернуться в «супружеский рай», наполнить отношения новым смыслом, Юхану не хватает. Грустная сцена сопровождается другой песней Джима Моррисона: *People are strange when you're stranger / Faces look ugly when you're alone…*

В спектакле Анатолия Праудина, в отличие от фильма Бергмана, музыки много – от рок-композиций до месс Баха. Сценография Ирины Бирули экономна, но символична: на фоне белых, высоких ширм – два огромных серых раскладывающихся куба, которые служат диваном, столом, кроватью. Неудивительно, что героям хочется взорвать стерильные формы пустого супружества. Идеал, кажется, живет в их душах, но они не знают, как ему соответствовать. Способность любить

заложена в нас свыше, но люди не умеют ее реализовывать. Бергман пессимистичен: его герои, похоже, вообще не способны прийти к такой любви, «Сцены из супружеской жизни» – замечательный документ человеческого несовершенства.

Противореча Бергману, А. Праудин пробует духовно возродить Юхана и Марианну. В финале спектакля герои Еминцевой и Елагина переодеваются в белые льняные одежды. Под музыку Баха (*Hoch Missa h-moll №16 Crucifixus*) Юхан поворачивает сценический куб-подиум с Марианной, которая видится ему едва ли не Мадонной. Возможно, Он и Она найдут идеал в ином измерении, поскольку прошли грешный земной путь, веря в саму его возможность.

1 *Holmberg, J.* Scenes from a Marriage // ingmarbergman.se: The Ingmar Bergman Foundation. Stockholm. 2012. URL:http://ingmarbergman.se/en/production/scenes-marriage (дата обращения: 25.03.2016)

2 *Бергман И.* Картины / И. Бергман. Москва, Таллин: Aleksandra, 1997. С. 86.

3 См.: *Бергман И.* Пятый акт / И. Бергман. М.: Verte, 2009. С. 266.

4 *Бергман И.* Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино. М.: Радуга, 1985, С.525.

5 *Kellaway K*. On the day he slams the front door, wear red for danger // allanhoward.org.uk: The Alan Howard Web-Theatre. London, 1990. URL: http://www.alanhoward.org.uk/marriage.htm (дата обращения: 25.03.2016).

6 Из беседы автора с А.Е. Узденским 17.10.2015. Личный архив Л. Боярской.

7 *Бергман И*. Сцены из супружеской жизни / И. Бергман. М.: Прогресс, 1979. С. 20.

8 *Брук А*. Геометрия любви // *Петербургский театральный журнал*. 1996. № 9. С. 71.

9 *Бергман И*. Сцены из супружеской жизни. С. 198.

10 Программка спектакля.

11 *Бергман И*. Сцены из супружеской жизни. С. 120.

12 *Scenes from a Marriage*. Belgrade Theatre Coventry // ingmarbergman.se: The Ingmar Bergman Foundation. Stockholm, 2012. URL: http://ingmarbergman.se/en/on-stage/scenes-marriage-0 (дата обращения: 10.05.2016).

Наталия Панишева

Двойной праздник

Театральный сезон в Рязани открывался шумно и торжественно – большой программой регионального фестиваля «Зеркало сцены», составленной самыми яркими премьерами прошедшего года. Для постоянных зрителей это, в первую очередь, долгожданный праздник; для человека приезжего – уникальная возможность увидеть во всей полноте картину театральной Рязани, познакомиться с каждым коллективом и попытаться понять неповторимый характер каждого.

В 2018 г. честь открытия фестиваля выпала «Грозе» Театра на Соборной (режиссер-постановщик Марина Есенина). Лаконичная декорация кажется давно знакомой: обрубленная лодка на авансцене, змеящиеся шаткие мостки, сваленные в углу деревянные ящики… Но появится на сцене Кабаниха в сопровождении сына, дочери и невестки, и станет ясно, что эта «Гроза» не будет похожа ни на одну из виденных ранее.

Тихон обычно воспринимается как персонаж второго, если не третьего плана. Подкаблучник и маменькин сынок эхом повторяет слова властной Кабанихи и только ждет, как бы улизнуть с подмостков, предоставив право действовать другим. Тихон Дмитрия Мазепы – главный герой, он обладает и сильным характером, и яркой индивидуальностью. С одной стороны, человек, способный на глубокие и искренние чувства, с другой – умеющий извлекать пользу из слабостей окружающих его людей и приспосабливаться почти к любым обстоятельствам. Он непритворно любит мать и позволяет ей управлять собой отчасти из сыновней любви, отчасти – оттого, что так удобно ему самому. Он постоянно играет роль непутевого безвольного сына, неспособного шагу ступить без материнского напутствия, поскольку имеет от этого амплуа некоторые выгоды. Свою жену Тихон любит, порой предпринимает попытки помирить двух дорогих ему женщин, но делает это осторожно дабы не нарушить шаткого равновесия, его стараниями установившегося в семье. Тактика Тихона – выжидание: он караулит удобный момент, чтобы произнести заготовленную фразу; ждет случая уехать из дома, ждет, когда мать утомится руководить им… В сцене прощания растерянная Катерина ластится к мужу, пытаясь его удержать, и Тихон неожиданно вспыхивает, бросается к ней, принимая неуклюжую мольбу о помощи за приглашение к близости. Именно в этот момент становится ясно, что отношения между супругами остались платоническими, и Тихон, любящий и жалеющий странную свою жену, терпеливо ждал момента, когда в ней пробудится женское начало и она будет готова разделить с ним супружеское ложе. Эта подробность заставляет зрителя взглянуть на сцену прощания Кабановых совсем под другим углом.

За последние сезоны «гроз» по российским театрам прогремело немало: в Театре им.Евг. Вахтангова (Уланбек Баялиев), в Театре на Васильевском (Владимир Туманов), в БДТ (Андрей Могучий), в театрах Архангельска, Краснодара, Воронежа… Кажется, какой только Катерины не видел зритель: и хрупкого подростка, только открывающего для

«Гроза». Д. Мазепа – Тихон, К. Зенков – Кулигин.
Театр на Соборной. Рязань. Фото А. Павлушина

себя мир любви, и страстную женщину, жаждущую свободы, и весталку. Катерина в исполнении Марины Заланской не просто невинная – блаженная. Юродивая отрешенность сквозит во взгляде, направленном вдаль, не останавливающемся ни на ком из близких, в мимике, в утрированно угловатой пластике. И говорит Катерина захлебываясь, экстатически, словно вводя себя собственной речью в религиозный транс. Вокруг такой – непривычной – героини образуется вакуум. Разбитная соблазнительница Варвара, кажется, не боящаяся ничего на свете, и та отступается, оставляет ее, странную, пришлую, чужемирную наедине с ее драмой. А драма Катерины в спектакле Театра на Соборной – религиозная, это трагедия предательства духовных идеалов. Катерина верует не просто искренне – истово – и оттого считает преступлением саму мысль об измене. Все, что случится после, – сговор с Варварой, ночь в беседке, встреча с Борисом – логичные и неотвратимые последствия греховных помыслов. И весь этот путь Катерине суждено пройти одной, Борис Константина Ретинского – хрупкий инфантильный юноша – становится не столько соучастником греха, сколько его безмолвным свидетелем.

Рязанский государственный областной театр драмы представил на фестивале «Касатку». У Алексея Толстого это комедия. Князь Бельский, проигравшийся в пух, решает скрыться от житейских проблем

«Касатка». Сцена из спектакля.
Рязанский государственный областной театр драмы. Фото С. Газетов

в деревне у тетушки, куда и отправляется, прихватив с собой возлюбленную – певицу Касатку, и наперсника – авантюриста Желтухина. Честна́я компания прибывает в имение аккурат к свадьбе юных подопечных дядюшки: Ильи и Раисы. Однако молодые сбегают из-под венца. Илья – к Касатке, в которую был влюблен еще в студенчестве, Раиса – к князю. В финале все они садятся на пароходик и отправляются в путешествие, оставив на берегу сентиментального дядюшку, Желтухина и Дуняшу.

Спектакль Урсулы Макаровой – не комедия, а мелодрама. Первые сцены спектакля выдержаны в духе начала двадцатого века: шикарный гостиничный номер оформлен в стиле модерн (сценография Кирилла Данилова). Богатая отделка, огромные арочные витражи с тонким растительным орнаментом, мягкими переходами цвета и света, плавные линии без прямых углов – воплощенная роскошь, несколько старомодная, правда. Промотавшийся Бельский у Олега Пичурина выглядит хоть и водевильным, но аристократом. Веселый Желтухин Валерия Рыжкова всплескивает руками: «Как ты его ни мусоль, а все же князь, нет-нет да и прорвется». В сцене, когда Бельский никак не может сочинить письмо к дядюшке и вынужден писать под бойкую диктовку Желтухина, он более всего напоминает великовозрастного барчука, которому учитель силится втолковать азы грамматики.

Но как только герои переселяются в деревню, они вовсе выпадают из эпохи. Ведь имение, в которое прибывают потрепанные жизнью князь со товарищи, не что иное, как Рай, а разве ощущается в Раю течение времен? Хозяйничает здесь добрейший Федор Иванович, что вызывает поначалу оторопь – ведь в оригинале князь Бельский ехал к тетушке, Варваре Ивановне Долговой, а не к дядюшке. Однако недоумение быстро сменяется радостью встречи с превосходным актером. Юрий Борисов предстает перед зрителем мастером детали. Рисунок роли поражает точностью и выразительностью. Большой и статный мужчина движется по сцене аккуратными мелкими шажками, словно боится спугнуть пришедшее в поместье счастье, нарушить гармонию. В своей болезненной деликатности дядюшка смешон и трогателен: чего стоит момент, когда Федор Иванович, желая подготовить Раису к предстоящему замужеству, вручает ей книгу и настоятельно советует прочесть. По многозначительным интонациям Федора Ивановича ясно, что он долго подбирал слова, готовился к щекотливому разговору, да так и не отважился на него, решив, что книга выступит лучшим воспитателем невинной девицы, нежели он сам.

Отдельных похвал заслуживает пасторальный дуэт Юрия Борисова и Валерия Рыжкова. У Толстого добродетельная тетушка привечает жуликоватого гостя, а потом оставляет его у себя чуть ли не навсегда. И что же получится, коли место тетушки занял дядюшка? Любовная идиллия тут, разумеется, невозможна. Зато возможна идиллия дружеская. Хлебосольный и гостеприимный Федор Иванович, привыкший к спокойной, размеренной жизни, стремящийся к тому, чтобы все было чинно и прилично, вдруг проникается состраданием к беспутному Желтухину. Великодушно принимает его под свое крыло и снисходительно прощает подопечному все слабости. Выслушивает его россказни, участливо кивает, доверчиво ахает и знай подсовывает несчастному гостю кусочки повкусней. Желтухин и рад стараться: заливается соловьем, ест-пьет, нахваливает жизнь в деревне, а к финалу с повинной головой приходит к дядюшке-благодетелю, готовый жениться на Дуняше, да и на все, что тот пожелает, лишь бы не прогнал.

Написанная в предгрозовом шестнадцатом году «Касатка» давно не воспринимается без тени, отброшенной на нее будущим. Но в спектакле Урсулы Макаровой ничто не омрачает обретенного героями счастья. Матрос Панкрат (Игорь Гордеев) щедро угощает всех чаем, и даже в голову не приходит мысль о событиях грядущего года и о том, какую

«Дюймовочка». Сцена из спектакля.
Рязанский областной театр кукол

роль сыграют в них матросы. Влюбленные отправляются в путешествие по Волге, пообещав дядюшке вернуться. И верится, что непременно вернутся, ведь в этих райских краях все устраивается само собой.

На первый взгляд «Касатка» кажется спектаклем старомодным, на самом же деле это умелая стилизация. Об этом говорит все – сценография, костюмы, режиссура и, в первую очередь, актерские работы. Способ существования, манера речи, приверженность устаревшим языковым нормам – все это вызывает в памяти работы актеров старой школы. При этом актеры Рязанского драматического театра, существующие в этом спектакле в соответствии с театральной манерой вековой давности, не увлекаются вычурным внешним рисунком роли, заботятся о ее наполнении, оттого постановка не кажется архаичной и старообразной, напротив – оставляет радостное ощущение живости и свежести.

Рязанский областной театр кукол показал «Дюймовочку». Спектакль Валерия Шадского стал самым сильным впечатлением фестиваля. Сказка Андерсена художником Захаром Давыдовым решена в стиле стимпанк. По воле режиссера и сценографа зрители попадают в химическую лабораторию, где всемогущий Мастер с помощью юного подмастерья творит чудеса. Бурлят в ретортах растворы, вспыхивают и гаснут магические огни, в колбах прорастает волшебство. Именно здесь и посеют то самое волшебное зернышко, из которого родится

«Дюймовочка». Сцена из спектакля.
Рязанский областной театр кукол

Дюймовочка. Мастер подарит его своей дочери (роль отдана Антонине Ефремовой) – красавице, передвигающейся в инвалидном кресле, и начнется сказка. Валерий Шадский рассказывает знакомую историю на новый лад, вносит в нее глубину, добавляет второй план известному сюжету: пока маленькие зрители следят за приключениями Дюймовочки, взрослые наблюдают за отношениями Мастера с дочерью и подмастерьем.

Мастер Александра Григорьева создает фантазийный мир, который на поверку оказывается концентрированной реальностью. Он терпеливо воспитывает свою дочь и ученика, проводит их через испытания к настоящему счастью. Ощущение волшебной сказки не покидает зрителя ни на минуту: прозрачная вода, налитая в высокие колбы, окрашивается во все цвета радуги, стоит Мастеру добавить в нее пару каких-то бесцветных крупинок; белый порошок, напоминающий снежную крупу, просыпается на стеклянный стол и вспухает настоящими пышными сугробами; даже рождение Дюймовочки из зернышка выглядит чистой магией. Остроумно придуманы куклы, будто собранные из того, что подвернулось под руку и оживленные всемогущим Мастером. Чего стоят сделанные, кажется, из простых жестяных банок Жаба-мать и Жаба-сын, с головами, отлетающими далеко в сторону, благодаря длинным пружинам-шеям. А загребущие лапы Крота и Мыши – видавшие виды

алюминиевые ложки и вилки. Эстетика стимпанка, которой подчинены почти все куклы в этом спектакле, с ее нарочито грубыми деталями (откуда взять изящество вещам, сделанным из отходов механизмов и просто из всякого хлама?) соответствует характеру персонажей, встречающихся на пути Дюймовочки. Зато сама Дюймовочка – миловидная большеглазая девочка, кукла на запястье[1], не отличающаяся при этом броской и кричащей красотой (конструктор Сергей Маврин). Сквозь сказку Андерсена проступают контуры миров Гофмана.

Хрупкая Дюймовочка противостоит грубому, вещественному, филистерствующему миру жаб, мышей и жуков. Поэтичный мир ее мечты подчеркнуто невещественен; а встретившаяся ей Ласточка вовсе бесплотна – тонкий, неуловимый луч света, который как ни старайся, невозможно поймать или удержать, да нежный голос.

Испытания уготованы и юному подмастерью Василия Уточкина. Начинающий свое обучение Юноша предстает перед нами восторженным неофитом, однако раз за разом Мастер дает ему жестокие уроки, заставляет перевоплощаться в отвратительных Жаб и Крота. Желанная роль Принца Эльфов, возлюбленного Дюймовочки, достанется подмастерью не скоро, когда Мастер убедится, что его ученик сам способен сотворить сказку. В финале дочка Мастера поднимется из инвалидного кресла, расправит большие сияющие крылья и вместе с Принцем попадет в волшебную страну эльфов.

Волшебство здесь творится настолько искренне, что даже взрослые забывают о всяких рациональных объяснениях, увлекаются происходящим, восхищаются творящимся на их глазах театральным чудом. Ведь всем нам хочется верить в счастливый финал, в справедливость, и в то, что мы будем жить долго и счастливо.

[1] Кукла на запястье – это технология, созданная погибшим в феврале 2019 г. выдающимся томским мастером – Владимиром Захаровым, драматургом, режиссером, актером, конструктором кукол, основателем театра «2+Ку».

Анастасия Казьмина

Каждое мгновение

В государственном Молодежном театре «С улицы роз» города Кишинева прошел X международный фестиваль камерных театров и спектаклей малых форм «Молдфест».

В насыщенной программе, состоявшей из ежедневного просмотра спектаклей, утренних обсуждений особое место занимали вечера с хозяевами фестиваля – театром «С улицы роз» и главным режиссером Юрием Аркадьевичем Хармелиным.

Сюжет о безрассудных и знаменитых основателях новых коллективов словно сошел со страниц учебников истории театра – в 1978 году преподаватель английского языка Юрий Хармелин создал в Кишиневе студию, затем в Театральном училище им. Б.В. Щукина получил режиссерское образование, и студия превратилась в театр, которому в прошлом году исполнилось 40 лет.

Хармелин придумал и основал уникальный лицей, где с первого класса дети изучают общеобразовательные предметы вместе с мастерством актера. Этим учеба не исчерпывается. Хармелин воспитывает в будущих актерах поразительную открытость миру, честность и бесконечную любовь к жизни. Что ощутимо не только в личном общении, но и в том, с какой заботой и вниманием относятся к каждому участнику фестиваля. Человеческие качества в театре «С улицы роз» становятся тканью спектакля, словно доброта, скромность, преданность – такие же инструменты театра, как сценография, свет, актерское мастерство.

Облик театра, его эстетика, любимые темы давно сформулированы, однако Юрий Хармелин не боится придумывать для себя и актеров заведомо сложные и непривычные задачи. Недавняя премьера зонгдрамы Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» – новый опыт. Готическо-рокерские костюмы, черный грим, угловатые прически и железные декорации напоминают пугающей атмосферой концерты группы «Король и шут». Каждому персонажу дана яркая гротескная деталь – хромота повара Богдана Хохорина или полуоткрытый дергающийся глаз нелепого в своих притязаниях на Мамашу Кураж полкового священника Якова Грибиненко. В жутковатом мире чужой кажется Наталья Ермолаева, исполняющая главную роль без тени характерности или остранения. К финалу отдельные, вроде бы, разностильные сцены складываются в сюжет о Мамаше Кураж, которой сострадаешь гораздо больше, чем осуждаешь. Ее поступки словно уходят на второй план, а в подробной психологической игре угадывается стон женщины, оплакивающей погибших на войне детей. Гротеск разрушается и «закадровыми» ремарками, которые прочитаны печальным голосом самого Хармелина.

Н. Ермолаева – Мамаша Кураж. «Мамаша Кураж и ее дети».
Театр «С улицы роз». Фото Г. Блазера

Труппа театра «С улицы роз» сразу кажется знакомой, если не родной – будто московский театр, в котором каждого помнишь по имени, давно следишь за ролями, ждешь нового выхода на сцену. Известная пьеса Питера Шеффера «Эквус» о безумном подростке, выколовшем глаза своему божеству-лошади, сегодня кажется несколько старомодной, но Хармелина не слишком волнуют фрейдистские мотивы, да и пугать зрителей натуралистическими кровавыми сценами он не намерен. Режиссер ставит спектакль об интеллектуальном и духовном поединке двух молодых людей – врача-психиатра Мартина и больного-подсудимого Алана. Василий Павленко и Алексей Штырбул превращают отношения персонажей в напряженную актерскую дуэль.

В каждом движении Василия Павленко чувствуется усталость, мягкость, можно даже сказать, мягкотелость врача. Зрители становятся свидетелями непрерывного мыслительного процесса, необходимого для того, чтобы разгадать Алана, понять его боль, болезнь и трагедию. Павленко почти не сводит глаз со своего партнера. В его умном взгляде проскальзывает человеческая растерянность профессионала. Глаза Алана – Алексея Штырбула наполнены ненавистью, его молчание кажется не просто вызывающим, но опасным. Агрессия будто накапливается в сжатых и дрожащих кулаках.

«Мамаша Кураж и ее дети». Сцена из спектакля. Театр «С улицы роз».
Фото Г. Блазера

Кульминация спектакля – сцена гипноза. Вкрадчивой речью и ритмичным постукиванием карандаша Мартин вводит в транс не только Алана, но, кажется, и зрителей. Алексей Штырбул – стоит на авансцене, он погружен в гипнотический сон, и только сейчас беспомощность, страх, отчаяние проступают из-под замкнутой холодной ярости, которая прежде была единственным ответом на вопросы врача.

Заряжаясь и постоянно обновляясь вместе со своими учениками, Юрий Хармелин прекрасно понимает, что такое взросление личности. Точно чувствует режиссер фактуру и атмосферу советской эпохи, ее горького быта, в воспоминаниях овеянного легкой ностальгией. Камерное пространство театра «С улицы роз» на время спектакля «ЧМО» по пьесе В. Левашова преображается в студенческий лагерь с железными кроватями, занудным громкоговорителем и дискотекой под хиты 1980-х. Молодой парень Андрей Демидов, сын партийного чиновника, свято верящий в коммунистическую справедливость, взбунтовался против дедовщины. Но бунт его приобрел форму жуткой провокации. Алексей Штырбул играет то бесстрашного героя, то ничтожество, слезы которого вызывают, скорее, отвращение, чем сочувствие. Его антагонист, лидер «молодых волков» Новацкий тоже соткан из сложных противоречий.Один и тот же человек в разных ситуациях кажется

А. Штырбул – Алан Стрэнг, В. Павленко – Мартин Дайзерт. «Эквус». Театр «С улицы роз». Фото В. Опринeнко

то брутальным мачо, то вялым слабаком. Противоречив и образ вечно хмельного преподавателя Старшинова в исполнении Василия Павленко. Даже в уморительно смешной сцене утреннего похмелья, которую он проводит с бутылкой кефира в трясущихся руках, видно, что он человек жалкий, но совестливый и справедливый.

Интерес к жизни, умение дорожить каждым ее мгновением проявляют себя в блестящей работе с трогательными подробностями чувств. Красота повседневности – один из главных сюжетов пьесы Торнтона Уайлдера «Наш городок». В спектакле Хармелина молодость, вера, первая любовь становятся осязаемыми. Изящная декорация с белыми балконами, с которых перекликаются влюбленные – наивные молоденькие Джордж и Эмили – и мост, уходящий прямо в зал. Мы попадаем в мир маленького американского городка, по которому проведет нас добродушный и загадочный проводник (Дмитрий Дубина).

Миссис Уэбб трогательно суетится вокруг столика, подает завтрак, улыбается… И каждую секунду ощущаешь мудрость этой прелестной женщины, ее умение подбодрить каждого, всякий раз подобрать единственно нужные слова. Семейной паре Уэббов – Александру Петрову и Ольге Софриковой – вторит филигранный дуэт ироничного мистера и

«Наш городок». Сцена из спектакля. Театр «С улицы роз».
Фото В. Опринeнко

солнечной миссис Гиббс. С трогательной нежностью хлопочет супруга (Елена Тендель) вокруг мужа, а он лукаво и ласково над ней подшучивает. В небольших лирических эпизодах проступает вся жизнь этих людей, не проговаривается, но сквозит в каждом прикосновении тихая любовь.

За первый акт режиссер заставляет зрителей привязаться к героям словно к родным или близким друзьям, поэтому превращение счастливого городка в кладбище во втором акте переживается очень сильно и горько. Темное пространство. Стулья-могилы, на которых сидят ушедшие из этого мира горожане, все в черном, с опущенными головами. Словно в полусне, медленно и тяжело вздохнув и расправив плечи они приветствуют появление в своих рядах погибшей при родах Эмили. Кажется, что сама земля вздыхает и шевелится, готовясь принять ее, впустить в себя. Мария Барсукова – в белом среди общего траура – тонко играет растерянность и чужеродность миру мертвых. Ее искренняя улыбка должна осветить все вокруг, но отрешенные лица усопших не отражают свет. Кладбищенскую тишину накрывает завораживающий хорал – плач мужчин, исполненный веры и смирения. В спектакле Юрия Хармелина

В. Павленко – мистер Гиббс, Е. Тендель – миссис Гиббс. «Наш городок». Театр «С улицы роз». Фото Г. Блазера

сокрушительно сильно звучит тема расставания с жизнью, боль прощания с ее мелочами, банальностями, ежедневными рутинными встречами и словами. «Люди не понимают, что такое жизнь, пока они живы», – такими словами заканчивается пьеса «Наш городок».

Особое место в репертуаре театра «С улицы роз» занимают моноспектакли. Один из них Ю. Хармелин поставил по пьесе «Цирюльник из провинции» Н. Лордкипанидзе для Александра Шишкина, он играет в этом театре уже более 35 лет и вместе с Хармелиным выучил и воспитал молодых артистов труппы.

История бедного парикмахера. Его заветная мечта – стать цирюльником самóго монарха и за работой непринужденно беседовать с ним о политике и нуждах народа – сбылась. Художник Наталья Силина вписала в маленькую сцену настоящий дворец с парадными портретами в блестящих рамах, канделябрами и троном. В пугающей, торжественной атмосфере появляется колоритный, громкий Александр Шишкин, он все время возится с парикмахерскими мелочами – ножницы, бритва, пена – и очень торопится. На возвышении словно на эшафоте стоит кресло с королем, повернутое спинкой к залу, и неизвестно, кто в этой ситуации палач, а кто жертва. Режиссер точно подметил страсть парикмахеров

А. Шишкин- Цирюльник. «Цирюльник из провинции».
Театр «С улицы роз»

поболтать во время работы, но постепенно безобидные подробности жизни цирюльника переходят в обвинения королю. Александр Шишкин из жалкого цирюльника превращается в смелого обличителя, но страх побеждает, и он вновь возвращается к подобострастным интонациям несчастного подданного. До последней минуты зрители не понимают, что брадобрей ведет беседы с мертвым монархом перед похоронной процессией. В кресле все время сидел манекен, огромная человекоподобная кукла. Что ей за дело до других людей?

В театре «С улицы роз» бесстрашно говорят о смерти, не боятся ясности высказывания, сильных и простых чувств. Юрий Хармелин каждым своим спектаклем словно вторит Торнтону Уайлдеру, убеждая ценить жизнь во всех ее мелких подробностях, интонациях, мгновениях.

«Люди к нам приходят спасаться»

Беседа Юрия Хармелина
с Мариной Тимашевой

Основатель и бессменный художественный руководитель Молодежного театра «С улицы роз» – Юрий Хармелин, заслуженный деятель искусств и образования Республики Молдова, кавалер «Ордена Республики», лауреат многочисленных наград международных фестивалей (в том числе премии им. Кирилла Лаврова; «Встречи в России»). За 40 лет он выпустил 250 спектаклей. Сейчас в афише – 50 наименований. Прекрасная труппа, как и созданный Хармелиным лицей, ютятся в небольшом помещении бывшего детского сада. Именно сюда зрители приходят, – как говорит Хармелин, – спасаться.

— У театра такое привлекательное название…

— Раньше было «На улице Роз». Улица шла вдоль парка, который когда-то назывался Долиной роз. Там росли дикие розы, они здорово пахли, и из их лепестков делали очень вкусное варенье. А потом там стали строить дома, панельные пятиэтажные «хрущевки». Люди вселялись в эти дома, приходили в Долину роз, выкапывали цветы и высаживали их возле своих домов.

Теперь вместо диких роз там растет много культивированных. А мы переехали в другое место.

— Ваш театр – это дикая роза или культивированная?

— Скорее дикая роза, потому что наш театр всегда существовал вопреки. Всегда, во все времена, даже при советской власти, не нужен был еще один русский театр в Молдове, а теперь – тем более. Если бы можно было от него избавиться, вообще избавиться от всего русского, было бы просто замечательно.

— С 1995 г. на базе театра работает Городской театральный лицей. В нем растят только будущих актеров?

— В 1988 мы стали – одновременно с «Табакеркой» – первым театром-студией. В 2005 получили статус муниципального, а в 2008 – государственного. Театр всегда при мне, а я – при нем. А театральный лицей – это школа, в которой дети обучаются с 1-го по 12-й класс. Они изучают все общеобразовательные предметы плюс театральные дисциплины: актерское мастерство, сценическую речь (по группам и индивидуально), сольфеджио, музыкальный инструмент – до 5 класса, с 5-го начинается сценическое движение, ритмика, с 10 класса прибавляется фехтование. Все 12 лет дети занимаются хореографией. С 7 класса – история театра. С 8-го – вокал. Программа очень насыщенная.

— А что происходит после окончания лицея?

— У нас нет цели сделать всех детей артистами. Это было бы нелепо, тем более в такой маленькой стране. Мы стараемся дать им хорошее общее образование, чтобы потом можно было выбрать себе любой путь. Например, мой сын закончил лицей и поступил на бюджетное отделение медицинского института, а это очень сложно. Наши выпускники идут в политехнический, в педагогический, то есть во все вузы, в которых можно продолжить обучение. А некоторые, самые способные и самые одержимые, идут дальше по театральной стезе. У нас есть государственный вуз – Институт искусств. Надо было дать возможность обучаться профессии русским студентам, и мы открыли альтернативный

факультет при Славянском университете Республики Молдова. Дети приходят в 6–7 лет, заканчивают в 18–19, потом, кто может, получает высшее образование. Тех, кто мне нужен, я беру в наш театр. Остальные работают в Государственном русском драматическом театре имени Чехова, в других театрах, уезжают в Россию.

— Образование в лицее платное?

— Нет. Это государственная школа. Я боролся за это, потому что те, кто может платить, не всегда способны учиться. Чаще всего – наоборот. Я добился того, чтобы брать всех талантливых детей. Хотя у нас маленький лицей, по одному классу, от первого до двенадцатого. Но у нас есть закон, что в классе должно быть не меньше 30 детей.

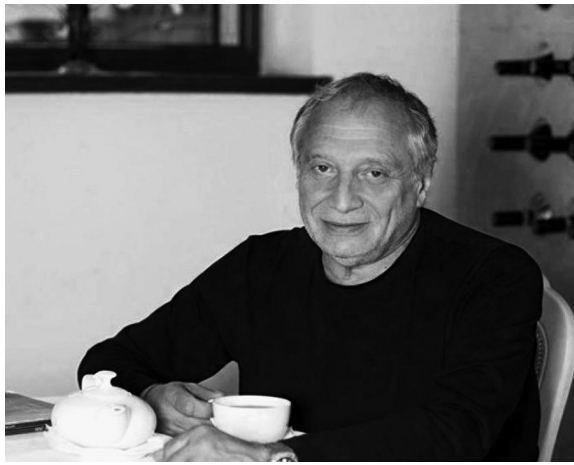
— Есть ли разница в финансировании национальных театров и вашего?

— Дотация, которую нам дает министерство, очень маленькая. Она едва покрывает зарплатную часть без налогов и отчислений. И не покрывает другие расходы: на новые постановки, возобновление старых, приобретение материалов, транспортные расходы, аренду помещений и прочее. Это все мы должны заработать в маленьком зале на 100 мест. Крупным театрам, кроме национальных, дают в процентном отношении те же деньги, но они больше зарабатывают из-за количества мест. Они играют в лучшем случае 2 раза в неделю, а мы почти ежедневно, иногда по 2–3 раза в день и очень много ездим по республике, чтобы чуток заработать… Билеты в наш театр самые дорогие. Цена доходит до 200 леев. Это большие деньги для нашего населения.

— Рядом с прежним зданием театра уже который год строится новое, с залом на 220 мест.

— В 2002 г. нам выделили помещение заброшенного магазина, чтобы перестроить его под театр. Должно это финансировать государство. Но до сих пор мы так и работаем в прежнем здании, хотя в 2012 г. на торжественном закрытии IV Международного фестиваля камерных театров и спектаклей малых форм «Молдфест.Рампа.ру» посол России в Кишиневе Фарит Мухаметшин сообщил, что Посольство РФ поможет Государственному молодежному театру в оснащении нового здания. Вопрос об окончании строительства и сдаче здания для русского театра в эксплуатацию обсуждался на встрече в Москве тогдашних глав правительств России и Молдавии Дмитрия Медведева и Владимира Филата.

— В русский театр Молдавии ходят только русскоязычные жители республики?



Ю. Хармелин

— Нет, не сказал бы. В самые националистические годы так было, но потом я стал видеть в театре целые группы людей, разговаривающих по-молдавски. Приходят люди, которым интересна русская культура. Если они первый раз пришли, то обязательно вернутся.

— **Роль театра менялась за эти 40 лет?**

— Менялась жизнь. Мы родились в другой стране, в СССР. Когда в начале 1990-х распался Советский Союз, постоянные зрители уезжали, приходили к нам прощаться. Я тогда очень волновался, потому что уезжали наши самые преданные поклонники. В течение шести, если не больше, лет пришлось воспитывать новое поколение зрителей. Этот этап был очень тяжелым для театра, но мы, слава Богу, его прошли.

— **Как понимает смысл существования театра его художественный руководитель?**

— Если я говорю пафосные вещи, то говорю их очень искренне. Театр должен проникать в сердце, в душу. Если люди после спектакля думают о нем, обсуждают его, а не выясняют, что у них будет на ужин, значит, все нормально. Театр должен что-то сделать с людьми, чему-то научить, как-то рассмешить, главное – тронуть.

Территория нашего театра огорожена большим зеленым забором. За ним мы чувствуем себя очень защищенными. Это наш остров, на котором мы прячемся от всего, что происходит. И люди к нам приходят спасаться. Ведь мы расположены не в центре города, где можно случайно заглянуть в театр, а на окраине. Надо специально захотеть сюда прийти.

В начале было Слово

Часть вторая[1]

Продолжение публикации опроса, проводившегося профессором Школы-студии МХАТ А.Н. Петровой в 1977–2015 гг. В нем приняли участие 103 человека. Для журнальной публикации мы выбрали анкеты, заполненные знаменитыми людьми театра, чьи фамилии у всех на слуху. Таковых набралось 47.

Респондентов мы расположили по фамилиям в алфавитном порядке. Опущены сугубо специальные, технические пункты (примеры упражнений) и варианты ответов «не знаю», «не помню», etc. Многие из тех, кого опрашивала А.Н. Петрова, Россией и всем миром давно признаны классиками (или, в соответствии с нормами современной нехудожественной речи – «звездами»), так что их мнение само по себе представляет ценность для истории. А общая картина характеризует положение дел в профессии.

6. Назовите упражнения по голосу или дикции, которые вы считаете полезными

Глузский Михаил: Тарханов учил медленно выпускать воздух ртом и легко класть на фразу на тихом звуке, особенно перед важными, значительными ситуациями.

Лебедев Евгений: Пользуюсь всеми регистрами – от высот до низов. Надо иметь большое дыхание – тогда на каждую роль хватит. От сипа, от сверлящего звука к мягкости <…> Очень важна техника в годы учебы и тренинг вначале в театре. Надо много играть <…>. Надо быть подготовленным, но идти от сути, от обстоятельств роли, а не от репетиции. Мера условности вокруг задачи – эту заданность надо запомнить как первозданность, как будто ее создать.

Пилявская Софья: Дыхательное упражнение. Оно связано со знаками препинания. На запятую – вдохнуть <…> и точно знать свои дыхательные возможности. Хороши наши с Петровой [автором опроса. – *Прим. ред.*] упражнения по движению голоса в речи.

Попов Андрей: Распеваться перед спектаклем и резонатор звука ощущать в спине.

Серебренников Кирилл: Упражнения, в которых участвует все тело!

Станицын Виктор: Н.Н. Массалитинов учил дикции, гекзаметром развивали голоса, на повышение, понижение. Я пришел с украинским говором, много работал – получилось.

Табаков Олег: Расслабление, отдых, мышечная опора.

Угрюмов Сергей: «Зевок», мычание через разные группы резонаторов.

Хаматова Чулпан: Гимнастика Стрельниковой, общая разминка, скороговорки или текст речи с пробкой в зубах.

Чиндяйкин Николай: Всю жизнь серьезно занимаюсь поэзией. Много читаю в концертах, на встречах, просто в кругу друзей, в одиночестве. Поэзия дает полет! На сцене нельзя не «лететь».

Чонишвили Сергей: Скороговорки на 15–20–30 секунд без «добирания» воздуха.

Ясулович Игорь: Все упражнения конкретно связаны с текстом роли.

7. Занимаетесь ли вы специально речью и голосом дома или перед спектаклем?

Калягин Александр: Каждый день. Разминка аппарата, как у балетных.

Карташева Ирина: К сожалению, нет! Музыканты каждый день репетируют, а не драматические актеры.

Пилявская Софья: По дороге, журча, без артикуляции, как будто бы внутренняя речь.

Станицын Виктор: Нет.

Табаков Олег: Нет.

Хаматова Чулпан: Не всегда. Но всегда стараюсь.

Чиндяйкин Николай: Читаю стихи.

Чонишвили Сергей: Нет, я работаю (говорю) по 14–17 часов, почти ежедневно (микрофон, сцена, кино) – это заменитель.

Ясулович Игорь: Нет. У меня постоянная практическая работа. И ее много.

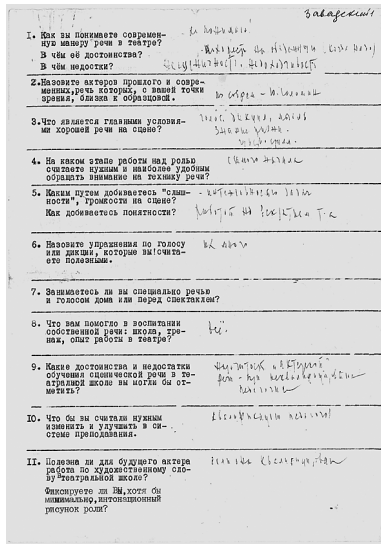
8. Что вам помогло в воспитании собственной речи: школа, тренаж, опыт работы в театре?

Евстигнеев Евгений: Жизнь. Многообразие интересов. С 1984 г. изменил речь. Это шло от контактов, от людей. Все зависит от круга жизни – партнеры, драматурги, профессия, мир, происшествия в стране. И все, что ты видишь – составляет город и все в целом.

Карташева Ирина: Я не кончала учебного заведения (война). Мне очень помог дубляж (более 300 фильмов), озвучание требует чуткости и ясности.

Кнебель Мария: Станиславский и Немирович-Данченко. Школа Сарычевой – встречи с крупными актерами и режиссерами.

Евгений Миронов: Школа, размышления, когда вошел в театр Российской Армии – перелом сознания, уже не мог говорить по-другому. Т.е. опыт работы в театре важен… В Алексее Карамазове все другое, потому что другой объем фразы, пришла другая речь, другое существование… Предположим, у героя Достоевского скромная речь и голос, скромные данные. Но он был медиум, он использовал тихую



Завадский

1. Как вы понимаете современную манеру речи в театре?
В чём её достоинства?
В чём недостатки?

2. Назовите актеров прошлого и современников, речь которых, с вашей точки зрения, близка к образцовой.

3. Что является главными условиями хорошей речи на сцене?

4. На каком этапе работы над ролью считаете нужным и наиболее удобным обратить внимание на технику речи?

5. Какими путями добиваетесь "слышности", громкости на сцене?
Как добиваетесь понятности?

6. Назовите упражнения по голосу или дикции, которые вы считаете полезными.

7. Занимаетесь ли вы специально речью в голосом дома или перед спектаклем?

8. Что вам помогло в воспитании собственной речи: школа, тренаж, опыт работы в театре?

9. Какие достоинства и недостатки обучения сценической речи в театральной школе вы могли бы отметить?

10. Что бы вы считали нужным изменить и улучшить в системе преподавания.

11. Полезна ли для будущего актера работа по художественному слову в театральной школе?
Фиксируете ли Вы, хотя бы минимально, интонационный рисунок роли?

Лист анкеты, заполненный Ю.А. Завадским

речь и все ее недостатки, привлекая внимание. Артист-неврастеник, и все пропускал через себя – проявлялась глубина автора. Годунов: подряд два слова – любовь и змея. Они кардинально разные, и сыграть подряд – можно найти характер героя, его эмоции, его мгновенные приключения.

Эти два слова подряд – это две разные змеи. Змея – окутаться и поцеловать, и убить. Любовь – тоже окутаться и поцеловать, и убить, но по-другому. И это мироновское открытие. Это характер, он как бы погружен в археологию, в исследование. <…> А в некоторых ролях необходима характерность дикционная, чтобы «ш» звучало, как «ф». КакоФка вместо какоШка. Каждый раз нужно открыть речь автора. Во «Фрекен Жюли» ужас в том, что нет проблемы Стриндберга. У нас разница социальная, а язык тот же. А у Стриндберга хозяйка и слуга говорят совершенно по-разному! А у нас одно и то же. И получился спектакль об общности пустоты всеобщей. Сверху и снизу – одно!! Т.к. мелкие цели одинаковы. И выход в самоубийстве хозяйки – это как общий поступок.

Пилявская Софья: Школа. Меня не приняли из-за сильного говора. Я занималась его исправлением, читала Пушкина, Ершова, сказки вслух. Станиславский говорил: «Почему вы болтаете, представляете, играете? Будьте точными, надо говорить для глаза».

Писарев Евгений: Больше всего помогла работа с хорошим режиссером.

Райкин Константин: Опыт работы в театре и на эстраде.

Смольянинов Артур: Она [речь] не очень воспитана. Больше – школа, меньше – опыт работы.

Станицын Виктор: Опыт работы в театре.

Табаков Олег: Радио, опыт работы в театре.

Угрюмов Сергей: Весь комплекс. Многое забылось, ведь у каждого актера должна быть своя «речевая аптечка» – всегда пригодится.

Хаматова Чулпан: Казанское театральное училище – педагог Р.В. Рейх, работа на разных площадках, Английская школа RADA.

Чиндяйкин Николай: И то, и другое и третье! Плюс поэзия! Особо: работа с Гротовским.

Юрский Сергей: Опыт работы в театре.

9. Какие достоинства и недостатки обучения сценической речи в театральной школе вы могли бы отметить?

Богомолов Константин: Вхождение в сферу репетиционную. «Художественное слово» – главный вред. «Речь» должна заниматься только дикцией и голосом.

Ефремов Михаил: Достоинство – большое количество разных авторов. Недостатки – муштра, но без нее никуда.

Журавлева Наталья: Главным недостатком считаю отношение «начальства» к предмету «сценическая речь», как к второстепенному. Время на занятия отводится в свободное от основных предметов время, что сказывается на результатах занятий (отрицательно).

Золотовицкий Игорь: Больше уделять внимания дикции.

Калягин Александр: Неподготовленность голосов, дикции, нет умения работать над словом.

Лебедев Евгений: Нельзя терять чистый, формальный дикционный тренинг, очень важен гекзаметр. Но, не внося стилизации, нельзя иллюстрировать слова широтой и жестом, только усиливать. Весь метод Станиславского выстроен на технике, а не на простоте вообще. Надо тренировать и жесты, и мимику, и смех, и «тик».

Леонтьев Авангард: Недостаток – скучный тренаж, самоцельный тренаж.

Миронова Мария: Не все студенты ощущают суть этого предмета,

расценивая его как элемент техники. А с него и начинается творчество, без сути, смысла, он становится пустым техническим придатком.

Мягков Андрей и Вознесенская Анастасия: Сегодняшние молодые актеры часто говорят непонятно, «каша» во рту. Но при этом смелы и незажаты, что хорошо.

Пилявская Софья: В орфоэпии нужен тренаж, а речь – это внутренняя техника и наблюдение за авторитетами. Вредны упражнения вообще, не конкретные, навязанные. Необходимы связанные с данной индивидуальностью.

Писарев Евгений: Оторванность от занятий по актерскому мастерству – основной недостаток.

Райкин Константин: Самый распространенный недостаток – многоударность фраз и разделение слов вместо действенности, простоты, гладкости речи, легкости.

Серебренников Кирилл: Хорошая речь – талант от высших сил. Но развивать надо всех.

Станицын Виктор: Очень бессмысленно говорят. Размывается смысл фразы. Научить актера строить мысль, говорить логически правильно, и как можно больше работать над логикой речи. Логики речи – учил нас Станиславский. И больше всего в работе над ролью, а не по законам <…>; скажите мысль, вам захочется, чтобы вас поняли – и появится интонация <…>.

Табаков Олег: Неинтересность занятий по речи, нужно не разрывать связь речи с живым поведением.

Товстоногов Георгий: Уклон в художественную речь. У каждого и так есть тенденция к выразительной развязке. Если хорошая, грамотная, звучная речь, то правильное решение в обстоятельствах жизни – и слово становится автоматически выразительным. Потому что самое главное – внутренний процесс.

Угрюмов Сергей: Каждый речевой аппарат уникален, поэтому количество индивидуальных занятий должно быть больше.

Хаматова Чулпан: В ГИТИСе (лично у меня) была очень слабая школа. Никакой связи между телом и голосом, никогда это не объяснялось.

Шапиро Адольф: Достоинство – озабоченность проблемой. Недостатки идут от отсутствия слитности творческих устремлений педагогов по речи и мастерству.

Эфрос Анатолий: Помню лишь, как учили нас. Я всегда относился к этому несерьезно, т.к. все мне казалось неверным.

Юрский Сергей: Давно это было, у нас в институте поставлено это дело было слабо.

10. Что вы считали бы нужным изменить и улучшить в системе преподавания?

Алентова Вера: Аленушка говорит нежным и высоким голосом, пьяная баба – пропитым и низким. Нужно уметь и то, и другое.

Богомолов Константин: Исключить «художественное слово» из обучения, вмешательство речевиков в репетиционный процесс.

Бородин Алексей: Я бы включил в систему мастерство диалога.

Голуб Марина: На сегодняшний день нужно больше заниматься дикцией, манерой речи.

Евстигнеев Евгений: Как и раньше, надо работать. Надо выявлять словесное действие в тесной связи с внутренней жизнью человеческого духа, чтобы оно рождалось от желания сказать. Только так, а не иначе. Чтобы не было – здесь занимались речью, а там мастерством. Нужно, чтобы это было едино.

Завадский Юрий: Квалификацию педагогов. Что такое квалификация педагога – должен ли он готовить чтецов, либо помогать воспитывать артиста? Нужно повысить требовательность к речи на «мастерстве актера» и не допускать методического противопоставления мастерства речи и мастерства сценического поведения.

Кнебель Мария: Применение методики действенного анализа, которая еще мало известна педагогам по слову.

Лебедев Евгений: Надо выработать любовь к речи. Наши школы стали самодеятельными, а школа посвящена не самовыражению, а выработке умений и навыков, то есть техники. Техника и художественное слово – разные вещи.

Матвеев Максим: Мне кажется, важен индивидуальный подход к каждому студенту в развитии и проработке голосовой и резонаторной систем. Когда занятия проходят «массово» – очень сложно услышать себя, прислушаться к особенностям своего голоса. Обязательно должна быть практика занятий не только в аудитории, но и на большом пространстве.

Меньшова Юлия: Относиться к сценической речи, как к не менее великому предмету, чем мастерство актера.

Миронова Мария: Мне кажется, что помимо технических упражнений особое внимание было бы здорово уделить поэзии, художественному слову.

Попов Андрей: Борьба с косноязычием и с сиплым голосом.

Райкин Константин: Уделяю большое внимание смысловой и действенной составляющим текстов. Говорить мыслями, а не фразами.

Серебренников Кирилл: Важно, чтобы все упражнения по речи были динамические! Очень!

Смольянинов Артур: Больше работы с текстом, меньше голой техники, игровая форма, молодые, азартные педагоги.

Табаков Олег: Давать живой подлинный материал, т.е. использовать жизненный и эмоциональный опыт студента.

Угрюмов Сергей: Не замыкаться на аудиториях института. Больше практики в разных местах.

Хаматова Чулпан: Обязательно добавить в русскую школу – технику Александера [Фредерика Маттиаса Александера. – *Прим. ред.*]. Сейчас ее пока нет.

Шапиро Адольф: Без сожаления выгонять лентяев.

Юрский Сергей: Дело не в речи, дело в мысли. Которую хочешь донести до партнера, до зрителя.

Ясулович Игорь: Отделять сценическую речь от пластического воспитания, от музыкального образования, от занятий по мастерству и т.д. нельзя.

11. Полезна ли для будущего актера работа по художественному слову в театральной школе?

Бородин Алексей: По-моему, более чем полезна.

Брусникина Марина: Считаю, что очень. Где еще актер может подробно научиться анализу текста и главное – пониманию методов и способов «переведения» литературного текста в живую речь? А как присваивать и делать своими чужие слова? А как понять, что слова не равны словам? И что слова в нашей профессии не главное? Огромный объем задач можно решать, занимаясь этим предметом.

Глузский Михаил: Полезно, но не чтением, а речевым действием. Сценическая речь требует акустической и дикционной активизации. «Комната» должна перейти на сцену без потерь.

Журавлева Наталья: Да! Чрезвычайно полезна – во всех смыслах. Для непосредственной работы над ролью, для общего развития внутренних ресурсов, «палитры» актера. Для превращения студента

в интеллигентного человека, для расширения его круга чтения, без чего студенту очень трудно быть глубоким человеком и уметь «вспоминать» и, наконец, выражать большие, сильные чувства.

Калягин Александр: Обязательно, обожаю выпуклость фразы и игру с фразой в художественном слове. Это мое воспитание.

Лебедев Евгений: Художественное слово полезно, если процесс работы над словом такой же, как над ролью. Важен образ рассказчика и стиль автора… Качество мышления автора. Можно познать автора, природу чувств данного произведения. Нельзя придавать форме довлеющего значения, как в школе Александринского театра. Уже нельзя слушать Качалова. Образец – Журавлев. Материал надо давать на преодоление.

Матвеев Максим: Безусловно! Художественное слово учит понимать и разбирать мысль, заложенную в тексте и в произведении в целом, а от этого, в свою очередь, зависит и «слышность», и «понятность», и верный разбор роли.

Невинный Вячеслав: Бесполезно и по слову, и по школе!

Серебренников Кирилл: Очень!

Станицын Виктор: Безусловно, очень и очень полезно. Этим надо заниматься, главным образом. Это помогает и технике, и творческому процессу. Творческий момент должен быть в занятии дикцией. Нужны творческие упражнения.

Табаков Олег: Полезно, материал компенсирует недостаток взаимоотношений и самовыражения актерского.

Товстоногов Георгий: Здесь мешает лицо автора. Этим можно заниматься, как речевым искусством. Т.е. воспитывать в плане действия необходимо. Иначе это искусство речи и слов.

Угрюмов Сергей: Это неотъемлемая часть профессии!

Хаматова Чулпан: Она обязательна как один из основных предметов. Как мастерство.

Эфрос Анатолий: Когда я учился – была бесполезна.

Сергей Юрский: Полезна, но не для всех. Некоторые к этому неспособны – другая профессия.

Ясулович Игорь: Художественное слово – замечательный жанр. Но у меня нет однозначного ответа. Кому-то полезна, кому-то нет. Работа над стихом часто полезнее.

12. В какой мере и на каком этапе работы над ролью вы используете стилистические особенности актерского текста?

Лебедев Евгений: Островский, Достоевский, Горький – у каждого своя речь, нельзя пользоваться одной манерой. Это постоянная работа, это порождение природы чувств данного произведения, в которой берешь в себя стилистику. Сначала простое – обстоятельства, действия, событийная линия, а потом все больше – в авторский стиль. Во всякой профессии есть точность, композиция, архитектура, пропорции. Есть роли, требующие техники, скорости, четкости, легкости. Например, Брехт, Шекспир. Их современной речью не прочтешь, нужен современный ритм. Если слово и заполнит содержание, оно будет беззвучным, бессмысленным, бессловесным.

Пилявская Софья: Если характерная роль – с самого начала. Горький, Толстой, Гоголь – разная речь. И ищешь у автора подсказок, т.е. манера речи сознательно идет от стиля автора. А уже дальше позволительны индивидуальные украшения, прежде всего характер роли, поведение образа, весь человек в целом. Очевидно, нужно, чтобы техника была оправдана изнутри.

Станицын Виктор: Уже в первом чтении роли начинаешь их понимать, и на всех следующих этапах. <…> Александрин [Александра Николаевна Гончарова, «Последние дни». – *Прим. ред.*] в Булгакове: «Таша, что ты делаешь? Тебе нельзя видеться с Дантесом». Т.е. в этой фразе «что ты делаешь?» имеется в виду задача остановить Наталью Николаевну. Скажи мысль, и донесется мысль о том, что видеться нельзя. Живой человек, как мысль, чувствует, чего хочет. И поэтому я в каждой роли говорю по-разному. Интеллигентной речью – у Андрея Прозорова. Про Жуковского в «Пушкине» [первое название пьесы «Последние дни» – «Александр Пушкин». – *Прим. ред.*] Немирович сказал Станицыну: «Что делать с вами, у вас еще нет Жуковского, он – поэт. Он привык мыслить поэтически, он безумно волнуется, поэтому ритм речи особенный, и чувства опережают слова, от этого рвется фраза».

Табаков Олег: С начала и до конца, когда первое восприятие уже включает в себя стилистику автора.

Товстоногов Георгий: Практическая диффузия, когда нащупывается характер, внутренний процесс перевоплощения. На разных этапах по-разному и у разных артистов. Важны законы жизненной правды.

Хаматова Чулпан: Если они есть в тексте, практически с самого начала.

Чиндяйкин Николай: В полной мере! Без «слуха» – на автора, на его стиль, особенность интонации – невозможно никакое движение. Островский… Чехов… Достоевский… Разные миры!

Шапиро Адольф: С первой репетиции. И на каждой репетиции. Ибо в них сокрыт смысл репетиций.

Юрский Сергей: С первого прочтения.

13. Какое место в современном театре занимает речевая характеристика образа?

Богомолов Константин: Никакой, если это специально придуманный, а не манера, присущая исполнителю.

Брусникина Марина: Не думаю, что это актуально.

Владимирова Татьяна: Современный актер пытается оставаться самим собой и отказывается от любых характеристик.

Голомазов Сергей: Главное, одно из главных.

Голуб Марина: В современной драматургии, может быть и не столь важное, в классике – очень важное.

Евстигнеев Евгений: <…> Вначале думаешь о человеке, его логике поведения, его связях, отношениях, обстоятельствах. Что за текстом – текст этому помогает, а человека ищу помимо того, что он говорит.

Ефремов Михаил: Если роль характерная – то первое.

Калягин Александр: Необходимое.

Каменькович Евгений: Определяющее.

Камышникова Вера: Огромное. Чем больше характеристики речи, тем ярче образы.

Карташева Ирина: В любом театре – это обязательное условие, если нет решения вне речевой характеристики.

Кнебель Мария: К сожалению, очень маленькое.

Лазарев Евгений: Очень важное, но наиважнейшее – что делает человек, речевой ход может быть парадоксальным, все связано с характером, поступками, манерой и индивидуальностью актера. Евстигнеев – очень действенен и имеет божественный хриплый голос. Какой голос у Ефремова – не помню.

Лебедев Евгений: Она обязательна, если есть у автора. Речевая характеристика идет от образа роли – молодые часто выбиваются из ансамбля, разрушая оркестр <…>. Что значит профессионально –

хочется сделать цельно, выразить свой замысел в точной форме. Форма в «Холстомере» шла интуитивно. Есть детское представление о лошади: верхом на палочке, но вера в поступках.

Матвеев Максим: Одно из важнейших! Как говорит персонаж – быстро или медленно, какие слова использует, есть ли говор, акцент или другая речевая характерность <…>. Все это необходимо учитывать во время работы над ролью.

Меньшова Юлия: Это одно из прекрасных, действенных приспособлений. Способ родить ассоциации. Дать больший объем образу.

Миронов Евгений: В хорошем театре – большое, в плохом – речевая характеристика не имеет значения.

Мягков Андрей и Вознесенская Анастасия: К сожалению, на наш взгляд, никакого.

Невинный Вячеслав: Если смотреть на речевую характеристику образа, «характерность» – значит, как одна из составляющих образа.

Пилявская Софья: Характерность – результат характерных качеств человека.

Писарев Евгений: Почти не занимает, а жаль.

Серебренников Кирилл: Очень важно!

Табаков Олег: Ефремов–Николай в спектакле «Декабристы» стал очень остро и ярко говорить, стремиться к элегантной легкости, он ощутил живую плоть и речь Николая, и это было очень точно. Кваша в «Балалайкине» всегда хорошо говорит, он не только любит речь, но он умеет ее ощущать в рамках автора. В разной роли речь должна обязательно родиться разной. И в Мальволио Шекспира, и в «Провинциальных анекдотах» Вампилова, и в «Не стреляйте в белых лебедей» Васильева. Разные люди, разная психофизика, она рождает и свою разнообразную речь. Например, в «Лебедях» – определенная мелодика, взятая с вологодчины с усеченными концами, хвостами фраз. Это важно для того, чтобы сыграть верно образ, выразив характер.

Товстоногов Георгий: Иногда очень, особенно если у автора задано. Но идет от перевоплощения, и речевая характеристика появляется.

Угрюмов Сергей: Театр стал многограннее, и в некоторых случаях текст и речь намеренно делают не главными. Поиск новых форм – ничего не поделаешь.

Хаматова Чулпан: В зависимости от характера, предложенного автором. Но вообще – важное место.

Чиндяйкин Николай: Скромное – актеры почему-то стесняются таких выразительных средств.

Чонишвили Сергей: Временами речевая характеристика героя может быть ключом к образу.

Шапиро Адольф: Небольшое. Беда, но благодаря влиянию средств массовой информации речь утилизируется. К сожалению.

Эфрос Анатолий: Если это жанровая характерность, то последнее место. Впрочем, искусство бывает таким разным.

Юрский Сергей: Никакой, за редчайшими исключениями.

14. Используете ли вы речевую характеристику в роли? Приведите, если можете, пример

Богомолов Константин: Нет. Я требую от актера быть собой, в том числе не менять жизненную манеру речи или физики.

Бородин Алексей: Практически не использую. Наверное, это мой минус.

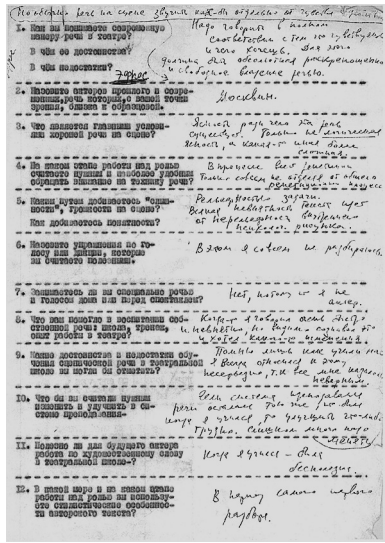
Евстигнеев Евгений: Конечно, характер идет через себя. Это «ты» в определенных обстоятельствах. Человек и обстоятельства иные, и от разницы существа идет разная речь. Например, Адамыч в «Старом Новом годе», и речь у него совсем другая, чем в «Заседании парткома», т.к. ноги, глаза другие и все другое. Специально не ищу, логика человека тянет за собой все – и ноги, и голос, и речь.

Завадский Юрий: Все свои роли в правилах игры «характеров». Особенно интересует проблема характерности, ею нельзя пренебрегать. <…> Манера речи, голос, дикция – уже меняют внутреннюю психофизическую характерность. Взаимосвязь внутреннего и внешнего очень велика. И единство психического и физического рождает специфику речи. Задумавшийся человек и возбужденно-энергичный – разные тембры и разные темпы.

Калягин Александр: Интонация. В Чехове – активность с эмоциональной вибрацией «со слезой», но беззаботность и вспышки фраз.

Лазарев Евгений: Да. Мне важно понимать, каким голосом, в каком регистре я разговариваю в роли. Раньше я даже спрашивал: «Он – тенор? Или баритон?». Пока я не уловил голос, мне все мешает, даже если я теоретически знаю, что и где я делаю. Это связано с очень важным ощущением актера, какой это человек?

Лебедев Евгений: Боцман в «Гибели эскадры» – огрубленность, и говор, и манера развязная. Есть общечеловеческие свойства, и тогда



Лист анкеты, заполненный А.В. Эфросом

специфика сильная мешает <…>. Хотя есть обытовленная речь. Все в мире жанра и подробности – выкалывание глаз Глостеру и кровь – подчеркивают всю ирреальность. Проповедь, исповедь жизни плюс построение фраз – это очень важно.

Миронов Евгений: Да. Всегда – Годунов, Достоевский, Мышкин, Шукшин и т.д. – разные речи и разные голосовые характеристики.

Старческая речь – совсем другая речь. В Достоевском у меня 5 возрастов: от 27 до 59. И к разной речи после театральной школы человек не готов. Речевая техника характера совершенно особенная <…>.

Пилявская Софья: Путь – по законам природы. Мать Глумова, ее характер, биография заложены в тексте. И надо искать, где герой – Глумов – сам умен, зол, завистлив, весь в отца, и отсюда отношение матери совершенно благоговейное, и отсюда идет весь стиль разговора матери.

Плятт Ростислав: Обязательно использую, если это может украсить роль, украсить дело. Делаю это многократно. Например, играя Левина во «Втором дыхании» Крона, в слове «что» вместо принятого «ш» («што») говорил «что», сохраняя звук «ч», потому что в этом есть характер. А уж на радио голосовой «грим» выручал неоднократно.

Покровская Алла: «Эшелон», «Традиционный сбор», «Чудотворная» – всегда использую говор. Кстати, и у Кваши всегда разная речь.

Попов Андрей: В спектакле «Смерть Ивана Грозного» в роли Грозного.

Райкин Константин: Использую. Сеньор Тодеро, Ахов.

Серебренников Кирилл: Всегда! Например, Головлев (Е. Миронов). Или все роли в «Трехгрошовой».

Смольянинов Артур: Ни разу не использовал в итоге. Хотя на репетициях пробовал множество раз. Ой, вру, «Горбунов и Горчаков».

Станицын Виктор: Без речевой характерности не сыграешь Курослепова в Островском. Это совсем другой язык. Светский лев Стива (Облонский у Толстого) – иное. Ищу характерность от глаза, научил этому в первой роли Станиславский. Найти глаз ребенка в Иване-дураке. Жизнелюб Стива – все пропускает мимо неприятное, все легко, просто, радостно, порхающая мысль, и такой же порхающий глаз <…>.

Табаков Олег: Характерность – это технология, но прежде всего речь – это психофизическое поведение. Я как актер очень люблю характеры, идущие от нутра. И мастерство использую, увлекаю, заражаю тем, что характеристика для меня становится способом освобождения характера.

Угрюмов Сергей: Официант в «№ 13» – заика. Колька в «Кукле для невесты» – пьянь. Кочкарев в «Женитьбе» – интенсивен в жизни и общении.

Хаматова Чулпан: Стараюсь всегда. «Рассказы Шукшина» или подросток в спектакле «Мамапапасынсобака».

Чонишвили Сергей: Ноздрев в «Мистификации» в Ленкоме – нетрезвый человек. Концы фраз, и делает нелогичные ударения.

Юрский Сергей: Всегда, в любой речи. Меняется ритм, тембр и т.д. Например: Остап Бендер, Дядя Митя («Любовь и голуби»), Сталин.

Ясулович Игорь: Использую все, что дает авторский текст. Каждый конкретный текст выстраивает свои приоритеты. На пунктуацию нужно обращать внимание, но ее не обязательно использовать – зависит все каждый раз от того, что требует режиссер. Нужно понять, почему у автора знак ? или ! Можно не делать фразу вопросительной, но нужно понять, почему у автора этот знак. Что имеет в виду персонаж. У Пушкина в «Борисе Годунове» – цезура на 2-й стопе (пятистопный ямб) – и открываются новые смыслы, заложенные автором. Сегодня не выдержать весь спектакль таким образом, но проникнуть в причину авторского строя, понять, какие приходят открытия – что может быть важнее? Речевые характеристики использую, безусловно. Это сильное выразительное средство. Но не ради виньетки, украшения. Поводы

разные: Ротшильд в «Скрипке Ротшильда» – не просто еврейский акцент ради акцента. Чуть плавающая интонация позволяет перевести литературный текст (таково решение режиссера К. Гинкаса) в регистр живого разговорного языка. В телефильме «Петербургские тайны» мой персонаж – поляк. Слегка утрированное произношение некоторых букв (звуков) дает дополнительную краску характеру. Иногда для характера персонажа важна (или наоборот) точность произнесения «иностранных» слов.

15. Замечаете ли вы, в какой мере используете в работе пунктуацию автора? Приведите пример, когда она подсказывает интересный ход, решение или новую грань в характере образа

Бородин Алексей: Это очень интересно, когда имеешь дело с хорошим автором, хотя всегда следовать за ним не обязательно. Особенно интересно это в стихотворном тексте.

Завадский Юрий: Если это Пушкин, то его пунктуация все определяет. Чем глубже и философичнее произведение, тем важнее в нем речевая сторона, – как произнести, а не только как воздействовать. Это процессы параллельные. Порядок анализа текста в значительной степени зависит от материала. Чем выше литература, тем больше внимания нужно обращать на словесный покров, сквозь который пробиваешься к внутреннему смыслу. Именно поэтому, безусловно, пунктуация А.С. Пушкина, подсказывает внутренний смысл.

Лебедев Евгений: Это очень важно. Одно дело – грамматическая, а другое дело – смысл! <…> Иду от вскрытия содержания. Поведение в разных обстоятельствах по-разному открывает дверь. Мы раскрываем, как шараду, знаки, чтобы найти интонацию.

Матвеев Максим: Л.Н. Толстой – повесть «Дьявол» – пунктуация автора, использование им одних и тех же слов в предложении (тавтология) говорит, мне кажется, о высоком уровне нервного напряжения, которое переживает главный герой – Иртеньев.

Миронов Евгений: «Понимание» стиля и авторской трактовки образа. У Някрошюса запятая может стать главной, это режиссерское решение. А актер может видеть совершенно другое, но за паузой он тоже видит решение, целую сцену, целый кусок поведения. И зависит все от того, о чем сцена.

Пилявская Софья: Обязательно. Начиная читать пьесу, иду за автором и строю, даже у Л. Леонова, как можно точнее логику автора по его пунктуации. Долго вожусь с пунктуацией и пытаюсь найти и поверить в авторскую пунктуацию. В современных пьесах это все можно переставлять. У классического автора бывает много восклицаний и многоточий. По ним нельзя читать роль, но у автора можно понять, что значит его знак восклицательный, и чего хочет автор. Например, у леди Чилтерн в «Идеальном муже» от точного знака и порядка слов зависело все в роли. Определялась мысль.

Плятт Ростислав: Не замечал специально, но убежден, что к пунктуации следует относиться внимательнее – у больших писателей. Например, знаменитые внутрифразные тире у Горького, соблюдение их очень помогает выявлению мысли.

Покровская Алла: «На дне». Наташа – почему многоточия и тире? Для понимания содержания.

Райкин Константин: Использую пунктуацию в начале работы, чтобы понять смысл, а потом часто не соблюдаю ее, выстраивая речь по законам сцены.

Серебренников Кирилл: Длина периода у Лермонтова в «Демоне» влияет на взятие дыхания!

Станицын Виктор: Обязательно, в особенности у классиков – для понимания автора. Мне как режиссеру пунктуация важнее, чем актеру. Как режиссер слежу очень внимательно, вскрываю смысл через пунктуацию. Как актер – подчиняю пунктуацию главному. «Не знаю, как сестры. Их же звали…». И у автора совершенно другая пунктуация, чем у меня здесь. Потому что – характерность Андрея [Прозорова], его нерешительность, которая привела к краху. И, может быть, это и подсказало определенную интонацию.

Речь идет от внутренней жизни образа, и текст подчиняется логике образа.

Табаков Олег: Пунктуация раскрывает смысл авторского текста. Например, у Гоголя – Хлестаков в «Ревизоре».

Товстоногов Георгий: У классиков – обязательно. Многоточие или нет. или точки огромны для понимания. Важно – законченное предложение

Хаматова Чулпан: В классических произведениях – всегда. В современных на это не обращают внимания даже авторы.

Шапиро Адольф: Определенно использую. Вчитываюсь и ана-

лизирую с актерами. Пример не помню, но это было при работе над «На дне», над чеховскими текстами.

Эфрос Анатолий: Я как режиссер замечаю – но передать все это актерам не успеваю, ибо не успеваю добиться даже чего-то более существенного.

Юрский Сергей: Дело не в запятых. Наша сцена страдает ненужным членением фразы. Нет цельности.

16. Что для вас является главным в работе над словом в роли?

Алентова Вера: Зритель, сидящий на последнем ряду 3-го яруса, должен все слышать и понимать.

Богомолов Константин: Понимание смысла.

Бородин Алексей: «Знаю, о чем говорю», – эта простая формула Михаила Чехова, по-моему, определяющая.

Брусникина Марина: Сделать его живым! (не бытовым, органичным, а живым!) Рожденным тобой и действенным!

Владимирова Татьяна: Персонаж. Идея роли.

Голомазов Сергей: Смысл, действие, зерно, задача.

Голуб Марина: Не подменять своими словами текст автора, разобраться в смысле слов автора, выстроить правильную логику.

Ефремов Михаил: Сквозное действие образа и перспектива, тогда и слово ляжет.

Журавлева Наталья: Разбор, точность донесения мысли. Следование «голосу автора». Достижение точности и свободы одновременно. Изучение партитуры.

Завадский Юрий: Подробность.

Золотовицкий Игорь: Автор.

Калягин Александр: Любовь к слову как выражение «я» и роль.

Каменькович Евгений: Образ.

Камышникова Вера: Смысл и речь – характер.

Карташева Ирина: Ясно выраженная мысль в словах.

Кнебель Мария: Умение актера ощутить стиль автора.

Лазарев Евгений: Ощущение ритма речи и регистра, т.е. в конечном счете, общий психофизический настрой. Заполнение слова, выращивание смысла. Какое событие? На чем строится речь – от этого идут отношения. От действия идет подтекст. И в школе надо идти от автора.

Меньшова Юлия: Прежде всего, мысль. И понимание, как именно она доносится героем.

Миронов Евгений: Характер.

Миронова Мария: Осмысленность каждой фразы в роли, которая перерастает в ощущение слова.

Невинный Вячеслав: Идеальную работу неотрывно связываю с действием.

Плятт Ростислав: Чтобы слово стало моим.

Покровская Алла: Осуществляю задачи действенные, содержательные, направленные внутрь посыла, внутрь темперамента.

Попов Андрей: Действенность слова.

Райкин Константин: Работаю над сценой, над действием, задачами и событиями, характером персонажа.

Серебренников Кирилл: С фонетики, звукописи. Подход – как к музыкальной партитуре.

Смольянинов Артур: Чтобы оно [слово] рождалось, а не произносилось.

Табаков Олег: Определенные места в работе всегда нужны. Определение и понимание этих мест – это и есть работа над смыслом, т.е. работа над словом есть работа над смыслом. Для меня работа над ролью – это внутренний процесс, над характером, над физическим самочувствием – одно целое.

Товстоногов Георгий: Суметь превратить слово в конечный итог процесса, а не сделать началом и концом.

Угрюмов Сергей: Как присвоить «чужие» слова, чтобы не только говорить, но и думать, как персонаж.

Хаматова Чулпан: Все! Мощность голоса, свобода дыхания, тембр, музыкальность, характеристика образа.

Чиндяйкин Николай: Главной в работе над словом в роли является мысль, которую это слово выражает, а потом тон, в котором все это звучит.

Чонишвили Сергей: Сделать слова своими, идущими из собственного организма.

Шапиро Адольф: Функция и образный смысл реплики, фразы в структуре всего текста.

Эфрос Анатолий: Точное уяснениея для себя сложного внутреннего кода.

Юрский Сергей: Слово – наконечник стрелы, а стрела – мысль.

17. С чего начинается разбор текста роли?

Богомолов Константин: Обстоятельства, ситуация. Текст – это улики, из которых можно слышать «картину преступления».

Бородин Алексей: Смысл текста рождается при сосредоточенном, скрупулезном проникновении в тайну сочетания слов, то есть при нащупывании действенного слоя.

Владимирова Татьяна: С читки. С переписывания текста роли, с осмысления.

Голомазов Сергей: С определения общего замысла. Про что.

Евстигнеев Евгений: Обстоятельства. Текст самостоятельный будет голым. Где сейчас, откуда пришел, каков, зачем пришел. И тогда пойдет от обстоятельств текст… Когда раскусываешь мастера и режиссера, не сразу нащупываешь тон. Он идет от стилистики автора, от решения. В «Медной бабушке» долго тона и звука не находил, не потому что не ощущал связи – не находил речевого тона вещи. Потом ловишь и выправляешься. И слышно. Искал поэтичность – Петербург, свинцовое небо, ритм жизни, XIX в. Крепче стал в материале, поймал восприятие зала и стал совместно с залом существовать, я стал чувствовать роль.

Ефремов Михаил: С ее переписывания.

Журавлева Наталья: Точно сказать не могу, но, кажется, с разбора «по мысли», затем соединение мысли с пунктуацией автора, затем соединение точности мысли с образом, с человеком, которого играешь.

Завадский Юрий: С построения ее поверхности (постепенно), с поверхности и вглубь. С построения речи.

Каменькович Евгений: С удаления всех знаков препинания.

Кнебель Мария: Анализ текста, этюд, возвращение к тексту.

Лазарев Евгений: С само*г*о, по возможности, непосредственного чтения.

Лебедев Евгений: Разбор обстоятельств, соотношения фактов к событиям, определить на сегодня задачи, атмосферу. События не сразу находятся, их надо выверять, прислушиваться к партнерам – чего хотят, о чем говорят.

Леонтьев Авангард: С уяснения точного смысла.

Миронов Евгений: Никакой разметки текста. Начинаю только с этюдов и выяснения обстоятельств. Во второй части «Калигулы» приглашают на представление. И Някрошюс придумал создавать птиц. И вокруг кормушки – жесты, звуки. И моментально рождается

совершенно другая стилистика пьесы. Екатерина Васильева в «Орестее» говорила не бытово. В Эсхиле, в трагедии надо было быть в обстоятельствах и сегодняшнем понимании. Орест уже не может мстить. Все меньше у него от богов, и речь стала более приземленная. А Васильева говорила жирными мазками и очень сильно, огромные звуковые сильные волны: «р», «ж», «с», гласные.

Миронова Мария: Очень важный этап – ощущение и нахождение темпоритмического рисунка роли. Речь – своего рода музыка, в ней важен темпоритм, движение, пауза, которые идут изнутри.

Пилявская Софья: С мысли, с замысла автора. Немирович-Данченко умел одним словом определить сверхзадачу. «Тоска по лучшей жизни» в «Трех сестрах». А потом эта сверхзадача вырастает в актере, и идешь по этим следам, развиваешься как будто политый слезами злак. И постепенно переходишь через подтекст и второй план в результат.

Писарев Евгений: С определения события и действия.

Плятт Ростислав: С выяснения, что хотел сказать автор, с поисков подтекста, уточнения мысли, с фантазирования на тему, как выразительнее смысл донести. Но это позднее, вначале – элементарный разбор по мысли.

Покровская Алла: Не разбираю по логике, только в большом монологе, в «Эшелоне», например. Выясняю, какая перспектива, и где главное.

Попов Андрей: С выстраивания логики.

Райкин Константин: С разбора пьесы и сцен по кускам, событиям, действиям и задачам.

Смольянинов Артур: С выделения ключевых, ударных слов в предложении, фразе, мысли, теме и даже по характеру.

Станицын Виктор: С содержания. Должен быть естественный процесс. Логика, грамотность – это необходимо. Всегда исправляю ошибки. А дальше – исправление логики, идущее от играемого образа.

Табаков Олег: Только не с пауз и не с ударения начинаю работу. Это рождает совершенно неживой процесс, т.к. это – нормирование поведения. Нужно ощутить целое, предлагаемые обстоятельства, и только технологические сложности преодолевать при помощи законов и правил речи.

Товстоногов Георгий: Обстоятельства, отношения, понимаю ударения. Человек стоял, говорил и ушел. А вы как думаете об ушед-

шем? Когда вы в споре с ним? А если он вам не интересен, все меняется. Если он вам не интересен, появляются другие ударения, другие обстоятельства, меняется логика. Логика фразы иная, чем грамматическая.

Хаматова Чулпан: Со смыслов. И роли, и всего произведения.

Чиндяйкин Николай: С разбора текста пьесы.

Чонишвили Сергей: С определения, что происходит в каждой сцене по действию.

Эфрос Анатолий: С попытки ощутить эмоциональность и действенность всей пьесы – больших, а потом и малых сцен.

Юрский Сергей: Схватить целое, потом анализировать.

18. Какие этапы в собственной работе над словом в роли можете назвать (хотя бы приблизительно)?

Миронов Евгений: Не читаю, сразу разбираю. Выходя сразу на площадку пробую образ.

Невинный Вячеслав: Овладение «жестом» в широком понимании этой категории вообще похоже на заучивание музыкальной пьесы. Законы и этапы почти те же.

Пилявская Софья: Эпоха, место, характер, биография, отношения, что было до начала, какие события, чего добивались. По мысли, а не по грамматике. В*и*дение – всегда. В определенных предлагаемых обстоятельствах, в ситуациях.

Покровская Алла: Смысл, действие, отношение.

Райкин Константин: Застольный. Соединение физики и слова. Присвоение, освобождение от воспоминания.

Станицын Виктор: Первое – восприятие мира, глаз, что и для чего делаю, подтекст, ви´дение. От них идут такты и ударения. Оттого, что я хочу сделать, появляются интонация и ударение. Всегда пауза идет от оценки партнера. Например, в «Свахе» – хороший конец. Но все идет от восприятия ее слов о заработке. И отсюда рождается пауза, в которой у нее прошли мысли. Но я столько знаю о логике мысли, что никаких правил мне не надо, всегда слышу, что неверно.

Угрюмов Сергей: Переписать от руки – бывает полезно для запоминания.

Хаматова Чулпан: Разбор текста, речевые особенности, дыхание и громкость, понятность – дикция.

Чиндяйкин Николай: Автор. Контекст времени и стиля. Текст пьесы (истории). Персонаж, встроенный в эту историю «со всеми почесываниями».

Юрский Сергей: Как можно раньше учить текст, оторваться от бумажки.

Ясулович Игорь: Есть замечательный принцип – «Не верь словам». Мне важно, что стоит ЗА словом. Начинаю работу с анализа сути, глубокого смысла, стоящего за словами. Этапы не назову, отдельно не получается. Все вместе.

19. Какие законы речи вы помните?

Евстигнеев Евгений: Не знаю. Законы – багаж, который нужно забыть.

Завадский Юрий: Все, которые были главными в работе Станиславского и Вахтангова. Можно не помнить законов формальной логики – она заменяется внутренним посылом. Законы речи неразумно, бессмысленно сводить к правилам установки ударения, пауз, нужно идти от логики действий. За основу всех размышлений полезно взять пушкинское определение вдохновения. Его сравнение вдохновения с восторгом, который не предполагает силы ума, располагающего частями по отношению к целому.

Кнебель Мария: Законов не знаю, ошибки слышу.

Лазарев Евгений: Никаких.

Невинный Вячеслав: Не помню законов. Не хочу законов! Не знаю, как скажу сегодня, как завтра!

Пилявская Софья: Никаких. Редко бывает ударение на прилагательных. Определение интонации вообще было запретным, это считалось играním чувств.

Писарев Евгений: Нести мысль, а не «красить» слова.

Плятт Ростислав: Все забыл.

Покровская Алла: Нет, не помню законов.

Райкин Константин: Закон перспективы, закон ударений в сложносочиненных и сложноподчиненных предложениях. Одноударность предложения.

Смольянинов Артур: Речи или языка? Речи – ни одного. Я их чувствую, но четко сформулировать не смогу.

Табаков Олег: Не помню никаких законов, но всегда их соблюдаю.

Товстоногов Георгий: Никаких.

Угрюмов Сергей: Держать перспективу, говорить мысль, а не слова. Добиваться эффекта сиюминутного рождения слова – мысли.

Хаматова Чулпан: К своему ужасу – никаких. Теплый звук и не зажатая шея.

Чиндяйкин Николай: Ясно понимаемые актером идея, мысль, смысл происходящего события рождают ясность и полетность речи персонажа (а также его речевые характеристики).

Чонишвили Сергей: Ни одного.

Шапиро Адольф: Только один: «В начале было Слово».

Эфрос Анатолий: Ни одного, законов речи не помню никаких.

Юрский Сергей: Прежде всего, владение средним регистром. Крик и шепот – только где нужно – это отдельное искусство.

Ясулович Игорь: Теоретических законов речи не знаю. Мне кажется, что если речь идет о риторике, это не актерское дело. Может быть, не понял вопроса.

20. Какие из законов речи считаете важными?

Евстигнеев Евгений: Не занимаюсь специально, только очень редко <…>. Если говорить мысль, то ударение всегда верное. Они должны питаться и естественной логикой мысли, и поведения.

Миронов Евгений: Законы взаимодействия.

Невинный Вячеслав: Самым важным законом считал бы закон о том, чтобы было слышно!

Пилявская Софья: Закон правды жизни, идущий от точного действия.

Покровская Алла: Очевидно, нужно в процессе работы знать законы интонации, но все в интонации зависит от решения. Смысловое содержание и режиссерское решение все определяет. Юрский делает ударение на каждом слове и создает остроту ситуации, предлагаемых обстоятельств. Он как бы навязывает свое решение.

Попов Андрей: Кантилена в речи.

Райкин Константин: Все. Нарушение любого сразу заметно и мешает.

Станицын Виктор: Никакие. Станиславский замучивал всех техникой речи и Волконским. Это было в школе МХАТ при Второй студии. Терпеть не могли Волконского, и ничего не помню.

Табаков Олег: Перспектива фразы.

Хаматова Чулпан: Самая важная – взаимосвязь всего тела, всех мышц, распределение энергии.

Юрский Сергей: Важен весь свод законов. И первый – чтобы было слышно.

21. Используете ли вы в работе над текстом роли правила расстановки ударения и пауз?

Евстигнеев Евгений: Все идет от роли, от действия. Рвешь предложение, чтобы выявить мысль. Логика мешает идти от парадокса. Чтобы выявить мысль, надо быть подальше от одурения.

Завадский Юрий: Смешной вопрос… Нужно знать, чего добивается мастер, и сосредоточить внимание на речи студентов в процессе работы над ролью, а не только на специальных занятиях по сценической речи. В школе Малого театра говорят очень хорошо, но недостаточно действенно.

Лазарев Евгений: Нет, мне это мешает, стараюсь охватить и донести мысль в целом.

Пилявская Софья: Все зависит от автора. Ремарки и приказы пунктуации важны для постижения характера роли.

Плятт Ростислав: Ударение должно быть грамотное во всех случаях, кроме тех, когда текст строится на неправильных ударениях, и вашему персонажу идет говорить, к примеру, «пОртфель». Паузы приходят с действием, когда роль уже «на ногах». Теории для них нет.

Станицын Виктор: Когда читаешь роль, это делается автоматически. Главное – что я делаю, чего хочу, для чего делаю. Отсюда рождается, как я делаю сознательно – что и для чего делаю. Интуитивно – как! Не слышу и не понимаю половину текста, т.к. на сцене микрофонная речь. А необходимо умение доносить мысль.

Табаков Олег: В радиопередачах «с листа» совершенно автоматически использую паузы и ударения. Главное – верность тона. Нужно уничтожать дилетантизм.

Товстоногов Георгий: Нет.

Угрюмов Сергей: Режиссер расставляет свои акценты, если же нет, обращаюсь к автору.

Хаматова Чулпан: Я, к сожалению, такого правила не знаю… только если это стихотворный текст.

Чонишвили Сергей: Безусловно, временами намеренно находясь в противоречии с правилами.

Юрский Сергей: Да, конечно.

Ясулович Игорь: Да. Но не столько соответственно правилам, сколько исходя из роли – содержание диктует форму. А форма задается режиссером. Выстраивается определенная зависимость. В нашем спектакле «Гроза» (реж. Г. Яновская) Кулыгин может резонерствовать, но он у нас захлебывается словами – возникает другой эмоциональный градус – вот и речевая характеристика.

22. Какие проблемы сценической речи сегодня особенно важны?

Алентова Вера: Я бы сказала, это проблемы, так называемой, новой режиссуры с приказом актерам ничего не играть и говорить, как в жизни. Так вот понятое впрямую «как в жизни» – молодого актера сбивает с толку, и он говорит с простотой, которая хуже воровства, раздражая зрителя непонятностью речи и приобретая отвратительную манеру «каши во рту» и сознательного забалтывания текста.

Богомолов Константин: Все те же. «Художественное слово» как предмет должно уйти из процесса обучения.

Бородин Алексей: Бытовая речь становится все более безграмотной и наглой. По-моему, сценическая речь должна этому противостоять.

Брусникин Дмитрий: Плохо слышно актеров, особенно на больших площадках.

Брусникина Марина: 1) Уважение к предмету. 2) Понимание, что просто органичная (бытовая) речь на сцене равна «живой» речи. 3) Плохие, больные голоса. 4) Огромные, с плохой акустикой, площадки.

Владимирова Татьяна: Хотелось бы слышать, что говорят, и понимать, о чем и для чего.

Голомазов Сергей: Общая культура речи.

Голуб Марина: Голоса. Хорошая дикция, культура речи, выученность, автоматизм, все это отсутствует.

Евстигнеев Евгений: Надо заниматься техникой. Важно, чтобы не уйти в педагогике в сторону профессии, анализа. Важно, чтобы они сами от себя шли к «умению», к росту, как цветок-росток.

Ефремов Михаил: Звук, внятность, подача=смысл.

Журавлева Наталья: Малокультурность речи, пренебрежение к смыслу, к авторскому тексту, к точности мысли. Необходимо, на мой взгляд, достигать такого уровня мастерства, чтобы речь, не становясь пафосной и навязчивой, была бы абсолютно точной в выражении

мысли автора, внутреннего «я» актера и образа, и помогала зрителю быть неравнодушным соучастником действа на сцене.

Золотовицкий Игорь: Дикция, связки, дыхание.

Калягин Александр: Нет интереса к профессиональным умениям, к технике. Каждый день – разборчивость, легкость, голос.

Каменькович Евгений: Сделать из сценической речи науку.

Камышникова Вера: 1. Чтобы было слышно! 2. Чтобы было понятно, о чем идет речь! 3. Дикция!

Карташева Ирина: Считаю, неразборчивая речь, бормотание – недопустимы. К сожалению, мне кажется, в учебных заведениях слишком мягко к этому относятся.

Кнебель Мария: Перспективу речи, чтобы реплики возникали непосредственно после реплики партнера. Считаю очень важным положение А.Д. Попова «о двух репликах».

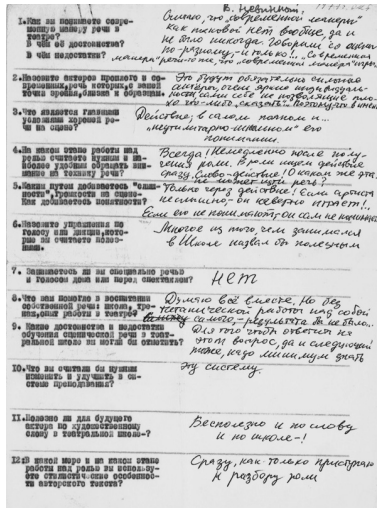
Лазарев Евгений: Хороший текст пьесы.

Меньшова Юлия: Эмоции захлестывают смыслы, почти отсутствует умение «держать перспективу». Уходит осознание, что речь – это инструмент. И это – техника актера. Необходимая составляющая его ремесла.

Миронов Евгений: Оторванность речи от внутренней жизни. Педагог должен помочь мастеру найти свое «я» в слове. Актеры говорят голосом, а должны говорить своим «я». Актеры-имитаторы, они все время хотят быть похожими, а надо выражать свою мысль, своего персонажа, свою характеристику роли. Все связано – походка и речь. Когда впервые пошел мат, он нашел свою маленькую нишу. Но он не займет пространства большого никогда. Это интересно, пока это новое, пока все голодные. Это, как «сука» у Фигаро о Сюзанне. На этом можно продержаться 1–2 спектакля. А дальше вдруг я для себя понял, что срез матерных людей есть, но показывать их напрямую – это не театр. Надо работать крупнее и социальнее. Пока люди говорят о любви, то и «слово» – про любовь. Но возникает совершенно другой подтекст, потому что слова очищаются жизнью.

Мягков Андрей и Вознесенская Анастасия: Отсутствие любви к русскому языку. Засилье иностранных слов, слов-паразитов, употребление оборотов речи не к месту и не ко времени. Нет никакой современной манеры. Есть плохие артисты и есть хорошие.

Пилявская Софья: Невнятность в погоне за органикой вообще, небрежность, недоговоренность.



Лист анкеты, заполненный В.М. Невинным

Писарев Евгений: Небрежность, вялость речи. Неряшливость. Актеры перестали воздействовать словом, звуком.

Плятт Ростислав: Выразительность и внятность. Сейчас участились жалобы зрителей на эту тему – не слышно.

Покровская Алла: Логика, смысл. Стихи очень хорошо читают Юрский и Савина, но они читают форму, а я думаю, что нужно больше думать о содержании.

Райкин Константин: Проблема «легкости» текста, умение не сидеть на словах. Действовать текстом, а не разыгрывать его.

Серебренников Кирилл: Особенно важно – сохранить «высокую» речь (аристократическую, городскую, интеллигентную).

Смольянинов Артур: Важно как можно более настойчиво доносить до сознания студентов, что речь является неотъемлемой частью профессии.

Табаков Олег: Нужно уничтожать дилетантизм, обрести культуру сценической речи, форму речи современную. А современная – это нахождение содержания, уникальной формы.

Товстоногов Георгий: Это то, с чего начали – не теряя жизненности и правдивости, не мешая зрителю, не создавая напряжения и не уходя в риторику, которая состоит в лишении театра правды. Вредна выразительная речь, нужна стилистика грамотной речи. Тихая речь идет от псевдоправдивости.

Угрюмов Сергей: Как найти компромисс между архаичностью речи в классике и примитивностью современной речи.

Хаматова Чулпан: Мне, кажется, важны все проблемы. Я, например, абсолютно не обучена. Вся информация, которая у меня есть, была собрана спонтанно и интуитивно. И от того – безусловно!!! – очень обедняется весь мой актерский потенциал.

Чиндяйкин Николай: Как всегда: «Быть или не быть?!».

Чонишвили Сергей: Научить не просто правильно говорить слова, но говорить действенно, в партнера, чтобы было слышно каждому зрителю.

Эфрос Анатолий: Проблемы сценической речи должны располагаться не в прошлом, а в настоящем и будущем. Тогда эти проблемы не будут казаться лишними.

Юрский Сергей: Присутствие сценической речи, т.е. умение говорить на сцене.

Ясулович Игорь: Все проблемы сценической речи важны особенно.

23. Фиксируете ли хотя бы минимально интонационный рисунок роли?

Завадский Юрий: Ради чего говорит актер? Какова внутренняя задача и направленность? Декламация – неподвижная, не устремленная к воздействию, не ожидающая ответа от партнера речь. В диалоге мы узнаем, что человек хочет сказать заранее. Ответ на слова готов часто уже заранее, во время речи партнера. В «Растеряевой улице» в Малом театре было замедленное восприятие – оценка говоримого, это признак речи неинтеллектуальной. Культура речи связана с культурой восприятия, и в процессе речи ходы меняются – что-то смягчается или усиливается, или возникает новая неожиданная мысль, которая меняет структуру поверхностного текста. Театр в отличие от кино и телевидения требует от речи своего грима; грим – это понятие «выявления». Для обострения восприятия зрителя и уточнения внутренних процессов, а не для украшения речи. В «Петербургских сновидениях» очень долго сидел над текстом, стараясь добраться к поведению через слово. <…> Поэтическая мелодика, особая тональность чтения помогает в чтении поэтов доносить обаяние стиха. Станиславский говорил, что можно вдвое усилить речь одним усилением и точностью согласных.

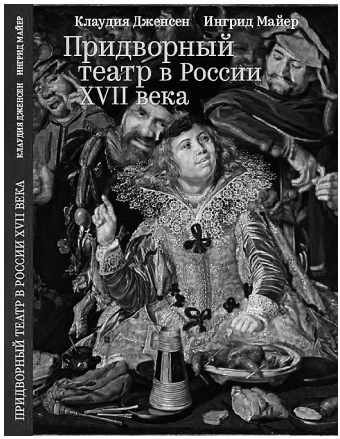
Лебедев Евгений: Нет, но я знаю ее ритмы. Т.е. степень наполненности. В «Мещанах» Горького <…> мой градус – как пришел. Посмотрю

на Татьяну, почувствую атмосферу зала. Характер такой, мещанин – прожил жизнь и пришел к чему? Говорю в логике Бессеменова: Опять все неверно, я не о сахаре! Бессеменов – пожалел себя или разозлился на других? Но все в одно – Бессеменов разный, но жизнь все равно не годится, не по мне, все лежит на этой задаче. Хотя есть разные приспособления. Бессеменов прожил жизнь и понял, что дети и он не понимают друг друга, все враги. Но цель актера – защитить Бессеменова, он человек-труженик, обстоятельства сделали его таким. <…> Рогожин Достоевского – огромная речевая школа, и я стал заниматься Достоевским. Он заговаривает бытово, иначе, чем Мышкин. Надо преодолеть театральную традицию. Звучный, напористый, и ничего не получалось. Я стал читать «Идиота», письма, анализировать путь Достоевского к «Идиоту». И понял, что Рогожин не такой, он – маленький человек, нет никаких героических примет. Лицо Настасьи Филипповны, лоб Рогожина (как у Гольбейна Христос)… Его – униженного и оскорбленного – поразила Настасья Филипповна. Через свою боль и муку он приходит к человечности. Именно здесь, в романе, он испытывает эти муки. Все идиоты, а Мышкин нормален. В Рогожине – непостижимость события. И когда увидел потрясенный, тихо сказал, разбираясь: «За три целковых?». И неизвестно, что еще может Рогожин. Все содержание строилось сию минуту, сейчас, на глазах. Виктор Некрасов шел от окопной болезни. У Шолохова в «Они сражались за Родину» – совсем другое. Сначала смешно <…>. А у Некрасова – не смешно, он сам не понимает, не осознает, что с ним сделала война. Шекспир <…>, встречаются Эдмунд и Глостер, разговор обыденный – о сыне, а внутри смена власти – как будет теперь, что думать? <…> Текст витиеват, потому что о другом речь.

Публикация А.Н. Петровой при участии М.А. Тимашевой
Расшифровка и оцифровка анкет – А. Савва

[1] Начало см.: Вопросы театра. Proscaenium. 2018, № 3–4. С. 150–169.

Pro книги



Образцовый памятник международного сотрудничества

Клаудия Дженсен, Ингрид Майер. Придворный театр в России XVII века. Новые источники. М.: Индрик, 2016. – 200 с.

В 2016 в издательстве «Индрик» вышла в свет элегантная книжечка «Придворный театр в России XVII века. Новые источники», посвященная двум театральным представлениям, поставленным при русском дворе за несколько месяцев до «Артаксерксова действа», пьесы пастора И.К. Грегори, с которой 17 октября 1672 г. театр начал свое официальное вхождение в Россию. Монография – плод разысканий Клаудии Дженсен, историка музыки, преподающей в университете штата Вашингтон в Сиэтле (США) и Ингрид Майер, профессора русского языка Упсальского университета (Швеция) – углубляет, систематизирует и предлагает вниманию читателя на русском языке исследования, введенные уже раньше в научный оборот на английском[1].

Два рассматриваемых спектакля, так называемые «балеты» (по использованной в современных им документах терминологии) являлись на самом деле «смешанным жанром», где импровизированные комические скетчи сопровождались хореографическими и музыкальными номерами. Представления были дополнены декорационными картинами разного характера, как-то: появление Меркурия с крыльями на голове и на ногах перед «замечательно сотворенной из ветвей»[2] горой, из-за которой поднимался ярко освещенный двуглавый орел; две пирамидальные горы, между которых персонаж по имени Орфей декламировал стихотворный панегирик царю, и т.п. Первый «балет», длившийся около трех часов, готовившийся со многими репетициями, был впервые представлен в феврале 1672 г.

Второй (в два раза длиннее предыдущего) показали в мае того же года. Именно в силу их близости к началу первого придворного театра Дженсен и Майер обоснованно считают эти два спектакля «своего рода прелюдией к длительной последующей традиции»[3], которой в дальнейшем развитии театрального искусства в России следует придать большее значение.

Как легко убедиться, упоминания об этих «балетах», присутствовавшие в разных документах[4], в ходе времени привлекали внимание многих театроведов и историков русского театра, но гипотезы, выдвинутые в их отношении, до сих пор еще не породили специальной работы, снабженной подходящим, убедительным документальным материалом. Дженсен и Майер же, при поддержке научной традиции своих учреждений и многочисленных коллег из разных стран, удалось найти ряд неизвестных ранее архивных документов, позволивших не только восстановить с большей обстоятельностью социокультурный контекст, в котором созрели два спектакля, но и прояснить структуру самих спектаклей: исполнительские техники разных актеров, их личность, внешнее (еще наивное) оформление постановок, новую роль впервые введенной музыки, как вокальной, так и инструментальной, и, наконец, место, где происходили спектакли (дворец Ильи Даниловича Милославского, покойного отца первой супруги Алексея Михайловича) и имя организатора представлений (А.С. Матвеев).

Исследование начинается (гл. I: «Якоб Раутенфельс и первые театральные представления в Москве», с. 17–31) с анализа двух изданий воспоминаний Раутенфельса, который, как известно, с 1670 по 1672 гг. жил в Москве в доме личного врача царя, доктора Иоганна Костера фон Розенбурга. Первое издание – оригинал 1680 г. *De rebus Moschoviticis*… на латинском языке; второе – перевод на русский язык 1905–1906 гг.[5], в котором оказались места, не всегда правильно понятые переводчиком. Сопоставив эти тексты с выявленными ими архивными материалами (подлинники которых приводятся в «Приложениях», с. 163–184), авторам удалось осветить ряд до сих пор не учтенных или плохо интерпретированных мест и намеков. Прежде всего окончательно установлено, что вопреки довольно распространенному мнению, «сцену с танцами», описанную Раутенфельсом, следует идентифицировать не с «Артаксерксовым действом», поставленным пастором Грегори в октябре 1672 г., а с «балетом» февраля того же самого года (кстати, уточнена и дата первого его представления:

16, а не 17 февраля). Кроме того, на основе новых данных авторы высказывают предположение, что сам Раутенфельс не только принял прямое участие в спектакле, но мог быть и автором (или одним из авторов) упомянутого панегирика царю, одной из двух «речей» всего представления. Уточняется также, что торжественные стихи в честь Алексея Михайловича – порученные, как уже подчеркнуто, персонажу по имени «Орфей», роль и значение которого подстегнули воображение многих исследователей – были произнесены на немецком языке одним из сыновей доктора Розенбурга[6].

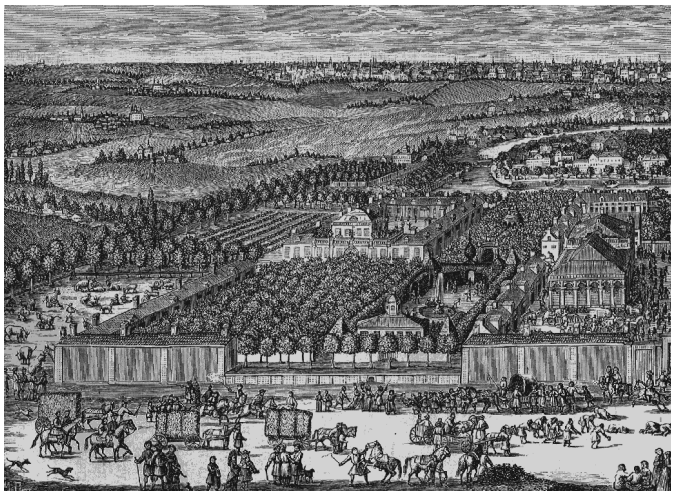
Новые материалы подробно рассмотрены в следующих главах; так во II гл. («Сообщения в печатных газетах о “балете” в Москве», с. 32–42) анализируются газетные свидетельства: одна статья и две коротких заметки, соответственно опубликованные в гамбургском *Nordischer Mercurius* («Северном Меркурии»), в *Oprechte Haeremse Courant* («Настоящей голландской газете») и в амстердамской газете, издававшейся на французском языке, *Gazette d'Amsterdam*. В III гл. («Свидетельства о театре из дипломатических источников», с. 43–80) дотошно изучаются несколько донесений, адресованных разным представителям шведского государства.

В целом, это ряд документов, которые благодаря их разнообразию, месту выпуска и различному авторству наглядно представляют густую сеть дипломатических связей, в том числе отраженных в тогдашней прессе, вписывающих русскую столицу в западноевропейский мир уже в конце XVII в., в конкретном случае в немецкоязычные страны. Помимо этого, позволив перекрестные сравнения, данные материалы дали авторам возможность подкрепить свои изначально выдвинутые тезисы. В этой части работы весьма значимым кажется подчеркивание роли, сыгранной в двух спектаклях инструментальной музыкой, использованной то для исполнения, так сказать, «концертных» вставных номеров, то (как будет и в будущих пьесах) для аккомпанемента вокальных выступлений. Это совсем новая, даже революционная для России особенность, важность которой можно оценить по достоинству, если вспомнить, что тот самый Алексей Михайлович, которому, согласно всем источникам, новая «потеха» доставила большое удовольствие, в 1648 г., когда церковь еще оказывала на его культурную политику сильное влияние, выпустил указ, запрещавший игрища скоморохов, в том числе и выступления, сопровождавшиеся музыкальными инструментами, как нежелательный пережиток язычества.

В IV и V гл. («Кто играл в представлениях?», с. 81–94 и «Кто автор сообщений?», с. 95–108) авторы рассматривают участников представления: группу живущих в Москве иностранцев (в большинстве – немецких купцов), а также выясняют возможных авторов разных документальных источников, воссоздавая и здесь интересную картину как культурной атмосферы царского двора, так и более свободной и пестрой жизни иностранной составляющей московского населения.

Учитывая, что второй «балет» был поставлен 18 мая, естественно, что исследование не могло не остановиться на миссии полковника Николая фон Штадена, которому именно за три дня до второго представления (15 мая) было поручено призвать на русскую службу иностранных профессиональных комедиантов. Не прошли они и мимо указа Алексея Михайловича иноземцу Иоганну Готфриду Грегори «учинити комедию, а на комедии действовати из Библии “Книгу Есфирь”»[7]. Особое достоинство главы VI («Подготовка к созданию постоянного придворного театра: поиски актеров за рубежом», с. 109–126) состоит в подробной реконструкции переговоров, происходивших между фон Штаденом, с одной стороны, и актрисой Анной Элизабет Паульсен, женой Карла Андреаса Паульсена и тещей Иоганна Фельтена (двух наиболее знаменитых немецких комиков эпохи Алексея Михайловича), с другой. Предложенные авторами документы раскрывают очень ценные подробности театральной жизни немецких земель во второй половине XVII в. и, в частности, знакомят читателя с предпринимательскими принципами труппы Паульсена–Фельтена, о деятельности которой пастор Грегори во время своих пребываний в Германии, по всей вероятности, имел известие. Нельзя притом забывать, что через три десятилетия труппа Кунста и Фюрста введет в петровскую Россию именно исполнительские приемы и репертуар коллектива Паульсена–Фельтена.

Исполнительской технике, свойственной западноевропейскому театру, посвящена VII и последняя глава («Исполнительские традиции европейского театра и их влияние на пьесы придворного театра», с. 127–150), в которой особое внимание уделено образу Пикельгерринга (по-русски – «маринованная селедка»), балагуру и обжоре, не раз упоминаемому в ходе работы. Присутствие Пикельгерринга в спектаклях февраля и мая 1672 г. справедливо связано с тем, что в силу его «повсеместного распространения <…> по всей Германии, а также в других регионах Северной Европы»[8] персонаж, происходящий из английской комедии, был хорошо известен актерам-любителям, исполнявшим эти



Немецкая слобода в конце XVII в. Гравюра Г. де Витта

два «балета». Однако – утверждают авторы – важность Пикельгерринга не заключается только в «центральности» отданной ему роли, весьма развлекшей царскую семью[9], но и в том, что в последующие годы этот образ снова появится в некоторых пьесах придворного театра и Алексея Михайловича, и Петра I. Итак, к введению музыкального элемента и использованию какого-то «вдохновения» классического происхождения (образам Меркурия и Орфея, воскрешенным в «балетах», соответствует в последующем придворном театре предполагавшаяся постановка пьесы о Бахусе и Венусе) добавляется третий важный элемент в поддержку тезиса авторов, по которому две постановки первой половины 1672 г. имеют прямую, так сказать «генетическую» связь с будущим придворным театром Алексея Михайловича – тезис подтвержденный еще и в конечном итоговом «Заключении» (с. 151–161).

Эта последняя часть монографии, несмотря на многие, безусловно, сильные места, все-таки вызывает некоторое сожаление научного порядка. Владея достаточно большим багажом документального материала, хотелось бы, чтобы авторы на этом этапе своего исследования ответили на вопрос: что могло побудить Алексея Михайловича перейти от спектаклей, состоявших из ряда сценок (многие из которых носили сугубо комический характер), «весьма условно связанных друг с другом (или вовсе никак не связанных)»[10], к «Артаксерксову действу» – к пьесе,

основанной на библейском сюжете, с последовательным, хорошо разработанным развитием, хотя и не лишенной некоторых фарсовых черт (напомним персону палача-шута Мопса)? Другими словами – что могло обусловить переход из шутливого, чисто развлекательного начала, преобладающего в спектаклях февраля и мая, к началу драматическому, преобладающему в истории Есфири и в последующих пьесах? Замечая, что «Артаксерксово действо» находилось «под влиянием других видов западной драматической традиции, в том числе школьной драмы <…> и многоактных нарративных пьес (в особенности таких, темы которых были популярными в обрядах немецких лютеран)»[11], сами авторы подчеркивают существенную смену тона, резкий переход от представлений, ориентированных на визуальное восприятие, к спектаклю «высокого» вдохновения, базирующемуся на диалоге, на значимости слова. Переход этот, однако, никак не мотивирован.

Очень надеемся, что в будущем (так как авторы обещают продолжать заниматься придворным театром Алексея Михайловича) они обратят свое внимание и на эту проблему. Пользуясь содействием исследователей из многих стран, их разыскания смогут скоро воплотиться в книгу, которая, несомненно, станет столь образцовым памятником международного сотрудничества, как и рецензируемая монография.

Мариалуиза Феррацци

1 *Orpheus and Pickleherring in the Kremlin: The 'Ballet' for the Tsar of February 1672*, «Scando-Slavica». 59:2, 2013. P. 145–184 и *Pickleherring Returns to the Kremlin: More New Sources on the Pre-History of the Russian Court Theatre.* «Scando-Slavica». 61:1, 2015. P. 7–56.

2 *Дженсен Клаудия, Майер Ингрид*. Придворный театр в России XVII века. Новые источники. М.: «Индрик», 2016. С. 64.

3 Там же. С. 11.

4 См.: *Reutenfels J.* De rebus Moschoviticis ad Serenissimum Magnum Hetruriae Ducem Cosmum Tertium. Patavii, 1680; а также *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914.

5 *Рейтенфельс Я.* Сказания светлейшему герцогу тосканскому Козьме третьему о Московии / Чтения на Имп. обществе истории и древности российских при Московском университете. 1905. Кн. 3. Отд. 2. С. I–X, 1–128; Кн. 3. Отд. 3. С. 129–228. М., 1905.

[6] *Дженсен Клаудия, Майер Ингрид*. Указ. соч. С. 29 (сноска) и 83.

[7] *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. М.: О-во истории и древностей российских при Московском университете, 1914. С. 8.

[8] *Дженсен Клаудия, Майер Ингрид*. Указ. соч. С. 131.

[9] В одном из новонайденных авторами дипломатических донесений читается: «Его царское Величество и женская половина царского семейства не раз смеялись, притом во всеуслышание, в особенности в ответ на проделки и ужимки Пикельгерринга». (См. *Дженсен Клаудия, Майер Ингрид*. Указ. соч. С. 45.)

[10] Там же. С. 155.

[11] Там же. С. 142.

Театр начинается с Орфея…

Не без труда затверженное на студенческой скамье приснопамятное «Артаксерксово действо» – с датой и местом премьеры 17 октября 1672 г. в селе Преображенском, казалось бы, безоговорочно останется самым ранним документированным событием в анналах русской театральной истории, и слава его как первенца российского театра никогда не будет поставлена под сомнение. А поводы усомниться в том нет-нет да возникали … благодаря трудам наших историков и архивистов. Они посеяли семена крамольных подозрений, чреватых разоблачением, и значительно раньше, чем за «Артаксерксовым действом» в отечественном театроведении было признано нерушимое «первоначалие».

Пожалуй, впервые возможность подкрепить эти сомнения документальным свидетельством современника обозначилась в капитальном сочинении И.Е. Забелина «Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях» (1869). Выдающийся русский историк, знаток старинного дворцового быта и этикета, привел отрывок из «Сказаний о Московии»[1] Якова Рейтенфельса, свидетельствовавший об особой осведомленности заезжего иностранца в подготовке и осуществлении первого театрального развлечения при дворе Алексея Михайловича. Что характерно, Забелин отделил его от представления «Артаксерксова действа», правда, ошибочно присудив авторство пьесы придворному

поэту Симеону Полоцкому, и предложил датировать безымянную театральную забаву 17-м февраля 1672 г. Хронологическая атрибуция Забелина не была принята учеными во внимание, не последовало попытки определить эстетическое своеобразие и новизну описанного театрального события. Зато «противоречивое» свидетельство Рейтенфельса на протяжении полутора веков оставалось камнем преткновения для исследователей русского театра XVII в., причем и отечественных, и западноевропейских. Недоставало новых архивных данных ни для подтверждения факта ранних театральных представлений при дворе, ни для уточнения позиции «Артаксерксова действа» в ряду придворных постановок. Неясным было направление научного поиска. В каких архивохранилищах могли отложиться документы, способные объяснить существенные расхождения между уже сложившимся образом придворного театра и показаниями очевидца, а, возможно, и участника театральных событий в России 1670-х гг.? И больше того, могут ли вообще существовать такие документы, и не напрасен ли сам розыск?

Расширение документальной базы исследования за счет привлечения вновь открытых западноевропейских источников, в которых отразились и цивилизационная дистанция, отделяющая Московию от Европы, и взаимный культурный интерес, раньше и ярче всего проявившийся в устроительстве театра в эпоху Алексея Михайловича – основное достоинство исторической монографии «Придворный театр в России XVII века. Новые источники». Это плод совместного труда двух авторов-русистов – американки Клаудии Дженсен, историка русской музыки XVII столетия, преподавателя Вашингтонского университета в Сиэтле, и шведки Ингрид Майер, слависта, профессора русского языка Упсальского университета. Примечательно, что оба исследователя занимаются вопросом культурных взаимосвязей России и Запада, сохраняя научную трезвость в понимании и оценке эстетических явлений XVII в., возникающих на пересечениях культурного движения позднесредневековой Московии и Северной Европы Нового времени. Обратить внимание на книгу и ввести в отечественный научный оборот уточненные в ней сведения о раннем этапе русского театра представляется не зазорным, а необходимым и своевременным.

Да, двое зарубежных ученых покусились на каноническую первичность спектакля «Артаксерксово действо», опровергли ее, но сделали это убедительно, на основании недоступных нам долгое время документов из западноевропейских архивов и корректной интерпретации

давно известных источников. Книга была издана в 2016 г. Прошло без малого три года, как она находится в отрытом для наших театроведов доступе, но, увы, по сию пору воспроизводится легендарное предание о первых шагах русского театра.

Репертуарная картина придворного театра Алексея Михайловича предстала формально завершенной в отечественных театроведческих работах XX в. Они основаны, по большей части, на фундаментальном своде рукописных материалов, опубликованных С.К. Богоявленским в книге «Московский театр при царях Алексее и Петре» (1914). Видный историк и выдающийся источниковед не стал претендовать в короткой преамбуле к документальному труду на то, чтобы предъявить читателю цельный, исчерпывающий образ первого придворного театра. Он не спешил с выводами: в силу научной добросовестности обращал внимание на лакуны в корпусе документов и отрывочность сведений, имеющих отношение к старинным театральным постановкам. Опубликованный кодекс архивных документов должен был послужить интеллектуальным импульсом для продолжения изыскательской деятельности. В нем наметился целый ряд неразрешенных, «проклятых вопросов» начального периода русского театра, вынесенных на поверхность. Первый из них – вопрос о палатах кремлевского дворца покойного царского тестя Ильи Даниловича Милославского, в которых в мае 1672 г. велись приготовления к неустановленному театральному зрелищу. Туда же, по завершении традиции представлений со смертью венценосного зрителя, велено было снести все, к театру принадлежавшее. Ответа на вопрос: когда и какие комедии бывали в тех палатах, не последовало. Без научного комментария долгое время оставалось и свидетельство Рейтенфельса о представлении иностранцами, проживавшими в Москве, некоего действа с музыкой и танцами на исходе масляной недели 1672 г., во время которого Орфей приветствовал царя стихами, сочиненными на немецком языке. В подтверждение реальности этого театрального развлечения, имевшего место при дворе, и своей к нему причастности, Рейтенфельс привел текст поэтического славословия. Обстоятельный театральный мемуарист дал и описание публики, присутствовавшей на том представлении. Кому из театроведов не памятны царица и царевны, наблюдавшие спектакль через дощатые щели в диковинной, специально для них устроенной «ложе», и зрители, располагавшиеся на сцене? И кто из историков театра не относил эти показания к «Артаксерксову действу»?

Приняв в расчет гипотетическую датировку представления, выдвинутую Забелиным, и уточнив по зарубежным источникам факты биографии ключевого свидетеля московского театрального события, Дженсен и Майер предварительно датируют его 16-м февраля 1672 г., то есть временем, предшествовавшим придворному спектаклю о персидском царе Артаксерксе и его супруге Эсфири. Но корректно интерпретированный литературный источник нуждался в дополнительной верификации. И эту функцию выполнило обнаруженное немецким историком М. Вельке и включенное авторами в Приложение к монографии гамбургское периодическое издание – газета «Северный Меркурий». В нем сообщалось о балете, представленном 16 февраля во дворце Ильи Даниловича Милославского в присутствии царя, «четырех принцев» (двух царевичей и двух влиятельных вельмож, одним из которых был Артамон Сергеевич Матвеев), а также женской половины царского семейства со свитой. Дамы, хотя и сидели за «алым занавесом» (*sic!*), но сияли своей красотой и отлично могли видеть все происходившее на сцене. Указание иностранного корреспондента на сияющую красоту зрительниц, бывших на спектакле в преобладающем большинстве, – не метафора и не фигура речи. Прекрасные лица царицы, царевен и теремных девушек могли видеть те, кто выступал на сцене. Недозволительное прежде проявление публичности в нарушение русского придворного этикета! Дамы не были целиком скрыты за занавесом. Через прорези в нем они невольно являли свою красоту, как «светлые звезды в маленьких облаках» (*sic!*). В газетном сообщении указывались дата и место постановки, количество иноземных исполнителей, равное двенадцати, перечислялись действующие лица балета: четыре римлянина, четыре дикаря, двое пьяных крестьян и двое воришек. Среди персонажей была отдельно упомянута шутовская персона Пикельгерринга, проделки которого, как сообщалось в заметке, особо развеселили присутствовавших. Был указан состав инструментального оркестра, включавший две виолы и виолу да гамба, и исполнявший, конечно, не слыханную при русском дворе европейскую музыку. В сопровождении инструментов звучали два певческих голоса, что, несмотря на новизну, доставило большое удовольствие «женской комнате» (*sic!*)[2].

Перед нами, очевидно, один из редких и содержательных западных источников по истории русского придворного театра, который нельзя игнорировать и должно принять в научный оборот. Тем более, что в своем роде он не является единичным. Благодаря изыскательской

работе западноевропейских специалистов найдены и опубликованы два сообщения из голландской периодической печати, подтверждающие информацию из Москвы. Три приведенных газетных сообщения, составленных на немецком, голландском и французском языках, свидетельствуют об исключительной важности для европейского корреспондента и его читателей факта первого театрального события в России.

В круг новооткрытых источников входят и исследованные на предмет возможного авторства дипломатические донесения шведского корреспондента из Москвы, содержащие сведения о повторном балетном представлении, которое Дженсен и Майер датируют 18-м мая 1672 г., отмечая его отличия от первого. Редкая удача для театроведа получить в свое распоряжение не сухую информационную справку о спектакле, а подробное описание его сценического образа: декораций, мизансцен, костюмов, театральных эффектов. В конечном итоге, это дает основание исследователям определить типологию первых придворных театральных зрелищ в России, их сходство и различие с последующими драматическими постановками пастора И.Г. Грегори на сцене регулярного «государственного» театра царя Алексея Михайловича.

В первой февральской и второй майской постановках об Орфее, исполненных иностранцами-любителями и пришедшихся по вкусу и ко двору русского государя, использовались сценические приемы, характерные для европейского балета XVII в. В нем сочетались вокальная и инструментальная музыка, танец и поэзия, действие развивалось на основе мифологического сюжета. Во всех сообщениях иностранных резидентов оба московских спектакля названы балетами, что свидетельствует о точном, терминологическом понимании европейцами их сценического жанра. Немногим позже, при подготовке действа о Бахусе и Венусе этим же термином воспользуются московские приказные дьяки. Авторы монографии не усматривают прямой связи московских представлений с французскими придворными балетами XVI–XVII вв., указывая в качестве источника эстетического влияния окказиональные представления XVII столетия при Саксонском дворе, немецкий фарс и итальянскую комедию масок. Дух импровизации и шутовства, бурлеска, царил, по их мнению, на ранней придворной сцене к похвале актерам и к удовольствию публики. Сюжет балетных представлений при европейских дворах XVII в., анализ их эстетического типа в связи с московским «Орфеем» в монографическом исследовании не развернут.

Театр создается людьми, а потому редко бывает анонимным. Опираясь на сведения из московских донесений в Швецию, авторы монографии составляют список тех жителей Немецкой слободы, которым выпало на долю стать авторами и участниками первых придворных представлений. Благодаря вновь обнаруженным научным данным, возникают до сих пор неведомые и укрупняются уже известные театральные персоналии. Многострадальный Тимофей Хазенкруг, иноземный купец и «игрец», (он участвовал в перевозке платья и музыкальных инструментов для спектаклей регулярного придворного театра, а после смерти венценосного театрала обратился с челобитной к его наследнику и просил возместить цену разбитого органа, приобретенного за 1200 рублей и вероломно отобранного Артамоном Матвеевым), опознается как исполнитель центральной роли Пикельгерринга. Бернхард Розенбург, старший сын царского лекаря, в доме которого два года учительствовал Рейтенфельс, исполнил четыре роли в февральском балете, в котором дважды от лица Орфея приветствовал Алексея Михайловича. Он же назван автором всего представления. Наконец, красноречивый Якоб Рейтенфельс, тот самый камень «театроведческого преткновения», документально засвидетельствован в качестве участника, а не зрителя февральского спектакля.

Исследователи пытаются установить и имя автора дипломатических реляций, идущих из Москвы через Нарву в Стокгольм, столь мастерски и подробно запечатлевшего для шведского двора сценическую реальность февральского и майского балетов. Перебирая подходящие кандидатуры из числа московских иноземцев, Дженсен и Майер останавливаются на фигуре Кристофера Коха. На их взгляд, он отвечает необходимым требованиях: находится на службе у шведской короны, немецкий язык для него – родной, запросто бывает в доме главы Посольского приказа Артамона Матвеева. Без его ведома и присутствия не могли состояться первые придворные спектакли с участием иностранцев. Гипотеза о Кохе основана на анализе биографических фактов, а также содержания и стилевых особенностей дипломатических посланий. Уроженец Ревеля, официальный шведский корреспондент в Москве, долгом службы связанный с инициатором царских театральных развлечений, он еженедельно отправлял отчеты о политических событиях в столице, включая в них и наиболее примечательные явления придворной жизни, а кроме того, как зритель посещал театр Алексея Михайловича. Документально зафиксирован факт его присутствия

на октябрьском представлении «Артаксерксова действа». Изучив содержание пространных дипломатических реляций, исследователи не исключают его участия в качестве актера в февральском и майском придворных спектаклях.

В монографии, наконец-то, решена загадка балета об Орфее. Во-первых, снят вопрос о его «гуляющей», гипотетической, датировке. Во-вторых, определено место «Орфея» в репертуаре русского придворного театра и обосновано его театральное первенство. В-третьих, установлены сценические параметры представления и эстетический тип зрелища, к которому прилагается жанровый термин – балет. Как характерное явление XVII в. он не состоял исключительно из танцевальных номеров, о чем документально свидетельствуют его современники, и на чем продолжают настаивать авторы монографии. Не можем удержаться от соблазна, чтобы не подтвердить справедливость суждения двух ученых об эстетическом своеобразии балетных постановок XVII столетия, процитировав не использованный ими, но опубликованный ранее дипломатический источник. В нем засвидетельствованы вкусы, сценические навыки и предпочтительный вид театрального развлечения иноземцев, в марте 1659 г. прибывших из Северной Европы в столицу Московского царства и проведших три месяца в Немецкой слободе. Речь идет о Дневнике Второго датского посольства Г. Ольделанда, который его секретарь Андреас Роде вел в Москве на немецком языке. 3 мая 1659 г. он сделал нижеследующую запись: «Вечером этого дня наш *повар*, который вообще забавный человек, *представил* нам при помощи своих ярыжек или, как он их называл, пажей, *балет* и доставил таким образом *весьма комичное зрелище*»[3]. Иными словами, балетные постановки, являвшие собой зрелище откровенно пародийное, вошли в обычай у жителей Немецкой слободы за десятилетие до своего появления в Кремле. И в феврале, и мае 1672 г. великий государь со своим семейством наблюдал сценическое действо, наспех собранное из комических пантомим, такого же рода, что и члены датского посольства. Импровизации простолюдинов, по случаю и на время завербованных в актеры, потрафили и неискушенным русским зрителям, и видавшим театральные виды датским посланникам.

В общее место в истории театра XVII в. успело превратиться утверждение о неосуществленной возможности приезда в Россию, ко двору царя Алексея Михайловича, одной из лучших в Северной Европе бродячих трупп – немецких комедиантов под руководством магистра Иоганна

Фельтена. О заинтересованности московского двора в выступлениях профессиональных актеров свидетельствовала спешная отправка в Курляндию полковника Н. фон Стадена (у авторов монографии фамилия транскрибирована в соответствии с нормами немецкой фонетики: фон Штаден), которая последовала за второй, майской постановкой балета об Орфее. История долгого путешествия фон Штадена в поисках немецких комедиантов подробно изложена в опубликованных С.К. Богоявленским архивных документах. Но, как ни парадоксально, именно среди них и «затерялся» подлинный источник информации о Фельтене, точнее о труппе Паульсена-Фельтена, с представительницей которой полковник вступил в переписку и фактически повел переговоры. Источник этих сведений был всегда под рукой у театроведов. Пространное письмо Анны Элизабет Паульсен, написанное по-немецки, опубликовано с параллельным переводом на русский язык. Но для того, чтобы отыскать в нем отсутствующего Фельтена, понадобилось корректно прокомментировать давно известный текст, установив родственные связи между корреспонденткой и всеми упоминаемыми ею лицами. С этой многотрудной задачей успешно справились авторы монографии, вернувшие в научное обращение проясненный в темных местах ценный историко-театральный источник, который молчал в течение полутора столетий.

Осмысленный поиск и образцовая работа с источниками составляют бесспорное достоинство монографии: авторы находят и обнародуют новые архивные данные, расширяя документальную базу исследования за счет западноевропейских печатных и рукописных текстов XVII в., тип которых не был актуальным в России. Затянувшееся во времени отсутствие национальных периодических изданий сказалось на информационном отставании от Европы. Растиражированные сообщения из далекой Московии становились достоянием значительного круга читателей и подписчиков, не исчезали бесследно в огне пожаров. Их шансы на сохранение были куда выше, чем у записей, сделанных рукой приказного дьяка для «внутригосударственного пользования». В европейской публицистике и дипломатических донесениях, которые, как доказали К. Дженсен и И. Майер, связаны друг с другом общим авторством, проявляется интерес не только к политическим, но и культурным событиям в России. Им не в пример, литературный этикет русских дипломатических отчетов – так называемых статейных списков – формализован и строг. В нем нет места для проявления эстетического чувства. Он не допускает присутствия личностной интонации ни в описании,

ни в оценке событий культурной жизни Западной Европы, свидетелями которых приходится бывать русским посланникам. Они констатируют сам факт события, но не углубляются в подробности. Исключение же лишь подтверждает правило[4].

На раннее театральное событие в России – балет об Орфее – авторы монографии смотрят глазами европейцев, стараясь осмыслить его в контексте западноевропейской культуры XVII в. Имеют на это право, поскольку спектакль, хотя и создавался для русского царя, но авторами и исполнителями выступили инозецы, проживавшие в Немецкой слободе выходцы из Северной Европы. В нем воплотились их знания и представления о театре – и по причине принадлежности преимущественно к купеческому сословию, и в силу отсутствия у них профессионального комедиантского навыка – самые характерные для Европы того времени. Вскользь заметим, что «заказ» на первый придворный спектакль исходил от царя, за его счет была осуществлена постановка, о чем говорят документы, но действовали авторы и участники балета по собственному разумению.

Европейский взгляд предполагает трезвость и объективность эстетической оценки этого первого на сегодняшний день, документально обоснованного события в истории русского театра. Бывшие его современниками и очевидцами рецензенты нарочно обращали внимание своих читателей на грубоватость непосредственной реакции царственной публики, у которой музыка, пение, танцы, внешний вид музыкальных инструментов и сценических костюмов чаще вызывали смех. Авторы монографии как бы извиняются за обидные, порой уничижительные отзывы свидетелей-участников придворного балета о вкусах московских зрителей. Эти нелестные замечания возбуждали в европейских читателях чувство культурного превосходства. Однако, как подмечают исследователи, на представлении февральского балета обнаружил себя, пусть и в диковатой форме, новый культурный интерес русского человека – интерес к театру европейского типа, получивший развитие в драматических постановках театра царя Алексея Михайловича.

На первом представлении придворного балете об Орфее 16 февраля 1672 г. встретились лицом к лицу Европа, вышедшая на сцену, и Россия, занявшая место в зрительном зале. До представления «Артаксерксова действа» оставалось восемь месяцев…

Надежда Ефремова

[1] Рукописный латинский протограф «Сказаний светлейшему герцогу Тосканскому Козиме Третьему о Московии» Я. Рейтенфельса утерян и до сих пор не обнаружен, но впервые издан в 1680 г. в Падуе. В 1687 г. в Нюрнберге увидел свет немецкий перевод книги под названием *Das Grosse und mächtige Reich Moscovien* («Великое государство Московское»), конечно, без посвящения Тосканскому герцогу. Считаем необходимым сделать это примечание, поскольку в современной отечественной историографии по непонятной причине бытует мнение, что латинский вариант явился единственной европейской публикацией, и, следовательно, трактат не получил широкой известности в Западной Европе XVII в. По нашему мнению, параллельное существование разноязычных версий одной книги должно бы свидетельствовать об обратном.

[2] В немецком оригинале – *Frauenzimmer*.

[3] Цит. по: *Роде Андрей*. Посольство Ольделанда // Утверждение династии / Составл. А. Либермана, предисловие, указатель, глоссарий С. Шокарева. М.: Фонд Сергея Дубова РИТА-ПРИНТ, 1997. С. 33.

[4] Описание посольства Боровского наместника Василия Лихачева и дьяка Ивана Фомина во Флоренцию в 1659 г. содержит подробный рассказ о «комедиях», которые игрались в палатах великого герцога Флорентийского (Тосканского) Фердинанда II в присутствии русских послов. Но описание, отступающее от канона статейного списка, составлено не полномочным дипломатом, а лицом, занимавшим в посольстве скромную, незаметную должность и присоединившимся к нему только в Архангельске. См. *Старикова Л.М.* «Призвать в Московское государство мастеров комедию делать» // *Современная драматургия*. 2011. № 3. С. 231–248.

К выходу шестого тома Дневников В.А. Теляковского

В.А. Теляковский. Дневники Директора Императорских театров. 1913–1917. Санкт-Петербург/Под общей редакцией М.Г. Светаевой. – М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2017. – 544 с.

Завершение издательского проекта «Дневники директора Императорских театров В.А. Теляковского» стало ярким подтверждением актуальности опыта выдающегося театрального деятеля. Еще Федор Кони утверждал: «Хороший директор театра стоит доброго министра! Это не шутка! Для этого человека нужны только: сила душевная, долготерпение камня, проницательность василиска, предвидение календаря, заботливость крота, трудолюбие пчелы, крепость дуба, расторопность кузнечика и любовь к искусству чуть ли не безумная»[1].

Поэтическая образность этой характеристики указывает на необходимость универсальных качеств, которыми должен обладать человек, готовый занять должность театрального директора. До конца XIX в. именно директор определял основные направления развития театрального дела, от творчества до финансов. Возникновение режиссерского театра позиции эти видоизменило, но не сняло с директора персональной ответственности за большинство организационно-финансовых решений. Действующий сегодня в российском театре принцип единоначалия возложен государством именно на директора или художественного руководителя-директора. Возрастающая ответственность управляющих исполнительных структур (министерства, комитеты и управления культуры) по исполнению государственного задания (количество премьер, количество зрителей, объем внебюджетных, т.е. заработанных театром денег от продажи билетов) привела к незащищенности директора перед конгломератом законных и подзаконных актов,

ограничивающих свободу хозяйствования и соответственно творчества. Универсальный набор профессиональных качеств театрального директора сегодня фактически является единственной возможностью пройти мимо мыса Доброй Надежды, не потеряв ни членов команды, ни самого судна.

Не менее сложным было и положение Теляковского в Императорских театрах: более десятка трупп, в том числе иностранных, большое количество театральных зданий в Москве и в Петербурге, тысячи артистов и разного рода сотрудников, балетные примы и звезды оперной и драматической сцены, балетоманы и операманы, окружавшие театры плотным кольцом внимания и влияния, наконец, Императорский двор и «мадридский двор» разных интересов и разных влияний. Все это досталось бывшему военному человеку, по воле обстоятельств и знакомств оказавшемуся на службе по ведомству искусства. И казалось, служба эта довольно быстро могла завершиться. Однако этого не произошло, В.А. Теляковский служил в Императорских театрах почти двадцать лет и стал их последним директором. Во многом это случилось благодаря тому набору универсальных качеств личности, без которых настоящий театральный директор не может состояться, и который оказался у Теляковского.

«Умный антрепренер в мундире», «трезвая русская голова, отличная русская смекалка и честность чистоплотного человека», – такова характеристика Теляковского, оставленная режиссером Мариинского театра Н.Н. Боголюбовым[2]. Определяющее здесь: честность чистоплотного человека. Честность и порядочность Теляковского определили для Императорских театров возможность с наименьшими потерями пройти через испытания разного рода реформ, как внутри театра, так и внешних, связанных с государственной властью, явились своеобразным заградительным щитом от центробежных сил, направленных в силу разных мотивов и причин на разрушение устойчивой структуры Императорских театров. Эта миссия Теляковского проявилась не сразу; деятельность Теляковского имела определенные и закономерные этапы в своем развитии: от внешнего переустройства до понимания сути театрального дела и приоритета художественных задач. Вряд ли можно считать первые его шаги в Москве действиями «энергичного стратега-реформатора»[3]. Теляковский пришел в театр (сначала директором Московской конторы) в период реформ И.А. Всеволожского и ответственно выполнял его указания, не всегда понимая

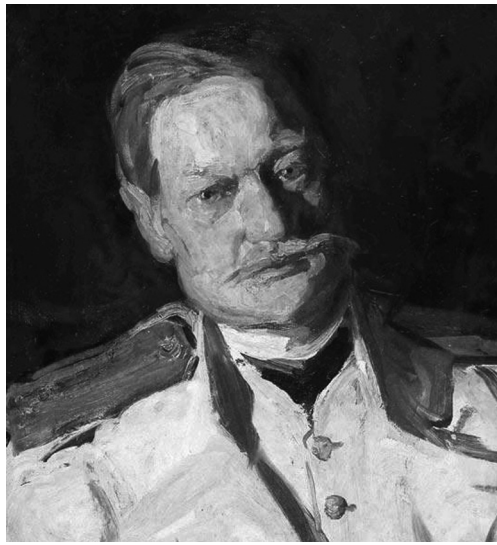
целесообразность некоторых их них; став директором всех театров, сделал ставку на художника, не понимая функции и задачи режиссерской профессии – отсюда нелюбовь к А.П. Ленскому, требования которого он считал капризами.

Вхождение в суть дела, осознание сложности творческих взаимосвязей и роли творческой личности привели Теляковского к изменению взгляда и на режиссера, и на художника, и на актера. Но вряд ли можно считать, что «во второй половине карьеры его деятельность стала анемичнее, глуше; он приручился идти за событиями, отказывался их направлять»[4]. Слишком усложнились и умножились внешние и внутренние факторы, связанные и с революцией 1905 г., и с первой мировой войной, и общим неравновесным состоянием жизни российского государства.

В личности Теляковского были фундаментальные основы, идущие от воспитания и от кодекса чести кадрового военного, не позволявшие ему уступать неблагоприятным обстоятельствам, а направлявшие его к возможному и достойному пути решению возникавших проблем. Он был неизменно тверд и последователен. Эти черты его характера ярко проявились и в педантичном, скрупулезном ведении своих дневников, ставших в итоге историческими хрониками Императорских театров и летописью его жизни и творчества. Поразительная работоспособность! И поразительная ответственность перед делом!

Первая запись в дневнике: *«13 октября 1898. 1. Решено уравнять жалованье старшей и младшей помощнице фельдшерицы в Театральном училище, то есть давать по 10 р. Жалованья каждой ввиду того, что младшая способнее, а старшая давно служит»*[5]. Последняя запись от 8 июня 1917: *«Сегодня, 8 июня, Батюшков обратился ко мне по поводу инцидента с Головиным – за советом, как поступить, ибо ему очень не хотелось, чтобы после угрожающего письма от Бенуа этому последнему было бы предоставлено делать декорации к опере “Соловей” Стравинского. Оказывается, что такого закона, на основании которого Зилоти обратился к автору с просьбой выбрать художника для написания декораций, не существует»*[6]. Ощущение, что между этими записями два дня, а не почти двадцать лет: тот же спокойный рабочий тон, та же подробность, способность вникнуть в суть конкретной театральной проблемы, уверенность в важности решаемых задач и правильности действий.

Как неординарная личность Теляковский, конечно, имел противоречивые черты: с одной стороны, необъективность в отношении ряда



К. Коровин.
Портрет В.А. Теляковского.
1901

театральных деятелей, излишнее внимание к внутритеатральным интригам, зависимость от мнения супруги, непонимание современной драматургии, некоторая ограниченность художественного сознания… С другой – педантичное вхождение в дело, нет мелочей, все важно, честность, умение держать дистанцию, стремление обеспечивать высокий художественный уровень театров, привлечение талантливых исполнителей, дипломатичность, умение находить решения между верхами и низами, высокая трудоспособность, способность учиться и извлекать уроки из ошибок, мужество и твердость в сложных и драматических обстоятельствах, следование принципу «благоразумного комбинирования желаемого и воображаемого с возможным и реальным»[7].

Как ни парадоксально, в противоречивости натуры Теляковского заключена и привлекательность. М.Г. Светаева выделяет весьма важную тему биографии Теляковского: «судьба чиновника высокого ранга, пытающегося честно служить в косной системе вековых традиций и бюрократического порядка»[8]. Честность Теляковского перед собой и делом определяет цельность его судьбы и театральной карьеры. И то, что на страницах дневника проступало в оценках людей и событий, реакции на любое дело в театре, от самого маленького, казалось, даже незначительного, до серьезного, связанного с судьбой человека или выбора путей выхода из творческого кризиса, им самим в финале

карьеры сформулировано как кредо, как последовательные этические, нравственные и профессиональные установки: *«Дело театральное может идти лишь, когда будут исключительно заниматься искусством, а не раболепствовать перед кем бы то ни было. Безразлично, будет это толпа, народ, царедворцы, пролетариат, иностранцы, печать»*[9].

Ежедневная фиксация театрального быта Теляковским, сегодня открываемая современному служителю театра как многотомное издание, И.А. Черномурова определяет и как «мужество будней» («сложнее всего – из дня в день»), и как «неисчерпаемый источник для изучения и постижения искусства управления театром»[10]. С этим, безусловно, соглашаешься, так как только театральный практик знает подлинную цену жизни театра на подмостках и за кулисами.

В Дневниках открывается вся масштабность деятельности директора; фактически Теляковский являлся министром казенных театров. Сегодня этими театрами управляют Ю.М. Соломин, В.В. Фокин, В.А. Гергиев, В.Г. Урин, А.В. Бородин. Интересно, ведет ли кто-нибудь из них аналогичные дневники? Работа над Дневниками была важна для самого Теляковского, он волновался за их судьбу, хранил в банке «Лионский кредит», определял их как «Хронику казенных театров».

В связи с завершением издания Дневников Теляковского встает и задача полноценного исследования деятельности И.А. Всеволожского и продолжения исследований и анализа затеянной им реформы театрального дела, необходима публикация материалов архива В.П. Погожева, хранящегося в Российском институте истории искусств в Петербурге. Опыт деятельности Императорских театров, как ярко показывают дневники его последнего директора, может быть плодотворно воспринят и использован современным театром и его деятелями.

Необходимо вернуться к идее публикации мемуаров Теляковского – его воспоминаний о своей жизни до прихода в театр. Рукопись «Моя биография и несколько слов о современном обществе и театре» хранится в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Биография Теляковского требует монографического исследования, а его опыт важен для современного театрального процесса, когда роль художественного руководителя-директора как никогда требует многогранного антрепренерского таланта.

Научное подвижничество авторского коллектива во главе с М.Г. Светаевой, результатом которого стало издание шести томов дневников В.А. Теляковского, – выдающееся событие последних лет

в изучении истории российского театра, почти двадцать лет творческих изысканий и открытий не могут не вызывать искреннего восхищения и признательности. Плодотворный союз Государственного института искусствознания и ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, объединение творческих сил в решении общих научных задач, так важных для отечественной культуры, дает основания верить, что наше сотрудничество с В.А. Теляковским продолжается.

Дмитрий Родионов

[1] *Кони Ф.* Биография русского певца и актера Николая Владимировича Лаврова // *Пантеон русского и всех европейских театров*. 1840. № 6. С. 73.

[2] *Боголюбов Н.Н.* Теляковский // Театр и искусство. 1917. № 24. С. 415.

[3] *Фельдман О.М.* О Теляковском и его дневниках // В.А. Теляковский. Дневники Директора Императорских театров. 1898–1901. Москва. М.: АРТ, 1998. С. 9.

[4] Там же. С. 10.

[5] Там же. С. 17.

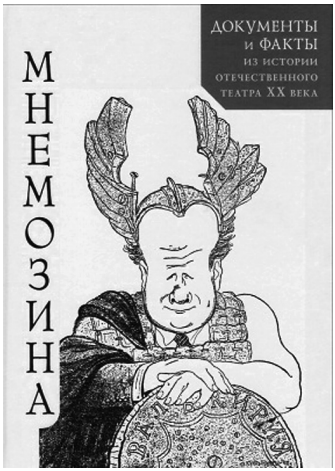
[6] *Теляковский В.А.* Дневники Директора Императорских театров. 1913–1917. Санкт-Петербург. М.: АРТ, 2017. С. 712.

[7] *Светаева М.Г.* Драгоценная работа для разумного будущего. С. 12.

[8] Там же.

[9] Запись от 9 мая 1917. С. 12–13.

[10] *Черномурова И.* Мужество будней. С. 5.



Движение театральной поэтики

Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 7 / Редактор-составитель В.В. Иванов. М.: Индрик, 2019. – 824 с.

Уже в седьмой раз Владислав Иванов заклинает богиню Мнемозину, собирая и публикуя документы по истории русского театра XX в. Общеизвестно, что наука приходит в движение только тогда, когда набирает новые факты как объект изучения, когда документальная фактура начинает корректировать исследовательские парадигмы, когда устоявшиеся концептуальные клише входят в конфликт с объективностью жизненных реалий. «Мнемозина» Владислава Иванова призвана подготовить и взрыхлить почву для новой истории театра, да, собственно, она уже и пишет ее, проявляя и делая зримыми человеческие и эстетические механизмы движения театральной поэтики отплывшего в прошлое, казалось, еще вчера такого живого и полнокровного театра XX в.

Многие из тех, кто становится героями «Мнемозины», еще совсем недавно были активными действующими лицами бурной эстетической драмы, но и теперь еще живы те, кто знал, помнил их, хранил их документы, слышал их рассказы, учился у них. Мятежный XX в. с его социальными катаклизмами разбросал по всему свету людей, пытавшихся противостоять его вихревым, центробежным силам – тех, кто стремился сконцентрироваться в тесных студийных сообществах, в кругу посвященных единомышленников, старался сохранить и отстоять себя в мире искусства. И потому документальные свидетельства об этих людях и об их художественных поисках теперь нужно выявлять буквально по крупицам в самых разных собраниях и хранилищах, расположенных по разным берегам океана жизни. Для того чтобы выстроить панораму

событий, жизненных и эстетических, авторы публикаций седьмого выпуска «Мнемозины» обращаются к материалам и фондам РГАЛИ, Музея МХАТ, Петербургского музея театрального и музыкального искусства, Национальной библиотеки Франции, Библиотеки конгресса США, Гуверовского института войны, революции и мира, Театральной коллекции Гарварда, Израильского центра документации сценических искусств. Источниковедческий «винегрет» здесь не только оправдан, но представляет собой единственно возможный путь для составления пазла – рассыпанной на тысячи кусочков картины.

Показательной является история, рассказанная израильским театроведом Ольгой Левитан о документах «Габимы», чуть было не выброшенных на помойку и спасенных директором Израильского центра документации сценических искусств Шимоном Лев-Ари. Среди обнаруженных бумаг оказалась и переписка дирекции знаменитого театра с такими выдающимися театральными деятелями, как Михаил Чехов и Алексей Дикий – эти материалы подробно комментируются в нынешнем выпуске «Мнемозины».

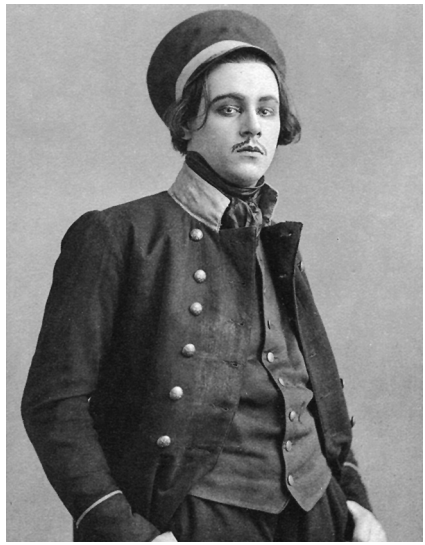
Другой уникальный блок документов представляет фонд деятелей русской театральной эмиграции из собрания баронессы М.Д. Врангель, хранящийся в Гуверовском институте войны, революции и мира. В.В. Иванов, предваряя большую подборку документов и прослеживая историю формирования этого фонда, излагает поучительный сюжет о том, как родовитая представительница русской эмиграции с поистине подвижническим упорством собирала свидетельства о жизни и творчестве наших соотечественников за границей. Автор публикации вводит в научный оборот документы, представляющие большой интерес для истории русского драматического и балетного театра. Здесь материалы, связанные с такими значительными фигурами, как Анна Павлова, Тамара Карсавина, Бронислава Нижинская, Сергей Бертенсон. Переписка последнего с М.Д. Врангель много добавляет к биографии самого Бертенсона, тесно связанного и с дореволюционной императорской сценой, и с зарубежными гастролями Художественного театра.

В материалах седьмой «Мнемозины» обнаруживаются не только сюжетные и человеческие переклички, но вольно или невольно проявляются выстраиваемые векторы движения театральной эстетики. Так, первая публикация, великолепно подготовленная Е.И. Струтинской, посвящена художникам Театра В.Ф. Комиссаржевской – Н.Н. Сапунову, В.Д. Милиоти, В.К. Коленде, В.И. Денисову, Л.С. Баксту, К.А. Сомову,

М.Ф. Якунчиковой, Н.Д. Давыдовой – и опытам условного символистского театра, которые вел В.Э. Мейерхольд («Меня безумно влечет Ваш театр…» / Письма художников В.Ф. Комиссаржевской и Ф.Ф. Комиссаржевскому. С. 11–46). Замечательная сама по себе, она вдруг остро резонирует в материале, посвященном постановке вагнеровской «Валькирии» в Большом театре, над которой бился С.М. Эйзенштейн в 1940 г. В его дневнике, заново прочтенном и откомментированном В.В. Забродиным (с. 487–558), обнаруживаются следы явной полемики ученика с учителем не только на поле интерпретации вагнеровской театральной концепции, но и в плане утверждения совершенно иного пространственно-временного континуума действия, основанного не на горизонтальном, «барельефном» построении, исходящем из творчески развиваемой романтической тезы Л. Тика, а из «вертикальной» мистериальной доминанты пространственно-мизансценического развертывания.

Переписка Б.В. Казанского с Мейерхольдом 1910–1933 гг. (публикация, вступительная статья и комментарии В.В. Иванова. С. 47–92) обнаруживает не только мотивы, связанные с поисками историко-культурных источников для постановки оперы Р. Штрауса «Электра» (1913), но и вскрывают один из ключевых методологических вопросов развития театральных систем. Уже в 1920-е гг., обратившись к изучению современной театральной эстетики и задумывая исследование о Мейерхольде, Б.В. Казанский задает герою своей будущей книги ключевой вопрос: каким образом объяснить его переход от метода импровизации в духе *Commedia del'Arte* в 1910-е гг. к театру конструктивистскому, каким он рождался в 1920-е гг.? Здесь исследователь невольно вскрывает противоречие между эволюционным и революционным путем развития театральной эстетики – при том, что упорно доискивается связи между, казалось бы, оборванными концами художественной нити. И речь идет не об однозначном ответе на поставленный вопрос о том или ином понимании и интерпретации эстетических «скачков» художника, а о самой постановке проблемы, о необходимости заострить внимание на парадоксальном явлении в «театропонимании» режиссера, объяснение которому до́лжно искать и находить театроведу.

Особый сюжет составляют коллизии, связанные с судьбами Московского Художественного театра и его студий. Несмотря на то, что в последние десятилетия самим МХТ и его исследователями было сделано немало в плане публикации исторических документов и научного воссоздания картины движения жизни и эстетики театра в 1920–1930-е гг.,



Р.В. Болеславский – Беляев.
«Месяц в деревне» И.С. Тургенева.
МХТ, 1909 г.

материалы нынешнего выпуска «Мнемозины» оказываются в высшей степени репрезентативными и внутренне связанными друг с другом. Интереснейшим в данном случае является эпистолярный блок, представленный письмами В.И. Качалова периода европейских и американских гастролей 1922–24 гг. («…Сам бы поехал только в Россию». Публикация, вступительная статья и комментарии М.В. Львовой. С. 197–288). Помимо многочисленных бытовых зарисовок гастрольной одиссеи и портретных характеристик главных мхатовских лиц, главное, что прослеживается в этих текстах, – это острое ощущение кризиса, идущего от отсутствия новых задач и творческой работы над новым материалом, о чем В.И. Качалов прямо и достаточно резко пишет самим К.С. Станиславскому и Вл.И. Немировичу-Данченко. При этом творческий кризис он ощущает личностно, прежде всего относя его к своему собственному искусству, к так называемой «потере имени», что по сути означает выпадение его творчества из эпицентра общественного интереса.

Соотношение творческих проблем и общественных коллизий, развертывающихся в стране и заставляющих позиционироваться и в жизни, и в искусстве, очень явственно проявляется в публикации беллетристически ярких страниц воспоминаний ученика и последователя К.С. Станиславского Ричарда Болеславского («Ричард Болеславский меж огней в Москве 1917-го». Публикация, перевод, вступительная статья,

В.В. Соловьева

подбор иллюстраций и комментарии С.Д. Черкасского. С. 47–92). Здесь зримо представлена драма самоопределения молодых людей, связанных любовью и самоотверженной преданностью своему искусству, но ставящих себя перед выбором пути в жизни. Автор комментариев дает подробную историческую хронику событий 1917–18 гг. (она позволяет остро ощутить контекст художественных и жизненных событий), доискивается до неизвестных деталей и подробностей жизни героев, идентифицирует лица персонажей, появляющихся на страницах воспоминаний Болеславского, написанных уже в годы эмиграции.

Проблема позиционирования амбивалентна. С одной стороны, она разводит людей, творческих соратников, учителей и учеников по разные стороны границ и разделяющих жизнь океанов. С другой стороны, она заставляет с особой остротой проявлять некие универсальные черты творческих систем, что позволяет сохранять или наводить мосты между различными островами жизненного архипелага. В этом смысле опыты сотрудничества русских режиссеров Алексея Дикого и Михаила Чехова со знаменитым еврейским театром «Габима», вышедшим из России в мировое плавание, оказываются весьма интересными и показательными («Что вы думаете о Шейлоке?» Публикация, вступительная статья и комментарии О. Левитан и Я. Кор. С. 321–358). Если в ярком, динамичном режиссерском искусстве А.Д. Дикого развивалась лишь определен-

ная социально-гротескная линия искусства «Габимы», порою входящая в противоречие с ностальгически-лирическими настроениями зрительской аудитории этого театра, то стремление М.А. Чехова на материале шекспировской комедии «Двенадцатая ночь» возвести национально специфические черты «театра на языке иврит» к общечеловеческому универсализму оказалось весьма органичным и перспективным.

Одним из важнейших инструментов построения исторической поэтики театра является визуальная реконструкция и анализ сценических текстов, реконструкция театрального события как некоего сверхсюжета спектакля. И здесь визуальные, иконографические источники приобретают особое значение. В «Мнемозине 7» такого рода публикации занимают важное место. Уже упомянутая переписка художников с заведующим постановочной частью Театра на Офицерской Ф.Ф. Комиссаржевским не только уточняет детали оформления конкретных спектаклей, но и позволяет представить себе саму театральную атмосферу, то эстетическое пространство, в которое были вписаны постановки Мейерхольда. В этих письмах речь идет об оформлении зала, о колористической гамме занавесов и обивки кресел, о соотношении декораций и костюмов, об освещении и технологии декорационных перемен. Словом – о том реальном бытовании спектакля, которое предполагало участие зрителя в одном пространстве-событии (если позволено будет здесь использовать термин Макса Германа).

Вторая публикация Е.И. Струтинской под названием «Реалистическая химера» посвящена сотрудничеству А.Д. Дикого со знаменитым Малым театром в 1930-е гг., его работе над постановкой пьесы А.В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» (С. 459–486). Автор публикации обращает наше внимание на исключительный факт взаимодействия этого, по преимуществу актерского театра с активной, острогротескной режиссурой, со сценографией А.Г. Тышлера, подталкивающего действие в сторону карнавализации образов мира и человека. Струтинская прослеживает, как инициированный директором Малого театра С.И. Амаглобели замысел спектакля трансформировался в процессе своей реализации (в итоге образ, первоначально предложенный А.Д. Диким и А.Г. Тышлером, был адаптирован и смягчен художником Прусаковым), и как Малый театр в очередной раз делал попытку включиться в систему яркой театральной режиссуры.

Интереснейшим примером художественной фиксации сценических образов является публикация рисунков Генрика Рипзама,

Тверской бульвар, дом Коробковой после обстрела. Ноябрь 1917 г.

зафиксировавшего актеров театра «Габима» в ролях из спектаклей «Гадибук» С. Ан-ского, «Голем» Г. Лейвика и «Корона Давида» Кальдерона («“Габима” в рисунках Генрика Рипзама». Публикация, вступительная статья и комментарии О. Левитан и Я. Кор. С. 359–368). Блистательная графика художника передает главное – внутреннее состояние героев, выразительность пластики и мимики актеров. Художник сумел уловить и передать язык рук актеров, выразительность их глаз и жестов. Глядя на эти зарисовки, ясно понимаешь художественный строй актерской игры, возникает такое ощущение, что ты слышишь интонации, слышишь музыку этих спектаклей.

Помещенные в «Мнемозине» материалы, посвященные истории русского балета, так же зримо и динамично представляют движение поэтики этого вида искусства. Хореография М.И. Петипа, спектакли А.П. Павловой, искания и противоречия труппы С.П. Дягилева, постановки советских балетов за рубежом… Но, пожалуй, самым глубоким и показательным в плане проникновения в суть «театра движений» является блок материалов, посвященный выдающемуся хореографу Брониславе Нижинской. На страницах издания мы находим и автобиографию Б.Ф. Нижинской из собрания М.Д. Врангель, и статью Л. Гарафола «Бронислава Нижинская, Парижская опера и попытка создать собственную труппу» в переводе Е. Суриц и, наконец, дневниковые записи самой Нижинской, подробно проанализированные и отком-

ментированные А.С. Галкиным. Последняя публикация продолжает ту, что была помещена в предыдущем выпуске альманаха. В текстах, напечатанных в седьмой «Мнемозине», отражающих творческие искания Б.Ф. Нижинской 1925–1930-х гг., мы как бы погружаемся в творческую лабораторию хореографа, получаем возможность наблюдать за «техникой» записи танцевального текста. Мы будто воочию представляем, как диалог художника со зрителем (о чем так эмоционально пишет автор дневника) через посредство пластической формы обретает свою оригинальную выразительность. В этом смысле становятся ясны слова Нижинской о том, что она воспринимает хореографию не столько как танец, сколько, прежде всего, как театр.

Движение лиц и эстетических сюжетов во времени – главное, за чем следишь, погружаясь в мир документальных свидетельств, помещенных и фундаментально прокомментированных в «Мнемозине». Перед читателем явлены яркие сюжеты из жизни представителей русской эмиграции, отъезды из России и несостоявшиеся возвращения, жизнь «на два лагеря», по ту и по эту сторону границы… Здесь все существует на грани науки и увлекательного романа. А иначе и не может быть, ведь движение поэтики запечатлевается в чувственном и художественном опыте тех, кому довелось соприкоснуться с ушедшими в историю сценическими созданиями и образами.

Александр Чепуров

Pro memoria

Видмантас Силюнас

Утоление жажды, или Секреты успешного драматурга

Часть вторая

Как уже говорилось в предыдущей части: до драматурга-постановщика Лопе де Веги испанцы шли в публичные театры, чтобы слушать стихи; их так и называли – «слушатели» (*oyentes*), Лопе превратит их в зрителей.

Начнем с отдельных захватывающих публику моментов и приемов, предлагаемых драматургом. Приведем хотя бы такую ремарку в драме «Отмщенное слово» (*La palabra vengada*): «Мавры раскрывают в палатке занавеску и ставят стол, середина которого находится под покрывалом <…>. Под ним оказывается одно-единственное блюдо, на котором лежит голова Хасана…»[1]. В череду удивительных картин превращаются придворные спектакли Лопе де Веги. Такова постановка драмы «Награда красоте» (*El premio de la hermosura*), показанная в парке дворца Лермы, в течение ряда лет фактически правившего Испанией, осенью 1614 г.[2] Сохранились два подробнейших описания спектакля, сделанных Антонио де Мендосой и неким неизвестным до сих пор автором[3], посланные в Брюссель сестре короля Изабелле Кларе Евгении, сожалевшей, как сказано в ее письме к Филиппу III, что не видела спектакль, который «наверняка был прекраснейшим» (*que sin duda seria cosa lindísima*). Принцесса хотела получить подробнейший рассказ о нем, «чтобы насладиться им другим способом» (*que los pueda gozar de otra manera*)[4].

Сюжет этого феерического текста строился вокруг выбора самой прекрасной женщины, которой император Востока, умирая, завещал корону. После ряда приключений, которые претерпевают герои, чьи корабли властно притягивает гора Магнит, и испытаний, ждущих их в варварских краях, королевой красоты выбирают изумительную Аврору и чтобы кавалеры больше не вступали в смертельную борьбу из-за дам, волшебница Цирцея излечивает их от любви, делая служителями целомудренной богини Дианы. Предостережение против безудержных страстей не лишнее – двое влюбленных в драме погибают: Лириодор, потеряв Тисбу, ищет смерти и находит ее, принесенный в жертву дикарями; Тисба, признающаяся, что ею правит «безумная любовь» (*v. 2125*), что нельзя, «полюбив, сохранить рассудок» (*v. 2372*), узнав о его гибели, всаживает себе в грудь кинжал.

Однако в финале все оказываются счастливыми. Это и не мудрено. «Награда красоте» была показана, чтобы отметить приближение двойного династического альянса: заключались браки принца Филиппа (будущего Филиппа IV) с французской принцессой Изабеллой и испанской принцессы Анны с французским королем Людовиком XIII. Разыграли спектакль лица королевской крови и придворные дамы: дочка всемогущего герцога Лермы – Екатерина де ла Серда выступила в роли Роланда, сестра Изабелла и Хуана де Арагон, состоявшие в свите королевы,

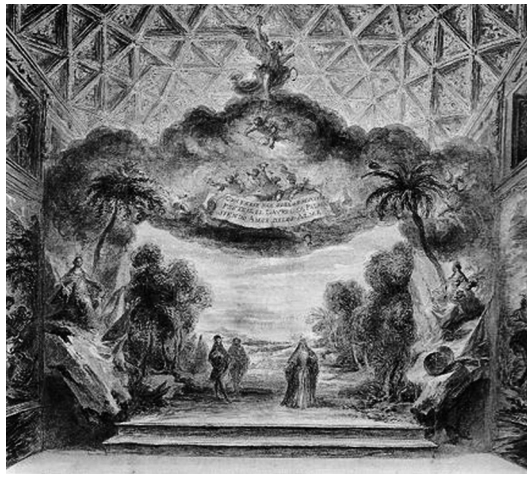
получили роли Лириодора и Линдабеллы, будущий монарх Филипп играл и танцевал, изображая Купидона, королева Анна Австрийская была Авророй. Это было торжество высокого полета в буквальном смысле: принц Филипп – олицетворение безупречной любви, опускался и поднимался на великолепно сконструированном облаке, ни разу не ступив во время спектакля на землю.

Искусство утверждало, что оно выше Природы, что театр способен подчинить все, что захочет. Частью сценографии стал парк и протекающая возле него река Арланса. По ней плыли на корабле с парусами действующие лица и высаживались на берег, она задергивалась огромным занавесом, на фоне которого возвышались две горы 12 метров в высоту, в них открывалась пещера чародея, имевшая занавес, изображающий, согласно реляции, «деревенский пейзаж со скалами и разными растениями», а также святилище Амура и дворцы с «капителями, фризами, карнизами, коридорами»[5], храм Дианы, который казался «полным света и свечой в серебряных подсвечниках, а на алтаре возвышалась Диана в наряде из белого шелка, отделанного золотом, с распущенными волосами и дротиком в руке»[6]. Появлялись дикари и Анна Австрийская, украшенная огромным квадратным бриллиантом и огромной жемчужиной, пел хор нимф и т. п. Автор одной из хроник не зря отмечал, что каждый мог «насладиться всем зримым»[7].

* * *

Не меньшей живописностью отличались и задуманные драматургом постановки зрелищ, являющих сакральную силу таинства причастия – ауто сакраменталь, приуроченные к празднику Тела Господня (*Corpus Christi*) и разыгрываемых на площадях под открытым небом. В ауто «Путешествие Души» (*El viaje del Alma*) персонаж по имени Память засыпает на цветущем лугу, который должен предстать перед глазами зрителей; следуют ремарки, указывающие на появление корабля, которым правят Дьявол и Наслаждение, матросами служат пороки, а Душа стоит на палубе, покрытая черным покрывалом, символизирующим ее плен[8]. В «Святом Николае Толентинским» того же Лопе (*San Nicolás de Tolentino*) сверху спускается Ангел с золотым жезлом, Николай летит по воздуху, и, когда спускается на землю в покрытом звездами одеянии, «из скалы выходят две души, он берет их за руки и они под музыку возносятся на небо»[9].

Поразительно колоритны и постановки драм о святых, разыгрываемые в публичных театрах. Так, в созданной Лопе де Вегой драме



Франсиско Эррера. Декорация к постановке комедии Хуана Велеса де Гевары «Небо зажигает звезды». 1672–1673

«Детство Святого Исидора» (*La niñez de San Isidro*) под звуки шалмеев наверху раскрывается огромное облако, являя двух пашущих на волах ангелов и святого, на голове которого сверкает корона[10]. Да и историческую драму «Арагонский колокол» (*La campana de Aragón*) предваряет пометка Лопе де Веги: «Начинается спектакль под звуки барабанов и шума сражения, христиане преследуют убегающих мавров, и возникает Святой Яков верхом на коне, а возле него раненые мавры»[11]. Заканчивается же спектакль тем, что «за кулисами раздается звон мечей, отодвигается занавес и видны головы грандов, висящие как колокола, король Рамиро со скипетром и обнаженным мечом в руках, Мир у его ног, и колокол наверху»[12].

Лопе превращает в непрерывно гипнотизирующее зрелище и прочие спектакли. В завязке «Крестьянки из Тормеса» (*La serrana de Tormes*), написанной около 1590 г., Бернардо вызывает Александра на поединок, чтобы решить за кем останется право добиваться руки Дианы. Александр отвечает, что несмотря на то, что будучи студентом, *носит сутану* (уставы университетов действительно требовали этого), он готов сегодня же скрестить клинки с соперником («бывают трусы среди солдат, / но их не найдешь среди студентов» – *v. 110–111*[13]). В следующем эпизоде зрители видят предмет спора кавалеров – Диану и ее дядю Серальдо: он попрекает племянницу за то, что она, притворяясь отшельницей,

завела любовную интрижку, – написала порочащее семейную честь письмо, и, все больше распаляясь, *поднимает на нее руку*.

Действие переносится в дом Александра, в чем публика убеждается, видя его *без плаща*. Слуга Флорисио *снимает с него сутану* и приносит *шпагу, тонкой работы кольчугу* и надеваемый на нее *кожаный жилет*. Застав сына в таком виде, его отец Антандро хватается за меч, чтобы помешать наследнику подвергать себя смертельному риску. Он *отдает слуге ключ*, чтобы запереть непокорного юношу, а сам хочет вместо сына биться с Бернардо. Противники *обнажают клинки*, но тронутый самоотверженной любовью старика, Бернардо *становится на колени* и *вручает ему шпагу*. Ценя его рыцарский поступок, Антандро обещает уговорить своего приятеля Серальдо отдать Бернардо подопечную, и вскоре старики начинают *шушукаться* (*en secreto hablan*)[14], решая судьбу героини. В комнате, в которой дядя *заколотил гвоздями окно*, ей все же удается встретиться с Александром, пришедшем проститься в *дорожном костюме* и в *сапогах со шпорами*. Узнав, что его отправляют во Фландрию, а ее собираются послать под венец с нелюбимым, Диана готовится к побегу. На глазах у публики она *снимает юбку*, и оказывается в *мужских штанах*, на которые надевает *пояс со шпагой и кинжалом*, пока (как гласит ремарка) служанка «*глядит на нее с восхищением*»[15]. Наконец, надев *мужскую шляпу с перьями*, она покидает дом… Все это происходит на подмостках в течение первого акта, в конце которого смелая девушка записывается в солдатки.

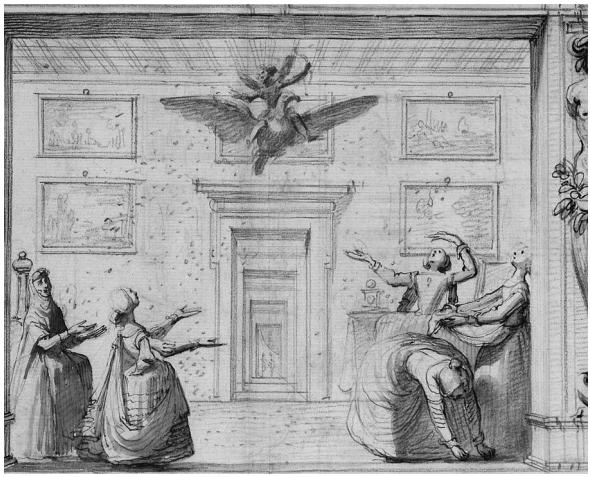
Следуют предельно – можно сказать, даже запредельно – экспрессивные эпизоды. Диана *хватается за шпагу*, обороняясь от поручика, но тот *хватает ее за руку* и *сжимает в объятиях*. Ее мольбы о помощи слышат три крестьянина-угольщика с *черными от сажи лицами* и *палками прогоняют насильника*. Диана находит приют в селении Тормес, где в *одежде крестьянки* невольно кружит головы деревенским парням. Александр, оказавшийся в этих краях, еле узнает даму сердца в крестьянке с *корзиной*. В тот же вечер он и его друзья в *плащах со шпагами и гитарами* отправляется под *окна девушки*, чтобы спеть серенаду, но наталкиваются на местного жителя Эленко, в чьем безумном влечении к Диане зрители могли убедиться, когда он *падал на колени* и, *обнимая ее ноги*, тщетно молил о благосклонности. Эленко *набрасывается на Александра с дубиной*, и тот, *защищаясь, смертельно ранит ревнивца*. Диана переодевает схваченного друзьями Эленко *Александра в женское платье*, приносит ему напильник, чтобы он мог освободиться от

кандалов и сбежать из-под стражи. На помощь хозяину приходит и слуга Тарреньо, *нарядившись старухой – матерью Александра*.

Режиссеру дорежиссерской эры приходилось считаться с тем, что основную сцену публичного театра-корраля с трех сторон окружали зрители, и на самом большом игровом пространстве не ставили декораций. Зато они могли помещаться, появляться, закрываться и меняться во внутренней сцене – в отделенной занавесом от основных подмостков нише в стене. Лопе ставит там алтари с зажженными на них свечами, оживающие статуи, троны и т.п. Но он также показывает за первым занавесом перед внутренней сценой еще один занавес с различными изображениями. Так, в одном из ауто «раскрывается под музыку занавес, и видно небо; с него спускается на землю лестница, на которой стоят несколько ангелов, а наверху на картине в золотом обрамлении за серебристым покрывалом изображен Царь царей»[16]. В драме «Подвиги Гарсиласо де ла Веги» полотно во внутренней сцене изображает целый город с зажженными в вечерний час окнами.

Созданная в начале XVII в. «Хитроумная влюбленная» (*La discreta enamorada*) показывает, что Лопе де Вега планирует как вид, так и звучание спектакля. Капитан Бернардо хочет жениться на Фенисе, влюбленной в его сына, который в свою очередь ухаживает за ветреной Херардой. Фенисе надо разлучить Лусиндо с куртизанкой, привлечь его внимание к себе, обмануть бдительность матери… Она приступает к намеченным целям, прибегая к целому каскаду сценических приемов: роняет платок и, когда Лусиндо поднимает его, сообщает кавалеру свой адрес; делает вид, что оступилась, чтобы упасть ему на руки; отправляется на прогулку, закутавшись, как полагается, с головой в плащ, но эффектно распахивает его, чтобы герой мог подивиться красотой ее глаз и стройностью стана… Грасьосо Эрнандо, подсказывает зрителю, что Белиса (мать Фенисы) – прямая противоположность прелестной дочери; шут обращает внимание на то, что головной убор делает ее похожей на постную монахиню, что она ковыляет на грубо сколоченных туфлях, спотыкаясь, словно старая кляча… Программируется ритм спектакля (пожилой Капитан изъясняется длинными тирадами, ревнивый ухажер несется за Херардой, размахивая кинжалом), тон речей (Лусиндо и слуге порой приходится, как заговорщикам, разговаривать шепотом и т.д.)…

Комедия «Женщины и слуги» (*Mujeres y criados*) начинается с ремарки: «Входит граф Просперо, *раздеваясь*»[17] [выделено нами. – *В.С.*]. *Домашнюю одежду* он сменит на *прекрасное* платье, и, уходя на улицу,



Баччио дель Бьянко. Эскиз к постановке драмы
«Приключения Андромеды и Персея» Кальдерона. 1653

вооружится щитом и мечом… Обратим внимание еще на некоторые фрагменты той партитуры спектакля, которую строит драматург. Граф хочет *взять за руку* Лусиану, но она резко *отстраняется* от него; появляется, согласно ремарке, «дон Педро, одетый, как жених, в прекрасные одежды»[18], «чрезвычайно нарядные Виоланта и Лусиана выходят в подвенечных платьях»[19]. Для торжественной церемонии *стелют ковер*, на который *сядут сестры*, слуги *вынесут факелы*, граф и дон Педро *схватятся за оружие*, пытаясь помешать бракосочетанию Кларидана с Виолантой и Теодоро с Лусианой, но *смилостивившись, протянут им руки*.

Комедия Лопе «Проделки Белисы» начинается с ремарки: «Входит в нарядном траурном платье Белиса с черными цветами в волосах, в черных шелковых перчатках»[20] и рвет письмо надоевшего ухажера… За решеткой окна появляется Лусинда. Под окнами же дежурят кавалеры со щитами и шпагами. Действие переносится в парк, в котором Белиса прогуливается «в как можно более красочной одежде и в шляпе с перьями». В белой шляпе, в отличие от щеголяющей в черной шляпе соперницы.

Учитывая, что в публичном театре не было роскошных декораций, которые поражали в придворных постановках, драматург все же и в этой комедии дает публике возможность полюбоваться (например, на бриллиантовую брошь, сверкающую на платье Белисы). Вместе

с тем, что-то должно было возникать в сознании зрителя благодаря «словесной живописи». Слова о том, что пора появиться солнцу, что настало время проснуться птицам и распускаться бутонам, что восток окрашивается золотом, звучали для того, чтобы зритель представил картину свежего утра и был готов вместе с Белисой воскликнуть: «Что за заря!» (*v. 835*).

Развязка так же произойдет в час, когда, согласно словам дона Хуана, отступают мрачные холодные тени, и рождается день, сверкая лучами на зеркале вод (*v. 2494–2497*).

* * *

Обратим внимание на это: драматург определяет зримый облик спектакля – и, являя силу поэтических слов, раскрывая их красоту, добивается того, чтобы они не только живописали что-то, но и содержали важное послание. И Лопе де Вега, и Тирсо де Молина, и Кальдерон боролись за права текста на подмостках. Они стремились к зрелищности – но не в ущерб смыслу! В предисловии Лопе де Веги к очередному изданию комедий появляется стонущий персонаж по имени Театр – бедолага, израненный плотниками, сверлящими и терзающими его тело, сооружающими механизмы, дающие возможность продемонстрировать разные трюки толпе: полеты действующих лиц, загадочные исчезновения, превращения красавиц в чудовища и так далее и тому подобное[21]. В полемическом задоре Лопе де Вега утверждает, что театру надобно иметь только минимум реквизита: письмо, пару лент, стакан воды и перчатку. Но, опомнившись, вновь и вновь настаивает на визуальной стороне сценического искусства и, в конечном счете, устанавливает желаемое соотношение поэтического слога и броской пластической выразительности. Он прекрасно понимал, что различные картинные мизансцены зритель в театре – в отличие от созерцателя живописного полотна – не может рассматривать сколь угодно долго. Спектакль – неустанное действие, не терпящее длинных пауз. Один из шутов в комедии Лопе де Веги рассказывает, как хозяину пришлось продать отличное полотно, на котором охотник целился в оленя – слишком медлил, не пуская стрелу, а олень слишком много времени стоял неподвижным.

Лопе де Вега вообще был против превращения зрителя в пассивного потребителя, он постоянно вовлекал его в совместную с актерами работу, в сотрудничество по созданию спектаклей, пробуждал в нем

созидательное начало, крылатую фантазию. В каждом из спектаклей была определенная мера того, что зрителю предлагают представить в своем воображении, и того, что реально возникает перед глазами. Для зримых воочию живописных композиций часто служила внутренняя сцена – ниша в стене, называемая *teatro*, прямо за подмостками, называемыми *tablado*. Занавес перед *teatro* отдергивали, обнаруживая статуи, трон над балдахином, труп на окровавленном ложе… Однако в ряде случаев нечто поразительное видели не в глубине ниши, а перед ней – за первым, нейтральным занавесом, открывался второй со всевозможными изображениями. К примеру, на расписанном полотне в финале драмы о Св. Иерониме, озаглавленной «Кардинал Вифлеема» (*El cardenal de Belén*), согласно ремарке Лопе де Веги, «ангел трубит в трубу и видна арка, под которой сидит высший судия; с одной стороны от него находится адская пасть с несколькими душами, а с другой – Святой Михаил»[22]. Нарисованными были и другие картины: «Открывается Святой Иероним среди скал, повесивший сутану на дерево, обнажив грудь, и лев у его ног»[23].

В драме «Критский лабиринт» (*El laberinto de Creta*) сказано: «Когда отодвигается занавес, виден лабиринт, нарисованный на полотне, а посередине его Минотавр»[24]. Так же, возможно, была показана и следующая картина: «Отодвигают занавес, и на алтаре находится Ариадна с дротиком в руке и в шляпе, из-под которой падают рассыпавшиеся волосы»[25].

Красочное полотно могло двигаться, закрывая внутреннюю сцену, о чем свидетельствует ремарка в комедии «Фелисарда»: «Выходят Король, Арминда, Ариодант, Эргаст и Лелист, вооруженные позолоченными пиками с множеством перьев на шлемах; полотно поднимается и видна заколдованная башня на скале и огромное зеркало на ее дверях»[26]. Полотно могло и опуститься, чтобы продемонстрировать такую мизансцену: «Башня раскрывается и внутри ее видны Фелисарда, Флора и Изабелла в роскошных нарядах, с тремя посеребренными жезлами, в серебристых накидках и гирляндах цветов из шелка с золотом»[27].

Но колоритность для Лопе де Веги – не самоцель. Только что приведенные ремарки определяют картины, которые должны явить торжество благородства над злом, воплощенным в колдуне Лизаманте и в его подручных, выходящих на подмостки «в черных масках, в черных одеждах с серебряными позументами и в черных головных уборах»[28].

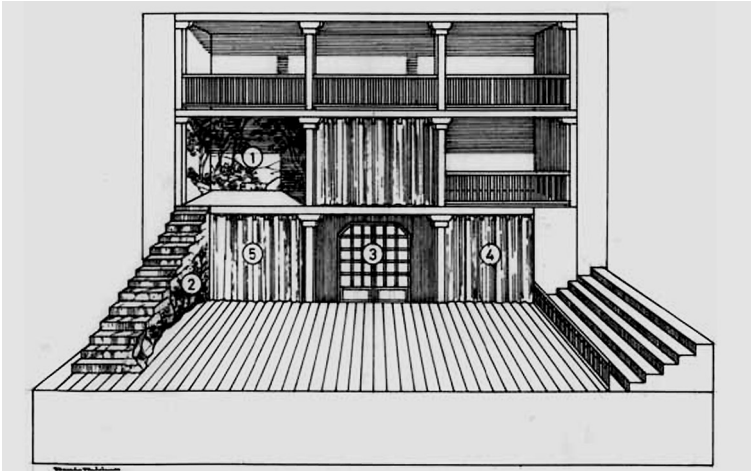
Еще более зловещие образы возникают в развязке драмы «Наказание – не мщение» (*El castigo sin venganza*): Герцог сбрасывает покрывало с кресла и показывает убитую им жену, окровавленную Кассандру, с кляпом во рту, со связанными руками и ногами, и по его приказу придворные закалывают Фердинанда, его сына. Жуткое зрелище не только поражало, но и свидетельствовало о том, сколь страшен крах ренессансной веры в торжество любви и чести.

* * *

Расскажем еще об одном свойстве драматургии Лопе де Веги, обеспечивавшем ему такую счастливую сценическую судьбу.

Читатель, знакомый с историей Испании и ее литературой, открывая драму нашего автора «Зубчатые башни Торо» (*Las almenas de Toro*), вправе ожидать, что главное внимание в ней будет уделено Королю Санчо II, убитому пущенной ему в спину стрелой предателя Вельидо Дольфоса, и его союзнику, самому прославленному рыцарю Реконкисты Руису Велесу де Вивару, прозванному Сидом. Тем более, что это единственное произведение для театра Лопе де Веги, в котором появляется этот культовый герой испанцев. Однако Сид в этом произведении не совершает никаких славных деяний, и выводится на подмостки для того, чтобы восхититься подвигами сестры дона Санчо, инфанты Эльвиры. Эльвира – главная героиня драмы. Она сбрасывает со стен Торо солдат; чтобы избежать преследований, скрывается, принимая выразительные обличья – то пригожей поселянки, то служанки – с покрытым мукой лицом, то вновь является в полном вооружении с колышащимися на шляпе перьями. Перед ней падают на колени подданные; и король, признавая ее превосходство, целует ей ноги. Ее любовь к Энрике – магистральный сюжет «Зубчатых башен Торо»; ее реплики заключают каждый из трех актов драмы, так что за ней буквально остается последнее слово.

Ни историческая, ни литературная традиция не объясняет подобного построения спектакля. Но все становится на свои места, если учесть, что «Зубчатые башни Торо» сочинялись в 1618 г. для того чтобы роль Эльвиры исполнила любимая в ту пору Лопе де Вегой актриса Хусена Вака. Прозванная Блистательной (*La Gallarda*), Хусена была на редкость хороша. Скептичный Гонгора написал о ней восторженный сонет, а Лопе де Вега в посвящении дону Франсиско Диего Саясу, предваряющему «Юношеские годы Роланда», признался, что сочинил и эту



Реконструкция сцены корраля

драму, чтобы в ней могла блеснуть уникальная актриса с боготворимой им фигурой. «Играя в мужском платье, – пишет Лопе, – она врезалась в память всех, кто ее видел; и выпадала честь тем комедиям, в которых она выступала, отличаясь особой грацией и исключительным мастерством»[29]. Еще бы: мужской костюм подчеркивал талию и обнажал ножки актрисы ниже колена!

Человек театра Лопе де Вега не считал, что необходимость каждый раз писать для какой-нибудь конкретной труппы стесняет его вдохновение. Его окрыляло то, что он знал, какие актеры будут выступать в задуманном спектакле. Роли в его воображении обретали плоть и кровь, неповторимые очертания; как будто слова, им фиксируемые, покидали бумагу и звучали из живых уст, а герои – художественные фантомы – обретали подлинные лица.

Кто из современных нам писателей может похвастаться, что сочиняя список действующих лиц пьесы, он рядом с каждым из них ставит имя исполнителя. А Лопе поступал именно так, как свидетельствует, в частности, рукопись его «Дурочки» (*La dama boba*), в которой он поставил дату окончания – 23 апреля 1613 г. Драматург указывает актеров труппы своего доброго знакомого Диего де Вальдеса, которым он предназначает роли: «Лисео, кабальеро – Ортис; Турин, слуга – Карвахаль; Октавио, старик – Киньонес; Лауренсио – Бенито; Финея – Мария;

Клара, служанка – Анна Мария»[30]… Мимма де Сальво установила, что роль Лисео и впрямь сыграет Кристобаль Ортис де Вильясан, что Анна Мария де Рибера исполнит роль служанки Клары. Правда, в роли Финеи – скорее всего, выступала Анна Мария Канель – жена Диего де Вальдеса, который, судя по всему, и поставил «Дурочку», а также танцы и интермедии в спектакле.

То, что Лопе определял, кто будет исполнять роли, не оставляет сомнений, что текст комедии содержал *видение спектакля*, премьера которого состоялась в 2 часа дня в первые дни ноября того же 1613 г. в мадридском театре. На сцене блистал Лауренсьо (его роль досталась Диего де Вальдесу) – кавалер, постигший не только премудрость ренессансных мыслителей, но и, говоря языком Пушкина, «науку страсти нежной», и решивший преподать ее юной героине, «дурочке» Финее. Конечно, о философии Платона и Аристотеля, о вселенском разуме и т.п. он станет рассказывать не в начале комедии, а во втором акте, когда публика будет втянута в водоворот действия. О том, что необходимо энергично разворачивать сценический сюжет, писатель помнит и в этой комедии, в которой влюбленные обмениваются такими репликами:

— Любви нужны дела.
— Вы правы:
Любовь есть действие.
— О, да.[31]

В обучении «дурочки» будет немало забавного, поначалу даже карнавально-потешного. Ее, скорее всего, играет Анна Мария де Канель, опытная актриса. Побывав замужем за актером Мельчором де Мойя, она с новым супругом заключит договор с Диего де Вальдесом, обязуясь «играть и петь» в его труппе. Уверенная в себе мастерица, она могла позволить прибегать к сочным, едва ли не фарсовым краскам, показывая, как тринадцатилетняя Финея, увидев поясной портрет жениха, возмущается тем, что ей прочат в супруги мужчину, у которого есть только верхняя половина: должны же быть свои преимущества и в нижней. Под аплодисменты зала своенравная ученица, не желающая запоминать азбуку, начинает не на шутку колошматить преподавателя, ударившего ее по руке линейкой… Но красивая актриса не упускает и предоставленную драматургом возможность показать, что в девушке-подростке есть и невинное озорство, и детская преданность играм. Да, ей не до учителей и не до тушующегося перед ее избыточной

непосредственностью прибывшего из провинции жениха Лисео – любимая служанка Клара прибежала с вестью: наша кошка окотилась! На чердаке произошли чудесные события:

Нынче утром, как обычно,
Над Мадридом встало солнце,
Пышной хвастаясь ливреей.

Жалобные раздались
Причитанья нашей кошки:
«Ай-ай-ай-ай-ай! Рожаю!
Где ты, мой любимый котик?
И, разбужен этим криком,

Кот Мордан вскочил в тревоге
Даже не успев умыться.

Прибежали любоваться
На мамашу и приплод
Кот Мурлыка, кошка Мурка,
Длинноух, Короткохвост![32]

Публика внимает с наслаждением Кларе, тем паче, что ее играет совсем юная прелестная Анна Мария де Рибера. Никто, конечно, еще не знает, что она превратится в знаменитую актрису, что широкую известность вместе с ней обретут ее дочери Микаэла и Леонора, исполняющие соответственно главные роли и роли «вторых дам», прекрасно поющие, танцующие и получающие завидные гонорары. Это будет в 1640 гг., а 52 года спустя после премьеры «Дурочки» она вступит в своеобразный актерский профсоюз – Братство Девятины Госпожи Нашей, пресвятой Девы Марии (*Cofradía de Nuestra Señora de Novena*). Но зрителям «Дурочки» легко было ощутить задатки в молодой задорной актрисе, брызжущей радостью и полной нежности при рассказе о роженице-кошке и новорожденных котятах, навещаемых пушистыми родичами:

Гости принесли подарки:
Кто рыбешку, кто мышонка,
Кто куриных потрохов,
Кто мясца, кто сальца ломтик.
И сейчас на кухне нашей

Пир у них идет горою.
Я туда вас приглашаю
Посмотреть на милых крошек,
Что мы принесем в подарок
Новорожденным, сеньора?[33]

Заметим, кстати, что в «Дурочке» между монологом Лауренсьо, излагающего фундаментальные положения мировоззрения ренессансных умов, и шутливым рассказом Клары существует, пожалуй, не осознаваемая толпой, но так или иначе постигаемая ею перекличка: сила плодородной любви действует во всем мироздании. Рассказ Клары о прибавлении кошачьего семейства наполняет чувством благоговения перед неиссякающей сакральной силой жизни.

Она бьет ключом в Финее, но приехавший издали свататься к ней Лисео пленен обликом старшей сестры Нисы. Вид столичной красавицы, элегантной, чуть надменной, замечательно воспитанной, появляющейся с дорогущей книгой с золотым обрезом – изданием романа Гелиодора – ослепляет провинциала. Конечно, зрителям тем легче поверить в то, что Лисео опешил при виде Нисы еще и потому, что Нису играет Херонима Бургос, в течение нескольких лет, как уже отмечалось, подруга, муза и возлюбленная Лопе де Веги.

Для Херонимы Бургос в роли элегантной красавицы-интеллектуалки и была написана «Дурочка». Актриса, надо полагать, превосходно являла царственную умницу. Привычное в начале XVII столетия построение драматических произведений Лопе де Веги заключалось в том, что в спектакле была одна главная героиня, а в труппе одна-единственная Первая дама – как называлось это амплуа. За нею следовали Вторая дама, Третья дама и т.д. В «Собаке на сене» 1 дама – это Диана, 2 – Марсела, 3 – Анарда; в «Звезде Севильи» кроме роли Первой дамы – Эстрельи вообще нет других мало-мальски значимых женских ролей; и в «Фуэнте Овехуна» роль Лауренсии явно имеет исключительную важность. Равноценность двух ролей в «Дурочке» свидетельствует, что драматург привлекает публику и органичностью натуры младшей сестры, Финеи, и изысканностью культуры старшей, Нисы. Героиня Херонимы Бургос – ценительница далеко не самой известной эллинистической прозы, обладает завидной эрудицией, аристократические поклонники поют хвалу ее безукоризненному вкусу и выносят на ее суд сложнейшие по форме и по смыслу сонеты. Драматург и иронизирует над стихотворениями-головоломками, ими сочиненными, и приобщает

зрителей к элитарному искусству. Стремление же Лопе де Веги к гармонии проявляется в том, что «книжница» Ниса становится все темпераментнее, а «дикарка» Финея – все смышленее, обучившись не только грамоте, но и утонченным манерам; она пленяет уже не только непосредственностью, но и быстротой суждений. Оказывается, что ее любовь к играм говорила о ее творческом даре. Деятельный ум Финеи поможет ей обыграть всех, кто чинит препятствия ее счастью, в том числе – и более созерцательную сестру. Первоначальное простодушие «дурочки» становится маской, которой юная героиня пользуется, чтобы посмеяться над теми, кто все еще считает ее недалекой. На требование Нисы оставить в покое Лауренсьо – «Он мне принес любви обеты» – сестренка отвечает: «Да? А потом унес?»[34]. Когда же охваченная ревностью Ниса выходит из себя и обрушивается на соперницу:

Я на тебя свой гнев обрушу!
Тебе я не позволю душу
Из моего исторгнуть тела, —

Финея с иронией охлаждает ее пыл:

Да разве я могла решиться
На такое озорство?

Да что я вам, душеприказчик?[35]

В оригинале она говорит: не забирала я никакую душу и не похожа я на сундук, набитый душами (*Todos me piden las almas/almario debo de ser*)[36]. Замечательно проявляется ее лукавство и в разговоре с опешившим от ее метаморфоз отцом:

— Ты дурочка?
— Когда хочу.
— Что? А когда не хочешь?
— Нет! [37]

Иначе говоря, Лопе де Вега написал прекрасную роль для Херонимы Бургос, но наибольшее значение обрела другая героиня, подтверждающая веру Возрождения в то, что в человеческом естестве заключены бесконечные возможности совершенства. Поэт был знаком с трактатом Пико делла Мирандолы «О достоинстве человека», в котором ренессансный неоплатоник утверждал: в отличие от всех прочих тварей Бог пустил человека в мир незавершенным, «недоделанным», чтобы он мог построить себя так, как ему хочется – стать творцом самого себя.

Корраль в Альмагро

Что же касается роли влюбленного в Нису Лисео, то его роль автор «Дурочки», как мы видели по списку в начале автографа комедии, предназначил Кристобалю Ортису. Четыре года спустя Лопе де Вега назовет его «знаменитым исполнителем». Ортис станет руководителем популярной труппы, и в 1621 г. продаст другому руководителю, Хуану Баутисте Валенсиано за 4800 реалов 18 созданных разными авторами комедий, оказавшихся в полном его – а не драматургов! – распоряжении. Будет выступать во многих городах и перед Филиппом IV в Королевском дворце в Мадриде. В Севилье в 1620 г. на его выступлении от выстрела ракеты, изображающей молнию, загорится театр, называемый Колизеем, погибнут несколько зрителей, преимущественно женщин, которым непросто было выбраться из битком набитого амфитеатра.

Мы не знаем, когда Ортис родился, но до того, как оказаться в труппе Диего де Вальдеса, поставившего «Дурочку», уже играл в комедиях Лопе де Веги. Похоже, что исполнителю роли Лисео, как и Анне Марии де Рибера, в самом начале своей артистической карьеры сыгравшей в «Дурочке» служанку Клару, наш комедиограф помог стать на путь, ведущий к славе. И собственной славе он в немалой мере будет обязан тем, что был чуток к индивидуальности актеров и писал тексты, которые предоставляли исполнителям завидные возможности.

Лопе де Вега не играл вместе с друзьями-комедиантами, как Шекспир; не оказался премьером и постановщиком в ставшем благодаря ему знаменитом театре, как Мольер, но он, как и они, был не человеком со стороны, а непосредственным участником театрального дела. Он формировал и развивал сценическое искусство целой страны, пожалуй, еще в более значительной мере, чем великие драматурги Англии и Франции. Судьба не одной (как в случае с Шекспиром и Мольером), а многих трупп зависела от него. Актеры кормились, благодаря множеству его новых, с восторгом встречаемых публикой пьес, драматурга же кормили актеры. В одном из писем он жаловался, что у него нет доходов, как у Кеведо – т. е. ренты, обеспечивающей безбедное существование. Когда в октябре 1611 г. после смерти королевы Маргариты были на какое-то время отменены спектакли, Лопе пишет, что «у многих исполнителей, что прискорбно, наступил траур в желудках»[38], и жалуется, что «ему самому пришлось распрощаться с Музами»[39], т. е., как и актерам, терпеть нужду…

Его переписка с герцогом де Сеса за 1604–1633 гг. красноречиво свидетельствует, что поэт был с головой погружен в жизнь театра. Уже в первом из сохранившихся писем, посланном из Толедо в Мадрид 14 августа 1604 г., он рассказывает, что на одном из представлений труппы Хуана де Моралеса зрители так свистели и подняли такой гвалт, что были задержаны стражами правопорядка и посажены в тюрьму. Перед следующим спектаклем объявили, что свистуны будут строго-настрого наказаны, но в ответ ряд завсегдатаев корраля, считавших себя хозяевами положения, начали громко портить воздух. Зато в постановке «Колеса Фортуны» Миры де Амескуа зрители стали проливать слезы, видя, как муж избивает жену[40].

Он возмущается скандалом, устроенным во время исполнения темпераментного танца в одной из его комедий, но проявляет собственный безудержный нрав на спектакле неугодного ему драматурга. В письме от 19 декабря 1623 г. Гонгора негодовал, рассказывая о том, что Лопе вместе с Мирой де Амескуа решили сорвать представление «Антихриста» Руиса де Аларкона: «Хотели погубить спектакль, принеся в середину партера сосуд с такой адской вонью, что некоторые зрители, не успевшие убежать, потеряли сознание». Были задержаны и Лопе и Мира, но их вскоре освободили[41].

Из писем следует, что драматурга постоянно заботило отнюдь не только издание комедий (он начнет их публиковать, написав четыре сотни!), но и, преимущественно, – их воплощение – так он просит знат-

ного приятеля одолжить дорогое оружие для актера Мельчора де Леона, чтобы тот блеснул в постановке драмы «Бастард Мударра»[42]. И в дальнейшем многие комедии будет печатать не Лопе, а не спрашивающие его согласия издатели. Он, разумеется, будет протестовать, но больше всего Лопе заботили не читатели, а зрители. Именно для них, как указывалось в «Новом искусстве сочинения комедий», он их и пишет.

* * *

Осталось сказать несколько слов о том, чем, кроме красоты поэтического слова, волнующих историй любви, интригующей борьбы, живописных сценических картин, прекрасных лиц актеров и актрис и их роскошных одежд так привлекал публику Лопе де Вега. Помимо названного выше – тем, что в постановках его пьес на подмостках царил праздник. Праздник, во время которого может случиться всякое, – и беды, и напасти. Но если даже во время праздника наступает смерть, не возникает сомнения в том, что праздник бессмертен.

Впрочем, в отличие от Шекспира, главные герои Лопе де Веги, – лучшие люди – не умирают на сцене. Если в драме «Наказание – не мщение» гибнут Федериго и Кассандра, то они расплачиваются за отступление от идеала. Показателен названный самим Лопе де Вегой трагикомедией «Последний гот» (*El último godo* или, как в изданной в 1617 г. восьмой части комедий нашего автора, «Последний гот в Испании» – *El postrer godo de España*). Один из главных национальных мифов, гласящий, что Испания попала под иго чужестранцев потому, что последний король государства готов Родриго насильно овладел красавицей дочкой графа Хулиана Флориндой, и граф открыл маврам дорогу в страну, стал сюжетом многочисленных романсов. Повсюду звучали горькие слова потерпевшего сокрушительное поражение на поле боя Родриго, и Лопе де Вега включил в трагикомедию замечательные строчки из этих песен. Но не скорбные ноты главенствуют в партитуре спектакля! Да, в конце второго акта король Родриго произносит горькие тирады и появляется, согласно ремарке, «залитый кровью и безоружный»[43]. Но в начале «Последнего гота» мавры поют и пляшут под аккомпанемент бубенцов, а в финале драмы испанцы воистину *празднуют* победу: ведут пленных, развевается знамя, звучит радостная музыка, несут зеленые ветки, символизирующие возрождение жизни, полководца Пелайо коронуют лавровым венком. Как провозглашали в те времена: «Король умер, да здравствует король!».

Лопе де Вегу не смущает, что победа руководимых Пелайо испанцев над захватчиками произойдет добрый десяток лет позже событий, изображенных в двух первых актах. Когда же его по другому поводу обвинят в пренебрежении исторической точностью, он скажет, что сочинял не документальные свидетельства, а сказки!

Это правда – спектакли, им создаваемые, похожи на добрые сказки. В них могут возникнуть пугающие угрозы, как в сказке о заблудившихся детях, которых Баба-яга собирается бросить в раскаленную печь, но все кончается благополучно. Так, развязка полного устрашающих событий действия в «Крестьянке из Тормеса» превратится в торжество карнавально-праздничного мировоззрения. Чудом избежав казни, вызволенный из тюрьмы, страдающий «от ревности, ярости и отчаяния» (*v. 2922*) Александр вместе с Дианой претерпит новые приключения: тайком покинувшие дома родителей, боясь жестокой кары, они переодеваются в одежды простолюдинок и натыкаются на тех, кого опасались – на ревнителей чести. Однако благодаря лукавой игре судьбы суровые хранители домашних устоев, обманутые травестией, решают, что хорошо бы полакомиться «свежинкой» и начинают увиваться за мнимыми крестьяночками. Когда же обман раскрывается, они понимают, что опростоволосились, и вместо того, чтобы стыдить и наказывать молодых, сами должны стыдиться своих поступков. Карнавальные метаморфозы и импульсы в полной мере обнаруживают себя: публика видит смену пола и социального положения, мгновенно вспыхивающее эротическое пламя, стариков, поддающихся любовным позывам. Им, попавшим впросак, ничего не остается, как простить беглецов. Забывают и о прочих грехах, нарушениях норм и даже преступлениях, о том, что Александр убил соперника; Лауренсьо, который пытался изнасиловать Диану, становится добрым другом (еще одно карнавальное превращение!)… Выясняется, что на подмостках вместо уголовного или гражданского кодекса существует один закон, императивно гласящий: «Будь счастлив!».

Когда зрители, отправляясь смотреть спектакли, говорили: *Vamos a la fiesta* – «Идем на праздник», они были спокойны, что не обманутся в своих ожиданиях. Они погружались в праздник – видели не просто приятие жизни, а, несмотря на весь непременно присущий ей драматизм, ее прославление и торжество. Это было утверждение самого прекрасного в ней. Даже смерть мученики за веру принимали охотно, как Хинес (Святой Генезий) в драме «В притворстве – правда». И сплошь да

рядом на сцене справляли победу любви. Публика соглашалась со словами Дианы, произнесенными перед завершением «Собаки на сене»: «наслаждение <…> в том, чтобы душа могла / осуществить свою надежду»[44] (*ajustarse al alma / aquello que se desea, v. 3310–11*). И когда в финале «Валенсианских безумцев» принц Рейнеро объявлял:

На трех счастливых свадьбах этих
Отцом придется быть мне… Что ж,
Теперь вы все моя семья.
С отца, известно, больше спросу,
Так вот, поедем в Сарагосу,
А там уж пир устрою я,[45] —

то гульба на стольких свадьбах воспринималась как прелюдия к пиру на весь мир. (Вспомним, что в «Дурочке» пируют даже кошки!) Завершающие все спектакли мохиганги еще больше прибавляли пылу-жару! Прощаясь со зрителями, актеры пели в мохиганге под названием «Трясичник»: «Да разольется радость / праздничными волнами»[46]; мохиганга, названная «Места развлечения Короля», призывала, уходя из театра, «весело говорить, / что от удовольствия / мы вне себя»[47]; а «Мохиганга о Мерлине и животных» уверяла:

Все бессмертны,
И слава трубит об этом
В обоих полушариях.
Пусть, пусть не кончается праздник,
И все вместе танцевать будем.[48]

Публику покоряло утверждение веры, надежды и любви. Лопе де Вега раскрывал завораживающую красоту бытия, воплощал ее в наделенных действенной энергией словах и в ярких сценических картинах, находил общий язык с актерами, позволяющий ощутить единение с залом, и его драматургия оказалась самой что ни на есть успешной, востребованной театром, устраивающим праздник столь мощный, что на нем и смерть красна, и призывающий наслаждаться жизнью.

[1] *Rodríguez García E*. La puesta en escena de Lope de Vega. Oviedo, Universidad de Oviedo. P. 26.

[2] В этом разборе использованы работы: *Ferrer Valls, T*. La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III, London, Támesis, 1991; *D'Artois, Florence y Ruiz, Héctor*. Prólogo, en: *Lope de Vega*. Comedias. Parte XVI, t. I, ed F. D'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017. P. 55–84.

[3] Relación de la Comedia que en Lerma representaban la Reina de Francia y sus hermanos; Relación de la famosa Comedia del Premio de la hermosura…; en *Ferrer Valls, T*. Op. cit. P. 256 y pas.

[4] *D'Artois F.*, y *Ruis H*. Op. cit. P. 57, n. 8.

[5] Relación de la representación, en: *Ferrer Valls, T*. Op. cit. P. 248.

[6] Ibid. P. 248.

[7] Ibid. P. 250.

[8] *Vega Carpio, L. F*. de Obras selectas. T. III, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar. P. 14–15.

[9] Ibid. P. 274.

[10] Ibid. P. 316.

[11] Ibid. P. 843.

[12] Ibid. P. 878.

[13] Нумерация стихов (*v.*) и страниц (*P.*) дается по изданию: *Lope de Vega*. La serrana de Tormes ed. Jeseis Majeda y Antonio Merino, Madrid, Castalia, 2018.

[14] Ibid. P. 104.

[15] Ibid. P. 121.

[16] Ibid. P. 55.

[17] *Lope de Vega*. Mujeres y criados, ed. M. Higuera, Trifaldi, Cambaleo, 2014. P. 9.

[18] Ibid. P. 102.

[19] Ibid. P. 103.

[20] *Lope de Vega*. Las bizarrias de Belisa, ed. Enrique Garcia Santo-Tomas. Madrid, Catedra, 2004. P. 81.

[21] Предисловие к XVI части комедий.

[22] *Fernández Rodríguez* N. El valor estructural de los espacios en el «Cardenal de Belen» de Lope de Vega; en: El Patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón, Valladolid, 2015. P. 342.

[23] Ibid. P. 342.

[24] *Lope de Vega*. Comedias. Parte XVI. Tomo II; coord. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017. P. 52.
[25] Ibid. P. 119.
[26] Ibid. P. 574.
[27] Ibid. P. 576.
[28] Ibid. P. 573.
[29] *Lope Félix de Vega Carpio*. Obras selectas. T. III, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1974. P. 1436[b].
[30] *Salvo M. de*. Sobre el reparto de «La dama boba» de Lope de Vega. Voz y letra XI/I; repr. Midesca, 2008.
[31] Лопе де Вега. Драмы и комедии. М.: Правда, 1991. С. 639.
[32] Лопе де Вега. Драмы и комедии. Ук. изд. С. 633–634. Перевод М. Донского.
[33] Там же. С. 634.
[34] Там же. С. 683.
[35] Там же. С. 724–725.
[36] *Lope de Vega*. La dama boba. Ed. A. Zamora Vicente. Madrid, Austral, 199. P. 150.
[37] Лопе де Вега. Драмы и комедии. Ук. изд. С. 728–729.
[38] Письмо от 9 октября 1611 года. *Lope de Vega*. Cartas. Ed. A. Carreño, Madrid, Catedra, 2018. P. 176.
[39] Письмо от 5–6 октября 1611 года. *Lope de Vega*. Cartas. Op. cit. P. 174.
[40] Ibid. P. 99.
[41] *Góngora L. de*. Obras completas, ed. Mille y Gimenez, P. 1047–1049.
[42] Ibid. P. 318. Письмо, написанное весной 1615 г.
[43] *Lope Félix de Vega Carpio*; Obras selectas, ed. F. C. Sainz de Robles. T. III, Madrid, Aguilar, 1991. P. 655.
[44] Лопе де Вега. Драмы и комедии. Ук. изд. С. 487.
[45] Лопе де Вега. Собр. соч. Т. 5. М.: Искусство, 1964. С. 446. Перевод Н. Золоторевского и М. Абезгауз.
[46] Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII), ed. C. Buezo, Madrid, Cátedra. P. 250, v. 195–196.
[47] Ibid. P. 155, v. 171–173.
[48] Ibid. P. 316.

Людмила Старикова

Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Елизаветы Петровны. Рождение «Русского для представлений трагедий и комедий театра»

В царствование императрицы Елизаветы Петровны круг зрителей придворного театра весьма расширился. Однако для массового зрителя, начинавшего интересоваться театральным искусством, вход в придворный театр был закрыт. Для него в процессе укоренения потребности в театре известную роль сыграла вообще зрелищная культура той эпохи, адресованная самым широким массам.

Во времена Елизаветы Петровны в придворный театр, кроме «персон первых классов», допускалось часто и все дворянство, а иногда и «знатное купечество». Имели доступ в придворный театр и люди, связанные профессионально с искусствами и обслуживанием театра: мастеровые, машинисты, плотники, жестянщики, живописцы, портные, парикмахеры, сапожники и пр., но для более широкого зрителя: для разночинцев, мещан, простых купцов, для «школьников», т.е. семинаристов и студентов из недворянских семей, и, тем более, для дворовых, т.е. собственно для народа – он был недоступен. Они, как и в предшествующие времена, довольствовались зрелищами с различной степенью и элементами театрализации, предлагаемыми приезжавшими иностранными предпринимателями, комедиантами-развлекателями и артистами[1].

IV. «Вольные» театрально-зрелищные предпринимательства в России 1740-х – 1750-х годов и «Немецкая комедия»

И в 1740-е – 1750-е гг. Россию, так же как и ранее, посещали иностранные «вольные» (т.е., существовавшие помимо и независимо от императорского двора, и не финансировавшиеся государственной казной) актеры и труппы разных национальностей, разной степени профессиональности, разной численности. Во многом театрально-зрелищная панорама елизаветинского времени, особенно начала 1740-х гг., являлась как бы продолжением 1730-х, тем более, что какие-то исполнители были уже знакомы русской публике по аннинским временам. Но вместе с тем постепенно менялся состав актеров и трупп, а главное, система организации[2] театрально-зрелищных представлений и их содержание. Хотя и комедианты-одиночки, и небольшие труппы, состоявшие чаще всего из одной семьи, и собранные вместе «товарищи», называли себя так же, как и раньше: «кунстлер»[3], «кунстмейстер»[4], «штукмейстер»[5], «ташеншпиллер»[6], «позитурмахер»[7], «шпрингер, шпрингмейстер»[8], «баланцыр»[9] и «показатель» всяческих «дивотворст» и т.п. Но как и раньше в 1730-е, так и теперь понять профиль артиста и в чем состояло его выступление, по данным названиям не всегда представлялось возможным, хотя в переводе они обозначали вполне определенные понятия.

Так, например: «Из города Дрездена прибыл сюда искусной во всяких куриозностях художник Адам Грейнфенстейн, которой делает: 1) всякия овощи, как то яблоки, груши, сливы, вишни, априкосы и проч.;

Елизавета Петровна.
Гравюра Е.П. Чемесова с оригинала
П. Ротари. 1761

2) свечи без воску и без сала, таким образом, чтоб горели без снимания щипцами, столь же светло, как две обыкновенныя свечи; 3) спирт для чищения пятен, как с шелковых, так и шерстяных парчей, каждую склянку спирта продает он по 1 рублю; 4) Композицию такую, которая походит на обыкновенную бумагу, а когда пригревается на огне, то на ней является всякая живопись и многия другия вещи. Знатным господам и госпожам обещается он составление всех этих куриозностей показать, и свой секрет им объявить»[10].

В то же время Франц Саргер «родом из Бреславля» назывался почти так же – «оказатель куриезных экзерциций»[11]. Он прибыл в сентябре 1750 г. «с женой Терезией с детми: сыном Иозефом Эрнстом, да с дочерью Анною Барбарою, и с двумя служителми: Петром Шенковским да Иоганом Шубертом, для показания ученой лошади». В своем «Доношении» Саргер писал: «<…> Из высокого Правительствующего Сената указом дозволено мне, нижайшему, в Санкт Петербург прибыть и наши экзерциции, состоящие в хождении на конате, в фолтегири [вольтижировке. – *Л.С.*], в воздушном прыгании и оказаемых имеющею при нас, обученною в разных экзерцициях лошадью, ея дивителных экзерцициах, всенародно оказывать»[12]. 10 октября 1750 г. его выступления удостоены были внимания императрицы, которая смотрела «в манеже – деланных от лошади некоторых штук; в камеди – как девка танцовала по канату и многих, происходимых от нее штук»[13]. Уехали они из России в феврале 1751-го[14].

Осенью 1759 г. Франц Саргер прибыл вновь в Петербург как «Матиматикус с женою Мариею Терезиею и зятем той же науки матиматикусом Иоганом Балтазаром Сегеристом <…> приехали для показания матиматической науки»[15]. В октябре 1759 Франц Саргер обратился в Академию наук с просьбой напечатать «цеттели», т.е. объявления о своих представлениях: «В оных цеттелях описаны будут разныя куриезныя штуки, взятыя из физической, механической, гидраулической и метаморфической наук, также искусныя штуки из ташеншпилерской науки, из волтижирования, из танцования по канату, крепко и слабо натянотому; и, что искусная лошадь будет учится; что все представлено будет вместо комеди в комедианском доме на Адмиралтейской стороне в Морской улице»[16]. Из чего видно, что «матиматикусом» оказывалась все та же «ученая лошадь».

В июне 1760 Франц Саргер получил «проезжий указ» в Москву и дальше в Ярославль для своих выступлений. К нему присоединился его сын – «голландских кунштов мастер и эквилибрист Иозеф Саргер, которой с подлежащим пашпортом сюда прибыв, с женою своею Яганною разныя кунштыы, баланц и на веревке танцовав, показывал»[17].

В Москве отец и сын Саргеры выступали в доме «грузинского царевича Бакара Вахтангиевича супруги ево вдовствующей княгини Анны Егорьевны, комедию, в коей показываны будут механические и разные комедианские штуки, называемые ташеншпилерские»[18]. В 1750-е гг. входит в обиход название «эквилибрист» по отношению к специальности артиста, но, как это мы видели на примере Иозефа Саргера, его искусство не отличалось какими-то особенными качествами от привычных балансёров на проволоке и вольтижировщиков.

В конце 1756 г. объявлял себя «Аглинский Ташеншпилер и Эквилибрист Михаэль Штуарт», который показывал «свое искусство на тонкой и слабо натянутой железной проволоке и другия диковинки»[19].

В 1757 г. о своих выступлениях в Москве сообщал Бержер: «Прибывшей сюда недавно Аглинской шпрингер и Позитурной мастер с находящимися при нем француженками, чрез короткое время бытности своей, здесь будет всем охотным зрителям искусство свое показывать в построенном близ Покровских ворот в лесном ряду особливом доме»[20].

Среди зрелищ елизаветинского времени начинают пользоваться популярностью демонстрации всяческих механических диковинок, «показатели» которых назывались также по-разному.

Выступление
Балансёра.
Гравюра нач. XVIII в.

Выступление
Балансёрки.
Гравюра нач. XVIII в.

В марте 1755 г. в Петербург прибыл из Варшавы «Петр Дюмолин родом из Лиона, что во Франции, искусством изобретатель разных механических машин», который предлагал «разныя оптическия, диоптрическия, катоприческия штуки»[21], о чем сообщалось в газетах:

«Находящейся здесь французской механист Петр Дюмолин, объявляет чрез сие, что в его кабинет прибавлены еще следующия штуки, а именно: великолепная электрическая машина, которою он будет делать разные и весьма куриозные експерименты: Картина, представляющая ландшафт, в котором видны будут многия движущиеся изображения дорожных людей и возов, и многие работные люди, которые упражняются в разных вещах так натурально, как бы живые; другая картина представляет голову движущуюся, которой действия так удивительны, что всех зрителей устрашают. Русской мужик, которой голову и глаза движет так совершенно, что можно почесть живым. Движущийся Китаец, которой так хорошо зделан, что не можно вообразить, чтоб то была машина. Сии последния две фигуры имеют величину натуральную. Он так же недавно окончил лягушку движущуюся, над которой он долгое время трудился. Сия лягушка знает время на часах и показывает оное, плавая в судне. Сия машина есть совершеннейшая, какую только может искусство произвесть.

Оной механист живет в Немецкой слободе в доме девицы Нежет, против дому графа Апраксина, и будет брать за смотрение помянутых машин по рублю с персоны»[22].

Другой «механист» хвастался публично тем, что его искусством «удивляться изволила» императрица: «Приезжей сюда [т.е. в Москву. – *Л.С.*] француз, господин Дюфран [де Франс. – *Л.С.*] член королевской руанской академии наук, в доме ее светлости княгини Грузинской, что у охотного ряда, показывает всем охотникам весьма хитро составленную машину, которую де, в бытность в Санкт Питербурге, Ея Императорское Величество высочайше смотреть и оной удивлятца изволила. И та фигура представляет пастуха с пастушкою в натуральной величине, которыя вместе 13 арий на флейтаверсе играют, причем пастух и такт ударяет. И сии обе фигуры стоят под тению дуба, на котором разные птицы свое пение с тоном флейты соединяют. А с смотрителей де получает он с человека по одному рублю, а кто пожелает видеть и механическое движение [устройство механизмов. – *Л.С.*] по два рубля с человека. Которой здесь короткое время пробудет и требует, чтоб обывателям о том чрез съезжие дворы объявлено было. Того ради, ПРИКАЗАЛИ: для объявления обывателям, дабы о том все знали, в полицейские команды послать приказы»[23].

А кое-кто из «показателей» готов был собрать все на свете, чтобы завлечь зрителей: «Всякому любопытному, кому чрез сие объявляется, что в Милионной улице у мосту старого зимняго дворца, в доме купца Мейера показыван быть имеет большой стол, с сидящими около его восковыми персонами в натуральной величине, в настоящем и весьма изрядном платье, и при них стоящие для прислуг арапы, скороходы, гусары и другие служители, в натуральной величине; да Тиролька в нарядном же платье, продающая товары; и кормилица, держащая ребенка у груди. Помянутой стол уставлен будет многими здешними и заморскими фруктами и кушаньем, так искусно зделанными, как бы натуральныя были; и все сие, в разсуждении аккуратной работы и великолепного убранства, весьма достойно того, чтобы оное видеть. Сверх сего будет много скакать по земле, по стульям, по столу мальчик 11 лет с обнаженною шпагою и притом коверкаться, балансировать и на слабо натянутом канате вольтижировать.

После сего явится маленькая трехгодовалая обезьяна в таком платье, какое носят Сальцбурские крестьяне, и будет по земле скакать и многия другия штуки, смотрения достойные, делать и танцовать по натянутому канату с балансом и без баланса, и возить собаку в тележке по земле и по канату; и будет делать разныя штуки, позитуры на канате слабо натянутом. Еще не видано, чтоб таковыя штуки обезьяна

Auf erhaltenen hohen Obrigkeitlichen Consens
werden heute
die hier anwesende Hoch-Teutsche Marjonetten-Spieler
denen nach Standes-Gebühr gnädigen und
hochgeneigten Liebhabern Theatralischer Schau-Spiele mit
ihren raren Statuen und wohl verdirten grossen Italiänischen Figuren
eine recht sehenswürdige Haupt- und Staats-Action aufführen,
welche betitult wird:
Von dem grossen König MAROCCO
aus Babylonien;
oder:
die mit dem Drachen streitende Ritter, wegen der schönen Prinzeßin ASTRAEA.
Diese allhier noch niemahlen præsentirte, jedoch wohl-berühmte Action soll nicht
alleine das Auge, sondern auch das Gehör erlustigen.
Zum Beschluß aber erfolget eine extra-lustige
Nach-Comödie mit lebendigen Personen
genannt:
Die Scheinheiligkeit,
oder:
Sybillgen trinckt keinen Wein.
NB. Ferner zu desto mehrerer Vergnügung, wird heute ein Frauenzimmer, denen
gnädigen Anwesenden, ihre Exercitia präsentiren, indem sie mit blossen
Füssen auf einen glühenden Eisen tanzen wird, damit die gnädigen resp.
Anwesende zu desto mehrerer Vergnügung ein sattsames Contentement
zum völligen Beschluß davon tragen werden.
Der Schau-Platz ist am Neva-Strom in der kleinen Straße auf der
Ecke, in des Herrn Obristen Morsin seinem Hause, allwo das Bild aushänget,
die Person zahlet auf dem Primier-Platz 32. Cop. und auf den Secund-Platz
16. Cop. Der Anfang ist um 7. Uhr in St. Petersburg 1745. Mittewochs den
8. May. Wozu sie gehorsamst invitiren
M. N. B. & S. L.

Афиша немецких кукольников M. N. B. & S. L. (Мартина Ниренбаха и Сигмундовой Лизаветы). 1745

какая делывала. Сие показывано будет ежедневно и каждой час снова. Господа платить имеют по их изволению, а с прочих плата брана будет за смотрение одних восковых вещей по 25 коп., а кто сверьх сего будет смотреть экзерциции, чинимыя мальчиком и обезьяною, те имеют платить по 50 коп. При смотрении сего можно быть вдруг 10 и 12 персонам, а стол показыван будет всякому по одиначке [по одиночке. – *Л.С.*] с утра до вечера и господские служители без платы пусканы не будут.

Также даваться будет всякому смотрителю за небольшую плату по книжке, по которой в краткое время с малым трудом обучиться можно Голландскому Ташеншпилерскому искусству.

Ежели господа соизволят заказать такие же восковые фрукты и кушанье себе зделать, или знать, каким образом оныя делаются, в том мастер услуги свои показывать готов за надлежащую плату» [24].

И все это называлось «комедией»!!! – являя собой яркий тип представления «долитературного» театра с установкой, прежде всего, на завлекательное «зрелище», весьма разнородное по своему содержанию.

Более половины среди этих мастеров-развлекателей и артистов составляли кукольники с куклами различных видов: перчаточными, марионетками, механическими и пр. («кои фонарь с куклами при себе имеют»[25], «в ящиках», «выпускными», «с ширмами», «фигурами-автоматами»)[26]. В их представлениях также могло присутствовать все разно-

образие средств и видов театрально-зрелищного искусства. Вот перевод из афиши, представленной выше (илл. С. 218) кукольников 1745 г.:

«С разрешения высокого начальства

Находящиеся здесь немецкие мастера марионеточные игроки, принимаемые по заслугам благосклонно, покажут сегодня высокочтимым любителям театральных представлений достопримечательные Главные и государственные действа со своими редкими статуями, достаточно украшенными большими итальянскими фигурами, под называнием

О ВЕЛИКОМ КОРОЛЕ МАРОККО ИЗ ВАВИЛОНА или
О БИТВЕ РЫЦАРЕЙ С ДРАКОНОМ ИЗ-ЗА ПРЕКРАСНОЙ
ПРИНЦЕССЫ АСТРЕИ

Эти довольно известные, но здесь еще не показываемые, действа позабавят не только ваши глаза, но и слух.

А в заключение будет дополнительно показана веселая комедия с живыми персонами под названием

ЛИЦЕМЕРИЕ или СУЛЬБИГЕН НЕ ПЬЕТ ВИНА

Как и ранее, сегодня к большому удовольствию зрителей будет представлена женщина, которая своими телодвижениями, танцуя на раскаленном железе голыми ногами, на протяжении всего спектакля, доставит присутствующим полное удовлетворение»[27]. Этот «театр» устроили в Петербурге кукольник Мартин Ниренбах и Сигмундова Лизавета «у господина полковника Морзина в его доме, что на углу Малой улицы и набережной Невы»[28].

В Москве «для народного увеселения к маргионетной и куколной игре» построил специальный «сарай» прибывший из Копенгагена Карл Весткин «близ Моховой площадки к Неглинной реке, между мясными лавками»[29]. В основном же большинство кукольников показывали «свою игру» летом – на ярмарках, в холодное время – в трактирах или «отдельных покоях» в арендованных домах, как правило, в составе 2–3-х человек, из которых один сопровождал «комедию» музыкой (чаще всего, «на скрипице»).

***

Именно из таких комедиантов вышел И.К. Зигмунд: в 1720-е гг. он состоял актером в странствующей немецкой труппе (И.Г. Манна), затем промышлял один как «баланцырный мастер и комедиант» (в таковом качестве и приехал в 1727-м в Россию)[30], в 1730-е показывал здесь уже с женою «кукольную комедию»[31]. В марте 1742 года Зигмунд

послал из Берлина, где тогда находился, прошение новой императрице Елизавете Петровне о даче ему привилегии на содержание немецкого театра в России. В июне они с женой вернулись и в Москве повторили свою просьбу[32]. В год своих коронационных торжеств Елизавета Петровна дала согласие, и 17 сентября 1742-го в Москве Сенатом была подписана привилегия «немецкой банды комедианту Зигмунду с женою ево Елисаветою» на содержание комедий в целом ряде городов России: Москве, Петербурге, Риге, Нарве, Ревеле и Выборге[33]. Еще в августе Зигмунду отвели «подлежащее к комедии строения место» в Москве в Новой Басманной слободе, а в Петербурге «на Адмиралтейском острову в Морской улице»[34]. Во всех других городах он мог «комедии играть в наемных у партикулярных людей домах или на наемных же, у тамошних жителей, (в) построенных своим иждивением покоях»[35]. Сперва театральное здание «Немецкой комедии» отстроили в Риге[36], затем в Москве[37], в Петербурге театр открылся 5 августа 1745 г.[38].

Став привилегированным содержателем (директором) театра – «Немецкой комедии», И.К. Зигмунд подвел итог не только своей профессиональной деятельности, но и обобщил опыт «вольных» иностранных трупп «долитературного» театра в России, объединив множество мелких зрелищных предпринимательств и актеров в огромную по своим масштабам антрепризу, подчиненную единому руководству.

Появление «Немецкой комедии» – постоянно действующего, а не эпизодически наезжавшего, как раньше, стационарного, а не дающего спектакли в случайных и плохо оборудованных помещениях, ***публичного профессионального городского*** театра – имело огромное значение для развития русской театральной жизни. Зрителем представлений этой «вольной» труппы мог стать любой желающий, включая крепостных дворовых людей, лишь бы платили за вход. И в течение 1740-х гг. Немецкая комедия завоевывает необыкновенную популярность среди широких слоев российской публики, включая самые «низы»[39].

Репертуар «Немецкой комедии» (особенно в первые годы) был таким же, как и у многих «вольных» трупп, но, конечно же, с большим разнообразием. Он состоял из небольших пьес или импровизированных сценок в духе комедии дель арте (с 1740-х годов уже имевших, правда, закрепленный литературный текст, но со значительной долей импровизации[40], что делало их идентичными комедии дель арте), понятных для самой непритязательной аудитории, так как персонажи и их характеры были уже хорошо знакомы русской публике; вдобавок

Немецкий комический персонаж Ганс Вурст. Гравюра XVIII в.

представление приправлялось цирковыми акробатическими номерами (часто на проволоке или канате), фокусами, трюками, пением, танцами, соло на музыкальных инструментах, показом дрессированных зверей (чаще всего, лошадей, обезьян, собак), механическими и оптическими «чудесами», включая фигуры-автоматы в рост живых актеров и кукол-марионеток, эффектами фейерверков и иллюминации[41] и пр., и пр.

А когда немецкие актеры хотели снискать у русского зрителя особенный успех, они исполняли некоторые эпизоды или сцены на русском языке, сопровождая их русскими песнями и танцами[42]. Если же давались большие и сложные для восприятия смотрящих представления, т.е. требовавшие обязательного понимания текста и его аллегорического смысла – то спектакль снабжался печатной программой-переводом (был учтен опыт переводов итальянских «сценариев» комедии дель арте и опер 1730-х)[43].

В отдельных постановках спектакли Зигмунда бывали близки традиционным представлениям немецких странствующих комедиантов *«Haupt und Staatsaktionen»* (Главные и Государственные действа), в которых являлись коронованные особы с чувствами, достойными царей и богов, со злодеями, кровопролитиями, страданиями, любовной экзальтацией; с «триумфами», бурными страстями (надуманными, но волнующими зрителей[44]), кстати, очень близкими «Российским

комедиям», из репертуара русских любительских трупп «охотников» (о них см. ниже). Сам Зигмунд являлся автором пьес, написанных, игранных и напечатанных в России 1740 г.[45]

В 1747 г. Зигмунд умер, а его жена Елизавета Зигмундова (совладелица привилегии на содержание театра) вышла замуж за офицера и должна была «отойти от дел». Она «уступила» за плату театр П. Гильфердингу, которому 12 октября 1749 г. Сенат утвердил право на единоличное владение привилегией[46]. Он был «первым, кто привез в С.-Петербург достойную немецкую театральную труппу»[47]. В его репертуар входили также «Главные и Государственные действа», которые «игрались не целиком, а только некоторые сцены из них, а остальное исполнялось буффонадой»[48]. Но большей популярностью пользовались «импровизированные бурлески»[49].

Немецкая комедия оказала несомненное влияние на формирование и активизацию деятельности русских любительских трупп «охотников», постепенно преобразовывавшихся в эти годы в полупрофессиональные партикулярные труппы. Для них немецкий театр служил сначала образцом, подчас единственно свободно доступным источником «настоящих», т.е. профессиональных театральных впечатлений (где можно было воочию увидеть настоящую сцену, ее устройство, машинерию, декорации, реквизит, костюмы и, наконец, игру профессиональных актеров).

В конце 1740-х – самом начале 1750 гг. русские «охотники» (и московские, и петербургские) вступают с «Немецкой комедией» во взаимодействие и тесный профессиональный контакт (вплоть до сдачи в аренду российским актерам в Москве и Петербурге «немецкого комедиантского дома» со всем его гардеробом, реквизитом и, вероятно, декорациями; причем между разными труппами «охотников» идет конкурентная борьба за наем именно этого здания[50]).

К середине 1750-х г. популярность представлений «Немецкой комедии» у русского зрителя явно падает и сменяется интересом к собственному национальному театру, заявившему о себе активной деятельностью полупрофессиональных партикулярных трупп «охотников». «Немецкая комедия», выполнив свою миссию, перестает пользоваться успехом у русской публики, которую во многом сама же воспитала. (И хотя потом, в последующие десятилетия: в 1760-е и 1770-е г. немецкий театр продолжал существовать в России, его спектакли предназначались в основном для немецкоязычной диаспоры и русской публикой посещались от случая к случаю.)

V. Русский любительский и полупрофессиональный театр

Труппы «охотников»

1740-е гг. стали решающими в формировании нашего национального профессионального театра: русское любительство поднялось на ступень полупрофессиональную и сделало последний шаг к профессионализму. Среди прочих любительских театральных начинаний этого периода самые важные суть два: деятельность городских трупп «охотников» и театральные любительские опыты кадет Шляхетского корпуса.

Русские городские, так называемые партикулярные труппы (т.е. частные, вольные, самостоятельные, независимые, гражданские) – историки русского театра в разные времена называли по-разному: «городские демократические», «труппы охочих комедиантов»; современники же именовали участников подобных представлений «охотниками».

Данные труппы составлялись стихийно из людей разных профессий, разного рода занятий, разных возрастов, общественного и имущественного положения. В них входили: студенты духовных академий и семинарий, ученики светских учебных заведений, «ученики» разных фабрик и мастеров; служащие всевозможных контор и канцелярий (канцеляристы, копиисты, регистраторы и пр.); купцы (2-й и 3-й гильдий); «служители» (т.е. крепостные); «разных чинов люди» (мастеровые, отставные военные и пр.). Объединяла их страсть к театральным представлениям. Собирались они в свободное от основных занятий время и спектакли разыгрывали поначалу только «по случаю».

Появились труппы «охотников» еще в первой четверти XVIII в.; в 1720-е г. мы знаем о них только по оставшимся в рукописях текстам игранных ими пьес[51]; существует свидетельство иностранного дипломата, относящееся к 1723-му г.: «Как ни велики были успехи, сделанные Россиею на пути просвещения и нравственного развития в царствование Петра Великого, но они не коснулись еще преобразования театра. В то время в Москве был театр, но варварский, какой только можно себе вообразить, и, посещаемый поэтому, только простым народом и вообще людьми низкого звания. Драму обыкновенно разделяли на двенадцать действий, которые еще подразделялись на столько же явлений (так на русском языке называются сцены), а в антрактах представляли шутовские интермедии, в которых не скупились на пощечины и палочные удары.

Русский шут (Гаер, Гарлекин).
Лубок XVIII в. Фрагмент

Такая пьеса могла длиться в продолжение целой недели, так как в день разыгрывали не более третьей или четвертой ее части»[52].

О деятельности «охотников» в 1730-е гг. мы имеем лишь общие свидетельства историков: очевидца событий Я. Штелина[53] и Малиновского, опиравшегося на воспоминания сторожилов[54]. Достоверно известен факт спектакля, «скомпанованного в Москве 1731 году июля в 16 день»[55], как свидетельствует надпись на титульном листе сохранившейся пьесы.

В елизаветинскую эпоху, в 1740-е г., «охотники», как и все русское театральное любительство, переживают пору особой активизации. В существовании и деятельности русских городских трупп «охотников» можно выделить два этапа: «ранний» и «зрелый». «Ранний» – 1720 – 1740-е (до последней четверти) – этап чисто любительский, со всеми присущими ему признаками: бессистемность, эпизодичность, случайность во всех моментах деятельности. Существенным среди них является то, что спектакли играются в случайном и, главное, в необорудованном специально для этого помещении (Я. Штелин подчеркивал: «Они не имели какого-либо определенного места или сцены, а играли то там, то здесь»[56]). Эти представления и мемуаристы и документы называют не иначе, как «игрищами»; у просвещенных современников отношение к ним весьма неуважительное, а у властей – даже подозрительное[57].

Подобное представление (которое еще не совсем театральный спектакль, а больше – народное игрище), организованное примерно в эти же годы на катальных горах в Москве на масленицу, описал Ванька-Каин: «<…> собрав до тридцати человек комедиантов, велел им представить на той горе о *царе Соломоне* [курсив мой. – *Л.С.*] игру, при чем, были два шута. Между прочим, у того царя нарочно украдены были деньги, с коими пойман был суконщик [т.е. работник суконной фабрики. – *Л.С.*], который мною для того нанят был, за ту кражу к наказанию [т.е. он согласился "сыграть" укравшего деньги и за это быть наказуемым. – *Л.С.*]; для чего собрано было до 200 человек и поставлены были в строй, и каждому дано было по метле. Раздев того суконщика, надели на него деревенскую шапку, на шею галстук, на руки большие рукавицы, к спине привязали маленького медведя [вероятно, маленькую медвежью шкуру. – *Л.С.*] и пустили тем строем до конца той горы, притом били в барабан; за майора правил суконщик Волк, который ездил на лошади и тех, стоящих в строю, принуждал. Реченный суконщик ходил взад и вперед шесть раз, избит был до крови, за что взял с меня один рубль денег да шубу новую» [58].

К концу 1740-х гг. профессиональный уровень участников трупп «охотников» неизмеримо возрастает и можно говорить о вступлении их в «зрелый» период. Для московских «охотников» датировать его можно 1749 годом (для петербургских – 1747). Именно тогда самые подготовленные (и самые смелые) «охотники» публично заявили о своей деятельности: в Петербурге они поместили объявление в газету о своем намерении «играть комедию»[59]; а в Москве обратились в Московскую полицмейстерскую канцелярию с «челобитьем», прося дать им разрешение «для играния Российской камеди» в нанятых ими «палатах», приложив и «реестры актов» (т.е. представляемых пьес).

Первое челобитье было подано от руководителей труппы Василия Хилковского – «государственной Берг коллегии канцеляриста» и Ивана Глушкова – «дворцовой щетной конторы канцеляриста». Реестр «актов», т.е. исполняемых пьес, включал: «О храбром Неаполитанские земли герцоге Фридрихе; О Кире царе Персии и скифской царице Томире; О Леандре и Лювизе; О Ипполите и Жулии»[60]. Московская полицмейстерская канцелярия, приняв это челобитье, задумалась: «нет ли запретительного указа?»[61]. Но такового не оказалось, и власти «приказали: освидетельствовав акты, ежели не противные [законам. – *Л.С.*] и не богомерзкой игры то, взяв с наемной цены пошлины по указу, в содержании той камедии позволить»[62].

Евдон и Берфа.
Лубок XVIII в.

Второе челобитье в этом же 1749 г. о желании играть комедии подал «служитель» Кондратий Байкулов[63]. Третье – «московской Греколатинской академии студент» Иван Голстунский, присовокупивший перечень «актов»: «первое – О Семирамиде Оссирийской, второе – о Прехрабром кралевиче Португальском Леопольде и кралевне Артемиде Брандербургской, кои де быть имеют не противны закону Божию»[64].

Эти «челобитья» – официальное публичное заявление властям – подчеркивали, что данная труппа претендовала на иное, нежели прежде, отношение к своей деятельности. В этот момент – в 1749 г. происходят качественные изменения в деятельности любительских трупп «охотников» – переход их в новую фазу профессионализации, повлекшие за собой и новые формы заявления о своем существовании – официальное сообщение о публичных спектаклях. В связи с этим разрешалось и само представление, и аренда помещения, и «собирание» платы за вход на «комедию», что расценивалось как определенное материальное обязательство со стороны актеров и как доверие со стороны властей и зрителей.

Следующий 1750 г. был подобен взрыву в истории русского театра: заявили о желании играть «Российские комедии» сразу семь трупп[65] (только в Москве, не считая труппы Ф.Г. Волкова, которая уже

История о Бове королевиче и королевне Дружевне. Иллюстрации цельногравированной лубочной книги. (Настенный лубочный театр). Лубок XVIII в.

функционировала в Ярославле[66] и, может быть, и в других городах, о которых мы не имеем пока точных сведений). Такая небывалая активность городских трупп «охотников» побудила генерал-полицмейстера А.Д. Татищева обратиться к императрице за санкцией, касающейся этих театральных объединений и вообще всей зрелищно-увеселительной жизни, начинавшей принимать иные формы и размеры. В ответ Елизаветой Петровной был дан 21 декабря 1750 года указ[67], по существу, разрешавший публичные любительские комедии.

Со вступлением в «зрелый» период нарастает напряженность театральной деятельности партикулярных трупп «охотников», переходя от эпизодичности к сезонности[68] (если в 1749 играли комедии только на святки, т.е. с 25 декабря по 6 января, то в 1750-м спектакли устраиваются уже почти в течение всего года с перерывом на посты, также и в последующие годы).

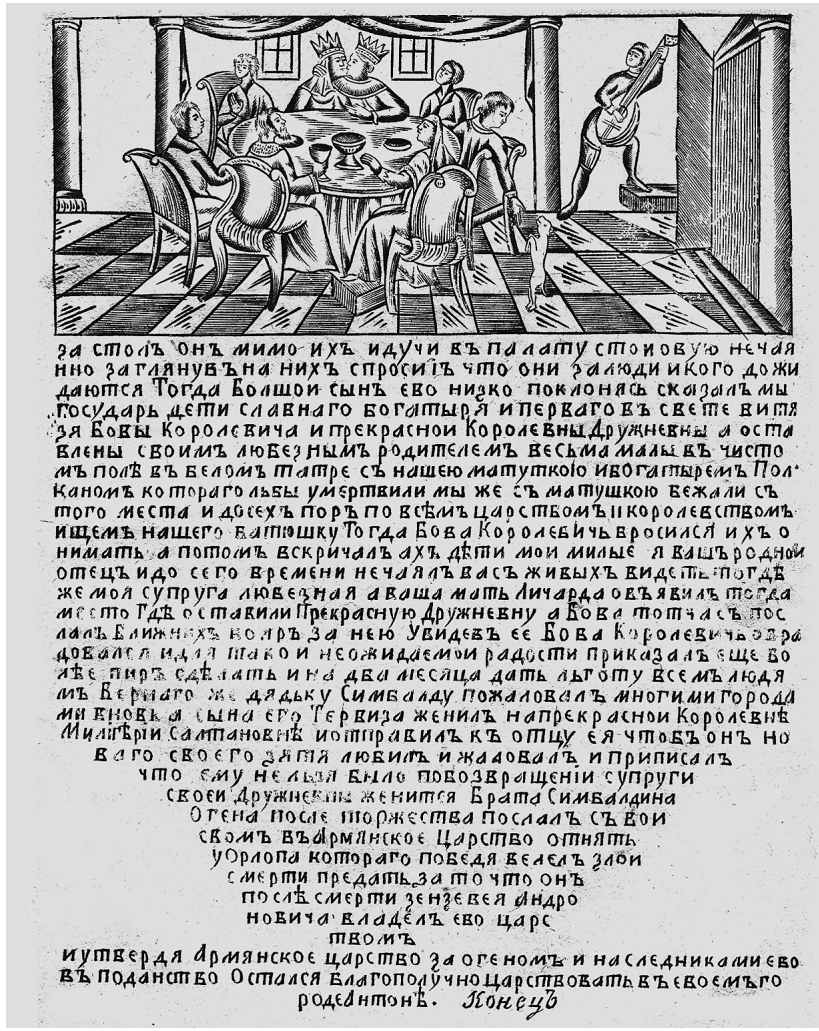
О значительном повышении профессионального уровня спектаклей в «зрелый» период свидетельствует то, что теперь труппы «охотников» берут внаем не какие-нибудь «домы» или «палаты», оказавшиеся в данный момент пустующими, как это бывало в предшествующий «ранний» период, а из года в год арендуют часто одни и те же помещения, что наводит на мысль о специальной приспособленности их для театральных представлений или возможности быстро приспособить

Герои романов, повестей и «русских комедий»: королевна Дружевна и Бова королевич. Лубок XVIII в.

для спектаклей данный дом, отдельный «покой» или несколько «палат». В некоторых, скажем, счастливых случаях, это мог быть частный домашний театр (названный в известном нам документе «комедия на Солянке», арендовавшийся «охотниками» с 1749 по 1755 гг.[69]). И, наконец, значительное повышение профессионального уровня спектаклей трупп «охотников» подтверждается тем, что они начинают арендовать здание Немецкой комедии, т.е. настоящего профессионального театра, вероятно, со всем его реквизитом, гардеробом и декорациями; причем, между московскими труппами «охотников» возникает конкурентная борьба за наем именно этого здания[70].

Одним из показателей повышения профессионального уровня трупп «охотников» в «зрелый» период является наличие предварительной и довольно тщательной подготовки к представлениям, в частности заботы о костюмах, реквизите и прочем.

Однако и «зрелый» период мы определили как полупрофессиональный, так как основная профессия всех участников трупп «охотников», включая и их руководителей, еще не театральная; во-вторых, собственно спектакли каждый из них устраивал эпизодически в свободное от основной работы (деятельности) время. Но именно эти труппы «охотников» подготовили и будущих актеров для профессионального русского театра, и массового зрителя для него. Репертуар трупп «охот-



История о Бове королевиче и королевне Дружевне. Иллюстрации цельногравированной лубочной книги. (Настенный лубочный театр.) Лубок XVIII в.

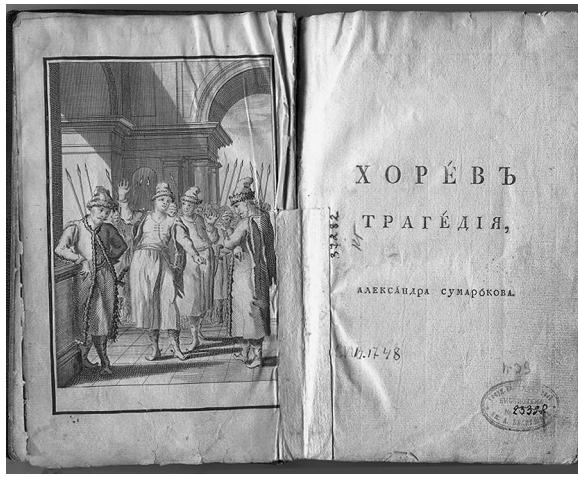
ников» состоял в основном из так называемых «Российских комедий» – «Актов о…» и «Действ о…» всевозможных, совсем не русских герцогах, королях, графинях и т.п., инсценированных по переводным европейским рыцарским романам (как видно из названий в выше процитированных челобитных) [71].

А.П. Сумароков.
Гравюра Зейферта. Конец XVIII в.

Кадетский театр

Для рождения профессионального национального театра нужна была своя драматургия. Родиться ей помог любительский театр Кадетского шляхетного корпуса. Уже вскоре после открытия его (в 1732 г.) кадеты были привлечены в 1734–1735 гг. для участия в любительских придворных «русских комедиях»[72]. С 1734 г. в корпусе преподавал танцы Ж.-Б. Ланде (будущий основатель балетной школы, но обещавший обучать своих учеников еще и «рецитировать в комедии на Российском диалекте, мешая забавы танца с комедиею»[73]). Благодаря его урокам уже в 1736 г. кадеты участвовали в представлении первой придворной оперы в массовых оперных и балетных сценах[74], что стало традиционным и в 1740-е[75]. Во второй половине 1740-х кадеты время от времени разыгрывали французские трагедии на языке подлинника[76].

Среди первого набора кадет в 1732 г. находился А.П. Сумароков. И хотя он не являлся исполнителем в любительских комедиях 1730-х гг., но, несомненно, присутствовал в числе зрителей, заразившись страстью к театру. В 1747 г. он написал первую свою (и первую русскую) трагедию «Хорев», а в следующем году – «Гамлет». Их с восторгом читали, а в конце 1749-го (в «отсутствии» двора) пробовали в корпусе разыграть[77] и, когда в декабре 1749 г. императрица вернулась из Москвы в Петербург, она в январе 1750-го «высочайше благоволила указать: приготовиться господам кадетам <…> представить на театре две русские трагедии»[78].



Фронтиспис первого издания трагедии «Хорев» А.П. Сумарокова 1747 г.

Первое представление кадет состоялось 8 февраля 1750 г. «на сделанном феатре» в новых парадных покоях дворца; они сыграли в присутствии императрицы «Хорева» и «комедию сочинения господина Сумарокова»[79]. 24 февраля сыграли еще комедию; 25 февраля повторили «Хорева»[80], а 30 мая кадеты играли уже на сцене Оперного дома ту же трагедию и новую комедию А.П. Сумарокова «Тресотиниус»[81]. Летом представления устраивались в Петергофе в «комедиантском доме», где в первый раз показали новую трагедию «Синав и Трувор» и комедию «Чудовищи»[82]. Императрица щедро одарила и автора, и молодых исполнителей и собственноручно подписала именной указ[83].

В сентябре 1750 г. императрица повелела «профессорам Тредиаковскому и Ломоносову сочинить по трагедии»[84]. Всю осень кадеты играли спектакли и, чтобы они не прекращались, императрица в октябре приказала перевести их «для жительства» в новом зимнем дворце, «доколе на Неве реке лед совершенно утвердится»[85]. В декабре 1 числа кадеты показали трагедию «Тамира и Селим» М.В. Ломоносова[86]. В 1751-м они повторили, уже игранные трагедии и комедии[87] и 21 декабря представили новую трагедию А.П. Сумарокова «Семира»[88] – спектакль, завершивший важнейшее для истории русского театра любительски-профессиональное двухлетие (актеров-любителей и профессионального русского драматурга), способствовавшее ***сценическому*** рождению пьес Сумарокова.

В русском театральном любительстве этого периода присутствовали две основные струи: придворная и партикулярная, демократическая. Кадетский театр нужно отнести к придворным любительским опытам (так как сама инициатива и средства осуществления спектаклей исходили от двора); труппы «охотников» – к партикулярной, демократической. Соединение этих двух потоков в первой половине 1750-х годов и дало плодотворный результат: способствовало завершению длительного процесса и окончательно упрочило при дворе мысль о необходимости и своевременности организации русского профессионального театра.

VI. «Русский для представления трагедий и комедий театр»

Итак, одна из главных составляющих национального театра – русская драматургия (притом сценически опробованная) – появилась. Дело стало за профессиональными актерами.

Уже во второй половине 1740-х г. императрица стала приглядываться к разным любительским труппам: 3 октября 1746 г. в Петергофе сыграли какие-то комедианты «российскую комедию»[89] (за которую им пожаловали 500 рублей, но больше не позвали); 4 декабря 1750 г. Елизавета «в Смольном своем доме» смотрела «Русскую комедию, сочинения музыканта Каминскаго <…> которую играли разных команд служители»[90], но никаких последствий не было. И вот после завершения в декабре 1751-го спектаклей кадет (когда стало ясно, что представлять русские трагедии и комедии при дворе больше некому, а Сумароков был полон новых планов) – 3 января 1752 г. императрица «указать соизволила: ярославских купцов Федора Григорьева сына Волкова, он же Полушкин, с братьями Гаврилою и Григорием, которые в Ярославле содержат театр и играют комедии, и кто им для того еще потребны будут, привесть в Санкт-Петербург»[91]. За ярославцами отправили «нарочного подпорутчика» Дашкова, доставившего сей Указ в Ярославскую провинциальную канцелярию 12 января, а 13-го уже все, «кто еще для того, как ис купечества, так ис приказных чинов потребны» – были собраны и отправлены. Вместе с Ф.Г. Волковым и его двумя братьями в столицу поехали: канцеляристы Ярославской провинциальной канцелярии Иван Иконников и Яков Попов, «пищик» (писец) Семен Куклин, «присланные из Ростовской консистории [обучавшиеся там в семинарии. – *Л.С.*] в Ярославскую провинциальную канцелярию для определения, ис церковников» Иван Дмитревский и Алексей Попов,

Ф.Г. Волков.
Гравюра Е.П. Чемесова с оригинала
А.П. Лосенко. 1764

«посацкий» Семен Скочков, «да жительствующие в Ярославле из малороссийцов» Демьян Галик и Яков Шумский[92].

Так начался новый (профессиональный) этап жизни и творчества Федора Григорьевича Волкова[93], вошедшего в историю национального театра с титулом «первого русского актера».

Федор (вероятно, и младшие братья) получил домашнее образование, о чем отчим сообщал в документах: «не щадя собственного своего капитала, содержа для обучения их при доме на своем коште учителей, и обучал грамоте, и писать, и другим наукам, також и завоцким произвождениям и купечеству»[94]. С 1741 по 1748 г., вероятно, и в 1749-м Ф. Волков «находился в Москве в науках»[95] (явствует из бумаг, подписанных самим Федором).

Историки разных поколений пытались дать ответ на вопрос: где и чему учился (или мог учиться) Ф.Г. Волков вообще, и где, когда, под влиянием кого и чего у него зародилось пристрастие, а затем и страсть к театру, ставшая главным делом его жизни, круто изменившая его судьбу (казалось бы, уже определенную происхождением)? Каким образом, как и почему ярославский купчик стал выдающимся профессиональным русским актером тогда, когда сам национальный наш театр еще только зарождался в столицах?

Первые биографы Волкова по этому поводу высказались достаточно лаконично[96]. Указав на Москву, ни Штелин, ни Новиков не конкретизировали учебного заведения. Позднее была выдвинута гипотеза,

что он учился в Славяно-греко-латинской академии[97], однако она не была подтверждена[98].

Остается предположить, что Ф. Волков состоял «в науках» не в учебном заведении (каковых тогда было не так уж много), а в частной конторе или на фабрике, или у мастера; упоминания о подобных «учениках» встречаются довольно часто в многочисленных архивных делах XVIII в.

Существенным является то, что Федор Волков как актер сформировался в Москве. Здесь он попал в насыщенную театрально-зрелищную атмосферу (см. предыдущие главы): мог часто посещать представления Немецкой комедии (оба биографа подчеркивали отличное знание им немецкого языка) и спознался с московскими актерами трупп «охотников», среди руководителей и участников которых находились представители и купеческого сословия (что придавало уверенности и молодому ярославскому купцу).

Бывал Ф.Г. Волков, конечно же, и в Петербурге (Штелин датирует его поездку 1746-м, а Новиков 1748-м г.). На самом деле ездить в столицу Волков мог довольно часто[99], где не преминул заглянуть и в Немецкую комедию, и на представление придворного оперного спектакля (но, конечно же, «по знакомству», как сообщил Новиков). Известно, что ближайшими друзьями Ф.Г. Волкова с юности являлись Н.Н. Мотонис и Г.В. Козицкий. Николай Николаевич Мотонис – сын «малороссийского грека» Николая Мануйловича Мотониса (Мотония), проживавшего одно время в Москве[100]. Он был близко знаком с придворными певчими, набиравшимися в основном «из малороссиян», которые участвовали в 1740-е гг. в спектаклях итальянских опер в качестве хора (кто-то из них и мог провести Волкова в театр). Это, несомненно, произвело на юношу Волкова огромное впечатление (он был очень музыкален, играл на скрипке и клавикордах, пел итальянские арии, как следует из ведомостей его успеваемости в Кадетском корпусе[101]).

Находясь в такой многоликой театральной среде с 12 до 20 лет, Федор Волков, конечно же, воспринял в ней все то, что необходимо было его творческой натуре (вполне возможно, что он всему описанному выше был не только свидетель, но и непосредственный участник).

«Ученичество» его закончилось в 1748 г., потому что 22 апреля умер его отчим[102]. Федор вернулся в Ярославль, но еще наезжал в Москву в 1749 г. до 6 июня, когда умерла его мать[103]. Ф.Г. Волков остался в семье за старшего, стал хозяином и заводов, и своей судьбы; именно тогда (в конце 1749 г., когда закончился семейный траур) он смог дать волю своим

театральным пристрастиям, употребляя свой капитал и своих младших братьев по собственному усмотрению, организовал свою театральную труппу.

Можно предположить, что и до этого момента Ф. Волков иногда от случая к случаю устраивал домашние спектакли, приезжая в Ярославль из Москвы, силами своих братьев и некоторых приятелей, но это была совсем еще любительская затея.

Предшествующие историки считали, что Волковская ярославская труппа прошла два этапа: любительский и профессиональный. Профессиональный отсчитывали от 1750 г., основываясь на единственном известном (и до сих пор) документе. Это «челобитная» ярославского купца Е. Холщевникова с жалобой в Ярославскую провинциальную канцелярию на побои, датированная 8 января 1750 г.: «<…> Сего генваря 8 числа, будучи я в доме ярославского купца Григория Серова, где *тогда* [курсив мой. – *Л.С.*] производилась комедия, шел в дом мой, и со мною же шли Ярославской провинциальной канцелярии канцелярист Яков Попов, ярославские купцы Алексей Волков з женою, Козма Крепышев и другие многие <…>»[104].

Хотя в процитированной челобитной имя Федора Волкова не упоминается, тем не менее речь идет о спектаклях именно его труппы (так как других в Ярославле в этот период не было); и с «комедии» шли его брат Алексей Волков и «канцелярист» Яков Попов – член его труппы. В этой челобитной есть фраза, подчеркивающая идентичность Волковской труппы и московских трупп «охотников» этого периода: «<…> в доме ярославского купца Г. Серова, где *тогда* [курсив мой. – *Л.С.*] производилась комедия». «Тогда», т.е. 8 января 1750 г. «комедию» – спектакль играли в доме купца Серова, который мог быть Ф. Волковым арендован у хозяина или же предоставлен им бесплатно.

Больше никаких документальных свидетельств о существовании труппы Ф. Волкова ярославского периода мы не имеем. Следующим (хронологически) достоверным фактом о ней является процитированный выше Указ от 3 января 1752 г., которым ярославцы вызывались в Петербург. В нем сам Федор Волков («он же Полушкин») назван «купцом» (а не директором театра или медиатором, руководителем труппы), а у всех членов труппы означены их профессия или род занятий. Это свидетельствует о полупрофессиональном еще состоянии ярославской труппы, что подчеркивает родство ее с прочими русскими городскими труппами «охотников» той поры. Мы можем утверждать,

что Ф.Г. Волков создал в Ярославле театральную труппу, идентичную московским труппам «охотников», и что она прошла в своей деятельности такие же два этапа: «ранний» – чисто любительский и «зрелый» – полупрофессиональный. И именно на этой стадии труппу и вызвали в Петербург.

Прежде бытовавшее мнение о «единственности» в то время в России ярославской труппы сменилось широкой панорамой разнообразных трупп «охотников». Роняет ли это в нашем мнении фигуру Ф.Г. Волкова и созданную им ярославскую труппу? Отнюдь нет! Ведь из существовавших многих «охотников» в обеих столицах выбрали именно его ярославскую труппу!

Заслуга Ф. Волкова в том, что он благодаря своим талантам сумел чутко уловить, впитать, синтезировать и аккумулировать все то, что до него было разбросано, раздроблено, разобщено и расслоено; и сделал это вдали от эпицентра (двух столиц).

Оказавшись в столице (в этом самом «эпицентре»), ярославцы сначала «представились» императрице в узком кругу придворных – в Царском Селе. Публичные их спектакли состоялись в Петербурге в начале февраля 1752 г.: 4-го, 6-го и 9-го на сцене «вольного» театра Немецкой комедии в Большой Морской улице. Они играли трагедии А.П. Сумарокова (присутствовавшего среди зрителей): «Хорев», «Синав и Трувор» и «Гамлет», а 18 марта (в уже наступивший Великий пост, когда спектакли не допускались) представили «школьную» драму Дмитрия Ростовского «О покаянии грешного человека» («Кающийся грешник»). «Искусные и знающие люди увидели превеликие способности в сем г. Волкове и прочих его сотоварищах, хотя игра их и была только что природная и не весьма украшенная искусством»[105] (классицистская трагедия требовала отточенной техники актера).

В Петербурге оставили четырех самых талантливых. И. Дмитревского и А. Попова (обучавшихся до этого в Ростовской семинарии и прошедших выучку «школьным» театром) определили в Кадетский корпус, где кроме иностранных языков, танцев, фехтования и рисования велено обучать их А.П. *Сумарокову* «тражедии»[106]. (Еще в феврале 1752 г. в корпус отдали 7 бывших певчих, «спадших» с голосов, назначавшихся в будущие актеры[107].)

Федор Волков был, вероятно, признан «уже обученным», так как вместе с младшим братом Григорием приписан к придворному театру (т.е. в «Итальянскую компанию»), с которым в конце 1752-го отбыл

с двором в Москву, где, судя по всему, участвовал в придворных оперных спектаклях[108]. В марте 1754 г. братьев (по возвращении в Петербург) отдали также в корпус, где А.П. Сумароков усиленно репетировал свои пьесы с певчими и ярославцами[109].

И наконец, настал долгожданный день: 30 августа 1756 г., в праздник в честь святого Александра Невского (в день именин Александра Сумарокова) императрица Елизавета Петровна сделала ему подарок – учредила русский театр[110] и назначила его директором этого театра!

Театр «учредили»! – Началась борьба за его выживание и вживание в русскую театрально-зрелищную жизнь. На Сумарокова (поэта и драматурга) свалилось как на директора множество отнюдь не творческих проблем, очень тяготивших его, требовавших административно-хозяйственной жилки. Перед актерами стояла творческая задача – завоевать зрителя[111]. С момента официального учреждения театра прошло несколько месяцев до первого официального спектакля: он состоялся 5 февраля 1757 г.[112] «Тогда г. Волков показал свои даровании в полном уже сиянии и тогда-то увидели в нем великого актера»[113]. Он прославился как исполнитель героев в трагедиях Сумарокова – вдохнув в них жизнь, прославил автора. Однако Штелин писал, что «он одинаково сильно играл в трагедиях и комедиях» (а «собственный его характер был в страстях, неистовый»[114]), и он неистово, со всею страстью отдавался театру – делу жизни! Кроме актерского, Ф. Волков обладал многими талантами: «был изрядный стихотворец, хороший живописец, довольно искусный музыкант, посредственный скульптор» – все эти качества очень помогали молодому театру. На театр ассигновали сумму в 5000 рублей (не считая жалованья Сумарокову в 1000 рублей), но средств этих явно не хватало: кроме актеров, количество которых постоянно увеличивалось, пришли три актрисы; нужно было заботиться еще о тратах на костюмы, прически (т.е. парикмахера в день спектакля), афиши, музыкантов, освещение («иллюминацию») и пр. Директор Сумароков мучился в административных хозяйственных путах, жаловался вельможам-покровителям, просился в придворный штат, а актер Ф. Волков добывал себе и ему славу на сцене. Репертуар первых лет российского театра составляли произведения самого директора[115], комедии Мольера, а также некоторые переводные пьесы современных европейских авторов[116].

В январе 1759 г. русский театр включили в число придворных[117] (это означало освобождение от материальных забот, но ограничение общедоступности и зависимость от чиновников Придворного ведомства).

А.П. Сумароков изнемог в этой борьбе и попросился в отставку; ее приняли в июле 1761 г.[118] (художественное руководство пало на одного первого актера Ф.Г. Волкова).

VII. Организация «Российского театра» в Москве

В создание предпосылок для основания «Русского для представлений трагедий и комедий театра», учрежденного в Петербурге, Москва внесла свою значительную лепту. Однако в ней самой становление национального профессионального театра протекало гораздо сложнее и многотруднее.

Вскоре после открытия в Петербурге русского государственного профессионального и постоянно действующего театра естественным образом должна была родиться идея создания такого же культурного учреждения и в старой столице. В Петербурге рождению русского театра во многом способствовали любительские спектакли Кадетского корпуса; в Москве подобную миссию мог взять на себя только что основанный (в 1755 г.) Императорский университет, при котором были открыты две гимназии: дворянская и разночинная. Примерно в 1757 г. из воспитанников и студентов составилась любительская театральная труппа[119], как «новое поприще к развитию и образованию их способностей в декламации и мимике»[120], а также с целью привлечь к молодому университету внимание московского общества, так как на спектакли (как и на публичные экзамены) приезжали целыми семьями. Сцену устраивали в «больших парадных сенях» университета, который поначалу располагался в здании бывшей Главной аптеки у Воскресенских ворот на Красной площади.

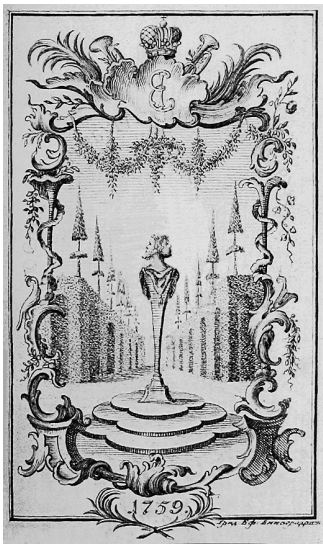
В 1757 г. при разночинной гимназии открыли «классы художеств»; это, вероятно, являлось первым шагом к созданию профессиональной актерской труппы. В июле того же 1757-го, в газете «Московские ведомости» поместили объявление: «Женщинам и девицам, имеющим способность и желание представлять театральные действия, также петь и обучать тому других, явиться в канцелярии Московского Университета»[121]. Руководил и любительским, и затем профессиональным университетским театром преподаватель, поэт и драматург М.М. Херасков. Он написал в 1758 г. драму «Венецианская монахиня» (которую могли играть в этом театре).

В 1759 г. (в январе) в Москве начались спектакли «вольной» итальянской комической оперы антрепренера Дж.Б. Локателли, выстроившего свой Оперный дом у Красного пруда (район Казанского вокзала).

Здание Главной аптеки у Воскресенских ворот, где помещался в 1750-е гг. Московский университет. Гравюра XVIII в.

Первые месяцы зрительный зал его переполнялся; к весне же зрители, пересмотрев весь репертуар, потеряли к нему интерес. Чтобы его оживить, Локателли решил предоставить свои подмостки для спектаклей университетской труппы, первое представление которой состоялось 25 мая 1759 г., играли комедию М.-А. Леграна «Новоприезжие»[122] (изданную тогда же в типографии университета). Н.И. Новиков писал, что: «В 1759 году послан был г. Волков в Москву для учреждения Российского театра, который установя совершенно, возвратился он в том же году обратно в Петербург»[123]. Локателли отобрал из разночинной гимназии 18 человек, из которых взялся обучать на своем иждивении: 10 человек – музыке вокальной и инструментальной, 2-х – театральному художеству, 6-х – танцам[124]. С апреля 1760 г. университетская труппа уже официально именовалась «Российским театром», в его репертуар входили трагедии Сумарокова, комедии Мольера, пьесы Хераскова. Поощрял занятия искусствами и театром куратор Московского университета И.И. Шувалов (покровитель художников и литераторов, фаворит императрицы). Он обещал выделить сумму на постройку театра для университетской труппы[125].

В январе 1761 г. императрица Елизавета Петровна пожелала увидеть молодую труппу «Российского театра», и ее отправили в северную столицу[126]. Лучших актеров оставили в Петербурге на придворной сцене



Придворный календарь на 1759 г.

(вероятно, М.Д. Чулкова, И.И. Соколова), а главное, забрали актрис – Т.М. Троепольскую, А.М. Михайлову[127]. Вернувшиеся артисты в апреле 1761-го возобновили спектакли, но ненадолго[128].

***

Локателли, отстроив театр в Москве, оборудовав его и выписав труппу итальянских актеров, был близок к финансовому краху; для покрытия своих расходов он испросил разрешение на устройство публичных маскарадов в Белокаменной.

Маскарады занимают пограничное, если можно так выразиться, положение между зрелищами с разной степенью театрализации и развлекательной культурой. Особенно ярко это сказалось с самого момента введения маскарадов в русскую общественную жизнь при Петре I. При нем первые публичные маскарады ограничивались тем, что маски (маскированные персонажи) по пушечному выстрелу собирались на Троицкой площади, покрыв свои костюмы плащами. По сигналу самого Петра (под барабанный бой) «<…> все маски разом сбросили плащи, и площадь запестрела разнообразнейшими костюмами. Открылось вдруг около 1000 масок, разделенных на большие группы и стоявших на назначенных для них местах. Они начали ходить по большой площади процессией по порядку номеров. И гуляли таким образом часа

два, чтобы лучше рассмотреть друг друга»[129]; затем отправились пировать. Маскарадные костюмы надевались (и шились) исключительно по предписанию свыше (часто самого государя, или кого-то, кому он поручал надзирать за этим). Личная инициатива в данном вопросе бывала ничтожной[130]. Маскарады, санкционированные «свыше», являлись приметой не только общественной придворной государственной (государевой) жизни, но и жизни в частных домах, устраиваемых также по повелению государя.

Во времена Анны Иоанновны маскарады – также, в основном, неотъемлемая часть жизни официальной придворной, куда являются по указу, в костюме, предписанном тем же указом[131].

При Елизавете Петровне маскарады становятся более вольными, перестают быть развлечением, доступным только придворным: теперь на них иногда допускается более широкий круг публики, кроме дворян – знатное купечество (российское и иностранное), но, правда, все еще с сословным разделением на «дворянский» и «городской» или «купеческий» маскарады, (происходящие в разных залах)[132].

Появляется в большей степени и вольность в выборе костюма. Правда, императрица все еще регламентирует «маскарадную моду» (запрещая одни типы костюмов или их детали и поощряя другие), однако, в основном, каждый может выбирать себе костюм по своему вкусу и желанию[133]. Исключение составляли маскарады, придуманные Елизаветой Петровной, называемые «метаморфоз», когда женщины обязаны были являться в мужском платье, а мужчины – в женском[134]. Екатерина II вспоминала, как, будучи великой княгиней, бывала на этих маскарадах: «<…> правда, что нет ничего безобразнее и в то же время забавнее, как множество мужчин, столь нескладно наряженных, и ничего более жалкого, как фигуры женщин, одетых мужчинами <…> Действительно и безусловно хороша в мужском наряде была только сама императрица, так как она была очень высока и немного полна; мужской костюм ей чудесно шел <…> Она танцевала в совершенстве и отличалась особой грацией во всем, что делала, одинаково в мужском и женском наряде»[135]. Екатерина вспоминала, как на одном из таких маскарадов ей «случилось упасть очень забавно», очутившись под юбкой с огромными фижмами у камер-юнкера Сиверса, с которым она танцевала полонез[136].

Петровские маскарады во многом смыкались с русской традицией святочного ряжения (это проявлялось и в костюмах персонажей, и в поведении их участников, поощряемых в том государем).

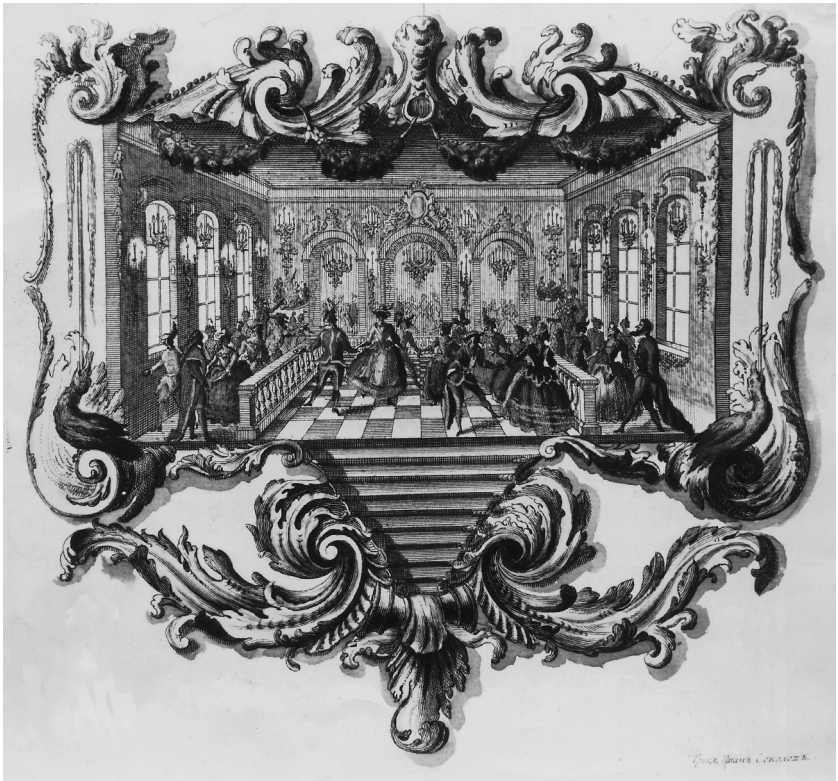
Во времена Анны Иоанновны эта «святочная» линия, несмотря на симпатии царицы к русской старине, ослабевала; официально же двор ориентировался на карнавал Венецианский. Однако ориентация эта была больше директивная, нежели органично воспринятая русским обществом.

Во времена Елизаветы Петровны в придворных маскарадах постепенно ярче проявляются черты западноевропейского карнавала, когда маску надевают для того, чтобы отбросить на какой-то миг все условности и почувствовать себя вольным, не связанным. В святочном ряжении был посыл: надев маску, стать *кем-то*. В маскарадах времен Елизаветы Петровны, посыл скорее обратный: надев маску, стать *никем*, неузнанным, смешаться с толпой таких же *никто* (и позволить себе то, что не всегда принято сословным этикетом). Это было свойственно отчасти и самой императрице (любившей появляться *инкогнито* в общественных публичных местах: на гуляньях, в театре и т.п.).

В эпоху Елизаветы Петровны, особенно в 1740-е г., придворные маскарады тесно связаны с придворным театром: они часто устраивались в театральном здании[137], а иногда представления являлись продолжением маскарада и все присутствующие обязаны были приходить на них в масках[138].

Итак, маскарады, введенные в публичную российскую общественную жизнь Петром I, сохранялись в ней при Анне Иоанновне, окончательно же органично внедрились в эпоху Елизаветы Петровны. Однако довольно долго они были частью придворной жизни (при дворе, вокруг и около него, то есть в основном в придворной среде). В Москве же они устраивались, как правило, тогда, когда двор переезжал в старую столицу.

И вот в 1759 г. «По имянному Ея Императорскаго Величества указу дозволено сего февраля 18 дня, то есть в четверток, на сырной неделе иметь публичной маскарат в привилегированном оперном доме господина Локателли»[139]. Для сего события напечатали «Объявление», которое указом было повелено распространить Московской полицмейстерской канцелярии среди «здешних обывателей». Среди прочего в «Объявлении» сообщалось: «Весь театр будет зделан такою пространною залою, что на оном могут несколько без всякого утеснения и з довольным покоем поместитца до 4000 персон, и иллуминирован таким образом, что, хотя кто и танцовать не будет, но оным доволно зрение оной увеселять может, ибо без пристрастно уверить можно, что такого



Придворный маскарад 1742 г. Гравюра 1744 г.

украшения достойно любопытным людям смотреть и веселитца еще не бывало!». Москвичам объясняли принятые правила в таковых заведениях: «Все, кто будут находитца в масках и в маскарадном платье, те могут входить на место, где будут танцовать, но при этом знать должно, что в самых подлых платьях маски на оное место впусканы не будут. <…> Кто пожелает приехать на бал и без маски, те могут из лож компаниами смотреть, а в партеры, так и на театр [сцену. – *Л.С.*], где в маскарадном платье танцуют, те господа ходить не могут. А заплатя три рубля, для лутчего покою оным отперты будут перваго этажа ложи, где могут веселится одним зрением»[140].

Для Москвы это было настоящим культурным событием: публичное развлечение, превращенное почти в театральное зрелище, разжигавшее интерес и к самому театру!

***

В декабре 1761 г. скончалась императрица Елизавета Петровна, объявили годичный траур, во время которого театры не функционировали. Прочность фундамента молодого русского театра, закладывавшегося в течение более полувека, и сцементированного в эпоху Елизаветы, подтвердилась тем, что спустя целый год бездействия здание это не обрушилось и не исчезло, а в январе 1763 г. ожило вновь. Сменялись цари, директора, чиновники; умирали актеры, драматурги; горели театральные здания – а театр продолжал жить!

Принятые сокращения в примечаниях:

АВПРИ	Архив внешней политики Российской империи.
ПКНО	Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодники АН СССР; РАН.
ПФАРАН	Петербургский филиал архива Российской академии наук.
РГАДА	Российский государственный архив древних актов.
ТЖ. Вып. 1.	Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730–1740. Вып. 1 / Сост., авт. вступ. статьи и комм. Л.М. Старикова. М., 1996.
ТЖ. Вып. 2.	Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750. Ч. 1. Вып. 2. Ч. 1 / Сост., авт. вступ. статьи и комм. Л.М. Старикова. М., 2003.
ТЖ. Вып. 2.	Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750. Ч. 2. Вып. 2. Ч. 2 / Сост., авт. вступ. статьи и комм. Л.М. Старикова. М., 2005.
ТЖ. Вып. 3.	Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1751–1761. Кн. 1. Вып. 3. Кн. 1 / Сост., авт. вступ. статьи и комм. Л.М. Старикова. М., 2011.

1 *Старикова Л.М.* Театр в России XVIII века. Опыт документального исследования. М., 1997. С. 37–40; *она же.* Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Анны Иоанновны. С. 177–183; ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 723–729, 745–764.

2 Привилегия, выданная в 1742 г. И.Х. Зигмунду на содержание «вольного» театра, означала единоличное право на это; все остальные артисты, желавшие давать представления, должны были согласовывать свои действия с ним (в том числе платить ему определенный взнос).

3 Искусник, человек искусства.

4 Мастер искусства, художник.

5 Мастер номера, роли, произведения искусства.

6 Фокусник, жонглер.

7 Мастер позы, положения.

8 Прыгун, акробат.

9 Балансер, танцовщик на проволоке, канатоходец.

10 СПб. ведомости, 1755. № 16, 21, 22.

11 АВПРИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 3205. Л. 27.

12 ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 720. № 631/б.

13 Там же. С. 722. № 633/б.

14 АВПРИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 3089. Л. 75, 77.

15 Там же. Д. 3097. Л. 301.

16 ПФАРАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 249. Л. 2.

17 АВПРИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 3321. Л. 34.

18 *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII в. // ПКНО. 1986. Л., 1987. С. 171.

19 СПб. ведомости, 1756. № 104.

20 М. ведомости, 1757. № 5.

21 СПб. ведомости, 1755. № 101; 1756. № 10,13.

22 М. ведомости, 1759. № 23.

23 *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы… С. 159–160.

24 СПб. ведомости 1756: № 71 (без пагинации стр.).

25 АВПРИ. Ф. 2. Оп. 6. Д. 3617. Л. 2. № 13.

26 *Старикова Л.М.* Династия кукольников Якубовских в России в первой половине XVIII века // ПКНО. 1989. М., 1990. С. 95–106; *Старикова Л.М.* Иностранные кукольники в России в первой половине XVIII в. // ПКНО. 1995. М., 1996. С. 135–158; ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 745–775.

27 Там же. С. 750.

28 Там же.

29 *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы… С. 186.

30 *Старикова Л.М.* Документальные уточнения к истории театра в России петровского времени // ПКНО. 1997. М., 1998. С. 184–186, 190 (№ 12/а).

31 ТЖ. Вып. 1. С. 433–442. № 262, 264, 265, 267, 272.

32 ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 665–666. № 589.

33 Там же. С. 667–668. № 593.

34 *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы… С. 143–144; ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 33–39, 665–722.

35 Там же. С. 667. № 592.

36 Там же. С. 669–671. № 594.

37 Судя по тому, что в 1744 г. по случаю празднования заключения Мира со Швецией в «на новопостроенном Немецком Феатре» состоялось «позорищное играние», театральное здание в Москве было открыто именно тогда (см.: ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 671–677. № 595).

38 Там же. С 687. № 600.

39 Мы имеем довольно много документов о том, как зрители, в основном из крепостных («боярские люди»), не имевшие возможности (а, может быть, желания) заплатить за вход в «Немецкую комедию», брали приступом театр, за что жестоко наказывались. (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 700–702. № 617, 619).

40 *Зауэрвайд К.* «Фрагменты к истории немецкого театра в С. Петербурге» из журнала „Russische Teatralien“ 1784 г. // ТЖ. Вып. 2. Ч. 2. С. 139. № 746.

41 ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 748–753. № 657–663.

42 *Зауэрвайд К.* Указ. соч. С.133. № 746.

43 ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 671–677. № 595.

44 *Старикова Л.М.* Что таится за строкой документа // ТЖ. Вып. 2. Ч. 2. С. 13–15.

45 ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 678–683. № 597; 687–689. № 602; ТЖ. Вып. 2. Ч. 2. С. 29–72. № 742; 73–127. № 743/а,б.

46 Там же. С. 706–708. № 622/а-г.

47 *Зауэрвайд К.* Указ. соч. С. 130. № 746.

48 Там же.

49 Там же.

50 *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы… С. 151–156. № 25–27, 32, 33, 40, 42.

51 Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в.

М., 1975; Ранняя русская драматургия (XVII – первая половина XVIII в.). Пьесы любительских театров. М.,1976; Кузьмина В.Д. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958. С. 3–6.

52 *Бассевич Г.Ф.* Записки графа Бассевича, служащие к пояснению некоторых событий из времени царствования Петра Великого. М., 1866. С. 151.

53 Я. Штелин, прибывший в Россию в 1735 г., писал: «В Петербурге у императорских конюхов я видел подобные [школьным. – *Л.С.*] и, может быть, еще более жалкие комедии, исполнявшиеся на конюшне, устланной рогожами <…>. Все годы на масленицу и в Рождественские праздники в вечерние часы подобными людьми исполнялись такие же произведения для простонародья в качестве вечернего развлечения. Они не имели какого-то определенного места или театрального зала, а игрались то там, то здесь. С наступлением темноты подвешивали к чердачным окошкам бумажные фонари и при этом с помощью пары убогих охотничьих рожков извещали о том, что здесь в данный вечер состоится игрище, или комедия. Со зрителей, смотревших и слушавших на протяжении нескольких часов невозможную несуразицу и грубость, взималось от 1–2 до 4 копеек» (*Штелин Я.* Указ. соч. С. 586).

54 «<…> начали помалу являться в обеих столицах некоторые публичные игрища. Студенты Московской Академии и отчасти приказные служители нанимали о святках и на масленице домы и представляли разные пиесы, из которых дошли до сведения моего “Евдон и Берфа”, “Соломон и Гайер” и другие тому подобные. Около 1735 году в С.П.бурге Артиллерийския школьники завели театр, продолжавшийся близ трех лет в святочные дни, и привлекли к себе немалое число охотников» (*Малиновский А.Ф.* Указ. соч. С. 7).

55 «Акт комедиальный о Калеандре…» Опубл. см.: *Перетц В.Н.* Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. СПб., 1903. С. 1; Ранняя русская драматургия… М., 1976. С. 130; ТЖ. Вып. 1. С. 354.

56 *Штелин Я.* Указ. соч. С. 586.

57 Так, в январе 1745 г. «учеников» полотняной фабрики, «учениковых жен, солдатских женок, которые взяты в доме Огарева на игрище», Московская полицмейстерская канцелярия приказала: «за оную продерзость – за собрание на игрища, и за бой соцкого, и за разбитие дозора, и за отбой других взятых – учинить наказанья кошками нещадно» (*Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы… С. 148–149). В феврале 1746 г. в доме комедианта-кукольника Петра Якубовского

(в Поварской улице) были задержаны и оштрафованы многочисленные «женки» и «девки», пришедшие в Москву «без пашпорту для смотрения кукольной игры». (Там же. С. 150).

58 История славнаго вора, разбойника и бывшаго Московскаго сыщика Ваньки Каина, со всеми его обстоятельствами, разными любимыми песнями и портретом. М., 1785. С. 57–59.

59 Ф.Г. Волков и русский театр его времени. М., 1953. С. 68. № 8.

60 ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 814. № 727.

61 Там же. С. 815. № 728.

62 Там же.

63 Там же. С. 815. № 729.

64 Там же. С. 819. № 731.

65 Там же. С. 820–824. № 733–738, 740, 741.

66 Там же. С. 819. № 732.

67 «Всепресветлейшая державнейшая великая государыня императрица Елисавет Петровна самодержица всероссийская сего числа по докладу генерала полимейстера и кавалера Ея Императорского Величества, имянным своим Императорского Величества указом указать соизволила: по прошениям здешних обывателей, которые похотят для увеселения честные компании и вечеринки с пристойною музыкою и для нынешняго предыдущего [впредь идущего, т.е. будущего. – *Л.С.*] праздника [святок. – *Л.С.*] русские комедии иметь, в том позволение им давать и воспрещения не чинить, токмо с таким подтверждением, чтоб при тех вечеринках никаких непорядков и противных указам поступок, и шуму, и драк не происходило, а на русских комедиях в чернеченское и протчее, касающееся до духовных персон, платье не наряжались и по улицам в таком же и в протчем, приличном к комедиям, ни в каком, нарядясь, не ходили и не ездили <…> Декабря 21 дня 1750 году» (ПСЗРИ № 9824. Опубл.: Ф.Г. Волков… С. 73–74; ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 824–826. № 739).

68 См.: «Схему-сводку» известных нам трупп «охотников» Москвы и Петербурга, составленную с 1747-го за все годы их деятельности (*Старикова Л.М.* О Федоре Волкове… С. 158–166).

69 Там же. С. 159–161.

70 *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы… С. 151–153. № 25–27. С. 154. № 33. С. 155. № 40.

71 См.: Ранняя русская драматургия… 1975; Ранняя русская драматургия… 1976.

[72] Среди участников так называемой «Комедии об Иосифе», награжденных за один из спектаклей, значатся «кадеты» см.: ТЖ. Вып. 1. С. 370. № 226; С. 385. № 237.

[73] Там же. С. 412–415. № 248.

[74] Там же. С. 295. № 150.

[75] ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 785. № 689; С. 791. № 696; С. 805. № 719.

[76] См.: примеч. 178, 179.

[77] В своих записках Екатерина II писала: «Когда двор был в последний раз в Москве [в 1749 г. – *Л.С.*], князь Юсупов сенатор и директор Кадетского корпуса был главным командиром города Санкт-Петербурга, где он оставался в отсутствии двора. Для собственного развлечения и увеселения главных особ, которые там с ним находились, он заставлял кадетов играть поочередно лучшие трагедии, как русские, которые тогда сочинял Сумароков, так и французские трагедии Вольтера. В этих последних сии молодые люди так же плохо произносили слова, как играли; и так как женские роли исполнялись тоже кадетами, то эти пьесы вообще были изуродованы» (Записки императрицы Екатерины Второй. С. 310).

[78] ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 800–801. № 700, 701.

[79] Там же. С. 801. № 702/а.

[80] Там же. С. 801. № 705.

[81] Там же. С. 802. № 708/а,б.

[82] Там же. С. 803. № 709/а,б, 710/а,б.

[83] «1750-го, июля в 30 день. Выдать из соляных денег генералс адъютанту Сумарокову за сочинение комедей и трагедий на русском языке две тысячи рублев, да кадетам за играние ими оных комедей и трагедей в награждение четыре тысячи рублев (которыя роздать им по росписанию генералс адъютанта Сумарокова) – всего шесть тысяч рублев. Елисавет» (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 803. № 711).

[84] Там же. С. 804. № 713.

[85] Там же. С. 804. № 714.

[86] Там же. С. 807. № 720/а.

[87] ТЖ. Вып. 3. Кн. 1. С. 33–35, 37, 38.

[88] Там же. С. 52, 53. № 73/а,б.

[89] ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 779. № 683, 684.

[90] Там же. С. 779. № 685.

[91] Ф.Г. Волков… С. 84–85. № 29.

[92] Там же. С. 85–87. № 30.

[93] Ф.Г. Волков родился в Костроме 9 февраля 1729 г. Из документов следует, что его предки и близкие родственники в начале XVIII в. числились среди «лучших людей» Костромы и были грамотными (в отличие от некоторых других «лучших» же людей), из которых в 1718 г. по указу Петра I один из предков Волкова – его тезка Федор Григорьевич – был выписан с семьей на житье в Петербург (*Старикова Л.М.* О Федоре Волкове… С. 237–240). Федор был первенцем купца Григория Ивановича и Матрены Яковлевны; в семье затем родились еще 4 сына-погодки: Алексей, Гаврила, Иван и Григорий, появившийся на свет, когда отца уже не стало (в конце 1735 – начале 1736). Мать после положенного траура в октябре 1736 года вышла замуж за немолодого заводчика, тоже недавно овдовевшего Ф.В. Полушкина (бывшего старше ее на 26 лет) и переехала с детьми в Ярославль (Там же. С. 281), где он завел серные и купоросные заводы. Полушкин имел от первого брака замужнюю уже дочь Матрену Кирпичеву и, будучи в преклонных летах, нуждался в помощниках. На пасынков, особенно старшего, тезку–Федора, смотрел как на наследников, поэтому озаботился их образованием (поначалу домашним), без которого трудно было вести дела с Берг-коллегией, ведавшей данным производством (Ф.Г. Волков… С. 58–61, № 4, 5).

[94] Ф.Г. Волков… С. 58–59. № 4.

[95] Там же. С. 62. № 6.

[96] Я. Штелин в 1769 г. сообщил: «Федор Григорьевич Волков, благовоспитанный сын купца из Ярославля, в совершенстве изучил в Москве немецкий язык, примерно в 1748 г. познакомился в Петербурге с Аккерманом, Сколяри и Гильфердингом [актерами Немецкой комедии. – *Л.С.*] и из-за своей природной склонности часто посещал их театр» (*Штелин Я.* Цит. по рус. пер. см.: ТЖ. Вып. 1. С. 591). Новиков (в 1772 г.) писал: «Сей Полушкин <…>, увидя остроту старшаго своего пасынка, отослал его в Москву для обучения музыке и немецкому языку, на котором он потом говорил, как природный немец <…> В прочем главная его склонность была к театру: с самых юных лет начал он упражняться в театральных представлениях с некоторыми приказными служителями. <…> В 1746 году отправлен он был вотчимом своим в Санктпетербург для некоторых дел по его промыслу <…> Более всего прилепился он к театру, и <…> почувствовал желание сделать и у себя в Ярославле театр, дабы представлять на нем самому русския театральныя сочинения» (*Новиков Н.И.* Биография Волкова. Цит. по: Ф.Г. Волков… С. 205–208).

97 Эти сведения ввел в биографию Ф. Волкова А.А. Шаховской (Энциклопедический лексикон. 1838. С. 353).

98 Проведенное обследование всех известных архивов и фондов, где находятся документы об учениках этой академии и организаций, финансировавших ее, показало, что в этом учебном заведении Ф.Г. Волков не учился и в силу многих особенностей его устава учиться не мог (*Старикова Л.М.* О Федоре Волкове… С. 242–245).

99 Там же. С. 236–241. Судя по тому, что в Петербурге проживали его ближайшие родственники. См. сн. 93.

100 *Ханенко Н.Д.* Дневник. М., 1858. С. 5.

101 Ф.Г. Волков… С. 108–109.

102 *Старикова Л.М.* О Федоре Волкове… С. 248.

103 Там же.

104 Ф.Г. Волков… С. 72–73.

105 *Новиков Н.И.* Указ. соч. С. 207.

106 Ф.Г. Волков… С. 94–96. № 43.

107 Там же. С. 94. № 42.

108 *Старикова Л.М.* О Федоре Волкове… С. 87, 95.

109 Ф.Г. Волков… С. 100–101. № 48, 49.

110 Там же. С. 119–120. № 61.

111 В первую труппу вошли – шесть бывших ярославцев: Федор, Григорий, Гаврила Волковы, Иван Дмитревский, Алексей Попов, Яков Шумский; и семь бывших певчих: Павел Уманов, Григорий Стрельченков, Козьма Пригорский, Федор Максимович, Евстафий Сечкарев, Лука Татищев, Прокофий Полтавцев. В начале 1757 г. пришли три первые актрисы: Аграфена, известная по сцене как Дмитревская, сестры: Мария, известная по сцене как Волкова; и Ольга, известная по сцене, как Шумская (все они вышли замуж за актеров в 1758 г., см.: *Старикова Л.М.* О Федоре Волкове… С. 80–96).

112 *Старикова Л.М.* История возникновения афиши театрального представления на тексты А.П. Сумарокова. Доклад на международной научной конференции «Литературное творчество А.П. Сумарокова», посвященной 300-летию со дня рождения А.П. Сумарокова. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). СПб., 2017.

113 *Новиков Н.И.* Указ. соч. С. 207.

114 *Штелин Я.* Указ. соч. С. 593.

115 Сумароков написал 9 трагедий, 12 комедий, драму «Пустынник», несколько либретто для опер и балета (см.: *Степанов В.П.* Сумаро-

ков А.П. // Словарь русских писателей XVIII в. Вып. 3. СПб., 2010. С. 184–199).

116 См.: *Ельницкая Т.М.* Репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы 1750–1800 // История русского драматического театра. В 7 т. Т. 1. М., 1977. С. 435-473.

117 Ф.Г. Волков… С. 134–135. № 78.

118 Там же. С. 144–146. № 87.

119 Дата организации университетского театра названа профессором И.М. Снигиревым – 1756 год, цит. по: *Вирен В.Н.* Университетский театр в Москве // Ежегодник Института истории искусств. М., 1958. С. 168. Однако Снигирев писал: «С 1756 года при Университете учреждена была Московская опера и театр (в оной опере давались безденежно Итальянския интермедии, на кои М.У. приглашал все дворянство, как видно из объявлений при М. газетах 1760 г.) <…> Под руководством Хераскова воспитанники гимназии и Университета и другие любители театрального искусства в оперном доме представляли разныя комедии, кои тогда сочиняли и переводили Сумароков, Херасков, или самые питомцы Университета», цит. по: *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* История театрального образования. С. 243–244. Из данного текста видно, что речь идет об оперном доме Локателли и, стало быть, это происходило уже позже.

120 Там же.

121 М. ведомости. 1757, № 51–54.

122 *Ельницкая Т.М.* Репертуар… С. 455.

123 *Новиков Н.И.* Указ. соч. С. 207. Подлинных документов, подтверждающих данный факт, пока не найдено.

124 *Вирен В.Н.* Указ. соч. С. 176.

125 РГАДА. Ф. 197. Оп. 1. Портфель 30. Л. 105.

126 Там же. Ф. Госархив. Разряд XVII. Д. 322. Л. 48–50.

127 *Штелин Я.* Указ. соч. С. 593.

128 В декабре 1761 г. умерла императрица Елизавета Петровна; объявили годичный траур, после которого «Российский театр» в Москве не возродился.

129 *Берхгольц В.Ф.* Указ. соч. С. 168.

130 *Старикова Л.М.* Герои жизни и сцены в России начала XVIII века, или о «шуточных» свадьбах и нешуточной любви (в свете документальных источников) // ПК НО. 1999. М., 2000. С. 138–143.

131 *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Анны Иоанновны. С. 204.

[132] Так, в коронационные торжества в 1742 г.: «В субботу майя 8 числа начались ввечеру маскарадные увеселения в большой маскарадной и обеих передних залах с обыкновенным разделением на шляхетския и мещанския, или на придворныя и городския маски». (ТЖ. Вып. 2. Ч. 2. С. 486. № 866, 867).

[133] Уже в первые маскарады 1742 г. «<…> всегда случалось видеть множество нового богатаго и куриезнаго платья». В последующем указами предписывалось, так, например: «<…> наступающего декабря 2 дня, то есть в воскресение, при дворе Ея Императорского Величества быть публичному маскараду, на которой приезд иметь чюжестранным министрам, придворным и знатным персонам, и всему дворянству с фамилиями, окроме малолетных, в приличных масках, а притом платья перигримского и арликинского, чтоб не было, також и мишурного убранства на маскарадных платьях, чтоб не было ни какого. А, кто не дворянин, тот бы во оной маскарад быть отнюдь не дерзал. Також не отваживались бы вздевать каких непристойных деревенских платьев под опасением штрафа». (Там же. С. 511–514. № 920, 923).

[134] Там же. С. 511. № 919/а.

[135] Записки императрицы Екатерины Второй. С. 56, 310.

[136] Там же. С. 57.

[137] Там же. С. 506. № 912.

[138] Так, например, сообщалось 27 мая 1742 г.: «<…> Публичное представление оной оперы [«Милосердие Титово». – *Л.С.*] отправляться будет в будущую субботу, причем все смотрители в масках находиться, а потом чрез всю ночь маскарад при дворе иметь будут». (ТЖ. Вып. 2. Ч. 1. С. 53. № 1).

[139] РГАДА. Ф. 2438. Оп. 100. Д. 8015. Л. 386–389.

[140] Там же.

Екатерина Хамаза

«Парадокс об актере»

Дидро в контексте театральных реалий XVIII столетия

«Парадокс об актере», принадлежащий перу одного из выдающихся французских просветителей, теоретику и критику искусства, прозаику и драматургу Дени Дидро и поныне во многом разделяет судьбу других «знаковых» явлений своей эпохи.

Будучи давно оценен как и упоминаясь в солидных театроведческих трудах, а также входя непременной частью в соответствующие разделы курсов лекций по истории театра, он так и не был исследован во всей полноте и оригинальности своего идейного состава – не просто как свидетельство серьезных изменений, произошедших в сфере исполнительского искусства и в театре в целом, но как «портрет» эпохи. На наш взгляд, оценку «Парадокса» как итогового авторитетного суждения по творческим вопросам можно осуществить, лишь поместив его в широкий театральный контекст эпохи и осуществив при этом необходимый краткий экскурс в прошлое драматического театра, дабы оценить действительный масштаб и революционный характер происходящих изменений.

«Портретом» времени «Парадокс» является в силу того, что отражает «в театральном фокусе» те новые «гамлетовские» вопросы, которыми задается XVIII столетие, а именно – чему доверять: чувству или разуму, на что опираться – на традиционные ценности или же на ценности, декларируемые буржуазным сословием?

Известна присущая ряду просветительских произведений ригористическая жесткость, которую авторы зачастую пытаются скрыть, придав тексту форму диалога. «Парадокс», в котором, кстати, также происходит диалог между знатоками театра, написан в замечательно живой манере, оставляя впечатление непринужденного разговора, сочетания естественной горячности, даже запальчивости с самой искренней заинтересованностью в возвращении сценическому искусству того качества, к утрате которого оно приблизилось – и как показало будущее, продолжило движение по тому же разрушительному пути.

Поводом для создания «Парадокса» считается анонимная брошюра, посвященная творчеству великого английского актера Дэвида Гаррика, современником и читателем которой был, конечно же, и Дидро. После знаменитого триумфального турне по Европе, начатого в 1763 и продлившегося около двух лет, игра «английского Росция» была признана «образцовой», ею восхищались, ее превозносили, но видели в ней преимущественно «страсть» и природную способность быть достоверным в любых сценических ситуациях. Широкое, повсеместное, активное ее обсуждение – также «знак времени»: во всех европейских странах с прочной театральной традицией в области актерского исполнения наметилась ситуация, которую можно было бы обозначить как поиск возможности преодолеть привычные формальные приемы –

Ж. Готерен.
Памятник Д. Дидро в Париже.
1886. Гравюра

в Италии, во Франции, в Германии существовал свой набор устаревших сценических условностей – в свете новых задач, которые ставила перед театром эпоха Просвещения с ее культом «естественности». А по словам знаменитого балетмейстера и знатока театра Новерра, «Гаррик стоял на страже природы». Соответственно в «Парадоксе» разрешается вопрос о том, что есть сценическая естественность и что есть сценическая правда. Полемизируя с автором брошюры, Дидро утверждает, что не только гениальный Гаррик, но и никто другой не в состоянии на протяжении нескольких секунд действительно пережить смену целой гаммы чувств, в том числе противоположных, а лишь изобразит таковую, равно как только актер, подчиненный жесткой внутренней дисциплине, в состоянии воплотить на сцене образы и датского принца, и простого пирожника. Причем в единомышленники Дидро берет… самого Гаррика, который в беседе с автором «Парадокса» признается, что «возвышается мыслью до величия гомеровского видения», никогда не бывая на сцене самим собой.

Первый вариант «Парадокса» был опубликован в 1770 г. в «Литературных корреспонденциях» Ф.М. Гримма, впоследствии дополнялся отдельными положениями, окончательная же его редакция датируется 1778 г. (в ней «Парадокс» был опубликован лишь в 1830 г.). Хрестоматийная оценка «Парадокса» сводится к тому, что, анализируя игру современных актеров, Дидро приходит к выводу об абсолютном преимуществе актера-аналитика перед «чувствительным» актером, которым

владеют стихийно возникающие эмоции. Это положение можно признать стержневым, но в «Парадоксе» Дидро касается самого широкого круга вопросов: от рассуждений о человеческих характерах и качествах до критического разбора игры современных актеров в конкретных ролях, последовательно проводя в качестве главной идеи ту, согласно которой уместное на сцене неуместно в жизни и наоборот. На исходе столетия, в течение которого искусство просветительской направленности всячески «приближалось» к жизни, одним из главных парадоксов «Парадокса» становится утверждение о том, что «Вы – тартюф, скупец, мизантроп, вы сыграете его хорошо, но это ничуть не будет похоже на созданное поэтом, потому что он-то создал Тартюфа, Скупца, Мизантропа»[1]. Дидро утверждает, что театральный образ должен вновь обрести общечеловеческий масштаб, но, как истинный сын своего века, называет такие образы «гиппогрифами», чье сценическое воплощение должно быть адекватно их масштабу. «Неужели вы думаете, что сцены Корнеля, Расина, Вольтера, даже [sic! – *Е.Х.*] Шекспира можно передать обычным разговорным голосом и тоном, каким болтают у домашнего камелька?»[2]. Настаивая на возвращении драматургическим персонажам героического качества, Дидро при этом выдвигает «революционное» требование ансамблевой игры, опережающее более чем на столетие звучащие в унисон декларации первых представителей театральной режиссуры, а также настаивает на удлинении репетиционного процесса, что также опережает события более чем на полвека.

XVIII столетие – век всеобъемлющих перемен и тектонических сдвигов в культуре, которая в силу изменения социальных ролей аристократического и буржуазного сословий бесконечно расширяет возможности изображения частного во всем многообразии его вариаций. Аристократ из подданного, озабоченного исполнением гражданского долга, постепенно превращается в утонченного рефлектирующего эстета, буржуа пробивает дорогу к столь желанному социальному лидерству, которое, в частности, обеспечивает возможность предъявлять художнику свой запрос, на который отвечают произведения Дефо, Греза и того же Дидро – автора «Побочного сына» и «Отца семейства».

При сохранении общенационального пиетета по отношению к драматургическому наследию XVII столетия несоответствие героев классицистской трагедии интересам сословия, энергично утверждающего в обществе приоритет частного интереса и личного преуспевания как основы общественного благополучия влечет за собой перемены в сфере

драматургии. В перипетиях борьбы за «естественность», «жизненную правду», понимаемую как манифестация моральных идеалов третьего сословия, театральное пространство утратило свою сакральность, персонаж – героическое качество, конфликт – общечеловеческую значимость, а игровая площадка в буквальном смысле сузилась до размеров буржуазной гостиной… Однако, понимая всю значимость театра и отводя ему важную роль в воспитании нового, «естественного» и «просвещенного» человека, театральные реформаторы впрямую не ополчались против героев классицистских пьес и, более того, Вольтер считался почтительным наследником классицистской традиции. «Спектакль подобен хорошо организованному обществу, где каждый жертвует своими правами для блага всех и целого», писал Дидро[3], и эта фраза замечательно согласуется и с классицистским требованием приоритета долга перед чувством, и с призывом социального реформатора, постулирующего идею «общественного договора», и с требованием ансамблевой игры, где исполнители прислушиваются друг к другу.

Именно Вольтер инициировал изменения в традиционной системе жанров, чутко уловив, что трагедия в ее классическом варианте не адекватна современности. При сохранении нормативных требований классицизма он значительно видоизменил жанр, насытив его просветительскими идеями, пафосом и прямым назиданием, а затем и заявив о необходимости создания нового жанра. Его будущее Вольтер видел в наполнении комедии серьезным общественным и нравственным содержанием и даже предпринял попытку создать такую пьесу. Но настоящим «отцом» этого жанра во Франции выступил Дени Дидро, имевший к тому времени предшественников в лице англичан Лилло и Мура, чьи «мещанские трагедии» «Лондонский купец» и «Игрок» с триумфом прошли на европейских сценах. Одну за другой Дидро написал две пьесы: «Побочный сын» в 1757 и «Отец семейства» в 1758 г. Обеим были предпосланы теоретические предисловия: «Разговоры о “Побочном сыне”» и «О драматической поэзии». В них утверждается, что в каждом моральном явлении различаются середина и две крайности. «Крайности» выражаются в трагедии и комедии, соответственно, необходим «средний жанр», достоинства которого определяются тем, «насколько поэт сумеет взять тон, свойственный нам в серьезных делах, а действие будет развиваться в атмосфере затруднений и препятствий. И так как такое сочетание явлений наиболее обычно в жизни, то жанр, осваивающий их, должен быть самым полезным и распространенным.

Д. Левицкий.
Портрет Д. Дидро.
1773

Я бы назвал его серьезным жанром»[4]. Дидро не настаивает на том, что персонажи должны принадлежать исключительно к третьему сословию, но к таковому принадлежат герои его пьес, и, будучи (и проявляя себя) как «отцы семейств, мужья, сестры, братья», они ведут себя в этом качестве именно как представители третьего сословия. Обе пьесы Дидро были поставлены на сцене *Comédie Française*, но успеха не снискали («Побочный сын» прошел всего один раз).

В истории драматургии жесткая программность сопряжена, как правило, с появлением пьес среднего художественного качества, не переживающих своего времени и не удерживающихся в репертуаре последующих эпох. Так произошло и с пьесами Дидро. Уже Лессинг отмечал «однообразие характеров», «натянутый вычурный диалог», «педантичный тон», «суетность и напыщенность» героев Дидро, которые выступают носителями готового, не выстраданного морального идеала и проявляют всяческую готовность ему соответствовать, а перечисленные Лессингом недостатки, на наш взгляд, вызваны тем, что герои Дидро в самом прямом смысле чувствуют себя неуютно на сценических подмостках, поскольку по существу сказать им нечего… они пытаются бороться с «некстати возникшим» чувством, не преуспевают в том, но искусственный финал (в «Побочным сыне» влюбленный герой оказывается братом героини) снимает проблему.

Кстати, именно Лессинг примкнул к тем, кто резко высказывался против «чувствительности»: «Чувство вообще всегда составляет

одну из самых спорных сторон в даровании актера <…> актер должен сдерживать себя»[5]. Многообещающий конфликт появится в произведениях последователей Дидро. Наиболее заметными фигурами из числа таковых были Луи-Себастьян Мерсье и Мишель Седен, которые противопоставляли в своих пьесах «отрицательных» представителей высшего сословия, покушающихся на честь, достоинство и имущество «положительных» героев, представителей низших сословий, причем наряду с коммерсантами в число последних вошли слуги, солдаты и пр., озабоченные борьбой за личное счастье и защитой частных интересов перед лицом социальной несправедливости, чинимой «властями предержащими» («Дезертир», «Судья»).

Естественно, появление подобных пьес требовало иной исполнительской манеры. К этому моменту ситуация в актерском искусстве выглядела следующим образом: органичная игра актера доклассицистской эпохи, транслирующего текст драматурга, окончательно ушла в прошлое, широкий спектр принятых условных поз и жестов, наделенных определенной семантической нагрузкой и искусная декламация классицистских актеров с ее выверенными интонационными «подъемами» и «спадами» и обязательным соблюдением этикетных норм ощущалась как некий анахронизм. В ней порой «прорывались» бытовые интонации и появлялись естественные жесты (в исполнении «первопроходца» Мишеля Барона они воспринимались частью публики настороженно и даже враждебно). Появление пьес «среднего» жанра означало придание исполнительской манере сентименталистской «чувствительности» – с одной стороны, и нарастание количества житейски достоверных деталей – с другой. При этом, проливая потоки слез и испуская крики отчаяния, актер мог оставаться совершенно спокоен внутренне: в подтверждение тому Дидро приводит игру Кайо в «Дезертире» Мерсье, который, блестяще отыграв сцену отчаяния, подошел к ложе княгини Голицыной и на вопрос о самочувствии ответил: «Нет, сударыня, я не умер». К числу прославленных исполнителей в «среднем жанре» принадлежал Франсуа Моле, которому особенно удавались роли «благородных отцов»: о нем Дидро пишет, что в патетических местах он «выражал страдания стонами и порывистыми восклицаниями»[6], а в более ровных, по словам Карамзина, «сохранял благородный вид, улыбку добродушия, человеколюбия, обходительности»[7].

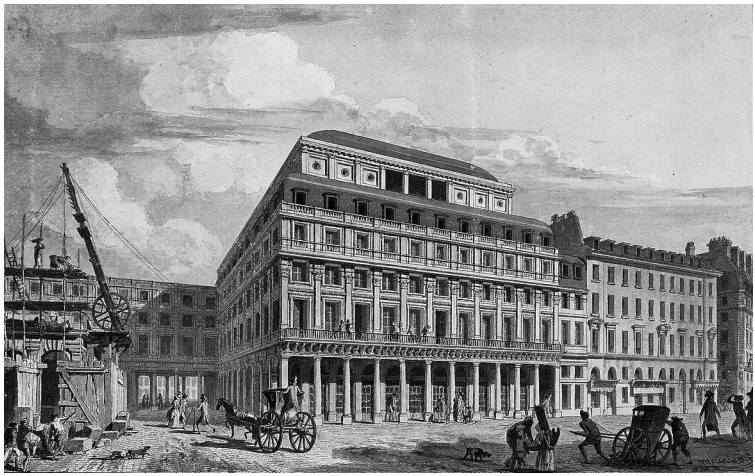
Актерское исполнение (в особенности до появления технических средств его фиксации) представляет собой творческий компонент спек-

такля, в наименьшей степени поддающийся корректной реконструкции, и по мере удаления вглубь веков мы вступаем в область предположений.

Однако именно в XVIII столетии в связи с изменением традиционной иерархии творческих составляющих драматического спектакля интенсифицируется околотеатральная рефлексия и происходит всплеск интереса к манере актерского исполнения. Возникает стремление осмыслять процесс создания и воплощения роли теми или иными способами, искать точные определения этим способам, отстаивать преимущества одних и указывать на недостатки других. Оттачиваются критические формулировки: от неопределенных эпитетов «совершенный», «гармоничный», «великолепный» знатоки переходят к более точным оценкам исполнения отдельных ролей и особенностей дарования тех или иных актеров, приводя в качестве примеров их игру в тех или иных эпизодах. Но именно «Парадокс» Дидро подытоживает ситуацию, складывающуюся на протяжении столетия, фиксируя в качестве отрефлектированных театральных реалий существование двух основных типов актерской одаренности: «холодный» актер или актер-аналитик подходит к роли с позиции рационалистической, актер, играющий «нутром», руководствуется собственным эмоциональным отношением к образу, а при исполнении роли зависим от своего эмоционального состояния. Второй, таким образом, обречен играть «неровно», тогда как первый всегда будет «одинаково хорош». Кстати, Дидро имел немало противников, в том числе – среди актеров, которые критиковали его позицию, ссылаясь на собственный профессиональный опыт (Лекен и Тальма).

Как первый, так и второй тип одаренности предполагает актерскую интерпретацию, то есть в отсутствие режиссуры в ее современном понимании выработку исполнителем собственного подхода к трактовке образа – то есть рождение ситуации, когда Гамлет Шекспира становится Гамлетом Шекспира в исполнении Гаррика, а драматург (Вольтер) восклицает об игре актрисы (Клерон): «Это не я, это она создала эту роль!»

Однако «средний жанр» отнюдь не потеснил трагедию на «главной сцене» страны, каковой в глазах французов оставалась сцена *Comédie Française* с ее монопольным правом на исполнение классического репертуара. Посему и внимание участников околотеатральных дискуссий было преимущественно приковано к постановкам классицистских трагедий и трагедий Вольтера, в которых блистали актеры «вольтеровского поколения» – Анри-Луи Лекен, Ипполита Клерон и Мари Дюмениль.



А. Менье. Здание *Comédie Française*. 1790

И будучи исчерпывающим образом осведомлен об актерских дарованиях своего времени, входивших в состав трупп других театров и упоминая некоторых из них, Дидро сосредотачивает свое внимание на трагических «примах» *Comédie Française*, поскольку именно Клерон и Дюмениль являли собой те абсолютные «полюса», сопоставляя которые, Дидро приходит к однозначному выводу о преимуществе «холодного» актера перед «чувствительным». При этом следует иметь в виду, что свой выбор в пользу аналитического подхода (в случае Клерон) и «интуитивного» (в случае Дюмениль) актрисы совершили, руководствуясь собственными побуждениями, поскольку никакой последовательной профессиональной подготовки не имели и иметь не могли. Известно, что актер Итальянской комедии Деге учил юную Клерон пению и танцам, к каковым она оказалась совершенно не способна.

Игра Дюмениль подкупала живостью и непосредственностью, которыми восхищались Гаррик и Тальма. В письме к Вольтеру Новерр приводит отзыв Гаррика на игру Дюмениль, в котором отмечается «пылкость и незауженность», присущий ее исполнению «прекрасный беспорядок»[8]. Новерр пишет, что в этом месте слезы прервали голос Гаррика. Немаловажно, что внешность актрисы не отвечала «эталону»: она была «плохо сложена», голос ее был «глуховат», глаза – «некрасивы». Ее портрет кисти Д. Ноннота подтверждает это: лоб несоразмерно

К. ван Лоо.
И. Клерон в роли Медеи.
Фрагмент. 1760

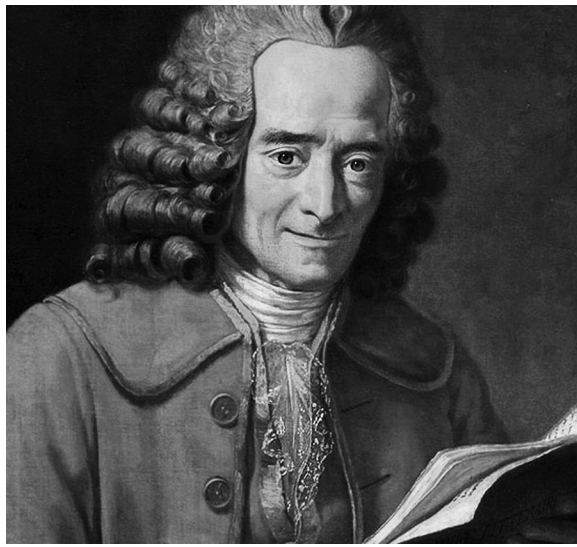
высок, длинный нос нависает над верхней губой. Среди замечательных рисунков Феша и Уирскера много изображений Дюмениль в трагических ролях: особенно выразительна ее жестикуляция в роли Федры (рисунки делались с натуры). Многие свидетели ее игры согласны в том, что ей удавались эпизоды, требовавшие особой экспрессии, а «ровные» иногда «проваливались» ею вовсе. Анонимный современник отмечал «некоторую грубость жестов и развязность движений»[9]. Именно Дюмениль сломала канон величественной неподвижности классицистских героинь: в «Меропе» она бегом бросалась к Полифонту, пытаясь руками удержать занесенный над Эгистом кинжал[10]. В финале «Семирамиды» она ползла (!) по ступеням гробницы сына, глухим, прерывающимся голосом произнося слова прощания[11].

Ипполита Клерон, напротив, обладала великолепными внешними данными: картина К. ван Лоо запечатлел черноволосую красавицу с выразительными чертами и скорбным выражением лица (Клерон изображена в роли Медеи). Немаловажно, что к выгодной внешности «прилагался» недюжинный характер: актрису отличала активная профессиональная позиция. Вместе с Вольтером она боролась за удаление привилегированных зрителей со сценической площадки и борьба эта увенчалась успехом; она оставила мемуары, в которых в суховатой и категоричной манере требовала, чтобы внешний облик героини актриса

Д. Ноннот.
Портрет М. Дюмениль
в роли Агриппины.
1754

приводила в соответствие с ее внутренним миром; на волне сценического успеха покинула сцену, не найдя понимания у коллег, и спустя десять лет вернулась с триумфом.

Актрису отличал выраженный аналитический подход к роли. Она много размышляла над образом, советуясь с компетентными собеседниками, а затем до мельчайших деталей разрабатывала рисунок роли, не оставляя случайному вдохновению буквально ничего. «Она не проявляла сильных эмоций, но была неизменно прекрасна» – пишет о ней современник[12]. Примечательно, что актриса обнаружила способность к профессиональному росту: со временем ее декламация стала более гибкой и естественной; играя Роксану в «Баязете», она учла даже то обстоятельство, что зал был значительно меньше привычных для нее размеров и произносила стихи гораздо тише. Она сыграла Гермиону, Федру, Мониму, Электру, Дидону, Идаме, причем для последних трех ролей сама придумала костюмы и характерную пластику. Электру играла в простом черном платье, без фижм, с распущенными волосами и с цепями на руках; узнав, что надежды ее героини погибли, падала навзничь в обморок; для роли китаянки Идаме придумала «экзотические» жесты и неожиданный «ход» в костюме: из-под традиционной пышной юбки выглядывали шаровары; в «Дидоне» ее костюм был настолько смелым, что более актриса в нем не появлялась, а состоял он из одной



О. Пажу-сын. Вольтер читающий. Вторая половина XVIII в.

длинной ночной рубашки, в которой выходила на сцену внезапно разбуженная и встревоженная царица. При этом многие критики находили в ее игре больше блеска, нежели подлинного таланта и даже обвиняли в «напыщенности». Мармонтель видел в этом сходство между учителем и ученицей, Вольтером и Клерон, а сам Вольтер утверждал, что «она имела в горле то, что мадемуазель Дюмениль носила в сердце»[13]. Известна недоброжелательная оценка самого Дидро, который увидел в неопытной дебютантке «автомат», однако Клерон таковым не была, ей были свойственны понятные слабости: как и Лекен, она стеснялась своего небольшого роста и носила на сцене высокие каблуки, которые, как признавал сам Дидро впоследствии, изменяли ее поступь и осанку; увидев ее в домашней обстановке, автор «Парадокса» не мог сдержать удивления: на сцене актриса казалась на голову выше.

Относительно приближения исполнительской манеры к «естественности» Дидро, чьи пьесы предполагают именно таковую, в «Парадоксе» резко ее критикует: « Перенесите на сцену свой обычный тон, простые выражения, домашние манеры, естественные жесты и увидите, какое это будет бедное и жалкое зрелище»[14]. Рассуждения Дидро можно отнести к ситуации, сложившейся к моменту создания «Парадокса», а именно к той, когда, «переболев» пресловутой «чувствительностью», которая нередко оборачивалась неестественностью худшей, нежели

Э. Делакруа.
Ф.-Ж. Тальма в роли Нерона.
Фрагмент. 1857

жесткая классицистская дисциплина, сценическое искусство естественным образом переживало антипросветительскую реакцию. Но Дидро свои выводы относит к законам театра как таковым: «Театральные Клеопатра, Меропа, Цинна… выглядели бы странно в обществе… на сцене они обусловлены формулой, данной Эсхилом… каноном трехтысячелетней давности»[15], а на вопрос, долго ли просуществует этот канон, Дидро отвечает, что чем ближе автор к своему веку и к своей стране, тем дальше он от него отходит.

Дидро исходит из того, что природа дает личные качества, список которых не исчерпывается физическими данными (черты лица, фигура, голос), но включает «силу суждения» и «тонкость». Совершенствование этих качеств требует упорной работы, необходимой частью которой является «изучение великих образцов». «Природный актер», так и не вступивший на этот путь, «часто отвратителен, иногда превосходен». Как ни одно драматическое произведение не создается без соблюдения определенных «правил», ни один драматург не следует «природе», так и актер не должен довольствоваться дарами природы исключительно.

Совершенствуя и оттачивая свое дарование, актер должен руководствоваться рассудком, проявлять «проницательность, но никак не чувствительность», стремясь обрести способность «передавать любые роли и характеры»[16]. Чувствительность, по мнению Дидро, есть «признак общей слабости натуры» и никогда не порождает «ни великих королей, ни великих министров, ни великих полководцев, ни великих адвока-

тов, ни великих врачей»[17]. «Чувствительный» актер «слишком горячий на первом представлении, на третьем… выдохнется и будет холоден как мрамор». Его главный недостаток – «неровность»: «не ждите от него никакой цельности», игра их [«чувствительных» актеров. – *Е.Х.*] то сильна, то слаба, то горяча, то холодна, то плоска, то возвышенна». Пример – игра Дюмениль: «Она поднимается на подмостки, не зная еще, что скажет. Половину спектакля она не знает, что говорит…»[18], а «тот, кто выходит из-за кулис, не зная заранее, как будет играть и не разметив роли, останется на всю жизнь дебютантом»[19]. Напротив, актер, который руководствуется рассудком, «изучением человеческой природы, неустанным подражанием идеальному образцу будет <…> всегда равно совершенен, <…> нет ни однообразия, ни диссонансов»[20]. «Но как, – скажут мне – эти жалобные скорбные звуки, исторгнутые матерью из глубины ее существа и так бурно потрясшие мою душу, вызваны не настоящим чувством, не само отчаяние их породило? Нисколько. И вот доказательство: они размерены… они подготовлены… они направлены к решению поставленной задачи… их репетировали сотни раз…они разучены перед зеркалом»[21]. «Дрожь в голосе, отрывистые фразы, глухие или протяжные стоны, трепещущие руки, подламывающиеся колена, беспамятство и исступление – заранее разученный урок… не лишающий свободы духа и требующий физических сил», при этом, настаивает Дидро, «актер остается самим собой»[22]. «Что может быть совершеннее игры Клерон? Образ она задумала сколь можно более высоким, величественным и совершенным»[23], «к шестому представлению она знает наизусть все детали своей игры», и «твердо держаться на этом уровне – дело упражнений и памяти»[24].

«Итак, я стою на своем: крайняя чувствительность порождает посредственных актеров, посредственная чувствительность порождает толпы скверных актеров, полное отсутствие чувствительности создает величайших актеров»[25].

Парадокс заключается, помимо прочего, в том, что фетиш просветительской эстетики – «естественность», она же «правдивость», по мнению автора, состоит вовсе не в том, что подразумевалось ранее. «Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую возвеличенному актером»[26].

Истинное дитя своего века, в чем-то – прекраснодушный мечтатель, пламенный борец против социальной несправедливости,

С.-В. Ленуар.
Портрет А.-Л. Лекена
в роли Оросмана.
1767

эрудит, гений точной оценки живописного полотна, в «Парадоксе» Дидро предстает в новой ипостаси: подлинный сын своей нации и эстет, он утверждает органичный для французской культуры принцип представления, вносит свою лепту в культ рафинированного художественного расчета, проникнувшись духом идеала и порядка, требованиями жесткого отбора выразительных средств в интересах воспринимающего субъекта. «Величайший актер – тот, кто глубже изучил и с наибольшим совершенством изображает внешние признаки наиболее высоко задуманного образа»[27]. И можно было бы завершить данную работу тем, что, сбросив обязывающие «одежды» просветительства, Дидро прозревает самую суть «галльского духа», в очередной раз актуализирующегося в годы революционного и постреволюционного классицизма. Но в некоторых своих постулатах Дидро более чем француз: и ярче всего это проявляется в его рассуждениях о гении. «Чувствительность отнюдь не является свойством гения», «великие существа наименее чувствительные… они слишком многогранны, поглощены наблюдением, познанием, подражанием»[28]. «Эсхил, Софокл, Еврипид работали годами не затем, чтобы порождать легкие впечатления, рассеивающиеся за веселым ужином <…> греки были народом, оставившим нам во всех жанрах такие образцы, до которых ни одна нация еще не поднялась»[29].

И не об утраченных ли величии и мощи написан «Парадокс об актере», не тоской ли по идеалу вызвано его появление?

[1] *Дидро Д.* Парадокс об актере. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 156.
[2] Там же.
[3] *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика: Пер. с фр. Н. Наумова, Г. Фридлендера и др. / [Вступ. ст. В. Бахмутского; примеч. Е. Сапрыкиной]. М.: Художественная литература, 1980. С. 550.
[4] *Дидро Д.* В 10 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1935–1947. Т. 5: Театр и драматургия. 1936. С. 143.
[5] Хрестоматия по истории зарубежного театра / Под ред. Л.И. Гительмана. СПб.: СПбГАТИ, 2007. С. 176.
[6] *Дидро Д.* Соч. Т. 5. С. 759.
[7] Письмо <100>. Париж, апреля 29, 1790 // *Н.М. Карамзин*. Письма русского путешественника. Часть 3. Л.: Наука, 1984. С. 237.
[8] Хрестоматия по истории зарубежного театра / Под ред. Л.И. Гительмана. С. 156.
[9] Там же.
[10] Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. / Сост. и ред. С.С. Мокульского. 2-е изд, испр. и доп. М.: Искусство, 1952–1955. Т. 2: Театр эпохи Просвещения (XVIII в.). 1955. С. 430.
[11] *Мокульский С.С.* История западноевропейского театра: В 2 ч. СПб.: Планета музыки: Лань, 2011. С. 574.
[12] Хрестоматия по истории зарубежного театра. СПб., 2007. С. 157.
[13] Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 2. М., 1955. С. 425.
[14] *Дидро Д.* Парадокс об актере. СПб., 2007. С. 136.
[15] Там же. С. 163.
[16] Там же.
[17] Там же.
[18] Там же.
[19] Там же.
[20] Там же. С. 132.
[21] Там же.
[22] Там же. С. 129.
[23] Там же.
[24] Там же. С. 134.
[25] Там же.
[26] Хрестоматия по истории зарубежного театра. СПб., 2007. С. 168.
[27] *Дидро Д.* Парадокс об актере. С. 136.
[28] Там же. С. 163.
[29] Там же.

Марина Светаева

Чайковский и драматический театр

Драматический театр занимал в жизни Петра Ильича Чайковского особое место и имел исключительную важность для его творчества. Являясь для композитора предметом живейшего интереса, доходящего, по его собственному признанию, до страсти, театр был необходим ему постоянно, всегда и везде.

Серьезность увлечения, основывающегося на глубоких внутренних импульсах, широта осведомленности в современной театральной жизни, русской и европейской, глубина понимания сути сценического искусства сделали Чайковского в зрелые годы одним из наиболее страстных и компетентных любителей и знатоков драматического театра.

Жизнеописание, созданное братом композитора Модестом Ильичосм, мемуарная литература и, прежде всего, его собственные письма дают возможность проследить хронологию приобщения Чайковского к драматическому театру от первых лет самостоятельной жизни до ее последних дней – вечер накануне смертельного заболевания он провел в Александринском театре на представлении «Горячего сердца» А.Н. Островского. Эпистолярные упоминания Чайковского о посещении театра могут быть более или менее подробными, но они непременно вплетены в ту обязательную событийную канву его жизни, в которую он привык посвящать своих близких. Причем проскальзывающие порой такие фразы, как «в театре еще не был», лишь подчеркивают привычность и важность этой сферы жизни.

Наиболее развернута театральная тема в письмах к Н.Ф. фон Мекк и к Модесту, разделявшему более, чем кто-либо другой, любовь брата к театру, с которым сам в конце концов оказался связан своей драматургической деятельностью. В письмах – подробная театральная хроника увиденного, свежие, еще не потерявшие эмоциональной живости суждения, иногда тут же размышления, сравнения, оценки. По ним можно проследить, как формировались вкусы и менялись пристрастия, как со временем расширялись познания и углублялось понимание сценического творчества, наконец, чем была вызвана столь жизненно необходимая потребность в театрально-драматических впечатлениях.

Первые представления о театре Чайковский мог получить в детстве от отца и матери, чьи театральные интересы сложились в годы их учебы в столице, да из столь популярных тогда театрализованных вечеров с живыми картинами, устраиваемых в родительском доме. Первое упоминание о посещении театра относится к 1850 г., когда мать повезла старших детей, учившихся в Петербурге, в оперу на «Жизнь за царя». Сведений об увиденных в тот период драматических представлениях нет.

В годы пребывания в Училище правоведения, когда настала пора самостоятельного выбора развлечений, в круг театральных пристрастий молодого человека наряду с балетом и итальянской оперой вошел

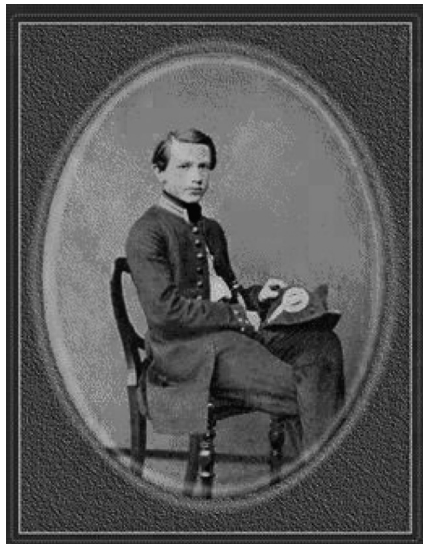
французский драматический театр. По традиции он всегда был «в моде среди правоведов», которым «не разрешалось ходить в кресла, и случалось, особенно в бенефисы любимых артистов, что все 52 места балкона были заняты правоведами»[1].

Чайковский принадлежал к самым заядлым театралам и имел своих любимцев. В эти годы в Михайловском театре постоянно выступала французская труппа, считавшаяся одной из лучших в Европе. Юношей познакомившись в Петербурге с драматическим искусством Франции в его достойных образцах, а позднее став завсегдатаем театров в Париже, Чайковский до конца дней сохранил привязанность к французской драматической сцене.

В начале 1860-х гг. он сообщает из Петербурга сестре о том, что довольно часто посещает «русский», то есть Александринский театр, а Модест свидетельствует об увлечении брата игрой А.Е. Мартынова и Ф.А. Снетковой. Можно предположить, что Чайковский видел этих актеров в ролях Тихона и Катерины в «Грозе» А.Н. Островского, впервые поставленной на петербургской сцене в декабре 1859 г. и вызвавшей немало полемических толков. Это могло стать первым знакомством Чайковского с произведениями автора, который остался его любимым русским драматургом на всю жизнь. «Гроза» дала творческий импульс к сочинению программной увертюры, заданной педагогом по композиции Н.Г. Рубинштейном.

Театральная жизнь Петербурга той поры была интернациональной: французская и немецкая драматические труппы, итальянская опера, гастроли европейских знаменитостей. Все это, безусловно, скажется впоследствии на широте художественных взглядов будущего композитора, в том числе и театральных, придав им, по выражению Г.А. Ларош, те «космополитические отзывчивость и впечатлительность <…> с сильною национально-русскою подкладкою»[2].

В зимний сезон 1860/61 гг. в Петербург приехала Аделаида Ристори. Ее приезд вызвал волну воспоминаний о гастролях знаменитой Элизы Рашель, посетившей Россию несколькими годами раньше. Чайковскому не довелось видеть великой француженки, но, вероятно, ее искусство интересовало его, ибо он не раз вспоминал о ее «гении». Игра молодой итальянской соперницы Рашель произвела на Чайковского сильное впечатление – вспоминая позднее в письме к Н.Ф. фон Мекк о своих занятиях итальянским языком, он заметил: «Это было во время увлечения Ристори»[3].



П.И. Чайковский в возрасте 19 лет в форме Императорского училища правоведения

Русская сцена того времени не имела трагических талантов, и классическая трагедия на ней не ставилась. Игра Ристори настолько поразила воображение молодого Чайковского, что он принялся подражать ей. Восхищенный декламационным искусством актрисы и ее замечательной пластикой, он, по воспоминаниям Модеста, пытался сам освоить эту технику и, разработав целую «теорию пластических движений», с увлечением декламировал монологи из Расина, выученные еще в училище, сопровождая их определенными движениями и жестами.

В молодости подмостки манили Чайковского не только как зрителя, его тянуло испробовать свои силы на актерском поприще. Единственным зрителем трагедийных опытов брата был Модест. Перед более широкой публикой Чайковский являлся в амплуа комика в любительских спектаклях, «манией» которых был тогда охвачен до чрезвычайности. Однако, по признанию брата, «настоящего комизма в нем не было», и он «играл, как сам потом сознавался, очень плохо, с большим шаржем»[4].

Коронными в репертуаре Чайковского считались роли помещика в «Барышне-крестьянке», в которой он потешал всех мимической ловлей комаров, и молодого человека в водевиле В.А. Соллогуба «Беда от нежного сердца», где он тоже изо всех сил смешил зрителей всевозможными кунштюками. На одном из спектаклей произошел конфуз – «любитель» уж так разошелся, что его партнер, почтенный человек, не выдержал

и резко одернул его прямо на сцене, назвав его игру кривляньем и паясничаньем. Этот случай сильно подействовал на Чайковского, отбив охоту появляться на публике. Но любовь его к любительским спектаклям не исчезла, и в более поздние годы он неизменно принимал участие в устройстве домашних представлений в Каменке[5] силами своих племянников, взваливая на себя хлопотные обязанности режиссера и суфлера, а при необходимости и сочинителя музыкальных куплетов, но, не выступая более в качестве актера. Каждый раз, увлеченный подготовкой представления, он с пылом и азартом погружался в дело, бросая ради него свои занятия, жертвуя временем, силами и здоровьем. О выборе пьес, о ходе репетиций, об успехах молодежи он подробнейшим образом сообщал в письмах с приложением афишек. Иногда отчеты о спектакле кончались припиской: «От утомления, волнения и суеты <…> я на другой день заболел сильнейшей лихорадкой…»[6].

Главным свидетелем театромании молодых лет Чайковского был Модест, которому тогда казалось, что театральные интересы были для брата важнее музыкальных. Но с момента поступления на Музыкальные курсы новые занятия целиком поглощают молодого человека, и театральные страсти на время утихают. Кончается первый период его театральных увлечений, когда театр – во многом еще развлечение, веселое времяпрепровождение, атрибут жизни достаточно праздной, слегка светской и беспечной. Но, быть может, в той тяге к сцене, имевшей столь разные проявления, искали себе выхода артистические силы, не нашедшие еще своего истинного призвания. После некоторой паузы, когда на прежние развлечения у Чайковского просто не оставалось ни времени, ни сил, театр вновь возникнет в его жизни, но приобретет новый смысл и значение.

С переездом в Москву в 1866 г. резко изменился характер театральных впечатлений Чайковского. В первом же письме, всего через пять дней после прибытия, он спешит сообщить младшим братьям о небывалом для него артистическом наслаждении – он впервые попал в московский Малый театр. Москва совершила переворот в его представлении о том, что такое драматическое искусство. Малый театр покорил его сразу, и первая оценка Чайковского была безошибочно точной. Искусство московской драматической труппы середины 60-х гг. – золотой век Малого театра. Поколение артистов, раскрывшихся на новаторской драматургии Островского, достигло совершенства и находилось в зените своей славы. Впервые увидев на сцене премьеров труппы –

П.М. Садовского, С.В. Шумского, И.В. Самарина и др. – Чайковский с восторгом заявляет, что «таких актеров, я думаю, нет во всем мире, и тот, кто не видел здешнюю труппу, не имеет понятия о том, что значит хорошо сыгранная пьеса»[7]. Пройдут годы, он познакомится со многими европейскими сценами, увидит прославленных мастеров, если не всего мира, то уж во всяком случае, Европы, и не изменит своего мнения о великом таланте московских актеров.

Суждения Чайковского об актерском искусстве, его впечатления и оценки непосредственны, глубоки, подчас неожиданны. Композитор довольно много занимался музыкально-критической деятельностью, но лишь один раз он не удерживается и, описывая московский благотворительный литературно-музыкальный вечер, хоть и с извинениями, позволяет себе коснуться его драматического отделения, в котором участвовали крупнейшие актеры Малого театра.

Самый восторженный отзыв Чайковский оставляет о С.В. Шумском, доставившем автору «глубочайшее эстетическое наслаждение», поразившем его «непритязательной простотой», «художническим чувством меры», «поразительной объективностью в передаче характеров», «верностью тона». Рецензент обращается к музыкальной аналогии: «Эффект, произведенный на меня этим чтением, был тот же, которого достигает игра капитальнейшего виртуоза или пение самой первоклассной певицы, т.е. сочетание безукоризненной техники с тончайшею художественною отделкою подробностей»[8].

«Заранее сознавая себя виновным в превышении власти», он высказывает любопытное соображение по поводу М.Н. Ермоловой, прочитавшей «обличительную стихотворную выходку Томаса Гуда»: «соответствует ли достоинству серьезной артистки то потакание лицемерному тартюфничанью значительной массы публики, которое, конечно, обеспечивает успех, но может подорвать справедливо заслуженную г-жой Ермоловой благосклонность истинных ценителей ее симпатичной артистической личности»[9].

В Москве молодой музыкант попадает в профессиональную среду актеров и драматургов. Н.Г. Рубинштейн вводит его в Артистический кружок, созданный им в 1865 г. совместно с А.Н. Островским и В.Ф. Одоевским.

Кружок в первые годы существования собирал в своем помещении на Тверском бульваре «лучшую часть интеллигентного общества Москвы». Там, по словам Н.Д. Кашкина, постоянно происходило «что-нибудь

более или менее интересное»[10] – авторские чтения новых литературных произведений, музыкальные вечера, нередко с участием заезжих виртуозов, обсуждение художественных выставок. Получив разрешение на устройство публичных спектаклей, Кружок с 1868 г. стал фактически первым частным театром в Москве, предоставляя свою сцену не только известным столичным актерам, но и дебютантам и провинциальным гастролерам – П.А. Стрепетовой, В.Н. Андрееву-Бурлаку, Н.Х. Рыбакову.

Став постоянным посетителем Кружка, Чайковский часто встречается с полюбившимися ему актерами Малого театра: «Играю там обыкновенно по ½ к[опейки] в ералаш, а потом ужинаю с Островским, Садовским и Живокини, которые очень милы и забавны». Они отвечают ему не меньшей симпатией: «Если б ты знал, Модька, как меня все любят, я даже не знаю, как благодарить за всю эту любовь», – пишет он брату. Ему же сообщает и о том, что «слышал, как Островский читал там "Пучину", а Писемский "Комика"»[11].

Хотя в Кружке постоянно музицировали, сам Чайковский со свойственной ему скромностью избегал сольных выступлений – «разве приходилось кому-нибудь проаккомпанировать (он делал это превосходно), сыграть партию в четырех или восьмиручной пьесе для фортепьяно или, наконец, сменить какого-нибудь пианиста и поиграть для танцев»[12].

Артистический кружок, безусловно, способствовал быстрому вхождению молодого композитора в самую гущу артистической жизни Москвы. Объединяя старейший Малый театр и молодую Московскую консерваторию, привлекая литераторов, художников, адвокатов, профессоров, он олицетворял собой ту интеллигентную московскую среду, в которой вызревали художественные вкусы и творческие устремления Чайковского. «При всей простоте, царившей на его [Кружка. – *М.С.*] вечерах, – вспоминал Кашкин, – они носили отпечаток какой-то умственной высокопоставленности, совсем не походили на вечера остальных клубов»[13].

Здесь завязалась и упрочилась дружба Чайковского с Островским, перешедшая в творческое содружество.

В 1867 г. Чайковский приступает к опере «Воевода», либретто которой обещает сочинить Островский. Однако написанная драматургом часть (1-е действие и одна картина 2-го) была Чайковским потеряна. В результате текст остальной части либретто композитору пришлось дописывать самому.

Чуть позднее он с радостью сообщал брату, что Островский пообещал создать для него новое либретто и даже приводил некоторые подробности сюжета, – речь шла о стихотворной драме «Александр Македонский». Замысел Островского не осуществился, и письмо Чайковского осталось наиболее полным источником сведений о нем.

Совместная работа возникла в 1873 г., когда Комиссия управления московскими театрами заказала Островскому пьесу для спектакля-феерии, которую было решено поставить на сцене Большого театра в связи с ремонтом Малого. Музыку к спектаклю, в котором должны были участвовать три труппы – драматическая, оперная и балетная – по желанию Островского заказали молодому Чайковскому. Работа шла быстро и дружно. «Это одно из любимых моих детищ, – признавался композитор позднее. – <…> Пиэса Островского мне нравилась, и я в 3 недели без всякого усилия написал музыку. Мне кажется, что в этой музыке должно быть заметно радостное, весеннее настроение, которым я был тогда проникнут»[14].

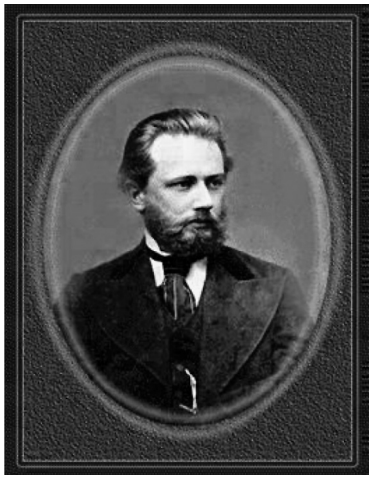
В период совместной работы с Островским над «Снегурочкой» Чайковский непосредственно соприкасается с жизнью театра – он участвует в процессе подготовки спектакля, много времени проводит на репетициях, общается с актерами. Это еще ближе знакомит его, теперь уже изнутри, с драматическим театром, в какой-то мере посвящает в его тайны, ибо «Снегурочка», несмотря на участие оперных и балетных артистов и особую роль музыки, все же оставалась спектаклем драматическим.

Несколько музыкальных номеров были созданы Чайковским к спектаклям Малого театра, по большей части к пьесам Островского.

Общим их интересом оказалась русская народная песня, которой драматург увлекся в пору молодости. Когда Чайковский в конце 1860-х гг. предпринял фортепианное переложение 50-ти русских народных песен, одну из них, дотоле неизвестную композитору, – «На море утушка купалась» ему подарил Островский.

Некоторые из московских театральных знакомств Чайковского переходят в длительное приятельство (К.С. Шиловский, К.Н. Де-Лазари), другие – в творческие связи, и все они по-своему важны.

Так случилось с И.В. Самариным. Чайковский хорошо знал творчество этого блистательного актера, с которым было связано понятие сценической традиции Щепкина на московской сцене. Композитор увидел его в первое же посещение Малого театра в январе 1866 г. в спектакле



П.И. Чайковский

«Паутина» по пьесе И.А. Манна, который произвел на него сильнейшее впечатление, прежде всего актерским исполнением. Вскоре он оказался на одном из первых представлений «Самоуправцев» А.Ф. Писемского с участием Самарина в роли Имшина, в начале следующего сезона – на одном из премьерных спектаклей «Тартюфа» Мольера, «которого отлично дают в Малом театре с Самариным и Шумским»[15].

В постановке «Снегурочки» Самарин играл царя Берендея.

Знакомство завязалось, по всей вероятности, все в том же Артистическом кружке, и дружеские отношения сохранялись до самой смерти актера в 1885 г. Они встречались и в Кружке, и в Консерватории, где Самарин преподавал в драматических классах, и у общего знакомого Н.Д. Кашкина – профессора Консерватории, музыкального критика, и у самого Чайковского, о чем свидетельствуют письма и воспоминания. Самарину Чайковский отдал на суд первую пьесу брата, и актер, сам не чуждый литературных занятий, дал ей подробный разбор, указав на промахи и недочеты начинающего драматурга.

Самарин был посвящен в работу композитора над оперой «Евгений Онегин». Считая на первых порах это «нелепой идеей», он потом принял важнейшее участие в ее сценической судьбе. Когда в 1879 г. готовилась первая постановка оперы силами учеников Московской консерватории, Самарин стал режиссером спектакля. Причем, на его участии настаивал сам Чайковский, знавший высокий уровень ученических консерваторских спектаклей, режиссерской стороной которых

ведал Самарин. Чайковский считал его равноправным автором спектакля: «При той разумной постановке, превосходном ансамбле, которого добиваются Рубинштейн и Самарин на консерваторских спектаклях, я буду все-таки более удовлетворен консерваторией, чем исполнением моей оперы на большой сцене»[16].

Судя по воспоминаниям участников той первой постановки, Самарин действительно много сделал для ее успеха. Их дружной работе с Рубинштейном не помешало то, что каждый преследовал свои цели: «Николай Григорьевич всегда очень строго требовал музыкальной точности исполнения, а Иван Васильевич совершенно не признавал оперных условностей и добивался главным образом игры, как в драме»[17].

Бывшие студенты, описывая репетиции, вспоминают, на что обращал внимание Самарин, в частности, рассказывают, как он предлагал исполнителям партий Онегина и Ленского петь дуэт в сцене дуэли, отвернувшись друг от друга, что очень понравилось Чайковскому, но было забраковано Рубинштейном по музыкальным соображениям.

Знаком глубоких дружеских отношений композитора и актера осталось музыкальное произведение, посвященное Самарину, написанное к празднованию 50-летнего юбилея его сценической деятельности. Идея заказать музыку Чайковскому принадлежала Островскому. Бенефисный спектакль состоялся 16 декабря 1884 г., в нем и была исполнена элегия для струнного оркестра, озаглавленная «Привет благодарности». Когда, уже после смерти актера в 1885 г. это произведение издавалось у П.И. Юргенсона, оно получило название «Элегия памяти И.В. Самарина».

Мнение Кашкина, считавшего, что именно в Москве совершилось самостоятельное художественное развитие композитора, справедливо не только по отношению к музыкальным влияниям. В той артистической среде, в которую попал Чайковский, немалую роль играли люди театра и само искусство Малого театра.

С 1885 г. жизнь Чайковского устраивается так, что он подолгу живет в деревенском уединении близ Клина, совершая оттуда выезды в обе столицы. Г.А. Ларош вспоминал, что, «приехав на несколько дней в Петербург или Москву, он, как настоящий деревенский житель, которому столичные зрелища не успели надоесть, не проводил вечера вне театра, зная, что в своей глуши ему не видать ни новой французской комедии, ни “Мертвых душ”, ни “ Маккавеев”»[18].

В Москве он по-прежнему бывает в Малом театре. Но там уже нет его любимцев – ни Садовского, ни Шумского, там премьерствует новое

поколение. В нем он выделяет О.О. Садовскую и особенно М.Н. Ермолову, как и прежде отмечая замечательный ансамбль и высокий уровень исполнения. Но, попав в новый театр Корша на пьесу, виденную им в Малом театре «в самые блестящие его времена», и погрузившись в ностальгические воспоминания («Боже мой, как несравненно хороши были тогдашние актеры»), Чайковский тем не менее признается: «Однако же в общем все же театр Корша мне более нравится, чем Малый театр»[19].

В 1880-х гг. Чайковский ближе знакомится с александринской сценой. В это время Модест, обратившись к литературным трудам, написал первую пьесу. Чайковский, всячески поощрявший и ободрявший брата в его новых занятиях, горячо принялся за устройство сценической судьбы его произведения, используя московские театральные знакомства и связи, рассчитывая на то, что пьесой заинтересуется И.В. Самарин. Однако усилия Чайковского оказались тщетными, и пьеса на московскую сцену в тот момент не попала. Одновременно с московскими хлопотами брата сам Модест предпринял попытки в Петербурге, которые увенчались успехом. В северной столице судьба его первых драматургических опытов сложилась более счастливо – пьеса «Благодетель» понравилась премьерше Александринского театра М.Г. Савиной, она провела ее через Театрально-литературный комитет и сыграла в свой бенефис в 1881 г. Следующей драме Модеста – «Лизавете Николаевне» – протежировала П.А. Стрепетова, выступившая в ней в 1884 г. Наибольшим успехом на обеих сценах пользовалась «Симфония». Естественно, что новое поприще брата сблизило Чайковского с александринской сценой. Перезнакомившись через него со многими актерами, он часто ездит на спектакли, наведывается за кулисы. Его восхищает стихийный комизм К.А. Варламова, ему симпатичен интеллигентный артистизм П.М. Свободина, но он остается холоден к виртуозному мастерству Савиной, не будучи в состоянии «помириться» с «отвратительным» тембром ее голоса, хотя и признает за ней талант.

По-настоящему глубоко волнует его игра П.А. Стрепетовой. О впечатлении от ее выступлений он писал брату: «Видел Стрепетову разом в двух ролях: Пролог из “Псковитянки” (Княгиня) и “Не так живи, как хочется” (Груша). По-моему, это безусловно гениальная актриса, и я был подавлен громадной силой ее таланта»[20].

В целом же кажется, что Чайковский равнодушнее к искусству петербургской сцены в сравнении с московской. Можно лишь предполо-

жить, что Малый театр был ближе ему, как самобытно-русский, нежели Александринский, всегда считавшийся более европеизированным. Но Чайковский был прекрасно знаком с европейским театральным искусством в оригинале. Зная театры разных стран, он тонко чувствовал и ценил в каждом национальную особенность, которой ему, возможно, не хватало в искусстве александринцев.

В эти годы, приезжая в Петербург, он часто бывает у В.П. Погожева[21], где встречается с актерами, слушает юмористические рассказы И.Ф. Горбунова. Давним петербургским другом семьи Чайковских был В.В. Самойлов, среди новых появились В.Н. Давыдов, К.А. Варламов, совсем еще молодой Ю.М. Юрьев. Особое место занимала дружба с актером Люсьеном Гитри, с 1885 г. в течение нескольких сезонов состоявшим во французской труппе, игравшей в Михайловском театре. По его просьбе Чайковский написал музыку к шекспировскому «Гамлету», поставленному в прощальный бенефис актера (позднее она исполнялась и в спектакле Александринского театра).

С европейским драматическим искусством Чайковский начал знакомиться рано. С первой же своей заграничной поездки 1861 г. и во всех дальнейших многочисленных путешествиях он всегда и везде спешил познакомиться с новым для себя театром или посетить уже хорошо знакомый и любимый. Где бы он ни оказывался, театр притягивал его. Впервые попав в Париж, Чайковский в первых же письмах сообщает отцу: «В театрах бываем почти каждый день»[22]; приехав в 1878 г. во Флоренцию, сразу же справляется у Н.Ф. фон Мекк: «Есть ли здесь теперь хорошая драматическая труппа?»[23]; в Любеке, скрывшись туда на несколько дней для отдыха во время концертных выступлений, спешит посмотреть в «Отелло» гастролирующего Людвига Барная – «он местами удивительно хорош, даже гениален»[24].

«Вечер был свободен, и мы провели его в театре», – характерная фраза в его письмах из-за границы. Чайковский повидал лучшие европейские сцены и многих прославленных актеров – Томмазо Сальвини, Эрнесто Росси, Сару Бернар и др. Он был знаком с немецким театром, довольно хорошо знал итальянский, в котором его сильнее всего увлекали представления в народном духе, с элементами карнавальности, комедии дель арте и арлекинады: «комизм итальянцев груб, лишен тонкости и грации, но увлекателен донельзя»[25].

На первом месте для Чайковского всегда оставался французский театр. Юношеское увлечение Михайловской труппой перешло по мере

знакомства с парижскими сценами в глубокую и постоянную любовь к театральному искусству Франции, основанную на близости ему культуры этой страны, на прекрасном владении языком, возможно, на каких-то особенностях его звучания, приятных слуху композитора – Модест вспоминал, что во время долгих одиноких прогулок в деревне брат нередко «декламировал, громко импровизировал драматические сцены, почти всегда по-французски»[26].

Полюсами притяжения и отталкивания во французской драме XIX в. были для Чайковского Альфред де Мюссе и Эмиль Золя. Всякий раз, перечитывая или видя произведение Мюссе на сцене, он восхищался глубиной мысли и чувства, изяществом формы, «чисто шекспировскими анахронизмами» – он настаивал на этом неожиданном сопоставлении, утверждая, что у Мюссе «рамки <…> уже и полет несколько ниже», но, по его мнению, никто «из авторов, писавших для сцены, так близко не подходил к Шекспиру»[27]. И всю жизнь он был одержим идеей сочинить оперу на один из сюжетов Мюссе.

Натурализм Золя был не просто чужд Чайковскому, но как-то по-особому мучителен для него. Долго страдая от мысли о необходимости идти на представление «Западни» – самого скандального парижского спектакля зимы 1879 г., он, побывав наконец, в *Théâtre de l'Ambigu-Comique*, где шла инсценировка романа Золя, подверг ее уничтожающей критике.

Чайковского чрезвычайно интересовала современная французская комедия, так называемая «хорошо сделанная пьеса», канон которой торжествовал на парижских сценах. Для такой комедии вырабатывалась определенная манера игры, которую французские актеры с блеском демонстрировали – мастерство создания сценического характера, внутреннюю актерскую гибкость, виртуозное владение всем арсеналом выразительных средств.

Чайковский считал своим долгом быть в курсе новинок: «Есть бездна интересных пьес, которые следует посмотреть»[28].

Он посещает разные парижские сцены, его интересуют любые жанры: Мольер, Расин и Корнель в *Comédie Française*, драматические новинки в *Théâtre du Gymnase*, только что поставленная в *Théâtre de la Porte Saint Martin* «Родина» В. Сарду, скандальная «Западня» в *Ambigu-Comique*, веселые комедии и смешные фарсы на сценах *Variété*, *Vaudeville* и самого веселого, по его словам, театра – *Palais Royale*. Чуждый предвзятости и снобизма, Чайковский везде отыскивает что-то любопытное для себя. Не переносит он лишь пошлости, фальши, скуки.

Париж во многом и мил композитору за обилие и разнообразие театральных удовольствий, которыми он наслаждается вдоволь: «Ну, как не любить Парижа? Ведь одна *Comédie Française* чего стоит!»[29].

В представлении Чайковского старейшая французская сцена «есть то, что ближе всего к идеалу». Он прекрасно сознает, что в эту пору «там нет ни одной актрисы, как Рашель, ни одного актера, как Садовский, т.е. там нет гения»[30] (впрочем, однажды он удостаивает этим титулом Сару Бернар), но его восхищает общий уровень ансамбля, высота театральной культуры, основывающаяся на вековых традициях.

Вершиной театрального наслаждения для него становятся трагедии Расина и Корнеля на сцене *Comédie Française*, на их представлениях он испытывает «сильнейшее потрясение». В письмах Чайковского нередко рядом с восхищенным описанием французского спектакля всплывают вдруг ностальгические воспоминания о русских актерах: «…нигде, кроме разве московского Малого театра 15 лет назад я не видел подобного исполнения»[31].

Это не случайно. Малый театр 1860-х годов и *Comédie Française* – его самая сильная и неизменная любовь. Общей в их искусстве, при всей разности, была неотразимая сила сценической правды, дающей всеобъемлющую полноту художественного впечатления.

С годами для Чайковского не уменьшается внешнее обаяние драматического театра, но заметно углубляются и усложняются внутренние импульсы, питающие его потребность в нем, вызываемые, с одной стороны, его профессиональной деятельностью (возрастающим интересом к оперному жанру и стремлением совершенствоваться в нем), с другой – глубокими психологическими особенностями его душевной организации. Чайковский воспринимает театр в завидной полноте, получая от него то, чего не может найти в иных сферах жизни. Давая богатую пищу уму, сердцу и душе, театр становится все более необходим композитору, служа эмоциональным отдыхом от напряженной работы, побуждая к размышлениям об искусстве, перекликаясь с собственным творчеством.

Живейший интерес к жизни, к пестроте и многообразию ее проявлений сочетались у Чайковского с боязнью слишком тесного соприкосновения с ней, погружения в ее суету, со стремлением сохранить некую отстраненность. Подобно тому, как жизнь за границей ставила Чайковского в положение стороннего наблюдателя, и он жадно впитывал впечатления новых мест и красот природы, чужих нравов

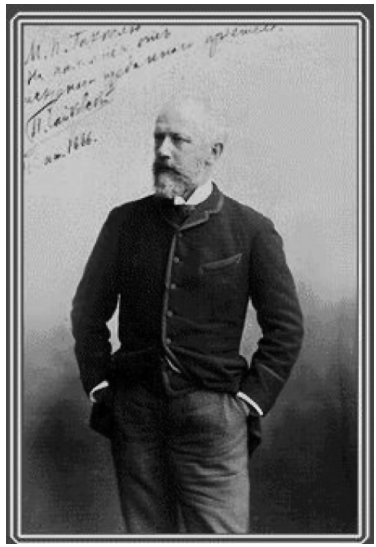
и непривычных форм быта, незнакомых прежде национальных типов, так и драматический театр открывал перед ним увлекательные картины жизни, не ограниченные ни пространственными, ни временны́ми преградами.

Проведя день в интенсивной творческой работе, требовавшей абсолютной погруженности в себя и полной отрешенности от внешних впечатлений, Чайковский нуждался в душевном отдыхе, который получал, проводя вечер в театральном зале, или блуждая по улицам и наблюдая вечернюю жизнь европейского города. Он сам соединил эти две свои страсти, заметив в письме к брату о приятности жизни «в Париже такому театралу и такому фланеру»[32], каковыми называл себя.

В практике драматического искусства Чайковский искал и находил разрешение некоторых вопросов, возникавших в связи с его оперным творчеством. В драме его интересовало все – пьеса, актеры, постановка – ибо все перекликалось с оперой: с проблемами либретто, исполнительства, сценичности. Спектакль мог послужить толчком к возникновению оперного замысла или укреплению его (под впечатлением «Опричника» И.И. Лажечникова в Малом театре с участием Самарина, Садовского и др. была сочинена одноименная опера). Однако, работая над «Чародейкой» И.В. Шпажинского, Чайковский категорически отказывался смотреть пьесу в Малом или Александринском театрах, боясь, что драматическая версия помешает рождавшемуся у него образу героини, и лишь настойчивые приглашения Савиной вынудили его отправиться на ее бенефис в Тифлисе, в чем он потом раскаивался. Загоревшись в 1876 г. идеей оперы «Отелло», Чайковский извещал В.В. Стасова, согласившегося писать либретто, о своем намерении побывать в Петербурге, первой причиной называя желание увидеть Эрнесто Росси в этой роли, возможно, ожидая каких-то импульсов от игры итальянского трагика.

Ценя искусство драматических актеров и зная в нем толк, Чайковский и к оперному исполнительству предъявлял требования, в которых драматическая сторона входила на равных с вокальной. Говоря о шведской певице Кристине Нильсон[33], голосовые данные которой не считал исключительными, он связывал причину ее «громадных успехов» «с гениальным сценическим талантом, ставящим ее на безусловно первое место между современными талантами»[34].

Драматическим даром владели все любимые им оперные артистки, начиная с Эммы Лагруа[35] – певицы итальянской труппы, выступавшей



П.И. Чайковский. 9 июня 1886 г., Париж. Фото Ш. Ройтлингера

в Петербурге в дни его молодости, или с Дезире Арто[36], французской артистки, имевшей столь большое значение в его жизни, вплоть до одной из любимейших исполнительниц его оперных партий Эмилии Павловской[37], в разные годы выступавшей на обеих оперных императорских сценах.

Постоянная забота об оперном либретто и неудовлетворенность работой либреттистов привели его к мысли о необходимости знать и учитывать условия сцены. Собственное понимание он приобрел в драматическом театре, который помогал композитору постигать тайны и законы сценичности.

Возможно, этому способствовало и сочинение музыки для драматических спектаклей, заставлявшее композитора входить в логику развития сценического действия. Тем более, что эта работа протекала в тесном содружестве с драматургом и с театром, как это было при создании «Снегурочки». Таким образом, драматический театр был своеобразной школой оперного творчества композитора.

Чайковский был необыкновенно искренним и непосредственным зрителем, подчас по-детски наивным, эмоционально реагирующим на все происходящее на сцене. «…Но какая мучительная пьеса, – пишет он после «Отелло». – Уж слишком омерзителен Яго – таких людей не бывает…»[38].

Сидя в зрительном зале, он мог от души смеяться, мог плакать, сопереживать и сочувствовать. А мог откровенно скучать, если зрелище было действительно скучным, либо резко диссонировало с его душевным состоянием – тогда он покидал театр: «Я же хотел посмеяться и пошел в Пале-Рояль, – но ушел, не дождавшись конца. Чтоб веселиться, нужно иметь более спокойное состояние духа»[39].

Давая сильную эмоциональную разрядку, театр предоставлял и богатую пищу для размышлений. Театральные впечатления не умирали с закрытием занавеса, они оставались в его душе, вызывая потребность поделиться ими с близким человеком, самому разобраться, подталкивали к воспоминаниям, сравнениям с прежде виденным.

Основательное знание русского и европейского театра дало Чайковскому широту художественного взгляда. Благодаря артистичности натуры его восприятие театра было на редкость полным и гармоничным, открытым любым впечатлениям. Он слышал полифонию драматического искусства. Он сопереживал трагедии – и классицистской, и шекспировской, поддавался заразительности итальянских комиков-буфф, его восхищало виртуозное мастерство французского фарса, потрясала психологическая глубина русской актерской школы. Ему были доступны любые формы театральной условности – будь то условность драм Шекспира или Мюссе, условность игры Ристори или площадного итальянского актера. Для него была безусловна «художественная высочайшая правда» трагедии Расина, которая казалась «для поверхностного взгляда столь ложной и столь невозможной»[40].

У Чайковского было ощущение единства европейской театральной системы, включающей в себя и Россию, при тонком и точном чувстве национального своеобразия русской, французской или итальянской сцен. «Будучи, – как писал Н.Д. Кашкин, – по коренным свойствам своей натуры истинно русским человеком, по воспитанию и по образованию он принадлежал к общеевропейской семье»[41].

Это давало ему поразительную свободу, с которой он мог смело сближать и сопоставлять театральные явления, казалась бы, далекие друг от друга. Он мог сравнивать драмы Шекспира и Мюссе, ставить рядом гении Рашели и Садовского. Единственным критерием в этом театральном пространстве, где для него естественно сосуществовали современность и история, Европа и Россия, выступал критерий художественной правды – «общечеловеческой, вечной и не зависящей от эпохи и местности»[42].

[1] *Герард В.Н.* Чайковский в Училище правоведения // Воспоминания о П.И. Чайковском. М.: Музыка, 1979. С. 30.

[2] *Ларош Г.А.* На память о П.И. Чайковском // Воспоминания о П.И. Чайковском. С. 48.

[3] Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 26 ноября /8 декабря 1878 г. // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. В 3-х т. М.–Л.: Academia, 1934–1936. Т. 1. С. 501.

[4] *Чайковский М.И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3-х т. Москва–Лейпциг: П. Юргенсон, 1900–1902. Т. 1. С. 117–118.

[5] Каменка – имение в Чигоринском уезде Киевской губернии, принадлежавшее некогда декабристу В.Л. Давыдову, где жила любимая сестра композитора Александра Ильинична с мужем, Л.В. Давыдовым, и детьми. Чайковский, впервые приехав в Каменку в 1865 г., проводил там почти каждое лето, считая семейный дом сестры своим домом, только там, по собственному признанию, находя чувство спокойствия и мира в душе.

[6] Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 24 августа 1880 г. // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. С. 400.

[7] Письмо П.И. Чайковского к Е.М. Чайковской от 15 января 1866 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. М.: Музгиз, 1953–1981. Т. 5. С. 95.

[8] *Чайковский П.И.* Четвертая неделя концертного сезона // П.И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. С. 267. Шумский выступил с чтением сатирического очерка М.Е. Салтыкова-Щедрина «Прощаюсь, ангел мой, с тобой!». Ермолова читала поэму Томаса Гуда «Сон леди».

[9] Там же.

[10] *Кашкин Н.Д.* Воспоминания о П.И. Чайковском. М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. С. 23.

[11] Письмо П.И. Чайковского к М.И. Чайковскому от 16 января 1866 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 5. С. 95.

[12] *Кашкин Н.Д.* Указ. соч. С. 23.

[13] Там же. С. 25.

[14] Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 24–25 ноября / 6–7 декабря 1879 г. // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. 2. С. 434. Премьера «Снегурочки» состоялась 11 мая 1873 г.

[15] П.И. Чайковский. Письмо к М.И. Чайковскому от 28 сентября 1867 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 5. С. 123. Самарин играл Тартюфа, Шумский – Оргона.

[16] Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 9 января 1878 г. // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 152–153.

[17] *Амфитеатрова-Левицкая А. Н.* Первый спектакль «Евгения Онегина» // Чайковский и театр. М.–Л.: Искусство, 1940. С. 42.

[18] *Ларош Г.А.* На память о П.И.Чайковском // Воспоминания о П.И. Чайковском. С. 413. Опера А.Н. Рубинштейна «Маккавеи» была поставлена в Мариинском театре в 1887 г., в Большом – в 1883 г. Инсценировка поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» шла в Александринском и Малом театрах с 1877 г.

[19] Письмо П.И. Чайковского к Ю.П. Шпажинской от 30 сентября 1886 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 13. С. 469.

[20] Письмо П.И. Чайковского к М.И. Чайковскому от 12 декабря 1880 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 9. С. 330.

[21] Погожев Владимир Петрович (1851–1935) – управляющий Петербургской конторой Императорских театров с 1882 по 1897 г., управляющий делами дирекции с 1897 по 1900 гг., член Совета при министре Императорского двора с 1901 г., автор трудов по истории Императорских театров.

[22] Письмо П.И. Чайковского к И.П. Чайковскому от 12/24 августа 1861 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 5. С. 69.

[23] Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 6 ноября / 8 декабря 1878 г. // Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 500.

[24] Письмо П.И. Чайковского к М.И. Чайковскому от 30 декабря 1887/ 11 января 1888 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 14. С. 315.

[25] Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 17 февраля/ 1 марта 1878 г. // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 220.

[26] *Чайковский М.И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 65–66.

[27] Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 15 августа 1878 г. // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. 2. С. 413.

[28] Письмо П.И. Чайковского к А.И. Чайковскому от 27/15 февраля 1879 г. // П.И. Чайковский. Собрание сочинений. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 8. С. 114.

[29] Письмо П.И. Чайковского к М.И. Чайковскому от 4/16 марта 1880 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 9. С. 70.

[30] Там же.

[31] Там же.

[32] Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 10/22 января 1879 г. // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. 2. С. 21.

[33] Нильсон Кристина (1843–1921) – шведская певица, в 1872–1885 гг. гастролировала в России.

[34] *Чайковский П.И.* Пятое симфоническое собрание. – Итальянская опера // П.И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. С.101.

[35] Лагруа Эмма (1831–?), итальянская оперная певица, с 1859 г. в течение трех сезонов выступала в СПб. Чайковскому особенно нравилось ее исполнение партии Нормы в одноименной опере В. Беллини.

[36] Арто Маргарита Жозефина Дезире (1835–1907), оперная певица, выступала в Парижской опере и на многих мировых сценах; в Россию впервые приехала в 1868 г. Славу ей принесли не только прекрасные вокальные данные, но и драматический талант. Чайковский сочинил для нее 6 романсов. Его увлечение артисткой было так велико, что он даже собирался жениться на ней.

[37] Павловская (ур. Бергман) Эмилия Карловна (1853(57) – 1935) – оперная и камерная певица, педагог, пианистка, солистка Мариинского театра в 1884–1888 гг., Большого – в 1883–1884 и 1888–1889 гг. Ее исполнение отличалось выразительностью и драматическим мастерством, ее образам была присуща художественная законченность и цельность. Была первой исполнительницей в операх П.И. Чайковского партий Татьяны («Евгений Онегин», 1884 г.), Кумы («Чародейка», 1887 г.), Марии («Мазепа», 1884 г.) – исполнение этой партии чрезвычайно высоко ценил автор.

[38] Письмо П.И. Чайковского к М.И. Чайковскому от 30 декабря 1887/11 января 1888 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 14. С. 315.

[39] Письмо П.И. Чайковского к М.И. Чайковскому от 14 ноября 1877 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 6. С. 220.

[40] Письмо П.И. Чайковского к М.И. Чайковскому от 4/16 марта 1880 г. // П.И. Чайковский. Собр. соч. В 17-ти т. Т. 9. С. 70.

[41] *Кашкин Н.Д.* П.И. Чайковский // Воспоминания о П.И. Чайковском. С. 425.

[42] Письмо П.И. Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 15 августа 1878 г. // П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. 1. С. 413.

Андрей Юрьев

«Кукольный дом» впервые на сцене: опыт реконструкции спектакля и его зрительской рецепции[1]

Здесь не место разворачивать подробный действенный анализ «Кукольного дома» и выявление поэтапного психологического развития образа Норы. Однако общий ход и основные этапы этого развития обозначить необходимо, и они свидетельствуют: между Норой первого акта и Норой финальной сцены действительно огромная дистанция. Вместе с тем ее *образ сохраняет прочное единство.*

IV

Не подлежит сомнению, что в первом акте Нора в самом деле предстает как «ребенок», на что указывает не только реплика фру Линне «Ты дитя, Нора!»[2], не только манера обращения с нею Хельмера, но и все ее поведение. Между тем далее со всей последовательностью – не только психологической, но, говоря предельно точно, *экзистенциальной* – героиня не сбрасывает маску, каковой у нее на самом деле никогда не было, но стремительно взрослеет, превращаясь в *личность* – разумеется, еще не окончательно сложившуюся, но встающую в финале на путь самоопределения. 3 января 1880 г. в письме к готовившему шведскую премьеру «Кукольного дома» Эрику аф Эдхольму драматург пояснял: «Лишь с того момента, как она покидает свой дом, и начинается, собственно говоря, ее жизнь. <…> Нора, это большое *перезрелое дитя*, должна выйти в мир, чтобы обрести себя, и, вполне вероятно, настанет время, когда она сочтет возможным взяться за воспитание своих детей – а может быть, и нет; никто этого не знает. Но со всей определенностью ясно одно: с тем ви́дением своего брака, которое Нора обрела в последнюю ночь, для нее было бы *аморально* продолжать совместную жизнь с Хельмером; для нее это совершенно невозможно, и поэтому она уходит»[3].

Вряд ли будет ошибкой утверждение, что в основе *всего* ибсеновского замысла лежит творчески переосмысленная драматургом киркегоровская концепция личности – вместе с известным учением датского мыслителя о «стадиях жизненного пути»[4]. До большой сцены с Крогстадом в первом действии Нора-«ребенок» служит идеальным художественным воплощением киркегоровского «непосредственного эстетизма», главный принцип которого героиня Ибсена прямо выражает радостным восклицанием в разговоре с Кристиной: «Ах, право, как чудесно жить и чувствовать себя счастливой!»[5]. С этой точки зрения, она образует вполне подходящую пару для своего погруженного в служебные дела супруга, который, в отличие от нее, как раз и *носит маску* – маску серьезно относящегося к своим обязанностям – и вообще к жизни – киркегоровского «этика», за которой скрывается подлинная сущность Хельмера – все тот же «непосредственный эстетизм». «Эстетик в самом расхожем датском понимании *à la* Киркегор», – в этой меткой характеристике, которую дал Хельмеру Георг Брандес (в письме к своему младшему брату Эдварду)[6], выражается скрытая до времени сердцевина, квинтэссенция этого образа. В третьем же акте Нора и Хельмер как будто меняются местами: если Хельмер в полной мере обнаруживает

«Кукольный дом», I действие.
Б. Хеннингс – Нора

свою «эстетическую» (в киркегоровском смысле) натуру, то Нора, пройдя через сложное внутреннее развитие, осуществляет иррациональный, по Киркегору, «прыжок» (*«springet»*) в сферу этического – с тем лишь существенным отличием от киркегоровского «этика», что для нее область этического – не «область всеобщего», а область *чисто индивидуального, личного самоопределения*. Именно *принцип индивидуалистической этики* отстаивает она в своем финальном разговоре с Хельмером, причем не только на словах, но и *на деле*. Ее уход от детей – трагическая цена, которую вынуждена платить любящая мать, чтобы перестать, наконец, быть «перезрелым дитятей», «выйти в мир» и «обрести себя».

Уже первые наброски «Кукольного дома» имели подзаголовок «Заметки к современной трагедии»[7], и нет никаких оснований усматривать в окончательном варианте пьесы перемену изначально выбранного драматургом жанра. Ибо сокровенный смысл замеченного Эдвардом Брандесом, но так и не проясненного им вполне «внутреннего действия» драмы Ибсена, – постепенное превращение милого «жаворонка», попрыгуньи-«белочки», «ребенка-жены» в *современную трагическую героиню*[8].

Рассматривая ибсеновскую Нору именно как образ трагический, известный канадский ибсеновед Эррол Дербак сравнивает «Кукольный дом» с софокловским «Царем Эдипом»: «То, что составляет трагическую суть Норы, представляется мне в точности сходным с тем, что составляет трагическую суть софокловского Эдипа: и тот, и другая

проживают, проходят через волевое и опаляющее их разрушение фальшивого чувства человеческого "я" – несмотря на то, что это чувство несомненно гарантирует стабильность и комфорт, надежный статус и общественное положение, – чтобы обрести волю к "воссозданию иного бытия", *"at blevet en anden"* [9], какую бы ужасную цену ни пришлось за это заплатить. Никто из них не умирает, но оба переживают полное боли умирание старого "я" и полное не меньшей боли рождение "я" нового, лишение себя допущений и очевидностей, что "полагают" нас в мире, который, как нам кажется, мы хорошо знаем. Для кого-то – например, для хора, с безнадежностью поющего о человеческом счастье по сию сторону могилы, – страдание трагического индивида получает слишком незначительное утешение. Но Эдип, ослепляющий себя наперекор многочисленным иллюзиям *призрачного* мира, испытывает тот восторг, что даруется освобождением себя от фальшивых образов и подобий, открытием того, *кто ты есть*, даже если это открытие для него разрушительно»[10].

Конечно, между Норой и Эдипом множество различий, обусловленных, прежде всего, разницей культурно-исторических контекстов. Однако Нора возвышается в финале драмы не просто над самой собой, но, как и положено подлинно трагической героине, над уровнем средней человеческой нормы. – Ибо она так же, как и софокловский Эдип, познает подлинные *ужас* и *радость* от карающего и вместе с тем благодатного «прикосновения богов»[11]. Вместе с тем Нора – глубоко *современная* трагическая фигура, имеющая, в силу *субъективной «сокрытости»* ее психологического и экзистенциального становления, пускай не полное, но все же заметное сходство с киркегоровской «современной» Антигоной[12] – что и делает героиню Ибсена особенно трудной для сценического воплощения. Силой, инициирующей становление Норы, ее движение от детской невинности к личностной трагической свободе, является, на поверку, ее усиливающийся *страх*. Поначалу он вызван чисто внешней угрозой – угрозой разоблачения ее Крогстадом, – но затем превращается в то захватывающее экзистенциальное переживание, которое обретает сходство со страхом киркегоровского Адама[13]. Как отметил в свое время Даниель Хоконсен, страх Норы (как и страх Адама, в силу которого библейский герой и теряет, по мысли датского философа, свою невинность) предстает до определенного момента как «сильнейший страх человека, пока не достигшего полного развития, но подвергаемого испытанию, которое может вынести только вполне

развившаяся личность»[14]. Перефразируя Хоконсена, можно сказать, что Нора – и это делает ее еще более похожей на киркегоровского Адама – испытывает сильнейший страх перед испытанием, без которого ее полное человеческое развитие и *не может* свершиться. Это испытание – реальная возможность самоубийства как необходимой жертвы, порождающая страх героини Ибсена перед смертью, тот страх перед ужасным и в то же время притягательным «ничто», без которого было бы невозможным, по Киркегору, полное человеческое развитие Адама, да и всех его потомков. Мысль о стремительно приближающемся моменте самоубийства в равной мере *страшит* героиню Ибсена и *влечет ее к «ничто»* – со всей почти непреодолимой его прельстительностью. Это как раз и становится важнейшим фактором, необходимым для начавшегося экзистенциального становления героини. «Самоубийство как тайно задуманный выход несомненно обладает известной силой, придающей жизни особую интенсивность, – писал Киркегор. – Мышление к смерти уплотняет и концентрирует жизнь»[15].

Кульминационным моментом в развитии «внутреннего действия» драмы, доводящим экзистенциальный страх до высшего напряжения и затем его как бы «снимающим», становится тарантелла Норы в конце второго акта. Тут можно вспомнить знаменитое признание Ибсена из его римского письма к Бьёрнстьерне Бьёрнсону, написанного в пору работы драматурга над «Брандом»: «Помнишь музу трагедии, стоящую в зале, перед ротондой, в Ватикане? Ни одно скульптурное произведение до сих пор не объяснило мне здесь так много, как эта муза. Берусь утверждать, что благодаря ей я постиг, что такое была греческая трагедия. Неописуемо высокая, великая, тихая радость, разлитая на лице, богато увитая листьями голова, носящая отпечаток какого-то *неземного восторга, чего-то вакхического*, глаза, одновременно смотрящие *в глубь самих себя и куда-то вдаль, поверх всего того, на что смотрят*, – такова была греческая трагедия. <…> Только бы удалось мне использовать это открытие в избранной мною области искусства!»[16]. Страх, боль, отчаяние, страсть, самозабвение, исступление, восторг – вот чем насыщен танец Норы, вызывающий прямые ассоциации с «дионисийским» неистовством и позволяющий увидеть в героине Ибсена возрожденную и модернизированную драматургом Менаду. Однако знаменитая тарантелла – вовсе не то погружение в безличную стихию и не то растворение в ней, которые полностью уничтожают, отменяют шопенгауэровско-ницшевский *principium individuationis*. У Ибсена это

только необходимый промежуточный этап, без которого оказываются абсолютно невозможными пересоздание индивидом самого себя и *рождение личности* – уже не непосредственно природного, а *подлинно духовного и предельно конкретного цельного «я»*, которого прежде у Норы не было и не могло быть.

«Танец для нее, – отмечает современная исследовательница Ибсена Вигдис Истад, – остается единственным средством, позволяющим выразить глубоко сокрытые, утаенные от всякого внешнего взгляда измерения предельно насыщенного человеческого существования. Нора *танцует* эпифанию, она выражает абстрактную идею, вбирающую в себя как эротические, ужасающие, так и освобождающие силы, о которых она в данный момент не в состоянии ни говорить, ни размышлять. Посредством красноречивого безмолвия танца ею подготавливается человеческое возрастание, ведущее ее к решительной, волеизъявляющей развязке, которая позволяет ей вступить во всеобщую жизнь настолько цельной и определенной личностью, насколько это для нее сейчас возможно»[17].

Совершенно необходимо при этом учитывать, что Ибсену была хорошо известна традиционная символика итальянской тарантеллы, восходящая не столько к древним оргиастическим культам, сколько к средневековому тарантизму[18]. В неистовой пляске женщины, укушенной тарантулом, в средневековой Италии усматривали исцеляющую силу: во время танца (потому и получившего название «тарантелла») яд тарантула якобы выходил из тела женщины. Много позднее тарантелла утратила, разумеется, свои «магические» функции и превратилась в виртуозно легкий и стремительный танец, получивший известность далеко за пределами Италии. Вполне естественно, что в Дании второй и третьей четверти XIX в. тарантелла обрела широчайшую популярность благодаря Августу Бурнонвилю, неоднократно включавшему ее в свои балеты – например, «Празднество в Альбано» (1839) и «Неаполь, или Рыбак и его невеста» (1842), строго выдержанные в стилистике *Biedermeier*[19]. Однако тарантелла Норы в финале второго действия словно возвращает этому танцу его исконные неистовство и «магическую» преображающую силу. А то, что Ибсен приурочил события драмы к Рождеству, несомненно придает тарантелле особые религиозно-мистические коннотации, которые стал обретать этот танец уже к концу Средневековья: обновление человеческой души, ее освобождение от власти «дьвола-тарантула» уже воспринимались в первую очередь как дар самого Христа[20].

Несмотря на многочисленные попытки связать воедино драматургию Ибсена с тем «трагическим миропониманием», которое выразил Фридрих Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» (утверждавший, что бытие может быть оправдано лишь как эстетический феномен и если допускает какого-то бога, то только как внеморального бога-художника), между идеями немецкого философа и позицией норвежского драматурга можно обнаружить лишь поверхностные совпадения[21]. Для Ибсена трагический жанр всегда оставался немыслимым вне сферы этического – так же, как и для Сёрена Киркегора, неизменно убежденного в том, что эстетика трагического возможна только на основании этических предпосылок и без глубокой укорененности в проблематике нравственного выбора обречена на неизбежный распад и гибель[22]. «Кукольный дом» служит, пожалуй, одним из лучших тому подтверждений. Преображенная, уже ставшая «*другой*» после двукратного исполнения тарантеллы, в которой, казалось бы, празднует свой окончательный триумф сокрушающая и всякую мораль, и личностное начало «дионисийская» стихия, Нора вовсе не оказывается «по ту сторону добра и зла», но *впервые обретает этическую ориентацию*, не согласующуюся с фальшивой, *псевдохристианской* моралью общества[23]. Ее новая экзистенциальная позиция может быть прояснена не афоризмами Заратустры, а знаменитым призывом, которым завершается книга «Или – или» и который невозможно адекватно воспринять вне целостного контекста христианского мировоззрения философа:

«Не прерывай полета своей души, не сокрушай скорбью лучшего в себе, не ослабляй свой дух полужеланиями и полумыслями. Спроси себя, и продолжай спрашивать неустанно, пока не найдешь ответа; ибо можно много раз узнавать нечто, можно много раз признавать это, много раз желать и пробовать этого добиваться, – и все же только глубоко внутреннее движение, только несказанное сердечное волнение, – только оно способно убедить тебя в том, что признанное тобою поистине принадлежит тебе, что никакая сила на свете не способна у тебя это отнять; ибо только истина, которая возвышает, – это и есть истина для тебя самого»[24].

Провозглашаемая Норой в финале индивидуалистическая этика вовсе не противоречит *самой сути* лютеранской версии христианства, очищенной от плоского морализма большинства протестантских церковных деятелей XIX столетия, – того морализма «пастора Хансена», о котором вспоминает в своем последнем разговоре с мужем Нора[25]

и который несколькими десятилетиями ранее подвергался Киркегором самой ироничной, жесткой и резкой критике.[26] Поэтому путь, на который встает героиня Ибсена, может вызывать вполне оправданные ассоциации с проповедью киркегоровского «этика» Бранда, монолог которого в первом действии ибсеновской поэмы нередко (и вовсе не без оснований) воспринимался читателями и критикой как творческое *credo* самого автора:

Я к новым не стремлюсь словам, –
О вечной правде молвлю вам;
Не церковь и не догму ныне
Хочу возвысить до святыни, –
Те видели свой первый день
И потому, как все, конечно,
Увидят и ночную тень,
Ведь сотворенное невечно:
Оно червей и моли корм,
Его закон времен и норм
Сметет с пути для новых форм.
Но нечто вечно пребывает:
Тот дух, что не был сотворен
И пав, пав на заре времен,
Свое паденье искупает,
Когда бросает веры мост
От духа к духу – выше звезд;
Теперь иссяк он понемногу
От нынешней трактовки Бога,
Но должен дух из рук, голов,
Осколков душ, сердец, кусков
Вновь целым стать среди обломков,
Чтобы Господь опять признал
В нем лучшее, что Он создал, –
Адама доблестных потомков!

(Пер. А.В. Коваленского)[27]

Разумеется, в исполнении Бетти Хеннингс Нора не становилась в финальной сцене ни «Сёреном Киркегором в юбке» (из-за чего ехидно

подтрунивал над драматургом довольно-таки догадливый Эрик Бёг), ни трагической героиней, встающей на трудный путь лютеранского этика-индивидуалиста Бранда. Ее трактовка, будучи бесконечно далекой от трагического жанра, как будто ярко высвечивала изощренную *иронию*, скрытую в известном – и лишь на первый взгляд «либеральном» – признании Ибсена: «Я пишу свои пьесы, как *хочу*, а затем предоставляю артистам играть их, как *могут*»[28]. Однако эту иронию пришлось испытать на себе не только Бетти Хеннингс, но, пожалуй, и всем последующим практикам сцены – актерам и режиссерам, – рискнувшим вступить в творческий диалог с создателем «Кукольного дома». И только те из них сумели оказаться достойными собеседниками норвежского драматурга, кто хорошо сознавал сопряженные с этим диалогом трудности, суть которых лучше всех сформулировал великий Ингмар Бергман: «Понимаете, когда имеешь дело с Ибсеном, всегда ощущаешь определенные границы – Ибсен сам очертил их. Он был архитектором, он строил. Всегда строил свои пьесы и знал точно: хочу сделать так и вот так. Направлял публику в ту сторону, куда хотел, закрывал двери и не оставлял других возможностей. У Стриндберга – как и у Шекспира – чувствуешь, что таких пределов нет»[29].

В случае же с «Кукольным домом» совершенно очевидно, что без *трагической актрисы*, способной с предельной убедительностью *зримо* представить весь путь Норы от первой до последней сцены, трагедии не получится – и положения не спасет *никакая*, пусть даже самая изощренная, режиссерская концепция. Во всяком случае, «шов», отмеченный в финале всеми рецензентами первой постановки, будет неизбежно проступать в спектакле с чудовищной наглядностью[30].

…И все же нельзя не признать, что из конфликта «Хеннингс versus Ибсен» победителями сумели выйти *обе* стороны – пускай каждая из них и понесла серьезные потери[31]. Поэтому не отрекшийся от всех прежних своих претензий к актрисе Эдвард Брандес имел-таки основания смягчить их неожиданным признанием: «Фру Хеннингс *умело* и *успешно* боролась с дистанцией, которую проложили между нею и Норой Ибсена ее ум и характер»[32]. Ибо из сложнейшего материала ибсеновской драмы фру Хеннингс выстроила *свой*, совершенно *особый* сюжет, хотя и не обладавший масштабом обобщений Ибсена, но затрагивавший – независимо от осознанных самой актрисой целей – важнейший узел тех эстетических сплетений, которые незримо ткала на сцене Королевского театра сама эпоха.

Вопреки всей драматургической логике пьесы Ибсена Нора в трактовке Бетти Хеннингс *упорно не менялась*. Она столь же упорно сражалась с надвигавшейся на нее «грубой» реальностью, изо всех сил пытаясь сохранить свою исконную сущность – сущность вечно прекрасного дитяти. В ее тарантелле, разученной актрисой еще в годы ее ранней балетной юности, вновь возрождалась, пускай ненадолго, свежая, светлая и бесконечно радостная красота ушедшей театральной эпохи – по-прежнему прельстительная, но уже безнадежно обреченная красота, что праздновала свой последний триумф наперекор любым страданиям и тягостным предчувствиям.

Нора-Хеннингс до самого своего ухода из дома Хельмера оставалась удивительно живучим воплощением того самого киркегоровского феномена «непосредственно эстетического», которое было (насколько это возможно) очищено игрой актрисы от всего постороннего. Вот она – неотразимая в своих детских чарах невинность, остающаяся по ту сторону любых моральных соображений и законов! А потому Эдвард Брандес (позднее увлекшийся, как и его брат Георг, эстетическим имморализмом отшельника из Сильс-Мария) никак не мог не восхититься совершенной *неподсудностью* этой удивительной сценической героини, которой до финального ее разговора с мужем публика просто *не могла* не прощать абсолютно все: «Фру Хеннингс была в высочайшей степени пленительным жаворонком и куколкой-женой, и никто не мог усомниться в том, что эта Нора с полным правом находила себе оправдание в неведении относительно законности своего поведения»[33].

«С голосом, звенящим, как хрустальные колокольчики, она передвигалась по сцене с легкостью, совершенно недоступной всем виденным мною до и после актрисам – совсем как птичка, случайно выпорхнувшая из своей клетки», – так вспоминал спустя годы Свен Леопольд о своих детских впечатлениях[34]. И трудно допустить, что его мальчишечье воображение не было глубоко потрясено. Ведь эта Нора, казалось, в самом деле явилась на сцену прямиком из мира сказок Андерсена – того мира прекрасных фей и малюток-эльфов, память о котором не может полностью иссякнуть ни у кого из нас…

Разве можно было винить Хельмера-Поульсена в том, что он обращается с этим «жаворонком» не как с женой, а как с ребенком? Разве можно было обходиться с нею как-то иначе?

Достаточно взглянуть на фотографию Бетти Хеннингс в костюме неаполитанской рыбачки, запечатлевшую тот момент, когда Нора

«Кукольный дом», III действие.
Б. Хеннингс – Нора

со слегка сердитой досадой и неподдельно детскими испугом и удивлением смотрит, сжав свои ладошки в кулачки, на отчитывающего ее Хельмера, – чтобы сразу вспомнить о Золушке, только что сбежавшей с бала и готовой вот-вот расплакаться.

Разве мог дуэт Бетти Хеннингс и Эмиля Поульсена не напомнить кому-то из зрителей сказку о красавице и чудовище? Но только с тем существенным отличием, что «чудовище» так и не преображается от силы слез «красавицы» в ослепительно прекрасного и доброго юного принца. Ибо в жизни, увы, невозможно «чудо из чудес», а «от жизни никуда ведь не спрячешься, *никуда*»...

И утешить это неотесанное, жестокое, но такое жалкое после ухода красавицы «чудовище» – до сих пор столь успешно делавшее абсолютно взрослую банковскую карьеру – не могли ни застывшая на книжном шкафу гипсовая Венера, ни висевшая над пианино рафаэлева «Мадонна»... А этой почти настоящей сказочной Дюймовочке, к спинке которой как будто с самого рождения прикрепили невидимые крылышки, так всегда хотелось в случае опасности видеть в своем супруге сказочно обворожительного принца-спасителя!..

Вместе с этой Норой уходили в безвозвратное прошлое не только бесконечно милые белокурые и голубоглазые существа, населявшие наивный бюргерский мир датско-немецкого *Biedermeier*. Разумеется, это был конец ослабевшего, но все еще полного прельстительно

дивных чар датского романтизма, что вынужденно отступал под натиском той «грубой» реальности, изучать которую призывала соотечественников «молодая Дания». И не потому ли юный Герман Банг, уже превращавшийся в оппонента братьев Брандесов и поклонника хрупкой, изначально обреченной на быстрое увядание красоты только-только зарождавшегося в скандинавской поэзии декаданса, с безграничным восхищением следил за тем, как легко порхает по сцене обворожительная малютка-фея – Нора? И, конечно, трудно сомневаться в том, что сидевшему в партере настоящему юному «принцу» так страстно хотелось взять под свою защиту танцевавшую перед ним тарантеллу Дюймовочку…

Но вот, наконец, выходя из гостиной, Нора бросает на Хельмера свой когда-то веселый и беспредельно доверчивый, а теперь – впервые! – бесконечно тоскливый взгляд… Вряд ли без этого прощального взгляда своей исчезавшей в зимней ночи маленькой «волшебной» героини актриса могла бы создать два последующих своих шедевра в ибсеновском репертуаре – взрослевшую на глазах и приходившую в безысходное отчаяние Хедвиг из «Дикой утки» (в появившейся спустя шесть лет строго натуралистической версии Вильяма Блока), а еще позднее – сломленную жизнью и уже совсем не имевшую никаких иллюзий фру Алвинг…[35]

Первый «Кукольный дом» был, конечно, не только расставанием фру Хеннингс со своей почти по-детски счастливой артистической юностью, но и прощанием датского театра с чистой душой северной романтики – той душой, что жила отныне лишь в сказках Андерсена, успевшего одарить пленительную Бетти Шнелль своей последней, грустной старческой улыбкой. Именно таким печальным, почти мучительным, но все же светлым и поистине *драгоценным* прощанием суждено было стать и этому действительно легендарному спектаклю…

В то время как «грубая» реальность Вильяма Блока уже готовилась вступить в свои права на датской сцене.

[1] Окончание. Начало и продолжение: Proscaenium: Вопросы театра. 2017, № 3–4. С. 239–250; 2018, № 1–2. С. 305–339; 2018, № 3–4. С. 256– 275.

[2] *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Искусство, 1957. Т. 3. С. 385.

[3] *Ibsen H.* Brev 1845–1905: Ny samling. Oslo; Bergen; Tromsø: собр. Universitetsforlaget, 1979. [Bd.] I: Brevteksten. S. 247–248 (Ibsenårbok 1979). Курсив в цитате мой.

[4] Герман Банг и Эрик Бёг, по разным причинам вспомнившие о Киркегоре в связи с драмой Ибсена, проявили, надо признать, не свой субъективизм, а чрезвычайно глубокую проницательность. Попутно отметим, что споры о степени влияния Киркегора на Ибсена, не утихают среди ибсеноведов до сих пор. Сам Ибсен, как известно, отрицал влияние на свое творчество идей датского мыслителя и однажды заявил, что он «вообще очень мало читал Киркегора, а понял из его сочинений еще того меньше» (см.: *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Искусство, 1958. Т. 4. С. 691). Однако позднейшим исследователям удалось уличить драматурга в извинительном для него лукавстве, объяснимом жаждой во что бы то ни стало доказать свою полную творческую самостоятельность. Влияние на Ибсена философии Киркегора было впервые подробно рассмотрено в специальном разделе исследования Харальда Бейера «Значение Сёрена Киркегора для норвежской духовной жизни» (см.: *Beyer H.* Søren Kierkegaards betydning for norsk aandsliv// Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning. Kristiania: H. Aschehoug & Co, 1923. Bd. 19. S. 47–97). Из последующих работ на тему «Ибсен и Киркегор» (ставшую одним из содержательнейших разделов современного ибсеноведения) следует особо выделить многочисленные статьи норвежской исследовательницы Вигдис Истад (см., например: *Ystad V.* «—livets endeløse gåde»: Ibsens dikt og drama. Oslo: Aschehoug, 1996. S. 42–57, 79–100), а также книгу американца Брюса Шапиро: *Shapiro B.G.* Divine Madness and the Absurd Paradox: Ibsen's «Peer Gynt» and the Philosophy of Kierkegaard. New York; London: Greenwood Press, 1990. Заслуживает также внимания сборник статей: Kierkegaard, Ibsen og det moderne / Utg. N. J. Cappelørn, Th. A. Dyrerud, Ch. Janss, M.T. Mjaaland, V. Ystad. Oslo: Universitetsforlaget, 2010.

[5] *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. С. 389.

[6] См.: *Brandes G.*, *Brandes E.* Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd. København: Gyldendal, 1940. Bd. 2. S. 58. Эдвард Брандес лишь косвенно воспользовался этой характеристикой и в своей рецензии на «Кукольный дом» ни разу не упомянул имя Киркегора,

что было с его стороны весьма благоразумно: в противном случае – что хорошо понимали оба Брандеса – Ибсен почувствовал бы себя задетым, ибо он всегда воспринимал любое указание на внешнее воздействие как упрек в творческой несамостоятельности. Однако в своей рецензии Эдвард Брандес дословно воспроизвел другую характеристику, данную Хельмеру Георгом в письме к брату и скрыто подразумевавшую киркегоровскую параллель: «Обо всем он судит в категориях "красиво" и "уродливо", но никогда – "верно" и "неверно"» (ср.: Ibidem; *Brandes E.* Henrik Ibsens «Et Dukkehjem» paa det kgl. Theater // Ude og Hjemme. København, 1880. Nr. 118, Tredie Aargang, Søndagen d. 4. Januar. S. 149).

[7] *Ibsen H.* Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D. A. Seip. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1933. Bd. 8. S. 368.

[8] Именно эта трансформация образует *сердцевину* ибсеновского замысла, заметить которую оказались неспособны ни консервативные, ни «передовые» современники Ибсена. «Бедняжка Нора страдает и барахтается в своих проблемах. Это печально, но совершенно не трагично», – писал Георг Брандес в 1880 г. в связи с постановкой «Кукольного дома» в берлинском Резиденц-театре (*Brandes G.* «Et Dukkehjem» i Berlin // Brandes G. Samlede Skrifter. København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1904. Bd. 14. S. 269), и такой поверхностный взгляд на ибсеновскую героиню долгое время господствовал в литературной и театральной критике, сохраняя сторонников до сих пор. Сделав это замечание, не упустим и возможность отметить: видя в норвежском драматурге создателя «нового – не трагического – театрального языка», можно утверждать, что «модель нового театра – модернистского – создана впервые в пьесах Хенрика Ибсена», но невозможно при этом избежать возникающих теоретических нестыковок, заставляющих исследователя противоречить самому себе (см.: *Максимов В.И.* Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2014. С. 39–40, 206, 208).

[9] Точнее – «at blivet en anden», т. е. «чтобы стать другим» *(норв.)*. См. слова Хельмера в финальной сцене «Кукольного дома»: *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. С. 452.

[10] *Durbach E.* A Doll's House: Ibsen's Myth of Transformation. Boston: Twaine Publishers, 1991. P. 58–59.

[11] Выражение, использованное одним из крупнейших норвежских ибсеноведов Даниелем Хоконсеном применительно к фру Алвинг в финале

«Привидения». Королевский театр. Б. Хеннингс – фру Алвинг, П. Йерндорф – пастор Мандерс. 1903

«Привидений» и Ребекке Вест в финале «Росмерсхольма». Хоконсен также вспоминал о древнегреческой трагедии в связи с центральными фигурами ибсеновских драм (см.: *Haakonsen D.* «The Play-within-the-Play» in Ibsen's Realistic Drama // Contemporary Approaches to Ibsen. Oslo; Bergen; Tromsö: Universitetsforlaget, 1971. Vol. 2. P. 116–117). Однако в связи с «прикосновением богов» мы предпочли бы другой, исторически более точный акцент, который отсылает не к античности, а к исконно лютеранскому типу религиозной экзистенции, в значительной мере основанному на глубоком проживании новозаветной апофегмы: «Ибо Господь, кого любит, того наказывает; бьет же всякого сына, которого принимает» (Евр. 12:6). Именно на этой апофегме основывается знаменитое утверждение Лютера, позднее получившее глубокую разработку в творчестве Киркегора: «Фактически, чем более зрелым и убежденным христианином является человек, тем больше зла, страданий и смерти выпадает на его долю» (*Лютер М.* Свобода христианина // Лютер М. Избранные произведения. СПб.: Фонд Лютеранского Наследия, 1997. С. 23). Но в данном случае, разумеется, дело не в тех или иных убеждениях, а в том, что Норе достается именно тот *преображающий* и *одухотворяющий* человека путь страданий, который посылается, согласно изначальным лютеранским воззрениям, лишь избранным «свыше».

[12] См.: *Киркегор С.* Или – или. Фрагмент жизни: в 2 ч. СПб.: Изд-во РХГА, 2011. С. 186–199 (в этой книге, как и в ряде других русскоязычных изданий, фамилия философа транскрибируется неверно; нормам датского произношения более соответствует написание «Киркегор», которого придерживается автор этих строк и которое утвердилось в российской скандинавистике).

[13] См.: *Киркегор С.* Понятие страха (1844) // Киркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 113–248.

[14] *Haakonsen D.* Tarantella-motivet i «Et Dukkehjem» // Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning. Oslo: Aschehoug, 1948. Bd. 48. S. 266.

[15] *Kierkegaard S.* Dagbøger. København: Gyldendal, 1963. Bd. 3. S. 208.

[16] *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 672 (курсив в цитате мой).

[17] *Ystad V.* Fantasi og bevisshet: Henrik Ibsen og Søren Kierkegaard // Ystad V. «—livets endeløse gåde»: Ibsens dikt og drama. S. 88.

[18] Высока вероятность, что драматург читал книгу своего друга, датского писателя и ученого Вильхельма Бергсё об итальянской тарантелле и об истории тарантизма в Средние века и Новое время (*Bergsøe V.* Iagttagelser om den italienske Tarantel og bidrag til Tarantismens Historie i Middelalderen og nyere Tid. København: Thieles Bogtrykkeri, 1865). В любом случае, ее содержание было в той или иной мере известно автору «Кукольного дома», ибо наиболее тесный период общения драматурга с Бергсё относится как раз к итальянскому путешествию Ибсена 1860 гг. и, в частности, к тому времени, когда Бергсё, тоже живший в Италии, заканчивал работу над этой книгой; в конце 1870 гг. (т. е. именно в пору создания «Кукольного дома») Ибсен рекомендовал книгу Бергсё своему другу, датскому писателю Йуну Паульсену. Подробно об этом см.: *Perrelli F.* Some more notes about Nora's tarantella // Ibsen and the Arts: Painting – Sculpture – Architecture. Ibsen Conference in Rome 2001. Oslo: Center for Ibsen Studies, 2002. P. 119–131 (Acta Ibseniana I). По воспоминаниям Бергсё, в октябре 1867 года Ибсен видел исполнение тарантеллы в Помпеях (см. Ibidem. P. 120).

[19] См.: Ibidem. S. 124. Франко Перрелли отмечает, что Ибсен мог быть знаком с обработкой тарантеллы в стиле *Biedermeier* не только по балетам Бурнонвиля (которые на протяжении очень долгого времени исполнялись в копенгагенском Королевском театре), но и по представлениям оперы Даниеля Обера «Немая из Портичи», дававшимся в Кристиании в январе 1851 г. (Ibidem). Как бы то ни было,

представления о тарантелле Хельмера, требующего от Норы, чтобы она танцевала «не так бурно» и выглядела «неаполитанской рыбачкой» и вдобавок «невестой» (словно в параллель одному из балетов Бурнонвиля), восходят, несомненно, к эстетике *Biedermeier*.

[20] Рискнем предположить, что Ибсен, приступивший к созданию «Кукольного дома» в Риме, мог быть также знаком с известной рождественской кантатой итальянского композитора XVII века Кристофаро Карезаны «Тарантелла для четырех голосов к рождению Слова» (1673), в которой ангелы призывают пастухов сплясать тарантеллу и тем самым засвидетельствовать Рождество Христово, лишающее «дьявола-тарантула» всякой власти.

[21] Сам Ницше понимал это достаточно хорошо, о чем прямо свидетельствуют его довольно-таки ироничные и даже язвительные инвективы в адрес Ибсена (см.: *Ницше Ф.* Ессе Homo // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 727; *Ницше Ф.* Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная Революция, 2005. С. 70). Трудно, вместе с тем, не признать, что своим Юлианом (каким он предстает в дилогии «Кесарь и Галилеянин») Ибсен удивительно точно предсказал судьбу не только Ницше, но и всего ницшеанства.

[22] Вполне закономерно, что трагический герой именуется у Киркегора «любимцем этики» (см.: *Киркегор С.* Страх и трепет. С. 82).

[23] Стоит вместе с тем учитывать, что индивидуалистическая *этика*, к которой приходит Нора в последнем действии, также резко отличается от ее прежнего эгоистичного и по-детски невинного *«эстетического»* индивидуализма. Обратим, к примеру, внимание на такую перемену: если в начале драмы героиня демонстрирует совершенное равнодушие к тому, что происходит с «чужими», затем во втором действии выказывает, как метко зафиксировал Брандес, бессердечие в отношении Ранка, то в последнем акте она уже заметно шокирована пренебрежительным отношением Хельмера к своему близкому другу (см.: *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. С. 376, 416–417, 441).

[24] *Киркегор С.* Или – или. Фрагмент жизни: в 2 ч. С. 823.

[25] См.: *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. С. 450.

[26] Попутно отметим, что у современных Ибсену скандинавских протестантских теологов творчество драматурга не получало однозначной оценки. Причем нередко бывало так, что одни сплошь и рядом усматривали в его произведениях выпады против религии и церкви, другие же – следование исконным творческим импульсам лютеранства,

обновленным и развитым до Ибсена Киркегором (см.: *Kaasa H.* Ibsen and the Theologians // Scandinavian Studies. 1971. Vol. 43. No. 4. P. 356–384). Уже одно это обстоятельство может дать полезный стимул вдумчивому исследователю – при условии, если он способен на время выглянуть за пределы атеистического миропонимания (до сих пор довольно часто искажающего необходимую культурно-историческую оптику) либо за рамки своих представлений о сущности христианства, обусловленных особой, далекой от лютеранских принципов, конфессиональной принадлежностью.

[27] *Ибсен Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Искусство, 1956. Т. 2. С. 154 (курсив в цитате мой). Конечно, типологическое сходство образов Норы и Бранда может быть лучше всего выявлено сопоставлением структурных особенностей обоих произведений. В каждом из них обнаруживается ближе к финалу все тот же киркегоровский экзистенциальный «прыжок»: у трагического «этика» Бранда – в сферу религиозного (с жанровым «прорывом» произведения к мистериальной драме), у «непосредственного эстетика» Норы – в область этического (с «транспонированием» техники «хорошо сделанной пьесы» в зону трагедии). О Бранде как о трагическом герое, постепенно выходящем за пределы этической системы координат в направлении религиозного парадокса, см.: *Юрьев А.А.* Драматическая поэма Хенрика Ибсена «Бранд» в свете религиозно-философских воззрений Сёрена Киркегора // Скандинавская филология (Scandinavica). Вып. X. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. С. 230–239.

[28] См: *Ганзен А.В. и П.Г.* Жизнь и литературная деятельность Ибсена // Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 4 т. СПб.: Изд-во Т-ва А.Ф. Маркс, 1909. Т. 4. С. 718.

[29] *Бергман И.* Два интервью // Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино. М.: Радуга, 1985. С. 33. Надо признать, что задолго до Бергмана эту жесткую «тиранию» автора «Кукольного дома» сумел-таки до определенных пределов осознать сыгравший множество ибсеновских ролей Эмиль Поульсен, решивший на рубеже XIX–XX вв. испытать себя на режиссерском поприще: «По-видимому, он с годами и писал, имея в виду главным образом *читателей*, а не *зрителей*, – отмечал Поульсен. – Так, он меткими штрихами обрисовывает и место действия и лица. Его последние пьесы прямо как будто иллюстрированы ремарками, в которых он самым обстоятельным образом описывает и грим и одежду действующих лиц перед выходом их на сцену. Можно было бы подумать,

что он делает это для руководства актеров; но это не так. Он отлично знает, что подобные указания – смерть для актера, которого они связывают в работе его фантазии. Актер обязан следовать предписаниям автора относительно одежды и грима, и публика, увидав его в таком виде, смотрит на него просто как на иллюстратора, чтеца в костюме. В пьесах Ибсена первого и второго периода дается гораздо больше простора для фантазии актеров. И это особенно заметно при возобновлении какой-нибудь из пьес тех периодов; как только возьмешься за роль, так и закипит работа фантазии, импульс сыплется за импульсом. Другое дело с пьесами позднейшего периода. Когда удастся проникнуться сжатой ясностью роли и основной идеей пьесы и приступишь к исполнению, сразу чувствуешь себя как-то лишенным всякой свободы творчества по отношению к задаче, как-то топчешься на месте и дальше ни шагу, – загадка уже решена не тобою» (цит. по: *Ганзен А.В. и П.Г.* Жизнь и литературная деятельность Ибсена // Ибсен Г. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 719). Отметим все же, что «режиссура» самого драматурга ощутима (пускай менее явственно) и в «реалистических драмах» среднего периода. Если Поульсен не воспринимал эту режиссуру как «тираническую», то, видимо, потому, что в условиях дорежиссерского театра она могла быть просто *спасительной* для актеров.

[30] Один из наиболее значительных норвежских биографов Ибсена Халвдан Кут, повидавший за свою долгую жизнь немало постановок «Кукольного дома» (включая и одну из тех, в которых играла великая Элеонора Дузе), утверждал, что указанный «шов» целиком отсутствовал лишь у одной-единственной актрисы, сумевшей в совершенстве представить развитие Норы от «ребенка-жены» до трагической героини. Этой актрисой была норвежка Туре Сегельке, которая впервые сыграла Нору 13 октября 1936 года в спектакле Национального театра в Осло. [См.: *Koht H.* Henrik Ibsen: Eit diktarliv. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1954. Bd. 2. S. 106, 110].

[31] Трудно сказать, признавал ли эти потери Ибсен, судивший о спектакле исключительно по отзывам рецензентов. Известно лишь, что спустя месяц после премьеры драматург послал Бетти Хеннингс и Эмилю Поульсену свои фотографии с посвящениями, а в октябре 1901 года, во время гастролей фру Хеннингс в берлинском Резиденц-театре, где она выступала в роли Норы, благодарил актрису телеграммой, в которой сообщал: «С интересом слежу за Вашими гастролями и шлю Вам свой горячий привет и наилучшие пожелания» [см.: *Ibsen H.* Brev

1845–1905: Ny samling. [Bd.] I: Brevteksten. S. 250, 483 (Ibsenårbok 1979); *Neiiendam R.* Fra Kulisserne og Scenen. København: Nyt Nordisk Forlag, 1966. S. 65]. Нельзя в связи с этим не отметить, что с ходом времени интерпретация актрисой роли Норы претерпела существенные изменения. «Когда Бетти Хеннингс, – писал Халвдан Кут, – вернулась к роли Норы спустя двенадцать лет [т. е. в 1891 г. – *А. Ю.*], она полностью пересмотрела свою трактовку, сумев глубже проникнуть в душу женщины, которая стала в одно и то же время такой по-детски несведущей в житейских делах и вместе с тем такой отважной перед лицом неизвестности – слабой и сильной, богатой и нищей» (*Koht H.* Henrik Ibsen: Eit diktarliv. Bd. 2. S. 109).

[32] *Brandes E.* Ibsen-Opførelser (1928) // Brandes E. Om Teater: Anmendelser og Erindringer fra henved 50 Aar. København: Politiken, 1947. S. 152 (курсив в цитате мой).

[33] *Brandes E.* Betty Hennings (1935) // Brandes E. Om Teater: Anmendelser og Erindringer fra henved 50 Aar. S. 177.

[34] 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. 92.

[35] Эти роли – наравне с Норой – были признаны датской театральной критикой вершинными достижениями актрисы. Что же касается Эдварда Брандеса, то, восторгаясь ее Хедвиг, он решительно отверг игру фру Хеннингс в дважды поставленных Королевским театром «Привидениях» (1903 и 1917), поскольку не находил в созданном актрисой образе – как прежде в ее Норе – ни малейшей искры «мятежного духа» [см.: *Brandes E.* Betty Hennings (1935) // Brandes E. Om Teater: Anmendelser og Erindringer fra henved 50 Aar. S. 177–178]. В спектаклях по драмам Ибсена, шедших в Королевском театре после постановки «Кукольного дома», Бетти Хеннингс сыграла также Эллиду Вангель в «Женщине с моря» (1889), Хедду Габлер (1891 и 1902), Хильду Вангель в «Строителе Сольнесе» (1893), Асту Алмерс в «Маленьком Эйолфе» (1895), Эллу Рентхейм в «Йуне Габриэле Боркмане» (1897), Ингебьорг в «Борьбе за престол» (1899), Ирену в «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1900), Бетти Берник в «Столпах общества» (1902) и Осе в «Пере Гюнте» (1913).

Ольга Абрамова

«Ганнеле» как место встречи

Пьеса «Вознесение Ганнеле» была опубликована впервые в Германии в 1893 г. под названием *Hannele Matterns Himmelfahrt* – «Вознесение Ганнеле Маттерн». Премьера состоялась в том же году, 14 ноября в *Königliches Schauspielhaus Berlin*. На этом представлении встретились автор пьесы Герхарт Гауптман, режиссер спектакля Макс Грубе, французский режиссер Андре Антуан и русский издатель, редактор «Нового времени» А.С. Суворин – он еще не создал тот театр, который откроется в Петербурге в 1895 г. и будет известен как Суворинский.

Легкая минута

Сразу после представления Андре Антуан приобрел права на постановку пьесы во Франции, практически немедленно заказал Жану Торелю и Леону Ру ее перевод на французский язык. Он поставит «Ганнеле» в Париже в *Théâtre Libre* уже 31 января 1894 г.

Сильное впечатление вынес со спектакля и Суворин, который издал пьесу в России в 1894 г. (автор перевода *А.Г.*[1]). Опубликованный текст не получил разрешения для представления на сцене. Однако Суворину удалось провести через драматическую цензуру сокращенный вариант перевода, подготовленный сотрудником «Нового времени» В.П. Бурениным[2]. В Суворинском театре премьера «Ганнеле» состоится 11 апреля 1895 г. и станет одним из главных козырей сезона.

Макса Грубе (режиссера берлинской «Ганнеле») в России уже знают по гастролям мейнингенцев. Он знакомится с К.С. Станиславским во время коронации Николая II, в мае 1896 г. – по всей вероятности, в доме у Красных ворот, принадлежащем фирме Алексеевых и арендованном немецким посольством для торжественных приемов и спектаклей. Грубе приглашает московского «любителя» приходить за кулисы на все репетиции и спектакли в Берлине.

Станиславский на момент этого знакомства уже поставил свою первую «Ганнеле» – премьера ее была также подготовлена ко времени коронации и состоялась в помещении Солодовниковского театра 2 апреля 1896 г. На коронационные торжества в Москву съехались иностранные гости, и для Станиславского было очень важно, что его работу «будут смотреть и оценивать не только москвичи, не только провинциалы, но и иностранцы»[3].

Летом 1897 г., посмотрев в числе прочих берлинских постановок и «Ганнеле» Макса Грубе, Станиславский пишет французскому театральному критику и драматургу Л. Бенару: «…Я привез с собой груду записок, исписал целую тетрадь, зарисовал целый альбом»[4]. Через год после этого он ставит – теперь уже в Художественном театре – свою вторую «Ганнеле».

Когда, пытаясь осмыслить время и место возникновения пьесы Гауптмана в общеевропейской жизни, сопоставляешь эти простые факты, замечаешь непринужденность, с которой театральные деятели Европы идут на контакты друг с другом. Россия создает европейскую театральную ситуацию вместе с остальными странами. Жажда общения, легкость возможных союзов дают ощущение Европы как

Афиша спектакля
«Вознесение Ганнеле»,
Théatre Libre,
режиссер Андре Антуан.
Иллюстрация *Paul Sérusier*

живого и приятного единого пространства. Думает ли Андре Антуан, когда он едет смотреть премьеру в Берлин, давно ли был написан рассказ Ги де Мопассана «Два приятеля» – в котором два голодных парижанина во время франко-прусской войны отправляются на рыбную ловлю, а их принимают за шпионов и расстреливают немцы? Нет, кажется, не думает. Жестокий след в памяти оставили кровопролитные войны, и франко-прусская, и прусско-австрийская – но эти ужаснувшие всех страницы теперь перевернули и верят: такого больше быть не должно.

Накануне XX века, в год европейской премьеры «Ганнеле» мы видим необыкновенно спокойную, умиротворенную и обнадеживающую минуту. Кажется, что впереди очень светло и хорошо. Если что и пугает в эту минуту, то только безалаберность в организации коронационных празднеств, которая привела к чудовищной давке на Ходынском поле: раздавленные трупы возили телегами. Будто страшное предсказание. Какая-то доля предвидения присутствует и в так называемой новой драматургии: не только в «Ганнеле», пьесе про смерть девочки и ее вознесение, но и в «Чайке» А.П. Чехова, с ее призвуком катастрофичности и разрушения мира, звучащем в монологе, сочиненном Треплевым: «…все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли… Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа…».

Известно, во что превратит эту легкую минуту наступающий век. Немирович-Данченко в книге «Из прошлого», изданной в 1936 г., вспоминал: «…поднялась война, разгорелись патриотические страсти, немецкие писатели выступили с резкой, гневной декларацией против “русских варваров”, и имя Гауптмана стояло одним из первых. И у меня в кабинете… с библиотечного шкафа, на котором портреты писателей, кто-то из моих друзей, очевидно, тоже в припадке патриотического негодования, вытащил портрет Гауптмана и уничтожил его. Так до сих пор и белеет овальная плешь над отделением с его произведениями»[5].

Гауптман и его поэтическое виде́ние

По короткой справке о премьерах пьесы, приведенной выше, видно: Гауптман стремительно становится общеевропейски важным автором. Сценический успех «Ганнеле» был огромный, она с триумфом обошла все европейские сцены, а Гауптман был удостоен Грильпарцеровской премии за лучшее драматическое сочинение.

Поэтическая пьеса-виде́ние (*Traumdichtung*) «Ганнеле», появившаяся после «Ткачей», означала поворотный пункт в творчестве Гауптмана. Героиня пьесы – 14-летняя девочка, которую избивает пьяный отчим. Она пытается покончить с собой, бросившись в пруд, ее успевают вытащить из воды, но она уже слишком слаба, чтобы выжить, и перед смертью в сельском приюте для бедных перед больным ребенком открывается рай. В предсмертном бреду ей являются ее умершая мать, ангел смерти, а затем светлые ангелы и Странник, который освобождает ее от страданий.

На Гауптмана обрушился целый ряд самых разнообразных и противоположных обвинений. Для натуралистов пьеса означала отречение от прошлого и переход в лагерь символистов. Католики, видя в Страннике Иисуса Христа, пытались добиться запрещения кощунственной пьесы, так что на афишах спектакля в Берлине пришлось избегать слова «вознесение». Эстетов шокировали реалистические сцены, революционно настроенные круги ожидали от Гауптмана нового пламенного социального протеста и были разочарованы. Немецкий историк, философ и публицист Франц Меринг резко порицал Гауптмана за религиозные мотивы и мистические грезы.

С другой стороны, многие говорили о поэтическом построении пьесы. По свидетельству известного немецкого театрального критика Поля Шлентера, немецкий писатель Густав Фрейтаг высоко оценил знание

законов сцены Гауптманом, которое позволило ему «создать нечто, что может придумать только настоящий поэт»[6]. Наш современник, театральный критик Эберхарт Фромм в своей статье, посвященной пьесе Гауптмана, отмечает, что о ее поэтическом строе говорил и Томас Манн: «Лихорадочное небо бедной Ганнеле – что это если не натуралистическая патология, вознесенная в чистейшую поэзию?»[7].

В предисловии к русскому изданию «Ганнеле» Суворин писал: «Во время первого представления в Берлине публика протестовала против появления на сцене Христа в виде Странника, и в следующие представления Странник является в виде молодого человека без бороды, в длинной темной одежде, которая потом спадает с него, и он является ангелом в белой, блестящей одежде. Публика протестовала и против ангела смерти, когда он заносит меч над больною девушкою, а потому в следующих представлениях и этот жест был отменен»[8].

Суворин имел все основания думать, что нарекания на пьесу со стороны духовной цензуры будут и в России. Он предложил отличный ход: отдельной строкой в списке действующих лиц дал «видения, являющиеся Ганнеле», и дальше перечислил имена видений. Не придерутся же к видениям. Однако, судя по тому, что пьесу Буренину все же пришлось сокращать, без трудностей не обошлось.

На эти же трудности натолкнутся в Художественном театре – и обойти не сумеют. Наше первое прикосновение к материалам по постановке Станиславским «Ганнеле», не вышедшей на зрителя в первый сезон Московского Художественного театра, было связано как раз с прояснением истории запрета спектакля московским митрополитом Владимиром. Об обстоятельствах снятия полностью готового спектакля с репертуара МХТ и цензурных приключениях в России пьесы Гауптмана можно прочесть в нашей статье «Загадка “Ганнеле”»[9].

Станиславский в поисках соавтора

Конечно, нам с самого начала было понятно, что пьеса «Ганнеле» войдет в контекст общего направления мыслей Станиславского в том виде, как они сложились к моменту, когда он берет ее в руки впервые. Мы начинали работу с исследования архивных материалов. Это прежде всего три режиссерских экземпляра, хранящиеся в Музее МХАТ. Два из них относятся к спектаклю 1896 г., один – к постановке МХТ, которую активно репетировали летом и осенью 1898 г. На данный момент они подготовлены как научная публикация, без которой невозможны наши

выводы. Их изучение открывает возможность выявить контексты других документов и выйти тем самым на рассмотрение вопросов, которые давно волновали исследователей.

Прежде всего был важен контекст чудесной, слегка разукрашенной, написанной с теплым юмором главы из «Моей жизни в искусстве», связанной с работой над первой постановкой «Ганнеле» в 1896 г. Какая поразительная свежесть подхода! Какая замечательная острота характерности! Какое чуткое ощущение обстановки, в которой создается спектакль! Разумеется, мы не собираемся снова и снова публиковать прекрасные страницы мемуаров Станиславского – но как обойтись без напоминания о них?

На этих страницах в образе не названного по фамилии антрепренера возникает смешная тень М.В. Лентовского, по приглашению которого Станиславский и ставил свою первую «Ганнеле» в 1896 г. Юмористический тон не должен сбивать нас с толку. Станиславский очень серьезно думал о Лентовском. «Уж не он ли тот директор, которого я искал?» – спрашивает он себя. Опираясь на это признание, принято повторять – не вдаваясь в подробности, как это могло быть и почему – что Станиславский первоначально думал не о Немировиче-Данченко как о партнере в деле создания будущего театра. Материал режиссерских экземпляров «Ганнеле» наводит нас на необходимость наконец разобраться в этом.

Это правда: не Станиславский искал Немировича-Данченко, а Немирович-Данченко увидел, что Станиславский кого-то ищет. И понял: этот человек ищет *«другого*, не себе подобного и даже себе противостоящего»[10]. Звучит довольно странно – а зачем Станиславскому был нужен этот *другой*? Один из возможных ответов: он не знал, какой режиссурой он собирается заниматься. Он проверял себя как начинающий режиссер.

Два экземпляра «Ганнеле» 1896 г. – один более подробный, без цензурной отметки[11] и второй цензурный, содержащий лишь правки текста[12] – написаны за два года до «Чайки». Строго говоря, назвать «режиссерскими экземплярами» их нельзя, потому что это еще не жанр режиссерского экземпляра, это просто экземпляры пьесы, которые побывали в руках у Станиславского.

Они представляют собой чтение, которое очень легко оставить (если, конечно, не обращаться к ним просто за текстом самой пьесы). Это скромнейшие экземпляры, не претендующие не только на философское или общехудожественное решение пьесы, но хотя бы на

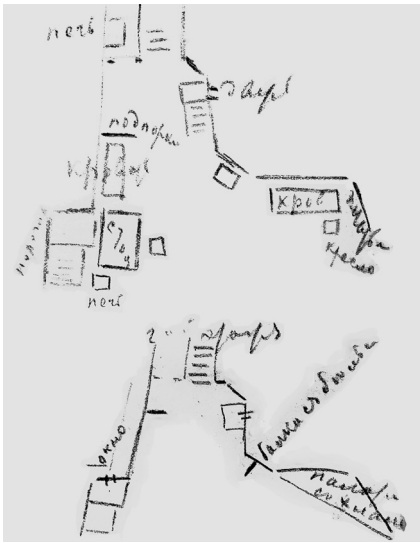


Рисунок К.С. Станиславского в режиссерском экземпляре «Ганнеле» 1896 г. Начало спектакля

внятное изложение ее внутренних переходов. Станиславский во всех смыслах здесь не ясен. Он еще не обладает своим почерком режиссера, который потом будет таким быстрым: строчки будут лететь одна за другой – а вы не будете за ним поспевать; он будет искать сокращений – а вы за него уже будете знать, какое слово сокращать. Он будет захвачен потоком мыслей. В 1896 г., он словно принюхивается, притрагивается к пьесе. Лишь иногда обозначает перемещения. Зато подробно пишет световую партитуру: где «темно», где «½ света», где «свет». Эти пометки обращены скорее к самому себе или к людям, которые будут ставить свет, гром, молнию, дым – эффекты.

Начало работы: нужны хорошие плотники

Оценивая место первых режиссерских планов «Ганнеле» в становлении собственной творческой методики Станиславского, мы видим, как он начинает работать. Он ищет себя в иного рода режиссуре, и в соответствии с этим ищет новый состав людей, которые будут работать над спектаклем. Прежде всего ему понадобятся люди, легко понимающие его с полуслова. Он очень дорожил сравнением, которое от него слышали и усвоили: самое главное, чтобы два плотника не должны были бы договариваться между собой по поводу самых простых терминов, чтобы они поняли, как они собираются сочленять брусья разобранного дома.

Станиславский видел будущий спектакль, как плотники, которым привезли раскатанные срубы, видят дом. Ему казалось, что уже однажды стоял этот дом в воображении писателя, а теперь он разобран и перевезен к нему вот в таком раскатанном виде – литеры на бумаге. Ему остается собрать этот дом по мысли автора. Это был один из его методов, очень рано им предложенных. И он нашел таких людей, которых понимает с полуслова. Из найденных Станиславским «плотников» четверо пришли в «Ганнеле» из Общества искусства и литературы. Это Г.С. Бурджалов (в обеих «Ганнеле» сыграл роль портного), А.Р. Артем (оба раза играл роль старика Плешке), В.В. Лужский (в «Ганнеле» 1896 г. играл Бургомистра Бергера, а в 1898 г. руководил репетициями), И.И. Титов, который был главным машинистом сцены в МХТ до конца своей жизни (его в «Театральном романе» М.А. Булгаков вывел под фамилией Плисов как «заведующего поворотным кругом в театре в течение сорока лет»). Но для оформления спектакля Станиславский также привлек к работе и профессионала совершенно со стороны – К.Ф. Вальца.

Крепкая и милая компания собирается вокруг спектакля «Ганнеле» 1896 г.: хорошие плотники, которые умеют собрать дом на новом месте. Новый театр в мыслях Станиславского возникает как собрание людей, умеющих что-то делать вместе. Однако в момент постановки «Ганнеле» это собрание людей, которые умеют делать то, чего они еще не умеют. Ведь Гауптман – это новая драматургия. Как и Чехов. Станиславский еще не представлял себе, как собрана в мыслях Чехова «Чайка» – именно это ему и разъяснит Немирович-Данченко. Впрочем, мы забежали вперед.

Лентовский и Лев Толстой

В компании, собранной для постановки «Ганнеле», конечно же, не забудем упомянуть антрепренера М.В. Лентовского. С ним Станиславского объединяет тяготение к театральным эффектам, трюкам, превращениям, балету, а также к сказке, чудесам, фантастике.

Мы замечаем уже в самой первой записи Станиславского (1885 г.), которую можно считать режиссерской[13]: он хочет ставить «Фауста», в основном отталкиваясь от чисто театрального эффекта. Далее он будет с увлечением все больше и больше совершенствовать технические приспособления, выработанные уже в общедоступном театре.

«Ганнеле» содержит все то, что он так любит. Театр как место превращений: когда старая Сестра Марта превращается в молодую Дьяконисссу,

Карикатура на М.В. Лентовского. «Колосс по увеселительной части». 1883

сельский учитель Готвальд – в Странника, платок на стуле или куча тряпья у лестницы – в призраков, кровать в приюте для бедных – в стеклянный гроб, ночлежка – в рай, а замарашка – в принцессу.

Не лишним будет вспомнить, что сразу после первой своей «Ганнеле» Станиславский будет ставить превращения в «Польском еврее» Эркмана-Шатриана. Опять же, мы видим смешение реального в*и*дения с вид*е*нием, двойное наложение: не понятно, на самом деле это происходит – или на сцене изображаются вид*е*ния? Станиславский писал об этом спектакле: «Я люблю придумывать в театре чертовщину. Я радуюсь, когда мне удается найти трюк, который обманывает зрителя. В области фантастики сцена может сделать еще многое. Она не дала и половины того, что возможно. Признаюсь, что одной из причин постановки был трюк последнего акта, который казался мне интересным на сцене»[14].

Конечно, не удивительно, что его привлекал Лентовский, антрепренер, актер и режиссер, «маг и волшебник», «колосс по увеселительной части», владелец театральной империи, устроитель сада «Эрмитаж» как целого театрального квартала с несколькими сценами, «фантастическим театром», парками, прудами, беседками – того самого сада, который станет «мечтой театральных достижений»[15] начинающего в режиссуре Станиславского.

На момент их встречи одному – 33 года, а другому – 53. Возможно, во время репетиций Станиславский мог усваивать опыт Лентовского в тех вещах, которые касались техники постановки различных сценических чудес. Но молодой любитель быстро вызвал у опытного антрепренера благоговейное уважение. Это отношение Лентовский пронесет в сердце до конца своих дней. В Художественном театре он не будет директором, но поможет оборудовать сцену сложными машинами, когда театр будет строить для себя новое здание в Камергерском переулке.

То, на чем изначально сошлись Станиславский и «маг и волшебник», гораздо глубже, чем просто тяга к постановке театральных эффектов.

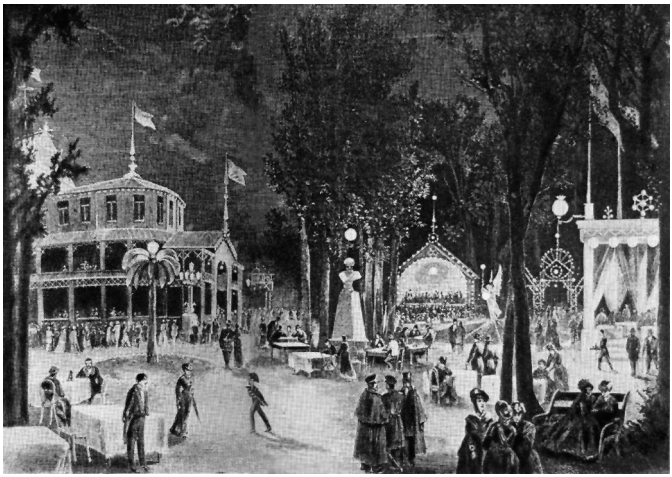
Один из последних учеников М.С. Щепкина, Лентовский, приближаясь к старости, написал о своем учителе: «Я с его смертью потерял все – он умер, и я остался на полдороге. Колесо моей фортуны сломалось и вязнет в грязи»[16]. Между тем Щепкин умер в 1863 г., а впереди у Лентовского как раз была слава владельца театральной империи. Как-то не верится, что колесо его фортуны могло сломаться в двадцатилетнем возрасте. Но представляется, что доля правды в этом утверждении есть. У Лентовского, повесившего над одной из сцен в саду «Эрмитаж» щит с надписью «Сатира и мораль», была заветная мечта, до конца его жизни оставшаяся не вполне реализованной, завладевшая им, вероятно, еще в доме учителя – это мечта о народном театре.

Мы видим, что и Станиславский шел в режиссуру изначально от своих впечатлений театра общедоступного. И в целом мысль о «театре для бедного класса» – одна из важнейших для него, поэтому в первый год МХТ и существует как МХОТ, «Художественно-общедоступный».

Лентовский пробует создать народный театр «Скоморох» дважды, и первая его попытка терпит неудачу. Заканчивая строительство театра во второй раз в 1886 г., он обращается с письмом к Л.Н. Толстому с просьбой о поддержке. Толстой откликается на просьбу и вскоре передает Лентовскому свою только что написанную пьесу «Власть тьмы». Сотрудничество с Лентовским привлекает Станиславского еще и потому, что это сотрудничество закрепляет исходные его связи с Львом Толстым.

«Власть тьмы» и «Ганнеле»

Можно поражаться, до какой степени оказалась не затоптана цитированиями эта мысль Льва Толстого об искусстве. Мы могли бы вскрикнуть: какая находка! Но, смешно сказать, это находка из той самой



Театр и сад «Эрмитаж». Рис. Н. Каразина

книжки, которую мы обнаруживаем в библиотеке Станиславского. Это брошюра, которую, по предположению И.Н. Соловьевой, «владелец взялся читать, еще не доехав до дому, страницы не разрезаны, а разняты пальцем»[17]. Брошюра со статьей «Что такое искусство?». Приведем цитату целиком, так как она имеет прямое отношение к предмету нашего исследования.

«Говорят: теперешнее искусство стало утонченно. Напротив, оно стало благодаря погоне за эффектностью чрезвычайно грубо. Представляется, положим, новая, обошедшая все театры Европы пьеса “Ганнеле”, в которой автор хочет передать публике сострадание к замученной девочке. Для того чтобы вызвать это чувство в зрителях посредством искусства, автору надо бы заставить одно из своих лиц так выразить это сострадание, чтобы оно заразило всех, или описать верно ощущения девочки. Но он не умеет или не хочет этого сделать, а избирает другой, более сложный для декораторов, но более легкий для художников способ. Он заставляет девочку умирать на сцене; и притом, чтобы усилить физиологическое воздействие на публику, тушит освещение в театре, оставляя публику во мраке, и при звуках жалобной музыки показывает, как эту девочку пьяный отец гонит, бьет. Девочка корчится, пищит, стонет, падает. Являются ангелы и уносят ее. И публика, испытывая при этом некоторое волнение, вполне уверена, что это-то и есть эстетическое чувство. Но в волнении этом нет ничего эстетического, потому

что нет заражения одним человеком другого, а есть только смешанное чувство страдания за другого и радости за себя, что я не страдаю, – подобное тому, которое мы испытываем при виде казни или которое римляне испытывали в своих цирках»[18].

Прав ли Толстой? Думаем, да. При всех достоинствах, в иные моменты чтения пьесы ее грубость отталкивает. И все же – прежде чем окончательно согласиться с Толстым, – напомним простую просьбу писателя к режиссеру. В ответ на соображения, которые Станиславский передавал в одну из не таких уж редких их встреч в Ясной Поляне, Толстой просит постановщика смонтировать два разных варианта одной из страшных сцен «Власти тьмы». Станиславский монтаж написал. Текст входит в режиссерский экземпляр, хранящийся в Музее МХАТ. Это эпизод убийства ребенка.

Откроем рукопись, четвертый акт, сцена в сарае: «Все стены и крыша местами просвечивают, и через щели виден лунный свет. Сарай как бы транспарантный. Этот контраст света и тени придает таинственность»[19]. В темноте при свете луны разговаривают, топают ногами. От этого просыпаются птицы и начинают «летать в темноте по сараю, хлопая крыльями по стропилам крытого двора. <…> Благодаря фонарю, который держит Матрена, по стенам сарая вырастают большие зловещие тени от стоящих за погребом Матрены и Никиты. Их самих не видно». Матрена просит Никиту закопать ребенка… ласково: «ласково уговаривает его, как будто дело идет о пустой услуге», «уговаривает любовным тоном, как маленького».

«Вся эта сцена ведется так. Действующих лиц не видно, а слышны их голоса, да по стене сарая двигаются какие-то большие тени от фонаря. Анисья пристает к Никите с бешенством – делает паузы, чтобы добиться от него насилием ответа. Тон всей сцены: приставание с угрозой. <…> Потеряв самообладание, она бежит в зад сарая к воротам и во все горло кричит. <…> Перепуганные птицы опять начинают перелетать и шуметь крыльями. Матрена <…> зажимает ей рот. <…> Не видно, что происходит там, в темноте, слышно только усиленное дыхание и отдельные фразы Анисьи. <…> Матрена ласково толкает Никиту в погреб, <…> бежит в погреб, входит в него. Погреб просвечивает, как транспарант, т.к. он сделан из плетня.

Пауза, в погребе все затихает. Слышен некоторое время шум от копания ямы. <…> Вдали сторожевой колокол церкви (едва слышно). <…> Действие и внимание публики переносятся в избу».

Станиславский перестраивает композицию пьесы Толстого – он соединяет две картины в одну. Действие должно попеременно перемещаться из одной части сцены в другую. Сцена в сарае перемежается сценами в избе – картина убийства монтируется с взволнованными комментариями. Так контраст усиливает трагизм.

Анализируя этот монтаж, М.Н. Строева замечает: «Сцену, когда Никита доходит до предела бесчеловечности – закапывает в землю живого ребенка, Станиславский решает как фантасмагорию. Натуралистический план, доведенный до крайней черты, неожиданно переключается в план символический. Прием, который возникает в режиссуре Станиславского все чаще, как бы выдает внутреннюю необходимость художника “подняться над землей” в тот самый момент, когда герой не только фигурально, но даже фактически уходит с головой под землю»[20].

Не отказываясь от натуралистических подробностей, Станиславский даже в пьесе Толстого переключает план действия в фантастический. В «Ганнеле» же смерть ребенка описана вовсе без натуралистических подробностей. Не покажется ли нам – Льву Толстому так не нравится пьеса Гауптмана еще и потому, что он к этому времени уже написал свою сцену смерти ребенка? В его пьесе на ребенка сел отец. И размозжил ему косточки. У Гауптмана иначе – мало того, что косточки все целы, да еще и ангелы ананасами на небе обещают кормить:

> *Поднесите ей на блюде сияющего металла*
> *Земляники, еще теплой от горячих солнечных лучей,*
> *И душистой клубники, и персиков бархатистых,*
> *И ананасов, и померанцев золотистых.*
> *Пусть насладятся ее чувства*
> *И возрадуется ее сердце*
> *Великолепием и изобилием блаженной жизни*[21].

Как бы то ни было, все сближения наших мыслей и все реальные сближения людей, встречающихся на материале пьесы «Ганнеле», очень естественны. Конечно, Станиславский мог двигаться в сторону Лентовского. И анализ режиссерских экземпляров позволяет нам сделать вывод, что он действительно думал о нем долго и всерьез, это было закономерное тяготение. Так что же произошло?

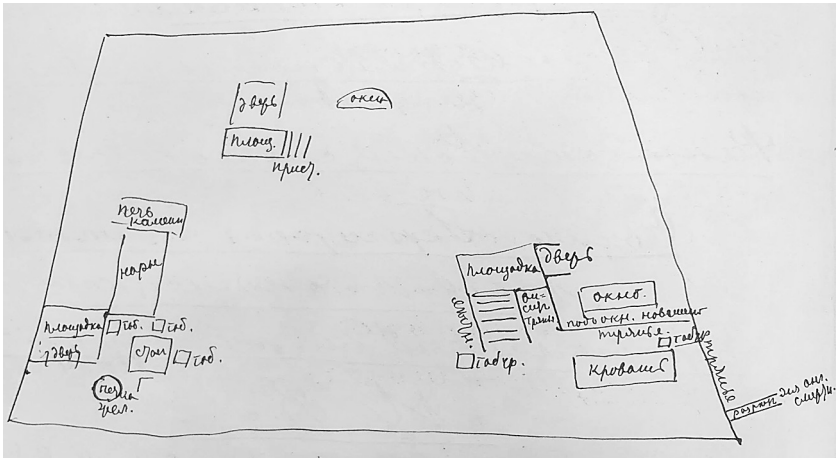


Рисунок К.С. Станиславского в режиссерском экземпляре «Ганнеле» 1898 г. Начало спектакля

Je ne sais quoi

Летом 1898 г., ставя новую «Ганнеле», теперь уже в Художественном театре, Станиславский возвращается к феерии, которую он уже однажды «собрал» и имел очень большой успех. Так что же, режиссерский экземпляр 1898 г.[22] ничем не отличается от более ранних? Случай с «Ганнеле» МХТ – особенный. Она написана всего за несколько месяцев до «Чайки». Психологических разработок мы и здесь не найдем. Но мы находим в экземпляре нечто, быть может даже более ценное для историка театра – едва уловимое ощущение рождающегося Художественного театра.

Возможности мастера роскошной, фантазийной, с эффектами и фокусами постановки Станиславский в себе нащупал очень рано. Мы уже сказали, что спустя несколько месяцев после своей первой «Ганнеле» он имел большой успех как режиссер в «Польском еврее». Но в то же время Станиславский-режиссер пробовал и разработку тонких чувств – в Обществе искусства и литературы им уже поставлены и «Плоды просвещения» (1891), и «Отелло» (1896). Вероятно, его вторая «Ганнеле» не должна была быть повтором уже найденного. По-видимому, она интересовала его как некая развилка – от красочного, странного, причудливо громкого, захватывающего зрелища – к чему-то, что волнует душу.

Для Станиславского сценизм – это то, от чего нельзя отвести глаз. Он знал в себе актерский сценизм, знал сценизм и режиссерский, но его очень интересовало, сможет ли он стать тем режиссером, от которого нельзя будет «отвести» душу. Таким, чьи спектакли смотрят не только потому, что он ловко и талантливо предлагает публике зрелище, но потому, что это зрелище таит в себе другое. Будет ли он сценичен как художник, занимающийся душевным состоянием персонажа?

Нам кажется, что именно для разработки душевных состояний на сцене он и обращается к «Ганнеле» вновь. Героиня пьесы находится в очень сложном душевном состоянии: она потеряла мать, у нее тяжелые отношения с отчимом, который ее избивает, но к которому она, судя по всему, привязана. Она только что пыталась кончить жизнь самоубийством. Ганнеле точно не знает, чего хочет. Хочет ли она наконец умереть? Или все-таки умирать – страшно? Вся роль могла двигаться на тех неуловимых вибрациях, какие Станиславский вдруг почувствовал в актрисе М.Л. Роксановой.

«Подумайте, не здесь ли начало нашего дела. Не заручиться ли такими актерами, как Петровская и Кошеверов, для того чтобы сплотить их с ядром уже существующей у нас в Обществе труппы»[23]. Петровскую (настоящая фамилия Роксановой) Станиславский пока еще не видел на сцене, но очень ценит со слов Немировича-Данченко как «драматическую актрису», А.С. Кошеверова – как «любовника».

В сущности, по-настоящему рождение нового театра начинается, когда Станиславский смотрит спектакли со студентами Немировича-Данченко. Тот подсказывает: «Посмотрите Петровскую. Мне кажется, что она должна быть лучшей Ганнеле по нервности и темпераменту»[24]. И Станиславский едет в Кусково в плохонький летний театр, на «дачный спектакль», чтобы увидеть наконец эту самую Петровскую – она исполняла в тот вечер роль Маши в пьесе И.В. Шпажинского «В старые годы». Жара, духота, поезд опоздал с отходом на целый час, и в результате рассерженный Станиславский приезжает на представление к концу второго акта. В письме Немировичу-Данченко он пишет о странной манере говорить («акцент», «вероятно, польский»), о слабом голосе, вульгарной внешности. «Я был разочарован», – заключает он, и тут же добавляет: «Странное дело, однако, к концу спектакля она завладела моей симпатией. Думаю, что у нее есть *je ne sais quoi*, которое притягивает к ней симпатию и внимание зрителя. У нее есть обаяние. Это большое достоинство»[25].

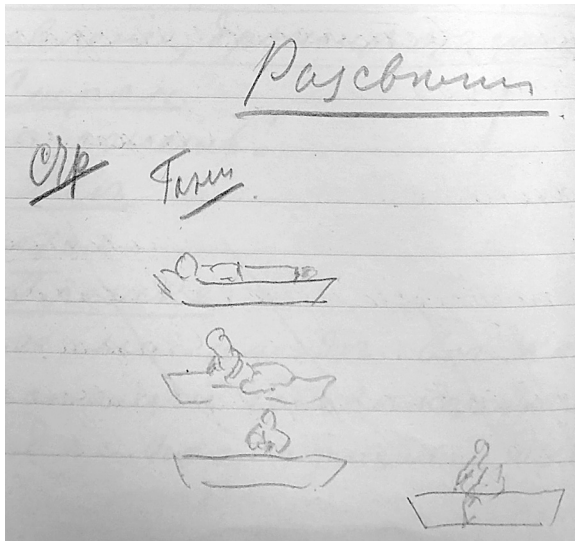


Рисунок К.С. Станиславского в режиссерском экземпляре «Ганнеле» 1898 г. Сцена воскресения Ганнеле.

Настоящее сближение Станиславского с Немировичем-Данченко и настоящее рождение Художественного театра это и есть возникновение на сцене *je ne sais quoi* – «неизвестно чего», которое нужно научиться передавать со сцены. Режиссура с *je sais quoi* – с тем, что хорошо известно – это эффекты, это превращения, это все чисто театральное, то, что любит Станиславский. Да и все любят. А тут возникает нечто иное.

Сотрудничество с Лентовским, начатое в 1896 г., казалось бы, продолжалось и в пределах мхатовской «Ганнеле», – ведь перевод пьесы, «переделанный для русской сцены», был выполнен именно им, *М.В.Л.* Но, вероятно, в процессе создания Художественного театра Станиславскому стало ясно: нет, это не попутчик. Его в какой-то момент «переломило» в сторону Немировича-Данченко – именно Станиславского, и именно переломило – дело не только в том, что Немирович-Данченко был настойчив.

Должно быть Станиславский понял: все то, что умеет делать Лентовский, он сам тоже умеет делать, и даже, наверное, и лучше, и разнообразней. Возможно, впервые что-то «щелкнуло» в голове у Станиславского еще на репетициях первой «Ганнеле». В небольшой книге о Лентовском Ю.А. Дмитриев приводит такой эпизод. На одном из спектаклей Лентовский распорядился зажечь электрические лампочки у ангелов, стоявших на лестнице, по которой должна была подниматься

на небо Ганнеле. Станиславский в недоумении спросил у него, в чем дело, а тот ответил: «Сегодня публика воскресная, это я распорядился усилить для нее эффект»[26]. Эпизод ясно иллюстрирует принципиальное различие подходов двух режиссеров к делу. Их расхождение было так же закономерно, как и сближение – это можно увидеть, сравнив режиссерские партитуры «Ганнеле».

Хорошо известно, что для Станиславского обновление театра означает прежде всего обновление актерской техники: при старой технике актера самые прекрасные «фокусы» будут демонстрировать только обновление постановочной части. Поэтому феерии оказались тупиковой нитью развития режиссерских возможностей Станиславского. Существен вопрос о том, какую именно актерскую технику он ищет, когда ставит во второй раз «Ганнеле». Возможно, он ищет техники актера как части режиссерской конструкции целого. Необходимость такой техники будет осознана и им, и Мейерхольдом позже, но подсознательно ощущается с первых дней МХТ.

Первые режиссерские экземпляры «Ганнеле» – это целиком та режиссура, которая уже вооружила многими знаниями и многими умениями современные Станиславскому общедоступные сцены. Отсюда использование старой техники и старых кадров. Это та режиссура, от которой он откажется. Не из нее разовьется Художественный театр.

А в партитуре 1898 г. уже есть предощущение той режиссуры, которая возникает как передача душевного состояния, переходов, ритмов. Слово «ритм» здесь приобретает не просто музыкальный смысл: это ритм душевной жизни. Станиславский себя – режиссера еще пока не знает, но как бы предчувствует.

Кардиограмма?

У Станиславского подробно, как по нотам, расписано, на какой реплике артист должен делать то или иное действие, движение или перемещение на сцене. Вчитываться в режиссерский экземпляр «Ганнеле» 1898 г. трудно. Поначалу с трудом привыкаешь к тому, что необходимо все время переключаться со слов персонажей на пометки режиссера, отыскивать картинки, соответствующие номерам реплик, и пунктирные линии перемещений на этих картинках. Однако медленное и упорное чтение способно вознаградить исследователя. Постепенно режиссерская партитура будто «впускает» тебя в свой мир. Чувствуешь себя так, будто вдруг открыл портал в параллельную реальность

и осторожно ступил в нее. Спектакль Станиславского восстает перед нами из пометок и стрелочек на рисунках. Схематические «человечки» оживают и начинают действовать на листе из тетрадки в линеечку, который уже больше никакой не лист, а настоящая сцена. И поскольку режиссером задана глубина этой сцены в масштабе, ты видишь довольно точную миниатюру действия спектакля.

В какой-то момент постановщик вводит «толпу» за кулисами. Для этого он делит тетрадь на два столбика («толпа» – «действующие лица») и прописывает по репликам их синхронные действия так, что можно «услышать» шумы в толпе и «синхронизировать» их с действием. Поразительно, с каким удовольствием и усердием Станиславский реплика за репликой выверяет ритм спектакля, как подробно, с какими точными указаниями он прописывает «голоса», сопровождающие основное действие, как точно по секундам он пишет паузы и просчитывает время, которое должно занять то или иное движение, перемещение, превращение… Возникает ощущение сердцебиения: это бьется сердце спектакля. А режиссер пишет его кардиограмму.

Сердцебиение то учащается, то замедляется; в одних сценах звучит мелодия мирная: жизнь идет своим чередом, все окутано полудремой; в других – тревожная: ребенок умирает, гремят склянки с лекарством; в третьих – ужасающая: тени призраков восстают из темноты, шипит толпа, несут стеклянный гроб…

Иногда чтение рождает почти неловкость: «Призрак Маттерна через 10 сек. начинает вороч[ать] платком. Поднялся – опустился (3 сек.; 2 вздоха). Выросла рука с платком, судорожно ходит рука и потом довольно скоро вырастает фигура». К описанию прилагается рисунок. Или: «Призрак Матери появляется из тряпья, которое висит в пространстве между лестницей и стеной. Актриса, игр[ающая] приз[рака], держит в руках электр[ическую] ламп[очку], и когда нужно дает свет и освещ[ает] только лицо».

Вспоминаются слова В.Э. Мейерхольда (он играл в этом спектакле Призрак Смерти): «Я плакал… И мне так хотелось убежать отсюда. Ведь здесь говорят только о форме. Красота, красота, красота! Об идее здесь молчат, а когда говорят, то так, что делается за нее обидно. Господи! Да разве могут эти сытые люди, эти капиталисты, собравшиеся в храм Мельпомены для самоуслаждения, да, только для этого, понять весь смысл гауптмановской “Ганнеле”? Может быть, и могут, да только, к сожалению, не захотят никогда, никогда»[27].

Нет, думается, «этих капиталистов», при всем их интересе к оживающим платкам и электрическим лампочкам, в самом деле очень волновало спасение человечества и «бедного класса», темную жизнь которого они хотели осветить. А вот глаза у режиссера спектакля, видимо, были действительно веселые – как вспоминали, кто его знал.

Улыбка не мешает нам испытать общее ощущение в финале – реальное, не фантастическое: ребенок умер, но ребенок воскрес. А еще жалость. Спектакль вызывал ее храбро, настойчиво, последовательно.

Рифмы

Как соотносится этот снятый цензурой спектакль со всем тем, что дальше будет с Художественным театром? Прежде всего задумаемся о судьбе дивных фантастических зрелищ Станиславского. С самого начала им не сопутствовала удача. «Потонувший колокол» того же Гауптмана, который прекрасно шел на скромной сцене Общества искусства и литературы, не повторил своего успеха на подмостках МХТ. Станиславский берется за феерию «Ганнеле» – и вновь неудача, ее запрещают.

В целом эта линия «постановочных возможностей», как мы уже сказали, оказалась тупиковой. Но совсем бесплодной она не была. Из «Ганнеле» выросло несколько премьер. Особенно показательна пара «На дне» М. Горького и «Снегурочка» А.Н. Островского (репетиции шли впритирку одни к другим).

Получив Луку в «На дне», И.М. Москвин очень интересно обходит все опасности этой роли. В ночлежку являлся не Спаситель и не соблазнитель. А просто Странник Лука. Утешитель? Пусть так. Но ведь рядом с умирающей неплохо посидеть рядом и подержать ее за руку. И вспоминается тот странный эскиз репетиции предстоящего Анне разговора с Богом – сцена, которая написана в режиссерском экземпляре «На дне», опубликованном впервые И.И. Юзовским[28]. Ничего не стоит это сблизить. Некоторую пищу для подобных мыслей дают «оговорки» Станиславского в режиссерском экземпляре 1898 г. В какой-то момент он, казалось бы, совершенно без причин начинает писать вместо «приют для бедных» и «обитатели приюта» слова «ночлежка» и «ночлежники».

Еще одно странное, на первый взгляд, сближение: несчастная судьба преследует и чеховскую «Чайку». «Чайка» и «Ганнеле» в репертуаре создаваемого Московского Художественного окажутся сплетены очень тесно. «Чайка» будет готовиться спешно, чтобы закрыть дырку в репертуаре – то место, которое должна была занимать запрещенная цензурой

«Ганнеле». Роксанова, сбиваясь на совершенно иную тональность роли умирающей Ганнеле, провалит роль Нины Заречной. МХТ снова и снова будет возвращаться к постановке «Чайки» в моменты, когда ему будет особенно тяжело (1905, 1918), будто надеясь, что она вновь спасет театр, как это было при его открытии. Но так и не сможет повторить ее успех.

Тема нашего исследования также открывает замечательную возможность вписать запрещение «Ганнеле» в контекст ухода мейерхольдовской группы. Анализируя судьбы участников спектакля, мы задумываемся о том, был ли связан уход Мейерхольда вместе с А.С. Кошеверовым (репетировал роль учителя Готвальда, он же Странник, он же возлюбленный Ганнеле) и с и целой группой других актеров – с обрывом в МХТ тех идей, которые породили присутствие «Ганнеле» в репертуарных планах театра и утвердили это присутствие как важное. Думается, факт снятия с репертуара этой постановки означал в какой-то степени закрытие перспектив, более всего увлекавших этих людей.

Можно описать все рифмы Художественного театра, как они из задушенной «Ганнеле» вырастают – пир возможностей, пир приемов. Однако пиров из таких мучительных вещей, на наш взгляд, делать не стоит. Скажем только, что, по нашему ощущению, на фундаменте постановочных решений «Ганнеле» могло и должно было стоять великое здание. По той или иной причине оно было остановлено в строительстве, но многие камни его утвердились в основаниях других построек.

В неосуществленном спектакле отозвалось то живое и настоящее, что было в начале XX века, в минуту общеевропейского спокойствия и умиротворения – обещание возможного счастья, жажда всеобщего понимания и стремление к единению – через искусство. В «Ганнеле» ясно слышно: эта минута не была самообманом, она не лгала. Размышлением о единении заканчивается и статья Льва Толстого «Что такое искусство?» (1897–1898): «Может быть, в будущем наука откроет искусству еще новые, высшие идеалы, и искусство будет осуществлять их; но в наше время назначение искусства ясно и определенно. Задача христианского искусства – осуществление братского единения людей»[29].

Удачна или не удачна была пьеса, хорошим или не очень выходил спектакль, верно или не верно запретил его митрополит, зверски убитый впоследствии большевиками, могла или не могла сложиться счастливо судьба Роксановой, коли она, например, сыграв удачно Ганнеле, имела бы большой успех в роли Нины Заречной – назвать этот спектакль злосчастным, ненужным нельзя. Замечательно, что он был.

Автор выражает глубокую признательность И.Н. Соловьевой, руководителю проекта «Загадка “Ганнеле”», осуществляемом в Школе-студии МХАТ, за бесценные консультации и помощь в написании статьи.

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект 17-04-00148-ОГН-А)

1 Возможно, это переводчица Августа Федоровна Гретман (урожденная Кайзер).

2 Обнаружить вариант этого перевода в библиотеках и рукописных фондах Москвы и Санкт-Петербурга не удалось. Однако о его существовании говорит письмо Вл.И. Немировича-Данченко, где он упоминается как «экземпляр Малого театра». См.: *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4 т. Т. 1: Письма 1879–1907/ Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева; вступ. ст. А.М. Смелянский. М.: МХТ, 2003. С. 213.

3 *Станиславский К.С.* Собр. соч. в 9 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве / Подгот. текста, вступ. ст. и коммент. И.Н. Соловьева; ред. тома И.Н. Соловьева. М.: Искусство, 1988. С. 216.

4 *Станиславский К.С.* Собр. соч. в 9 т. Т. 7: Письма 1874–1905 / Вступ. ст. А.М. Смелянского, сост. Г.Ю. Бродской, коммент. З.П. Удальцовой. М.: Искусство, 1995. С. 243.

5 *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4 т. Т. 4: Письма 1938–1943. Из прошлого / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева. М.: МХТ, 2003. С. 415.

6 См.: *Schlenther, Paul*. Gerhart Hauptmann. S. Fischer. Berlin, 1912. Deutsche Nationalbibliothek.

7 См.: *Fromm, Eberhard*. Gerhart Hauptmann: *Hanneles Himmelfahrt*. Berliner Lesezeichen, 2000. Deutsche Nationalbibliothek.

8 Цит. по.: *Гауптман Гергарт*. Ганнеле / Предисл. А.С. Суворина. СПб.: Дешевая библиотека А.С. Суворина, 1894. С. 6.

9 См.: *Абрамова Ольга.* Загадка «Ганнеле», или «Один из самых злых эпизодов истории Художественного театра» // *Вопросы театра*, 2016. № 3–4. С. 197–215.

[10] *Соловьева И.Н.* Художественный театр: Жизнь и приключения идеи / Ред. А.М. Смелянский. М.: МХТ, 2007. С. 79.

[11] Музей МХАТ. Фонд К.С. № 18876.

[12] Музей МХАТ. Фонд К.С. № 18877.

[13] *Виноградская И.Н.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись в 4 т. Т. 1: 1863–1905. М.: МХТ, 2003. С. 69.

[14] *Станиславский К.С.* Собр. соч. в 9 т. Т. 1. С. 213.

[15] Там же. С. 128.

[16] Цит. по: *Закиров А.* «Волшебник Москвы» из Аткарска: [Сб. очерков] // Годы и люди. Саратов: Приволж. кн. издательство, 1983. Вып. 1. С. 7.

[17] *Соловьева И.Н.* Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. С. 190.

[18] *Толстой Л.Н.* Собр. соч. в 22 т. Т. 15: Статьи об искусстве и литературе / Ред. колл. М.Б. Храпченко, Н.Н. Акопова, К.Н. Ломунов, С.А. Макашин, Л.Д. Опульская. М.: Художественная литература, 1983. С. 133.

[19] Музей МХАТ. Фонд К.С. № 51.

[20] *Строева М.Н.* Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. М.: Наука, 1973. С. 100–101.

[21] Цит. по: *Гауптман Гергарт*. Ганнеле / Перевод А.Г. С. 77–78.

[22] Музей МХАТ. Фонд К.С. № 18878.

[23] *Станиславский К.С.* Собр. соч. в 9 т. Т. 7. С. 237.

[24] См.: *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4 т. Т. 1: Письма 1879–1907. С.151.

[25] *Станиславский К.С.* Собр. соч. в 9 т. Т. 7. С. 246.

[26] *Дмитриев Ю.А.* Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978. С. 286.

[27] *Мейерхольд В.Э.* Наследие. Т. 1: Автобиографические материалы. Документы 1896–1903 / Ред.-сост. О.М. Фельдман. М.: ОГИ, 1998. С. 152.

[28] См.: Ежегодник МХАТ за 1945 г. Том. 1 / Ответ. ред. В.Е. Месхетели; ред. П.А. Марков, В.Я. Виленкин, И.Я. Гремиславский, А.М. Бродский. М.: МХАТ СССР им. М. Горького, 1945. С. 7–295.

[29] *Толстой Л.Н.* Указ. соч. С. 211.

Инна Войтова

«Ярко загорались пурпуры костюмов…»

Новые выразительные возможности цвета в русском балетном костюме 1900–1910-х гг.

Одной из главных реформ в сценографии русских балетных спектаклей начала XX в. стала реформа в области цвета. Художники-станковисты, пришедшие на русскую театральную сцену, привнесли в ее оформление черты, свойственные изобразительному искусству эпохи – тяготение к ярким цветам и крупному живописному мазку.

Константин Коровин и Александр Головин, приглашенные в 1898 г. управляющим Московской конторой Императорских театров В.А. Теляковским для переустройства системы оформления театральных постановок, впервые применили на казенной сцене новаторские принципы декорационного решения спектаклей Частной оперы С.И. Мамонтова. Перегруженные деталями объемные архитектурные декорации, уходящие вглубь сцены, постепенно заменяли плоскостные декоративные задники, свободно написанные красками на огромных холстах. Общая тенденция к живописности проявилась и при создании костюмов.

Важной заслугой Александра Головина и Константина Коровина стало обогащение цветовой палитры театральных костюмов. Особенно заметной эта реформа оказалась в балете. В предшествующем столетии критики часто называли костюмы балерин «бело-розовыми», имея в виду белые пачки и розовое трико[1]. Такой костюм, восходящий еще к эпохе романтического балета Марии Тальони, господствовал на протяжении всего XIX в. в балетном театре Европы и России. Белый цвет был не единственным в костюмах танцовщиц и танцовщиков, но на балетной сцене преобладали светлые, пастельные оттенки – розового, голубого, кремового, бледно-желтого. Неслучайно Эдгар Дега для создания своей знаменитой серии изображений балетных танцовщиц выбрал технику пастели. Коровин и Головин в своем творчестве апеллировали к ярким, звучным краскам. Однако цвет, полученный на эскизах при помощи гуаши и акварели, трудно было воплотить в ткани, не потеряв при этом его насыщенности.

Решение проблемы было найдено художниками-исполнителями, работавшими в московских Императорских театрах, – Александром Борисовичем Сальниковым и Василием Васильевичем Дьячковым. Они стали главными помощниками Коровина и Головина в работе с цветовым решением костюмов и декораций. Сведений о жизни и творческой деятельности этих мастеров сохранилось крайне мало. В.А. Теляковский в своих воспоминаниях определял должности Сальникова и Дьячкова как «художников по окраске костюмов»[2]. Однако в мемуарах А.Я. Головина мы находим подтверждение того, что Сальников занимался также и подбором цветовой палитры для выполнения декораций. Описывая подготовку декорации к опере А.Н. Корещенко «Ледяной дом», Александр Головин отмечал: «Моему помощнику по декорационной части Сальникову <…> я поручил составить краски, входившие в мой эскиз; дал ему образцы (мазки), и он великолепно составил краски.

А.Я. Головин. Групповой портрет служащих петербургских Императорских театров (А.Б. Сальников – слева, Л.В. Калинов, В.Д. Щеголев). ГТГ. 1906

В этой специальности он был выдающимся знатоком своего дела; он отлично умел также окрашивать ткани и пр.»[3].

По утверждению Теляковского, А.Б. Сальников под непосредственным наблюдением Александра Головина выработал «новый способ окраски материи», который позволял получать широкий спектр разнообразных тонов[4]. Информация о том, в чем конкретно заключался данный способ, содержится в рапорте заведующего монтировочной частью московских Императорских театров Н.К. фон Бооля от 12 июня 1901 г.:

«За последние два года весьма значительное количество тканей для костюмов приходилось раскрашивать масляными или акварельными красками, чем достигались такие эффекты, которые никоим образом нельзя было бы достичь подбором материй из имеющихся в продаже. Для выполнения необходимых для сего работ брались по большей части ученики декораторов, <…> они по рисункам художников делали трафареты и с помощью них накладывали на ткани краски»[5].

Благодаря этому нововведению[6] театральные художники приобрели возможность с максимальной точностью переносить самые смелые колористические фантазии с бумаги на ткань. Уже в «Дон Кихоте» Л.-Ф. Минкуса, первой балетной постановке, оформленной Константином Коровиным и Александром Головиным (1900, Большой театр), замечалось богатое разнообразие тонов костюмов – от спокойных

Костюм к балету «Дон Кихот» по эскизу К.А. Коровина. Музей ГАБТ. 1900

оттенков нежно-голубого, бледно-розового, серебристо-серого в картине сна Дон Кихота до звучных красок алого, пурпурного, ярко желтого в сценах с испанскими танцами. Скорее всего, от руки красками были расписаны выразительные аппликации в виде маков на сохранившейся пачке одного из женских костюмов к балету «Дон Кихот». Тонкие тональные переходы различных оттенков розового на лепестках выполнены очень живописно.

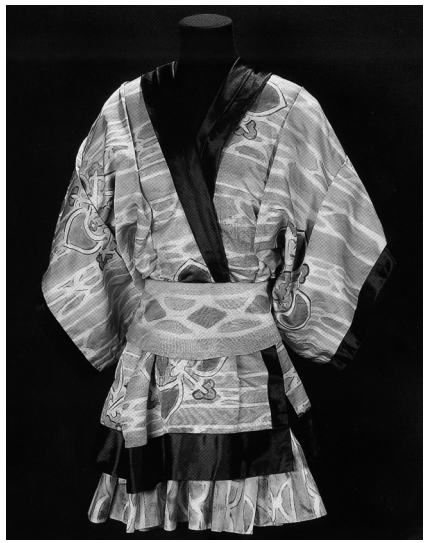
Кроме получения богатой цветовой палитры, впервые стали использовать имитации различных фактур в тканях при помощи раскраски. После того, как материя для костюма окрашивалась[7], на нее вручную наносился узор, имитирующий определенную рельефную фактуру, затем швеи аппликировали рельефные детали[8]. Благодаря этому на сцене создавалась иллюзия дорогих шелковых, бархатных, парчовых одежд. На эскизах костюмов Хана, его сановников, жен и других восточных костюмов к балету Ц. Пуни «Конек-Горбунок» (1901, Большой театр) можно прочесть многочисленные надписи с указанием роскошных тканей и драгоценных камней для той или иной части одежды – парча, шелк, бирюза, бриллианты, золото и серебро[9]. Хотя, на самом деле, шелк и парча использовались редко. Большинство костюмов для опер и балетов были сделаны из простых материалов – полотна, шерсти и даже ряднины[10]. Отделочные камни были искусственными.

Бакст Л.С. Кукла Японка.
Из комплекта «открытых писем» с эскизами костюмов к балету «Фея кукол». ОР ГМИИ.
1904

Имитации драгоценных камней придумывались также при помощи аппликаций фольгой и краски. Пояснения на эскизах, скорее всего, давались для сотрудников красильной мастерской, чтобы они создавали при помощи рисунка определенную фактуру ткани.

Постановки новых балетов обходились гораздо дешевле из-за ориентации на живописность в костюмах и декорациях. Сократились расходы на приобретение материалов, в том числе дорогих тканей. Исчезла необходимость в большом количестве аксессуаров, так как яркие цвета и оригинальные фактуры костюмов сами по себе привлекали внимание и делали образ завершенным. Константин Коровин вспоминал: «За роскошь спектаклей [нас] упрекали газеты и контроль императорского двора, который тоже хотел придраться и был невольно удивлен, что новые постановки выходили вчетверо дешевле прежних»[11].

Успех новой техники росписи как в зрелищном, так и в коммерческом отношении, а также то обстоятельство, что к каждой театральной постановке теперь создавался свой комплект костюмов, привели к решению дирекции о сформировании мастерской по раскрашиванию материй для сцены с А.Б. Сальниковым во главе. Первоначально Сальникову в помощники выделили двух учеников декораторов – Ивана Исаева и Михаила Дубинкина, назначив всем троим положенное содержание и особую премию (по 20 копеек за роспись каждого квадратного



Костюм японской куклы для Веры Трефиловой по эскизу Л.С. Бакста. СПбГМТиМИ. 1903

аршина материи, из которых 15 копеек поступало заведующему мастерской и 5 копеек тому мастеру, который материю раскрашивал)[12].

Став директором Императорских театров в 1901 г., Теляковский поручил Александру Головину наладить работу театрально-декорационных мастерских в Санкт-Петербурге. На момент их приезда в Петербург там не было ни костюмерной, ни бутафорской, ни красильной мастерской. Головин вспоминал, что первое время костюмы для постановок приходилось делать «кустарным способом», на квартире у Теляковского, при деятельном участии его жены[13]. Однако уже на следующий год Головин вызвал из Москвы своих помощников – Евсеева, Сальникова, Павлова и художника-костюмера Александру Иващенко. Евсеев организовал и возглавил бутафорскую мастерскую, Иващенко – костюмерную балета, Павлов – заведовал «мужским гардеробом», а Александр Сальников стал главой новообразованной красильной мастерской Императорских театров в Петербурге[14]. Головин очень ценил своего помощника по цеху. Он изобразил Сальникова на «Групповом портрете служащих петербургских Императорских театров» (1906).

В Москве остался молодой помощник Сальникова Василий Дьячков, который, вероятно, пришел в мастерскую по раскрашиванию материй для сцены только осенью 1901 г. Теляковский записал 1 ноября 1901 г. в своем дневнике: «Вместе с тем я получил письмо от него

[Коровина], в котором он пишет, что Бооль очень боится отправить теперь в Петербург Сальникова в помощь Головину, так как Дьячков, рекомендуемый Коровиным, в деле окраски костюмов еще очень мало опытен, а потому и ответственность нести не может»[15]. Сальников задержался в Москве до конца 1901 г., чтобы подготовить Василия Дьячкова к руководству московской красильной мастерской. Коровин и Дьячков в Москве продолжали совершенствовать технику росписи, делая, по словам Константина Коровина, «окраску материй и узоров, согласно эпохе, желая в операх и балетах радовать праздником красок»[16]. Такой откровенно «живописный» характер оформления костюмов не всегда находил одобрение у критики. Один из рецензентов балета «Корсар» (1912, Большой театр), описывая хитон Медоры, отмечал, что он раскрашен «в самом безвкусном ультрамодернистском “стиле”, напоминая дешевые “декадентские” открытки»[17].

Коровин воспринимал костюм на сцене как движущееся живописное пятно, поэтому его мало интересовала проработка конкретных деталей. В итоге, большое количество эскизов костюмов к его постановкам делал Василий Дьячков[18]. Коровин указывал цветовую гамму и общие контуры, а Дьячков прорабатывал эскиз и подбирал краски для материи. Коровин часто ставил на эскизах Дьячкова свою подпись и писал его имя рядом со своим на афишах[19]. Вскоре из исполнителя Василий Дьячков вырос в художника, самостоятельно создававшего эскизы костюмов для постановок Большого, а впоследствии и Малого театров[20].

В Петербурге художественные возможности ручной росписи оценили мастера объединения «Мир искусства», работавшие для театра. Александр Бенуа и Лев Бакст активно использовали в своих эскизах яркие цвета и разнообразные орнаменты. Для балета «Фея кукол» (1903, Эрмитажный театр) Бакст придумал экзотический костюм Куклы Японки, состоящий из короткого шелкового кимоно и юбочки, которые полностью расписали красками. Коричнево-фиолетовые тона, полученные при помощи раскраски, характерны для цветовой гаммы японского кимоно зимнего периода, а премьера балета в Эрмитажном театре в Санкт-Петербурге состоялась 7 февраля 1903 г. Узоры в виде крупных четырехлистников напоминали стилизованные цветы дикой сливы мэйхуа. Сам характер декорирования костюма Куклы Японки был органичен японской культуре, так как традиционные японские кимоно расписывались от руки по трафарету (техника *катадзомэ*)[21].

Костюм Арфиста к балету «Павильон Армиды» по эскизу А.Н. Бенуа. Национальная галерея Австралии, Канберра. Около 1909

Во время подготовки балета «Павильон Армиды» (Мариинский театр ,1907) Александр Бенуа высоко отзывался о профессиональных качествах А.Б. Сальникова, в то время как критически относился к деятельности некоторых костюмеров и немца-куафера, работу которых ему часто приходилось исправлять. Бенуа считал Сальникова «подлинным художником», отмечая, что без его обостренного чувства красок не был бы достигнут тот красочный эффект, на который Бенуа рассчитывал[22].

Балет «Павильон Армиды» был поставлен и оформлен в стиле придворного французского балета XVII–XVIII вв. Поэтому костюмы, многие из которых были выполнены по образцам французского театрального художника второй половины XVIII в. Луи-Рене Боке, должны были отличаться изысканностью и роскошью, свойственной французскому двору эпохи Короля-Солнца. Золотые галуны и позументы, драгоценную вышивку на кафтанах и камзолах заменяла раскраска, как это можно проследить по сохранившемуся костюму Арфиста[23]. Живописная небрежность в исполнении рисунка, неровность линий выдает ручную роспись серебряной краской.

Подобная ручная роспись не только являлась альтернативой дорогостоящим и длительным работам по вышиванию одежды, но и служила ярким выразительным элементом, усиливая связь костюма

А.Н. Бенуа. Эскиз декорации ко 2-й картине балета «Павильон Армиды». СПбГМТиМИ. 1907

с декорацией. Теперь они выполнялись в одной манере и в одной технике. Особое значение придавалось колористическим сочетаниям. В костюмах танцовщиков и танцовщиц преобладали розово-малиновые, пурпурные и желтые цвета, а в декорации, изображающей французский регулярный парк, – спокойные зелено-синие оттенки. Объединяющим в колористическом отношении стал белый цвет. В декорации он присутствовал в виде грандиозного белого здания павильона, фонтанов и облаков, в костюмах находил отражение в белых рубашках, трико, тарлатане пачек и в светло-серебристом отливе расписанных деталей. Тщательно продумывались и сочетания костюмов между собой в одной сцене. Бенуа отмечал, что в *pas de trois* раба и двух наперсниц Армиды белый костюм с желтыми и серебристыми вставками В. Нижинского гармонично сочетался с двумя желтыми с золотом костюмами Т. Карсавиной и А. Федоровой[24].

Опыт по росписи тканей, накопленный в мастерских Императорских театров, был использован С.П. Дягилевым в его антрепризе. Известно, что прибегать к помощи частных европейских мастерских костюма Дягилев стал частично только со второго сезона 1910 г.[25] В первом сезоне 1909 г. все костюмы изготавливались еще в костюмерных Императорских театров в Санкт-Петербурге, и даже для балета «Петрушка» 1911 г., как вспоминал А.Н. Бенуа, декорации и костюмы

Костюм индийского юноши к балету «Шехеразада» по эскизу Л.С. Бакста. СПбГМТиМИ. 1910

исполнялись в Петербурге[26]. К тому же в довоенные годы с С.П. Дягилевым активно сотрудничали Александр Головин и Константин Коровин, которые стояли у истоков изобретения нового способа росписи материй.

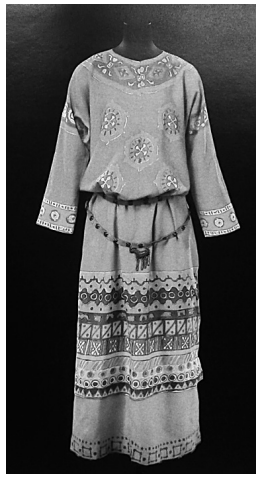
Среди оглушительного успеха первых Русских сезонов наибольшее внимание привлекли именно необыкновенные краски костюмов и декораций. В особенности, в балетах, оформленных Львом Бакстом. Андрей Левинсон писал о восточных постановках, оформленных Бакстом: «На этих пламенеющих фонах вычерчиваются, словно драгоценная инкрустация, пестрые узоры костюмов и аксессуаров»[27]. Описывая свое впечатление от «Клеопатры», Александр Бенуа восхищался, прежде всего, цветовым решением спектакля: «Одна декорация Бакста чего стоила, такая торжественная по замыслу, такая красивая по своим розоватым, желтым и фиолетовым тонам. На этом фоне, дававшем впечатление знойного, душного, южного вечера, необычайно ярко загорались пурпуры костюмов, блистало золото, чернели хитросплетенные волосы…»[28].

Сказочная роскошь арабского востока в «Шехеразаде» также достигалась преимущественно цветом. Сочные оттенки алого, изумрудного, сапфирового и золотистого в костюмах и декорациях напоминали краски иранских миниатюр, а витиеватые узоры ручной росписи

Костюм Витязя по эскизу
А.Я. Головина к балету «Жар-птица».
Национальная галерея Австралии. Канберра. 1910

костюмов – пестрые восточные ковры. Роспись масляными и акварельными красками, позволившая получать широкий спектр оттенков, увеличила также эмоционально-выразительные возможности цвета. Лев Бакст отмечал: «…любой цвет спектра видимого света представляет собой некую последовательность тонов и оттенков, которые иногда выражают искренность и целомудрие, иногда чувственность и даже развращенность, иногда гордость, иногда отчаяние. Художник может, испытывая то или иное ощущение, передать его публике с помощью различных цветовых нюансов. Именно это я и пытался сделать в “Шехеразаде”. Мрачному зеленому цвету, как ни парадоксально, я противопоставил полный отчаяния синий цвет. Есть красный цвет – торжествующий, а есть красный – казнящий…»[29].

В постановках Бакста костюм каждого персонажа всегда имел определенную цветовую перекличку с декорацией и костюмами других персонажей. Художник объяснял: «Мои *mise en scène* суть результат размещения, самого рассчитанного, пятен на фоне декорации, <…> костюмы первых персонажей появляются как доминанты и как цветки на букете других костюмов»[30]. В «Шехеразаде» красно-сине-зеленая гамма декорации доминировала и в костюмах главных персонажей балета – шаха Шахрияра и Шахземана, Главного евнуха, а в костюмах алмей и одалисок из гарема присутствовала в разнообразных орнаментах. В то же время розовый цвет изящных узоров на балдахине повторялся в тоне шаровар алмей и рабов. В густо-зеленый цвет декорации «Нарцисса» включались



Костюм девушки по эскизу Н.К. Рериха
к балету «Весна священная».
Театральный музей Виктории и Альберта, Лондон.
1913

вкрапления охристо-коричневых и сине-фиолетовых оттенков, которые более интенсивно раскрывались в костюмах героев балета. Краски осеннего пейзажа в «Послеполуденном отдыхе фавна» отражались в орнаментах, покрывавших хитоны нимф, и в декоре костюма Фавна.

Объединяющую функцию выполнял и сам рисунок. Среди всего многообразия используемых орнаментов Бакст обычно выбирал один орнаментальный мотив, который бы в различных интерпретациях повторялся в костюмах всех танцовщиков, таким образом задавая определенный ритм хореографическому действу. В «Нарциссе» эту роль исполняли круговые орнаменты, в «Тамаре» – ромбовидные, в «Послеполуденном отдыхе фавна» – растительные мотивы. Для хореографической мистерии «Святой Себастьян» (1911; труппа Иды Рубинштейн, Театр Шатле) Бакст использовал в качестве сквозного элемента декоративного решения крест в самых различных вариациях – замаскированный в костюмах, аксессуарах и орнаментах, а также образуемый линиями горизонта и зданий на декорации[31].

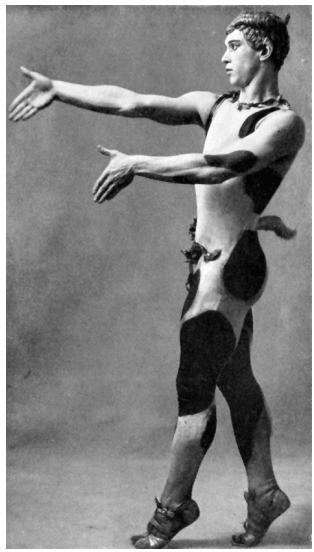
Яркий «трафаретный» дизайн костюмов стал новинкой не только для европейской публики, но и для западных театральных костюмеров. Художникам Русских сезонов приходилось объяснять портным необходимость использования ярких красок и свободной живописной росписи, чего не требовалось в работе с А.Б. Сальниковым. В 1910 г., во время подготовки балета «Шехеразада», уже встречаются упоминания о работе над костюмами французского костюмера Мари Мюэль.

В начале этого сотрудничества Бакст указывал на трудности в понимании его замысла Мари Мюэль при исполнении костюмов: «…А еще ни одного костюма нет, и за них, признаться, я боюсь – очень французская портниха силится “смягчить” резкость деталей, когда в этом вся сила»[32].

К ручной росписи масляными и акварельными красками по трафарету обращались при оформлении большинства постановок Русского балета Дягилева 1910-х гг. Александр Головин украшал росписью костюмы сказочных витязей в «Жар-птице». Николай Рерих использовал ручную раскраску для имитирования узоров азиатской техники «икат»[33] в костюмах к «Половецким пляскам» в опере А.П. Бородина «Князь Игорь» (1909) и для замены народной вышивки в костюмах к балету «Весна священная» на музыку И.Ф. Стравинского (1913). Лубочная манера росписи усилилась в костюмах Н.С. Гончаровой для оперы-балета «Золотой петушок» (1914) и в костюмах М.Ф. Ларионова к постановкам на русскую тематику «Полуночное солнце» (1915) и «Шут» (1916).

Благодаря новым возможностям росписи изменилась и роль такого базового элемента балетного костюма как трико. Трико бледно-розового, телесного цвета использовалось ранее как поддевка под основной костюм. Разнообразие оттенков и фактур, которое давала роспись акварельными и масляными красками, способствовало переходу трико в статус самостоятельного вида сценической одежды. Этот процесс происходил постепенно. В 1908 г. для балета «Египетские ночи» Михаил Фокин одел своих танцовщиков в трико, имитировавшее загорелое тело под костюмом. Подобный прием использовался впоследствии и в других восточных балетах – «Клеопатре», «Шехеразаде». На эскизе костюма Эшмуна к балету «Саламбо» (1910, Большой театр) Константин Коровин окрасил руки и ноги персонажа в болотно-зеленоватый оттенок, подписав «такое трико».

Для балета «Карнавал» в 1910 г. Лев Бакст впервые использовал раскрашенное по трафарету трико с узорами в виде ромбов красного, синего и зеленого цветов как самостоятельную нижнюю часть костюма, дополнив его только шелковой рубашкой сверху. В январе 1911 г. Вацлав Нижинский во время выступления в классическом балете «Жизель» на сцене Мариинского театра одел очень откровенный по тем временам костюм, состоявший только из колета и трико без бандажа. Положение усугубляло и то обстоятельство, что трико было желтого цвета. Цвет трико, в особенности в контрасте с темным колетом, визуально увеличивал и подчеркивал объемы тела. Это привело к громкому скандалу.



Вацлав Нижинский в партии Фавна.
Фотограф Адольф де Мейер.
Архив «Общества морских купаний
Монте-Карло», Монако. 1913

Широким использованием цветного, раскрашенного трико как полноценного, самостоятельного костюма отмечен сезон 1911/1912. Лев Бакст использовал его в балетах «Нарцисс», «Видение розы» и «Послеполуденный отдых фавна». Костюмы фавнов в «Нарциссе» представляли собой трико сине-зеленого цвета, покрывавшее все тело от стоп до шеи с ручной росписью и нашитыми элементами в виде листьев. Поэтически выполненный костюм Призрака розы для Вацлава Нижинского был сделан по тому же принципу. Ноги танцовщика покрывало плотно облегающее трико с плавными переходами цветовых оттенков – от нежно-розового до темно-сиреневого, и с росписью в виде листьев. Верхнюю часть костюма украшали шелковые лепестки розово-сиреневых тонов, нашитые по определенному рисунку. В «Послеполуденном отдыхе фавна» Нижинский танцевал в трико кофейного цвета. Бакст разрисовал его коричневыми пятнами. Гирлянда из листьев бересклета опоясывала его бедра и заканчивалась сзади хвостиком[34]. Такой костюм идеально подчеркивал получеловеческую-полуживотную природу его персонажа. Борис Анисфельд в картинах «Подводного царства» (1911) создал сказочные костюмы Ручья и Золотой рыбки в виде раскрашенного трико с объемными вставками из папье-маше.

Раскрашивалась не только одежда, но также кожа и волосы. В «Клеопатре» Бакст впервые использовал цветные парики. Голубым

Стрелецки Ж.
В.Ф. Нижинский – Арлекин в балете «Карнавал» на муз. Р. Шумана.
1911–1913. СПбГМТиМИ

покровам наряда египетской царицы соответствовали «покрытые голубой пудрой» волосы[35]. В «Послеполуденном отдыхе фавна» осенним краскам декораций вторили золотистые парики нимф и Фавна. В балете «Египетские ночи» (1908) Михаил Фокин распорядился покрывать лица танцовщиков темной краской, рисовать удлиненные глаза и прямые черные брови[36]. Ромола Нижинская отмечала, что в балете «Послеполуденный отдых фавна» Бакст сам гримировал артистов, рисовал им бледно-розовые, как у голубей, глаза[37]. Преувеличенно большие глаза рисовали танцовщикам и в балете «Весна священная», чтобы передать экстатическое состояние персонажей, священный ужас древних славян перед силами природы. Для усиления гротескного эффекта маска Арлекина в балете «Карнавал» не надевалась, а рисовалась прямо на лице.

В связи с частым обращением к кукольной теме в балете в этот период складывались традиции «игрушечного» грима. Бронислава Нижинская вспоминала, что во время подготовки балета «Фея кукол» (1903) Лев Бакст уделял большое внимание «кукольному» гриму. Он не только придумывал, но и самостоятельно наносил грим на лица балерин и танцовщиков. Балеринам-куклам рисовал длинные загнутые ресницы и красные кружки́ румян на щеках. Совсем юному тогда Вацлаву Нижинскому, который был деревянным солдатиком, – нос в виде

круглой пуговицы, рот одной узкой красной линией, а брови – двумя черточками, одна из которых смотрела вверх, другая вниз[38].

В балете «Петрушка» сильно раскрашенные лица трех кукольных персонажей выделяли их из людской толпы на праздничной ярмарке и в то же время акцентировали основные черты их характера. Набеленное лицо, губки бантиком и красные кружки румян на щеках придавали исполнительнице партии Балерины Тамаре Карсавиной сходство с фарфоровой статуэткой, которая вдохновила художника. Такой грим создавал холодно-равнодушный и одновременно очень женственный образ. Мертвенно-белый цвет лица и беспокойные линии грима Петрушки выражали одиночество и трагизм этого персонажа. Тяжелый темно-коричневый грим арапа с нарисованным преувеличенно большим ртом отражал грубую мужественность и недалекость.

Грим в постановках Русского балета Дягилева в своем развитии прошел долгий путь от натурализма к условности, от выразительного подчеркивания и визуального преувеличения определенных черт лица до кардинального его изменения. Так, «лучистский» грим танцовщиков, придуманный Михаилом Ларионовым для балета «Русские сказки» (1917), превращал их лица в подвижные маски, за которыми трудно было узнать настоящий облик.

На фоне общего процесса изменения отношения к телу в XX в. грим постепенно становился «второй кожей» танцовщиков. Первоначально грим наносился на трико. Танцовщики в ранних балетах Фокина выступали с имитацией босых ног. Балетмейстер хотел поставить балет с босыми ногами, но на императорской сцене того времени это было недопустимо. Для создания эффекта босых ног Фокин придумал рисовать пальцы на трико, румянить колени, пятки и щиколотки[39].

Для имитации загара на теле долго использовалось цветное трико. Однако в 1912 г. режиссер труппы Русских сезонов Сергей Григорьев отмечал, что произошел «частичный отказ от цветных трико: раньше, когда танцовщик выступал в роли негра, он надевал черное или коричневое трико, но теперь Дягилев распорядился, чтобы в определенных ролях танцовщики гримировали руки и ноги и, несмотря на все протесты, на этом твердо настаивал»[40]. Как можно проследить по фотографиям, изображающим Вацлава Нижинского в образе Синего бога из одноименного балета, плотное цветное трико покрывало только ноги танцовщика. Следовательно, руки, открытую часть торса, шею и лицо гримировали согласно эскизу голубой краской.

Грим на теле стали применять не только как имитацию определенного оттенка кожи. Тело танцовщиков расписывалось различными узорами, как и сами костюмы. Родоначальником этого новшества был Лев Бакст. Костюм Вацлава Нижинского для балета «Послеполуденный отдых фавна» оставлял открытыми руки танцовщика, которые Бакст расписал такими же коричневыми пятнами, что и трико. В том же 1912 г. в американской газете *The Tennessean* было помещено сообщение-сенсация о том, что американская танцовщица Гертруда Хоффман появилась во время исполнения своего знаменитого «павлиньего танца» в необычном наряде, придуманном Львом Бакстом. На ее обнаженные ноги без трико или чулок были нанесены рисунки в виде кроликов и ее инициалы «GH»[41]. Корреспондент газеты высказывал предположение, что вскоре это новаторское решение Бакста войдет и в женскую повседневную моду, полностью вытеснив женские чулки.

Цветовой эффект от одежды и грима в русском балете начала XX в. усиливал свет. Рубеж XIX–XX вв. в Европе ознаменовался многочисленными экспериментами в области сценического света, условия для которых создало изобретение электрического освещения. Реалистический театр второй половины XIX в. с его стремлением к натурализму в изображении природно-бытовой среды использовал новые возможности электрического освещения для имитации на сцене солнечного, лунного света, мерцания свечей и фонарей. Благодаря применению различных желатиновых светофильтров и спиртовых лаков для окрашивания лампочек цветовая гамма света обогатилась тонкими оттенками. Световые переходы желатиновых светофильтров имели до пятидесяти оттенков[42].

Символисты в своих постановках подняли сценическое освещение на новый художественный уровень. Эфемерная природа света делала его идеальным средством выражения в условном языке символического театра. Свет стал полноправным участником театрального действа наряду с музыкой, игрой актеров и декорациями, а иногда и заменял последние. Его задачей стало не подражание реальности, а передача эмоций, настроения, драматического пульса спектакля. Для этого свет должен был выйти за пределы статического состояния, прийти в движение.

В своих работах Адольф Аппиа создавал подвижные световые композиции на сцене, играя на резких контрастах света и тени. Размышляя, прежде всего, о постановках оперы, Аппиа полагал, что все компоненты спектакля – в том числе движения актеров и свет – должны быть

Вацлав Нижинский в партии Петрушки. Национальная галерея Австралии, Канберра. Около 1913

подчинены общему музыкальному ритму. По его мнению, «облики солистов и статистов, хористов или артистов кордебалета обретут истинную выразительность, если их озарит скользящий, движущийся свет»[43]. К работе над освещением спектакля Аппиа относился как к дирижированию оркестром, употребляя расширенную систему светового оснащения, которая позволяла быстро переносить освещение с одного места на другое, затемнять или освещать часть сцены.

Аппиа исключал в сценографии яркий, активный цвет[44]. Отказавшись от живописных декораций, он организовывал сценическое пространство с помощью минимального набора выразительных средств – абстрактных горизонтальных платформ и резких световых эффектов. Подвижный свет в постановках Аппиа оживлял спокойный ритм простых пространственных конструкций, выделял актеров в неброских костюмах, играл связующую роль и усиливал эмоциональное воздействие на зрителя.

В похожем направлении развивались и творческие поиски Эдварда Гордона Крэга. Основу его сценографии также составляла абстрактная архитектура и световые эффекты. В 1901 г. вместо классической рампы и боковых софитов он одним из первых сконцентрировал освещение в верхней части сценического пространства. Посредством специальной электротехнической панели Крэг управлял всеми лампами

и отражателями[45]. Крэг, в отличие от Аппиа, активно использовал возможности цветотональных нюансировок освещения, оперируя сценическим светом как живописным приемом. Как правило, он выбирал лаконичную цветовую гамму, состоящую из двух основных цветов, которые играли разными гранями оттенков. Доминантные цвета становились олицетворением-противоборствующих сил трагедии – героя-протагониста и рока[46].

Эксперименты в области сценического освещения проводились и в русских Императорских театрах. Для расширения художественных возможностей света Александр Головин изобрел специальную аппаратуру, аналогичную механизму Крэга. Благодаря этой аппаратуре сам художник или электротехник по его точным инструкциям мог регулировать распределение и смену цвета и мощности освещения во время спектакля. Яркое впечатление это новшество произвело на князя С.А. Щербатова: «В последних рядах партера его [Головина] благородная фигура маячила на небольшой, довольно высокой эстраде. Перед ним помещалась доска с целым рядом электрических кнопок. Это было его личное, поистине замечательное изобретение… Нажимая пальцем на разные кнопки, соединенные проводами со сценой, Головин, смотря издали на представление, лично как художник и автор постановки, руководил светом и цветом на сцене, вводя тончайшие световые оттенки. Такой тонкой игры нюансов цвета я нигде не видел…»[47].

Характерно, что в постановках Аппиа и Крэга свет фактически заменял живописные декорации, а в оформлении русских балетных спектаклей 1900-х–1910-х гг. сценическое освещение было призвано усиливать впечатление от живописи декораций и костюмов. Об этом прямо говорит Лев Бакст в своем письме Александру Бенуа незадолго до премьеры «Павильона Армиды» в Мариинском театре: «…помни, что свет можно менять и тушить перед каждой софитой и перед каждой кулисой. Стало быть, ты как на фортепиано или, вернее, на картине, можешь выдвинуть одну кулису, затемнить другую и дать каждой кулисе и софите разный свет. Это огромная сила, и часто можно вдвое усилить живопись или вдвое стушевать жесткое или слишком черное место… Знаешь ли, что в Мариинском театре ты имеешь в своем распоряжении “солнце” и его можешь направить куда хочешь?»[48].

Если раньше в русском балете на фоне общего стационарного освещения направленный свет использовался только для выделения солисток, выгодно подчеркивая их движения, дорогой костюм и грим,

по выражению Бакста, «их бриллианты и родинки»[49], то в начале XX в. свет играл и менялся, выявляя разные части живописной картины действия, выражая различные эмоционально-настроенческие грани в этой картине. Рассеянный дневной свет мог подчеркивать краски самого костюма и декорации, подвижный мерцающий – заставить играть блестящие детали, цветной – придавать различные оттенки одному и тому же костюму или части декорации в разные моменты представления. Изменчивость освещения способствовала тому, что бутафорские украшения казались настоящими драгоценностями, дешевые материи отливали шелковым блеском.

По свидетельствам Сергея Григорьева, за сценическое освещение на представлениях Русского балета в Европе отвечал, в первую очередь, сам Сергей Дягилев, иногда вместе с художником-постановщиком балета. Под его руководством проводилось множество проверок и репетиций, а в особых случаях Дягилев и сам вставал у пульта освещения[50]. В балете «Жар-птица», например, костюм Тамары Карсавиной должен был отражать волшебную, огненную природу персонажа. Чтобы усилить впечатление от золотисто-оранжевых красок костюма Жар-птицы, Дягилев представил ее танец с Иван-царевичем на затемненной сцене, осветив Карсавину ярким золотым лучом[51].

Живописность в русском балете 1900-х–1910-х гг. стала новым принципом художественного единства, которому были подчинены все составляющие спектакля. Даже хореография этого времени несла в себе явные черты изобразительности. Достаточно вспомнить хореографические композиции, стилизованные под древнеегипетскую настенную живопись в «Клеопатре» Михаила Фокина и под древнегреческие барельефы в «Послеполуденном отдыхе фавна» Вацлава Нижинского, представляющие собой не танец в чистом виде, а смену условных поз и жестов. Художник-сценограф часто был полноправным автором постановки, сочетая в себе функции сценариста, режиссера и даже хореографа, в своих эскизах прорабатывая определенные мизансцены и движения персонажей. Музыка также нередко писалась под конкретный замысел художника.

Балетный костюм, вручную расписанный масляными красками, играл одну из ключевых ролей в этой новой художественной системе. Танцовщики в таких костюмах становились продолжением декорации, способствуя превращению балетного спектакля в череду сменяющих друг друга «живых картин».

1 См.: *Левинсон А.Я.* Старый и новый балет. Мастера балета. СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. С. 148.

2 *Теляковский В.А.* Воспоминания. Л.–М.: Искусство, 1965. С. 163.

3 *Головин А.Я.* Встречи и впечатления. Воспоминания художника. Л.–М.: Искусство, 1940. С. 49.

4 *Теляковский В.А.* Указ. соч. С. 163.

5 РГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 4161, л. 1–2.

6 Традиция живописи на тканях существовала во многих странах Европы, в Японии и Китае. Роспись масляными и акварельными красками применялась в декоре вееров и различных предметов интерьера – настенных панно, экранов, штор, занавесок и т.п. В конце XIX – начале XX в. в России неоднократно переиздавалось «Краткое руководство живописи на тканях» французского автора Карла Робера (1895, 1910, 1916), в котором давались практические указания по техникам окрашивания в зависимости от различных видов красок и материалов, о способах подготовки тканей и красок, выборе сюжетов и композиций для вееров и экранов. Среди прочего, Робер упоминал о новом, более быстром способе перевода рисунков на ткань с использованием трафарета, изобретенном профессором рисования доктором *Fiutha.* В качестве трафарета применялся лист из олова, на который при помощи контурного прокалывания переносился рисунок с бумаги. Затем этот лист накладывался на заранее смоченное особым водно-серным раствором полотно, и специальным валиком из шерстяной ткани наносились краски (См.: *Робер К.* Краткое руководство по живописи на тканях. Акварель, гуашь, масляные краски. / Пер. с фр. И.И. Радецкого. М.: Г. Линдеман, 1895. С. 65–66). Новаторство А.Б. Сальникова заключалось в использовании масляных и акварельных красок для декорирования театральных костюмов. Он усовершенствовал способ *Fiutha,* употребляя для окрашивания картонные трафареты.

7 Имеется в виду общая тональная окраска материи, при которой ткань окрашивалась в специальном котле с растворенным красителем. Такой способ окраски применяют в Большом театре и в наше время.

8 См.: *Струтинская Е.И.* Реформатор театра // Александр Головин: К 150-летию со дня рождения. М.: ГТГ, 2014. С. 146–167, с. 152.

9 Автор благодарит главного хранителя Музея Большого театра Е.А. Чуракову за возможность ознакомиться с эскизным фондом и консультации.

10 *Голова Л.Г.* О художниках театра. Воспоминания. Л.: Художник РСФСР, 1972. С. 34.

11 Константин Коровин вспоминает… М.: Изобразительное искусство, 1971. С. 96.

12 РГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 4161, л.1–2.

13 *Головин А.Я.* Встречи и впечатления. Воспоминания художника. С. 52.

14 Там же.

15 *Теляковский В.А.* Дневники Директора Императорских театров. 1901–1903. Санкт-Петербург. М.: АРТ, 2002. С. 94.

16 Константин Коровин вспоминает… С. 96.

17 *Л-о М.* Московский балет. «Корсар» // *Студия*. М., 1912, № 17. С. 16.

18 См.: Художники Большого театра. Альбом-каталог к 225-летию Большого театра в 2 томах. М.: Большой театр., 2001. Т. 2. С. 38.

19 Там же.

20 Для Большого театра В.В. Дьячков создал костюмы к постановкам: балета А. Адана «Жизель» (1907), оперы А. Тома «Миньон» (1912), балета на музыку Ф. Шопена «Эвника и Петроний» (1915), балета на музыку А. Глазунова «Пятая симфония» (1916), оперы Дж. Верди «Дон Карлос» (1917), балета П. Чайковского «Лебединое озеро» (премьера последнего состоялась уже после смерти художника – 20 февраля 1920 года). В Малом театре Дьячков создал костюмы к постановкам: «Флорентийская трагедия» О. Уайльда (1917); «Электра» Г. фон Гофмансталя (1919). Администрация Малого театра взяла на себя расходы по похоронам художника в феврале 1919 г. См.: РГАЛИ, ф. 649, оп. 2, ед. хр. 134.

21 *Джексон А.* Кимоно: искусство японского костюма // За гранью воображения: сокровища императорской Японии XIX – начала XX века из коллекции профессора Халили. М.: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2017. С. 34–49, с. 38.

22 *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания: в 5 кн. М.: Наука, 1990. Кн. 5. С. 462.

23 На сегодняшний день известно о нескольких десятках сохранившихся оригинальных костюмов с ручной росписью, созданных для постановок русского балета в 1900-х–1910-х гг. Балетные костюмы к постановкам Императорских театров в Петербурге хранятся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства. Расписанные костюмы Русского балета Дягилева находятся в составе крупнейших коллекций костюмов к антрепризам Дягилева и полковника де Базиля в Национальной галерее Австралии (Канберра),

Музее Виктории и Альберта (Лондон), Музее танца (Стокгольм). Единичные экземпляры хранятся в других мировых музеях и частных собраниях.

24 *Бенуа А.Н.* Из «Воспоминаний о балете». Русские балеты в Париже // Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2 т. М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. 2. С. 247.

25 См.: Ballets Russes: The Art of Costume: [catalogue] / Robert Bell; with essay by Christine Dixon …[et al.]. Canberra: National Gallery of Australia, 2010.

26 *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. Кн. 4. С. 520.

27 *Левинсон А.* Русские художники-декораторы // *Столица и усадьба.* СПб., 1916. № 57. С. 4–18, с. 11.

28 *Бенуа А.Н.* Мои воспоминания. Кн. 4. С. 511.

29 *Бакст Л.С.* Искусство возвращаться к своей колыбели // Лев Бакст. Моя душа открыта. Литературное и эпистолярное наследие: в 2 кн. / сост. Е. Теркель и Дж. Боулт. М.: Искусство-XXI век, 2016. Кн. 1. С. 96–99, с. 97.

30 Письмо Л.С. Бакста С.П. Дягилеву. 15/28 апреля 1911 г., Париж // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 116–117.

31 *Бакст Л.С.* Искусство возвращаться к своей колыбели // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 1. С. 96–99, с. 98.

32 См.: Письмо Л.С. Бакста Л.П. Гриценко-Бакст от 31 мая 1910 г. // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 2. С. 158.

33 Икат (от *индонез*. «менгикат» – перевязывать, связывать) – особая техника окрашивания ткани, распространенная в Юго-Восточной и Средней Азии, а также Центральной и Южной Америке, при которой цвета и узоры наносятся на нити заранее, до того, как материя выткана. Нити будущего полотна натягиваются на раму по размеру изделия, плотно обматываются ниткой в соответствии с будущим узором; при погружении в краситель эти участки остаются непрокрашенными.

34 Дневник Вацлава Нижинского: воспоминания о Нижинском / (пер. с фр. М. Вивьен и С. Орлова; предисл. и коммент. В. Гаевского). М.: Артист. Режиссер. Театр, 1995. С. 8.

35 *Левинсон А.Я.* Старый и новый балет. Мастера балета. С. 57.

36 *Фокин М.М.* Против течения. Л.: Искусство, 1981. С. 94, 111.

37 Цит. по: Дневник Вацлава Нижинского: воспоминания о Нижинском. С. 8.

[38] *Нижинская Б.Ф.* Ранние воспоминания: в 2 ч. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. Ч. 1. С. 190.

[39] Там же. С. 93–94.

[40] *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева, 1909–1929. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С. 74.

[41] «Your Stocking PAINTED ON: Bakst, the Weird Color King's Astonishing—Next-to-Nature Fashion HERE THEY ARE» // *The Tennessean* (Nashville, Tennessee) Sun, Oct. 6, 1912. P. 24.

[42] См.: *Исмагилов Д.Г., Древалева Е.П.* Театральное освещение. М.: ЗАО «ДОКА Медиа», 2005. С. 56.

[43] Цит. по: *Исмагилов Д.Г., Древалева Е.П.* Театральное освещение. С. 62.

[44] См.: *Бачелис Т.И.* Шекспир и Крэг. М.: Наука, 1983. С. 131.

[45] *Keller M.* Light fantastic. The art and design of stage lighting. Munich, 2010. P. 203–204.

[46] См.: *Бачелис Т.И.* Шекспир и Крэг. С. 151.

[47] *Щербатов С.А.* Художник в ушедшей России. М.: XXI век, Согласие, 2000. С. 157.

[48] Письмо Л.С. Бакста А.Н. Бенуа. Париж, октябрь 1907 г. // Лев Бакст. Моя душа открыта. Кн. 2. С. 122.

[49] Там же.

[50] *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева, 1909–1929. С. 31, 44.

[51] Там же. С. 45.

Наталья Скороход

Вл.И. Немирович-Данченко и А.Р. Кугель: история одной дискуссии

Общеизвестно, что главный редактор столичного журнала «Театр и искусство» А.Р. Кугель не состоял в числе горячих поклонников МХТ.

Напротив, критическое острие пера *Homo novus* нередко было направлено против «натуралистического» направления театра; довольно резко выступал он и против «варварской стилизации», каковой посчитал, к примеру, «Жизнь человека» в постановке К.С. Станиславского и Л.А. Сулержицкого. Прекрасно сознавая и даже подчеркивая, что его мнение расходится с большинством критических суждений, Кугель нелицеприятно и порой агрессивно отзывался об иных постановках театра. Исключение составляли лишь самые ранние чеховские спектакли. Однако вопреки ожиданиям критик весьма горячо принял «Братьев Карамазовых» Вл.И. Немировича-Данченко и даже несколько раз на страницах принадлежащего ему издания подчеркивал историческое значение спектакля: «…“Карамазовы”, со всеми недостатками и несовершенствами, останутся в истории театра»[1].

Любопытно, что сразу после премьеры спектакля (12 и 13 октября 1910 г.) в двух номерах «Театра и искусства» были опубликованы отрицательные отзывы Э.М. Бескина, считавшего построение спектакля «донельзя искусственным». «Это что угодно, – писал рецензент после первого вечера “Карамазовых”, – стилизация <…>, чтение в лицах, кинематографизация романа, только не Достоевский и не театр»[2]. Однако спустя три месяца, лично побывав в Москве на «Братьях Карамазовых», главный редактор издания пишет о том, что спектакль по Достоевскому (и в особенности его первый вечер) представляется ему примером «театра будущего», во всяком случае это художественное явление, «откуда пойдут – не могут не пойти – пути будущего»[3]. Здесь же, характеризуя общий тон спектакля, критик связывает его с понятием «сценической миниатюры»[4].

Заметим, что расхождения Кугеля с современной ему режиссурой – будь то Станиславский или Мейерхольд, происходили вовсе не по причине отрицания им режиссуры как таковой. Общеизвестно, что у него был собственный театр «Кривое зеркало», «театр пародий и общественной сатиры», где «варились» в том числе и весьма серьезные идеи. Одну из таких идей он определял термином *сценической миниатюры*, подразумевая здесь не столько конкретный стиль представления, сколько определенный тип театральной условности. Здесь подразумевалось кроме всего прочего отсутствие четвертой стены, минимализм оформления, сосредоточенность на тексте и его актерском исполнении. Как правило, похвалы Кугеля удостаивались именно те театральные опыты, которые по его ощущению приближались к «миниатюре».

В.И. Немирович-Данченко

Отсутствие внятного определения этого термина с лихвой восполнялось описанием признаков миниатюры, которые *Homo novus* рассыпал тут и там на страницах журнала, касаясь отдельных спектаклей или проблем театрального искусства.

Случай же с «Карамазовыми» заслуживает отдельного разговора. В 1909–1910-х гг. еще до премьеры этого спектакля Кугель[5] опубликовал пару теоретических статей о театральном воплощении романа: «Теория сценической миниатюры, разрастаясь и углубляясь в моих мыслях, давно охватила то, что я называю инсценировкой повествования»[6]. Доподлинно известно, что Немирович-Данченко в начале лета 1910 г. прочел статью склонного к теории критика в 23-м номере журнала «Театр и искусство».

Здесь важно вспомнить, что хотя постановка «Братьев Карамазовых» была, что называется, «срочным вводом» в репертуар сезона 1910/11[7], руководители МХТ уже не менее трех лет раздумывали над тем, как воплотить на сцене роман Достоевского. Задание определиться с конкретным названием Немирович-Данченко получил от Правления театра еще в апреле 1908 г. Замечания о «Братьях Карамазовых» впервые появляются в его письме Станиславскому от 6 июля 1908 г.: «Достоевского штудирую. <...> “Идиота” нельзя иллюстрировать, т.к. все замечательные места пойдут в чтение и станут скучны. Зато “Карамазовы”

чудесны для иллюстрации. Может выйти превосходное произведение театра на два вечера, картин 30…»[8]. Заметим, что уже здесь наличествует замечание о «чтении», известен факт, что о том же приеме применительно к романам Достоевского публично говорил К.С. Станиславский в редакции журнала «Шиповник» еще 10 мая 1908 г.: «Я не знаю еще как, но мы очень скоро поставим Достоевского. <…> Мы, конечно, откажемся от переделок. Всего вероятнее, будет чтец, который будет выступать наряду с диалогами действующих лиц…»[9].

Возникнув летом 1908 г., «Братья Карамазовы» оставались в репертуарных планах, неоднократно обсуждались, однако начать репетиции мешали разные обстоятельства, в том числе и творческие разногласия между Станиславским и Немировичем-Данченко. Например, камнем преткновения оказался старец Зосима: Станиславский не мог смириться с тем, что этого персонажа нельзя показать на сцене из-за цензурного запрета, тогда как Немировичу это препятствие не казалось таким уж серьезным[10]. В июне 1910 г. он пишет Станиславскому, что спектакль по Достоевскому можно выпустить и в конце будущего сезона: «Толкает меня на “Карамазовых” еще то обстоятельство, что до разрешения Зосимы все равно мы не доживем, а постановку романов на сцене могут легко перехватить: вон Кугель уже рекомендовал это в целой статье»[11].

Совершенно очевидно, что здесь он ссылается на «Театральные заметки» А.Р. Кугеля, опубликованные в июньском номере «Театра и искусства», где автор предлагает режиссерам, пренебрегая «условиями театра», использовать при воплощении романа «свободную форму». Взамен грубых *переделок*, разрушающих постепенность развития действия и отношений в романе, Кугель советует ввести умную *инсценировку,* когда театральная техника подчинялась бы «требованиям поэзии и красоты», а не наоборот. Чтобы вместить в спектакль целый роман, автор статьи рекомендует использовать иной тип сценического оформления: например, показать деталь «обстановки» вместо подробного места действия или же обозначать иное место «звуком или тенью», а чтобы увеличить мобильность театра при смене эпизодов – «выхватывать их светом из темноты», что позволит разделить сценическое действие «не на четыре, а на сорок четыре» сценических эпизода. Безусловно, принцип симультанности сценического оформления не был открытием Кугеля, важно лишь, что он связывает его с возможностью воплощения романа, извлекая из прозы «драгоценные жемчужины драмы» и перенося их на сцену «как они есть»[12].

Что ж, инсценировка «Братьев Карамазовых», сделанная Немировичем-Данченко, вполне укладывалась в предложенную модель. В числе открытий МХТ режиссер полагал именно «свободную композицию», когда действие разбивается на эпизоды: «один идет два часа, а другой – четыре минуты». Нарушением прежней условности было и то, что в диалогах иные реплики персонажей длились «по 20–25 и 28 минут»[13], как это и было у Достоевского. Правда, «соединять» эпизоды в спектакле МХТ помогал не симультанный принцип оформления, а Чтец и занавеска, закрывающая игровое пространство во время его выступлений. Этот ход позволял быстро менять эпизоды. Но сама «обстановка» эпизодов поражала первых зрителей непривычной для театра в Камергерском минималистичностью: играли «в сукнах» – то на сером, то на белом фоне; и за исключением 2–3 экстерьерных сцен декорации представляли собой простую «выгородку» из самой необходимой мебели. Сцены «на воздухе» тоже были обставлены сдержанно: белый (туман) или розовый (закат) свет на задник, тень от ракиты, камень, забор… Фактически это и были «детали» вместо «полной обстановки» – как будто режиссер и вправду прислушался к советам критика.

Еще не видя спектакль, а только прочтя первые отзывы, главный редактор «Театра и искусства» не преминул в шутливой форме напомнить[14], что вообще-то принципы инсценировки романа, примененные в «Карамазовых» – не совсем открытия Немировича-Данченко, и те идеи, которые сейчас, после мхатовской премьеры, «восторженные ценители» провозглашают новаторскими, уже были высказаны на страницах его журнала. В заметке проводилась довольно верная, хотя и грустная мысль, что истина бывает услышана лишь тогда, когда ее изрекает некто «крупной репутации»: «Конечно, я не дерзаю думать, что г. Немирович-Данченко, прочитав эти статьи, воспользовался моими идеями. Он – Колумб сам по себе, и сам изобрел свое колумбово яйцо. Я думаю лишь о том, что у меня было право на маленькую Козинку, а не получил я ничего.» Кроме того, Кугель приводил примеры использования в театральном действии Чтеца, в частности, спектакль Н.Н. Евреинова по сказке Шехерезады «О шести красавицах, не похожих друг на друга».

Немирович-Данченко живо откликнулся на заметку Кугеля, направив ему письмо буквально на следующий день после выхода журнала. Самое удивительное, что режиссер признал влияние статьи об

А.Р. Кугель

инсценировании на окончательное формирование замысла «Братьев Карамазовых»: «…последний толчок уверенности я получил от статей в “Театре и искусстве” – Ваших…»[15]. Он также заверял адресата, что уже дважды упоминал о факте влияния в своих интервью, но, увы, именно эти куски были почему-то опущены.

Этот диалог, а также дискуссия, поднявшаяся вокруг «Карамазовых» на страницах прессы осенью и зимой 1910 г., обострили интерес Кугеля к постановке Немировича-Данченко, и он отправился в Москву в январе 1911 г., не дождавшись традиционных весенних гастролей МХТ в Санкт-Петербурге. Можно, конечно, предположить, что критик был заранее расположен к «Карамазовым», но весь тон его рецензии[16] – как всегда, полемический, – свидетельствует, что спектакль ему действительно понравился необычайно. Разбирая отдельные сцены и актерские работы, критик постоянно срывается на значение этой постановки в целом, и тот факт, что он «получил истинное удовольствие <…> едва ли не впервые в этом театре», выражается в остроумной полемике с абстрактными противниками «Карамазовых», к которым причисляются и зрители.

Кугелю нравится, что он впервые смотрит спектакль Художественного театра в неполном зрительном зале[17], что «аплодировало пять-шесть человек, в числе них – я». Слабо выражена интрига? – Но «интрига

есть самое несущественное в романе». Кугелю нравится именно то, что театр не стремился внятно пересказать фабулу романа: «намекал, но не разъяснял». Грубо играет Федора Карамазова Лужский? Бледен в роли Алеши Готовцев? – но в этом спектакле не важны детали, принципиально лишь то, что «громадный такт и необыкновенная вдумчивость <…> чувствуются на каждом шагу». Да, ему не кажется гениальным превозносимый всеми рецензентами эпизод в Мокром, лучшим в спектакле Кугель считает сцену Ивана с чертом, которую «г. Качалов ведет, сидя на одном месте». Но и здесь «нельзя подходить с обычной меркой, что, дескать, вот это вышло, а то – нет». Важно, что эта постановка призвана «изменить старые формы театра». И вот здесь, в финале рецензии, главный редактор «Театра и искусства» берет спектакль под свое крыло: «Карамазовы» доказывают не только правильность, но и насущную необходимость «теории миниатюры», а «театр примкнул к движению» зарождения «нового ритма» сценического искусства.

Таким образом, А.Р. Кугель увидел воплощение своих идей об инсценировании романа на сцене МХТ и был уверен, что спектакль «Братья Карамазовы» доказал практическую значимость «теории сценической миниатюры». Да, факт влияния статей Кугеля на замысел «Карамазовых» подтверждал и Вл.И. Немирович-Данченко, но, конечно же, никакого «объединения знамен» в дальнейшем не случилось, в письмах режиссера я не нашла упоминаний о «сценической миниатюре», едва ли в МХТ вообще понимали, что это за теория. Однако тот факт, что идеи Кугеля оказали влияние на принципиальный для истории инсценирования спектакль, представляется мне значительным.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Достоевский: *pro et contra*. Систематизация источников и анализ ключевых подходов к осмыслению Достоевского в отечественной культуре» № 18-011-90002.

[1] *Кугель А.Р.* Театральные заметки // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. М.: АРТ, 2007. С. 329.

[2] *Бескин Э.М.* Московские письма // *Театр и искусство*, 1910. № 42. С. 782.

[3] *Кугель А.Р.* Театральные заметки // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. С. 327.

[4] Там же. С. 328–329.

[5] На страницах «Театра и искусства» главный редактор публиковался под несколькими псевдонимами, *А. Кугель* – один из них.

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

[7] Сезон предполагалось открыть «Гамлетом», однако Станиславский серьезно заболел и не смог вернуться в Москву до декабря 1910.

[8] № 515. [Письмо Вл.И. Немировича-Данченко – К.С. Станиславскому от 5–6 июня 1908 года] / *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие: В 4 т. Т. 2. М.: МХТ, 2005. URL: http://library.mxat.ru/epub_epdf/9781620569542.pdf (дата обращения 03.02.2019).

[9] *Виноградская И.Н.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись. В 4 т. 1863–1938. М.: МХТ, 2003. Т. 2. 1906–1917. С. 122.

[10] См.: *Радищева О.А.* Станиславский и Немирович-Данченко: история театральных отношений. 1909–1917. – М.: АРТ, 1999. С. 75–76.

[11] *Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма. В 2 т. Т. 2. (1910–1943). М.: Искусство, 1979. С. 15–16.

[12] См.: *Кугель А.Р.* Театральные заметки // *Театр и искусство*. 1910. № 23. С. 458–460.

[13] См.: *Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма: В 2 т. Т. 2. С. 41.

[14] *Кугель А.Р.* Театральные заметки // *Театр и искусство*. 1910. № 42. С. 786.

[15] № 668. [Письмо Вл. И. Немировича-Данченко – А.Р. Кугелю от 18 октября 1910 года] / *Немирович-Данченко Вл. И.* Творческое наследие: В 4 т. Т. 2. М.: МХТ, 2005. URL:http://library.mxat.ru/epub_epdf/9781620569542.pdf (дата обращения 03.02.2019).

[16] См.: *Кугель А.Р.* Театральные заметки // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. С. 327–329.

[17] Спектакль оказался коммерчески неуспешным и продержался в репертуаре театра всего два сезона (1910/11; 1911/12 гг.).

Юлия Галанина
Олег Фельдман

Мейерхольд в работе над пантомимой «Влюбленные»

1911–1912

Пантомима «Влюбленные» принадлежит к тем экспериментам Мейерхольда, сведения о которых чрезвычайно скупы. Она была сыграна лишь дважды с разрывом в полгода, причем в разных вариантах и на разных площадках, с разным составом исполнителей и разными сценографами.

Э. Англада. «Влюбленные». 1910

Это происходило в период между крушением «Дома интермедий» и созданием Студии на Бородинской. Мейерхольд надеялся тогда сохранить неоформленную организационно «группу пантомимы», которая существовала бы вокруг него как «странствующая труппа» и свободно использовала для выступлений любые поводы и площадки ради освобождения театрального искусства от «литературщины» во имя вдохновлявших Мейерхольда поисков чистой театральности.

Импульсом, вызвавшим создание «Влюбленных», были впечатления Мейерхольда от черно-белой репродукции картины испанского художника-постимпрессиониста Эрменехильдо Англада-и-Камараса, воспроизведенной в 1911 г. в девятом номере журнала «Аполлон»[1].

Через полтора года после первого показа «Влюбленных» Мейерхольд летом 1913 г. в Париже познакомился с художником. «Англада очарователен, – писал он жене. – Он очень был заинтересован моими “Влюбленными” и очень жалел, что ему не написали, не то он прислал бы имеющиеся у него костюмы»[2].

Персонажи картины Англады – все они гитаристы – погружены в стихию меланхолического, но страстного музицирования. В.П. Веригиной, участнице второй редакции пантомимы, помнилось, что в «Аполлоне» картина была названа «Серенада»[3]. Такое название было бы точнее, но оно ошибка памяти.

Барельефом расположенные на продолговатом холсте фигуры музыкантов объединены только ощутимо переданным звучанием исполняемой ими музыки. Этой мизансценой Мейерхольд не воспользовался. Он не копировал полотно Англады, не воспроизводил

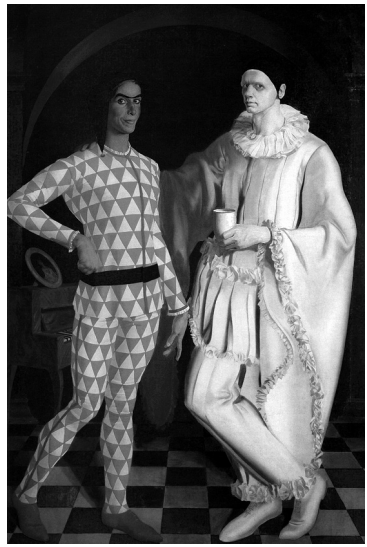
А.Ф. Гейнц

он и ситуацию серенады. Работая над «Влюбленными», Мейерхольд раз за разом трижды менял характеристики персонажей (ставших «влюбленными» в его версии сюжета) и сочинял варианты их взаимоотношений.

1.

Единственный источник сведений о содержании и режиссуре первого варианта «Влюбленных» – короткие воспоминания А.Ф. Гейнц, одной из исполнительниц. Они написаны ею для Н.Д. Волкова и приведены в его монографии о Мейерхольде[4]. Ее изложение достоверно, она знала, что его прочтет Мейерхольд, Волков работал над книгой в тесном контакте с ним.

По ее словам, пантомима строилась из ясно обозначавшихся почти элементарных событий, вполне условных, никак не бытовых, не этнографических. Почти свободная от «литературщины», пантомима состояла из пластических экзерсисов, граничащих с танцем и переходивших в танец. Упрощенность содержания компенсировалась изощренностью пластики, заразительность которой стремилась соперничать со словом. Открытость и определенность отличала самочувствие персонажей, ясные линии их поведения прочерчивались энергично. Движения двух пар влюбленных, появлявшихся на сцене, «выражали страсть и радость»



А.Е. Яковлев и В.И. Шухаев.
Парный автопортрет

(так сказано у Гейнц). Им аккомпанировал старик, он был в маске; в его фигуре присутствовала «какая-то демоничность» (его играл Мейерхольд), но она не оказывала воздействия на сюжет, оставалась краской его пластики. В роли одинокой третьей женщины (ее играла Гейнц) содержалось больше игрового материала: поначалу она наблюдала за квартетом счастливцев, затем врывалась в их компанию, терпела поражение в попытке отвоевать одного из кавалеров и в отчаянии бросалась к старику, тот принимал ее «полуиронически, полужалостливо». Финал был статичен и живописен, шесть персонажей превращались в «застывшую пластическую группу».

Незадолго до «Влюбленных» с той же «бродячей труппой» Мейерхольд приготовил пантомиму «Арлекин, ходатай свадеб», опираясь на изобразительные и литературные свидетельства о выступлениях актеров *Commedia dell'Arte*, собранные автором сценария В.Н. Соловьевым. В стиле этих материалов Мейерхольд сочинял новые мизансценические и актерские приемы[5], таков был увлекавший его метод эксперимента.

Исходным материалом для «Влюбленных» должны были быть фигуры испанцев на картине Англады. Интерес Мейерхольда к ней был очевидным следствием его недавней работы над кальдероновским «Поклонением кресту» (Башенный театр, весна 1910 г.) и его контактов со студенческим кружком «молодых испанистов», сгруппировавшимся

Дом О.К. и Н.П. Карабчевских. Петербург, Знаменская, 45

вокруг него. Во «Влюбленных» испанский колорит был трактован условно и обобщенно – костюмы были «мрачно-черные, облегающие, мягкие с белой росписью», гримы «в черных и белых тонах, губы ярко красные». Это можно счесть отражением стиля, подсказанного репродукцией картины Англады. Пластикой его персонажей Мейерхольд почти не воспользовался.

Этот вариант «Влюбленных» был показан в богатом петербургском особняке О.К. и Н.П. Карабчевских (о владельцах этого дворца и их участии в культурной жизни предреволюционного Петербурга подробно рассказано в мемуарах Е.И. Тиме[6]). Точная дата показа неизвестна. В книге Мейерхольда «О театре» он датирован глухо: «Сезон 1911/1912»[7]. К январю 1912 г. отнесен показ в монографии Н.Д. Волкова[8].

В ежедневнике Мейерхольда за декабрь 1911 г. участники пантомимы и Карабчевский упомянуты трижды, 7-го, 9-го и 29 декабря[9].

7 декабря Мейерхольд сделал две записи. Первая из них: «*5 ч. – Яковлев, Шухаев*»; вторая: *«Юрьев, Карабч[евский] у Гол[овина]*».

Первая запись сделана четко чернилами в середине страницы, так Мейерхольд размечал предстоящие события дня. Была заранее намечена его встреча с А.Е. Яковлевым и В.И. Шухаевым, молодыми художниками и актерами-любителями, участниками мейерхольдовского «Шарфа Коломбины» (Дом интермедий, 1910); они готовили декорационное оформление показа у Карабчевских «под руководством

А.Я. Головина» (подчеркнуто в книге «О театре»[10]) и получили роли во «Влюбленных», их партнершами были незаурядные профессиональные актрисы Е.А. Маршева и Т.Х. Дейкарханова.

Вторая запись сделана карандашом сокращенной скорописью внизу страницы, так Мейерхольд отмечал для памяти уже совершившиеся существенные события. Отмеченная встреча могла произойти в мастерской у Головина высоко под крышей Мариинского театра во время или после исполнявшегося в тот день вагнеровского «Моряка Скитальца». Головин сооружал сцену («полукруглую эстраду») у Карабчевских, об этом с неудовольствием упомянуто в дневнике В.А. Теляковского, считавшего, что сторонние заказы мешают Головину в срок выполнять служебные обязанности[11]. Юрьев мог быть среди инициаторов затеи с «Влюбленными».

9 декабря Мейерхольд пометил кратко: «*9 ч. – Карабчевские*».

29 декабря записано подробнее: «*9 ч. веч. – Ольга Конст[антиновна] и Ник[олай] Плат[онович] Карабчевские*». Это могла быть либо дата репетиции в присутствии еще мало знакомых Мейерхольду хозяев дома, либо день показа.

Январского ежедневника за 1912 г. в архивном фонде Мейерхольда нет.

2.

Рукопись остававшегося неизвестным либретто «Влюбленных» ныне обнаружена в собрании сценариев пантомим (она хранится в Отделе рукописей и редких книг Петербургской театральной библиотеки). Либретто, подписанное псевдонимом Мейерхольда (Доктор Дапертутто), переписано рукой В.Н. Соловьева. Оно поступило в цензуру вместе с текстами пантомим Соловьева «Арлекин, ходатай свадеб» и «Арлекин, пристрастный к картам». Все они получили разрешение 4 апреля 1912 г. – через три месяца после показа у Карабчевских. Как и «Влюбленные», «Арлекин, ходатай свадеб» впервые был показан Мейерхольдом до цензурного разрешения – 8 ноября 1911 г. в зале Дворянского собрания на вечере «Оживленная старина», посвященном двухсотлетию со дня рождения М.В. Ломоносова и устроенном М.А. Ведринской. Одновременное обращение в цензуру с либретто трех пантомим могло быть связано с планами их предстоящего публичного исполнения; мог иметься в виду летний териокский сезон, хотя Мейерхольд, по-видимому, несколько позже согласился участвовать в замысле Л.Д. Блок,

В.П. Веригиной и Б.К. Пронина, инициаторов зародившегося Товарищества актеров, художников, писателей и музыкантов.

Либретто почти ни в чем не совпадает с версией, изложенной в письме Гейнц. В нем также шесть персонажей, но их роли изменены и ситуация развивается иначе.

Текст либретто лишен претензий на литературность, это рабочий сценарий, внутритеатральный документ, его функции служебные, и потому в нем допустимы небрежная приблизительность слова и броскость образности, наскоро насмешливо снижаемой во избежание стилизованной «литературщины» («как собака воет на луну» – сказано о певце-поэте; применительно к гитаристам иронически перетолкована мизансцена картины Англады: «их носы то тонут в гитарах, то тянутся к глупой луне»). Но направленность предстоящих сценических – пантомимических – решений легко угадываема и в тех и в других случаях.

Технически либретто строится из «шуток, свойственных театру». Таков выбранный сценаристом (он же и режиссер) открыто условный сценический язык. Таковы все ситуации, основные и мельчайшие. Таковы задания, намеченные для режиссуры, и таковы подсказываемые актерам приспособления. Таковы по-режиссерски намеченные ритмы.

Условность предстоящего представления предполагалось заявить сразу и обыгрывать не раз. Появляясь первым, старик-гитарист (он же «первый испанец») должен был приветствовать зрителей, а затем мог обращаться к остальным участникам пантомимы то как к ее персонажам, то как к ее исполнителям, становился то одним из действующих лиц, то руководителем демонстрируемой зрителям игры и даже сочинителем ее продолжения и развязки. Та из героинь, которой предполагалось дать сольную сцену, общалась бы не только со стариком, но и со зрителями.

Первую половину либретто переполняют легко намеченные и быстро сменяющиеся чисто комедийные перипетии: юный певец появляется в сопровождении двух гитан, его поклонниц, подруг, надоевших ему и друг другу; он ждет третью гитану; та, появившись, тянется не к нему, а к другому; ревнивец-певец вступает в драку с соперником, гитаны пытаются их разнять, в этой кутерьме складываются две пары влюбленных, а оставшаяся одинокой третья из гитан погружается в тоску. Заключительная часть либретто намечена по контрасту с начальной: группе гитан предстояло испытать неподдельный ужас. По сигналу старика юный певец на глазах зрителей должен был мгновенно

В.Э. Мейерхольд в Териоках. 1912

переодеться в заранее заготовленный белый плащ и нацепить маску смеющейся Смерти, режиссер предполагал сопоставить откровенный розыгрыш с подлинным переживанием ужаса и разработать панику гитан, не подыгрывающих розыгрышу, а всерьез «молящих о пощаде». Завершалась бы пантомима – ее сюжет и ее исполнение – общим смехом и общей пляской, возникающими по команде старика, он обрывал сюжет и прекращал представление. Все оканчивалось бы общим весельем («Смеются испанцы, смеются гитаны. Пляшут испанцы, пляшут гитаны»). В основе нехитрого замысла лежала шуточная попытка веселой театральной игры сначала смешным, а затем страшным, ненадолго сменяющим смешное [12].

Нет оснований считать, что либретто, предлагавшее комедийную версию, было использовано в редакции «Влюбленных», показанной в Териоках. Оно осталось неиспользованным, его приходится отнести к тем пробам, которые Мейерхольд предпринимал на рубеже 1900-х – 1910-х гг., намечая технические – сценарные, актерские, мизансценические, сценографические – приемы, в которых ему виделись неисчерпаемые ресурсы сценической выразительности. Среди таких проб его инсценировка рассказа Г. Банга «Короли воздуха и дама из ложи», написанная «специально для театров типа *Grand Guignol*»[13], его перевод «Теракойи», диктовавший обращение к приемам японского театра, его согласие использовать для несостоявшейся постановки

В.П. Веригина

Л.Д. Блок

кальдероновского «Врача своей чести» задуманные Юрием Бонди костюмы и бутафорию серебряного цвета[14].

3.

Второй редакции «Влюбленных» посвящены несколько страниц в мемуарах В.П. Веригиной, игравшей одну из гитан[15].

Из ее изложения следует, что в пантомиме сюжет как бы отсутствовал, его словно не было, были лишь вариации пантомимического общения, ненадолго переходившего в танец. «Некто, сходный с гофмановским странствующим энтузиастом, – писала Веригина, – выходил с гитарой из глубины» и «как бы вызывал своей музыкой пары влюбленных», «они появлялись справа и слева одновременно», «кавалеры – с гитарами, на которых они временами как бы играли», «пары действовали по обеим сторонам сцены», «иногда, как в танце, кавалеры менялись дамами», «в середину выходила одинокая женщина, отвергнутая кем-то», «движения боковых фигур становились интенсивнее, усложнялись», «немой диалог становился оживленнее и порой переходил в танец, который быстро обрывался, и снова возникал диалог». Столкновение одинокой с квартетом влюбленных не достигало, по-видимому, открытого конфликта, как в первой редакции.

«Каково было вообще содержание нашей пантомимы, я точно не помню. Да это и не важно»[16], – признался в своих мемуарах

А.А. Мгебров, исполнитель роли старика-гитариста. Веригина считала, что не только во «Влюбленных», но и в «Арлекине, ходатае свадеб» «сюжет почти ускользал от публики», «действие не завязывалось и не развязывалось, были налицо лишь взаимодействие действующих лиц, и каждое действующее лицо имело свою маску»[17].

Сопоставление текстов Веригиной и Гейнц позволяет предположить, что во второй редакции пластика смягчалась, сюжетная напряженность ослабевала, локальные краски («страсть и радость») сменялись щедростью оттенков. Разумеется, различия индивидуальностей двух актрис не могли не отразиться на их текстах. Но обе они принадлежали к тем сотрудникам Мейерхольда, чьими литературными фиксациями его работ он дорожил, это оправдывает попытку опереться на их слова и делать подобный вывод.

«Как ничего не значащие слова несут в себе многое, понятное влюбленным, – ласку, сомнение, ревность, просто радость свидания и т. д., – так же движения пантомимы Мейерхольда таили в себе диалог чувств»[18], – утверждала Веригина. В ее рукописи сказано, что движения, показанные Мейерхольдом, «заключали в себе внешний и внутренний диалог», «логически следуя одно за другим»[19].

Она настойчиво и твердо писала о «подводном течении», возникавшем во «Влюбленных»: «Подражатели Мейерхольда упускали из виду это подводное течение, а в нем и заключалась половина обаяния его пантомим. Подводное течение шло по тому же музыкальному руслу, по которому шел внешний узор движений»[20].

При описании териокских репетиций в ее рукописи не раз повторено: «Мейерхольду тогда в работе было важно “*как*”, а не “*что*”»[21]. Почти все подобные утверждения в 1974 г. были убраны при издании ее мемуаров или притушены, сказывалось искреннее желание автора и редактора защитить Мейерхольда от Мейерхольда.

В рукописи остался фрагмент: «Подражатели схватывают иногда манеру преувеличенных движений, отчетливость рисунка, изощренность в выдумке узоров, но нисколько не достигают впечатления мейерхольдовских пантомим. Между тем подводное течение, о котором говорилось выше, по временам выявляется в них, и зритель ощущает его, следит за ним»[22].

Если по наблюдениям Веригиной, в «Арлекине, ходатае свадеб» публика следила не за сюжетом, а «за теми смешными положениями, о которых главным образом заботился режиссер»[23], то легко

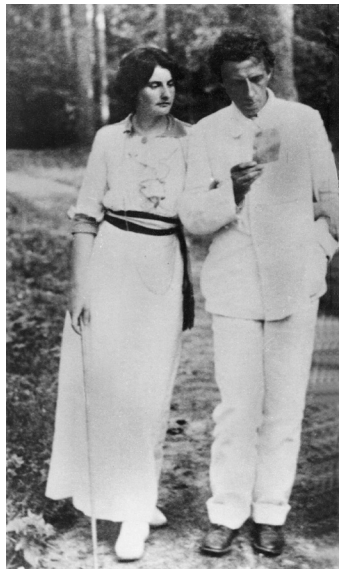
Териоки. Казино-театр

предположить, что в последней редакции «Влюбленных» публике предлагалось следить за лирическими положениями, разработанными режиссером.

Отлично помня об экспериментальности мейерхольдовского подхода к «Влюбленным», О.Н. Высотская, репетировавшая одну из ролей, писала, что «в беседах после репетиций» Мейерхольд утверждал, что форма пантомимы «более, чем другие формы, <…> способна приблизить театр к возрождению в нем импровизации»[24].

Характеризуя метод териокских репетиций, Веригина подчеркивала, что Мейерхольд предлагал каждому участнику строить линию пребывания на сцене импровизационно, но считаться с тем, что музыка ограничивает его во времени, что заранее закрепленный рисунок мизансцен дисциплинирует в использовании игрового пространства, и помнить, что показанная режиссером индивидуальная окраска движений подсказывает исполнителю направленность его вольного фантазирования и импровизационной изобретательности. Такими были режиссерские задания и в «Арлекине, ходатае свадеб».

Из ее рассказа следует, что режиссерский показ пластики был основным приемом работы Мейерхольда. Пояснений («литературщины») на репетициях не было. Показы, особо подчеркивала она, вели к некой форме общения актеров (и тем самым персонажей), при котором



О.Н. Высотская и В.Э. Мейерхольд
в Териоках. 1912

возникала передача энергии от партнера к партнеру. Веригина стремилась описать этот метод и передать характер намечавшихся связей («Все жесты, движения, касания делались с особой оттяжкой, как будто некая энергия стекает с концов пальцев, остается на предметах, переходит в руку партнера. Мейерхольд не говорил нам об этом, но он так показывал, что нельзя было этого не ощутить, не усвоить»[25]).

Репетировать «Влюбленных» начали до переезда в Териоки и продолжили в Териоках, пантомиму готовили для открытия сезона, назначенного на 3 июня. Несчастный случай с О.Н. Высотской, репетировавшей роль одинокой гитаны, вынудил на неделю передвинуть открытие. «На репетиции я, пробегая по сцене, попала ногой между сложенными досками, и у меня получилось растяжение. Я должна была лежать»[26], – вспоминала Высотская. Этот случай – свидетельство темперамента и напряженности репетиций. Роль спешно передали В.В. Чекан. Открыли сезон 9 июня. В тот день начали «Влюбленными», затем показали «Двух болтунов» Сервантеса, «Арлекина, ходатая свадеб» и концертное отделение.

Спектакль смотрел А.А. Блок. Веригина помнила, что пантомима «до него не дошла», так сказано в ее мемуарах[27]. В другой раз вспоминая о неприятии этой пантомимы Блоком, она объяснила его негативное впечатление частными недостатками исполнения: «Очевидно,

он увидел в ней черты дилетантизма. Никто из нас не был профессионален в испанском танце, который возникал по ходу действия на короткие моменты»[28]. Его неприятие «Влюбленных» было серьезнее. На следующий день после спектакля, 10 июня Блок написал матери: «…пантомима, по-моему, очень бессмысленная и необыкновенно банально придуманная и поставленная»[29].

11 июня в петербургской газете «Речь» появился отчет Л.М. Василевского об открытии териокского сезона, и в нем было сказано: «Очень стильной и выразительной оказалась сочиненная Доктором Дапертутто пантомима “Влюбленные”»[30]. Василевский, авторитетный театральный критик, со времен театра на Офицерской был внимателен к исканиям Мейерхольда[31].

Если воспользоваться расхожими определениями, примененными Веригиной в цитированной выше фразе о Мейерхольде териокской поры, можно сказать, что Василевский оценил то, *как* были сделаны «Влюбленные», а Блок счел банальностью то, *что* – смыслово и технически – разрабатывалось в пантомиме. Он не принял подобный вариант экспериментального поиска чистой театральности.

4.

Мейерхольд ценил результаты работы над «Влюбленными». Тексту либретто он предпочитал осуществленный сценический вариант и хотел, чтобы осталось зафиксированным главное – использованный принцип мизансценирования и найденные особенности актерской пластики. Оказавшись в 1919 г. в общей камере белогвардейской новороссийской тюрьмы и получив там возможность читать и писать, он составил, в частности, завещание, обращенное к прежним сотрудникам, и намечал для них возможности закрепить его творческий путь. Включив «Влюбленных» в перечень своих драматургических опытов, он не упомянул о существовании либретто, но написал: «Заказать запись художнику Шухаеву и приложить его чертежи и зарисовки»[32]. Шухаеву предстояло бы не только изложить ход действия раннего варианта «Влюбленных», но закрепить «чертежами» планировочные приемы, примененные режиссером, и передать «зарисовками» установленные ракурсы актерской пластики.

Такими и были две основные задачи, решавшиеся режиссером во «Влюбленных». Потому Веригиной помнилось, что Мейерхольд «начертил узор движений на сцене» и «указал характер движений каждого действующего лица»[33].

[1] Картина Англады находится в собрании Библиотеки-музея Виктора Балагера в городе Виланов-и-ла-Желтру в Каталонии (Испания), где значится под названием *La rondalla de Jaca* («Уличный оркестр в Хаке»). Пантомима была сочинена Мейерхольдом на музыку прелюдов Клода Дебюсси «Прерванная серенада» и «Менестрели» (№ IX и XI первой тетради Дебюсси), написанных в 1910 г.; первый строится на контрасте двух тем: страстном, трижды возобновляемом признании в любви, назойливо прерываемым диссонирующим вторжением внешнего мира. Второй прелюд – подражание выступлениям *Minstrel Orchestras* (белых музыкантов, загримированных под негров), познакомивших Европу с афроамериканской музыкой и сыгравших заметную роль в формировании джаза. В нем негритянский фольклор соединялся с танцевальной (кек-уок) и эстрадной музыкой, основная мелодия насмешливо прерывалась неожиданно возникающими темами.

[2] *Мейерхольд В.Э.* Переписка. 1896–1939. М.: Искусство, 1976. С. 155.

[3] См.: *Веригина В.П.* Воспоминания. Л.: Искусство, 1974. С. 177.

[4] См.: *Волков Н.Д.* Мейерхольд. Т. 2. М.–Л.: Academia, 1929. С. 221.

[5] См.: *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. 1891–1917. М.: Искусство, 1968. С. 252–253.

[6] Следуя петербургской легенде, Е.И. Тиме в кн. воспоминаний «Дороги искусства» (М.: Искусство, 1967) назвала В.В. Растрелли автором особняка Карабчевских, построенного в 1857–1859 гг. по проекту архитекторов А.П. Гемилиана и В.А. Гартмана. Она писала: «В Петербурге в то время был один очень богатый дом знаменитого адвоката Карабчевского, который широко принимал артистов. <…> В особняке на Знаменской улице, выстроенном знаменитым архитектором Растрелли, раз в год друзья Карабчевского – артисты давали концерт в пользу одного из благотворительных учреждений. Посетители платили огромные деньги за билеты, так как могли увидеть в интимной обстановке и в необычайной, часто шутливой программе всех знаменитостей города. Этому вечеру-концерту предшествовали репетиции. По субботам собирались артисты всех профессий; радушные хозяева угощали великолепным ужином; было весело и непринужденно».

[7] *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 234.

[8] *Волков Н.Д.* Мейерхольд. Т. 2. С. 220.

[9] См.: РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 781, л. 99 об., 100, 110 об.

[10] *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 234.

[11] См.: *Теляковский В.А.* Дневники директора Императорских театров. 1909–1913. М.: АРТ, 2016. С. 499.

[12] По замыслу Мейерхольда маска Смерти была обыграна в Доме интермедий в 1910 г. на рождественском маскараде «Праздника Арлекинов». Рассказы об этом сохранились в хронике петербургских изданий: «Программа уже закончена, а публика сидит и ждет. Не без "робости" Гибшман просит очистить зал для танцев. И едва успели убрать столы и стулья, – в зал снова врывается толпа веселых масок в костюмах, фраках, в бальных туалетах и начинает весело кружиться вокруг пляшущей на столе маски Смерти. Точно невидимка, издали командует веселой, жизнерадостной толпой неутомимый "Доктор Дапертутто" в красной маске, еще раньше, во время спектакля незаметно принимавший живое участие в общем веселье» (*W. Z.* [Цедербаум В.] Вечер масок // *Обозрение театров*. 1910. № 1277. 31 декабря. С. 22). «Затем последовали танцы, начавшиеся с оригинально задуманного вступления. Маска-смерть (символ тоски и скуки) стала среди зала. Мимо нее бешено пронесся хоровод молодежи. Смерть присмотрелась к пляшущим, сбросила страшную маску и уже в более веселом костюме вступила в ряды танцующих» (*К-ов Г.* Дом Интермедий // *Санкт-Петербургские ведомости*. 1910. № 293. 31 декабря. С. 7).

[13] См.: *Мейерхольд В.Э.* Переписка. С. 123.

[14] См.: *Веригина В.П.* Воспоминания. С. 191.

[15] Там же, с. 177–179. Рукопись (машинопись) «Воспоминаний» Веригиной более полна, она принадлежала Мемуарной комиссии ВТО, находится ныне в Отделе рукописей ЦНБ СТД и цитируется ниже с любезного разрешения ее директора В.П. Нечаева.

[16] *Мгебров А.А.* Жизнь в театре. Т. 2. М.–Л. Academia, 1932. С. 194. Веригина дважды называет скрипачом того персонажа, которого играл Мгебров, но тут же пишет, что он «выходил с гитарой». По ее словам, он был похож на «гофманского странствующего музыканта», для начала произносил что-то (не имевшего, ей казалось, отношения к пантомиме), затем «как бы вызывал своей музыкой пары влюбленных».

Мгебров вспоминал, что во «Влюбленных» ему «пришлось изображать Иоганна Крейслера», что он ощущал в руках «маленькую волшебную скрипку», «водил по ней волшебным смычком» и верил, что «извлекает из этой скрипки чудесные звуки, под которые в безмолвном напряжении возникали Коломбины и Пьеро». Можно было бы считать, что он аккомпанировал действию и даже руководил им. Но детали,

В.В. Чекан, А.А. Мгебров и В.Э. Мейерхольд в Териоках. 1912

которые он перечисляет, вызывают сомнение: кто-то из персонажей «вдруг вскакивал на бочку» (этого быть никак не могло), кто-то «начинал петь старинную скорбную песню», кто-то «стремился отнять у Арлекина его Коломбину», «иные даже рыдали и плакали вместе с печальным Пьеро, и все вместе пытались дерзко отнять у небес огонь Прометея, все вместе хотели и жаждали любви» – «но любовь то ускользала, то снова охватывала всех». Вслед затем Мгебров признается: «Таково было содержание этой пантомимы, если оно действительно было» (*Мгебров А.А.* Жизнь в театре. Т. 2. М.–Л.: Academia. 1932. С. 195–196).

Читая его мемуары, приходится вычленять достоверную информацию из страниц, заполненных экстатическим фантазированием, бурлящим преимущественно там, где Мгебров переходит к воспоминаниям о своем творчестве. Именно таков его пересказ содержания «Влюбленных». Но его поэтически окрашенная формулировка позиции Мейерхольда в Териоках точна и выразительна: «Ему хотелось в группе друзей попробовать свои силы для осуществления мечты о свободном театре, который не шел бы на поводу у зрителя, но поднимал его силою энтузиазма и мастерства до высот самодовлеющего значения театра и человеческой жизни» (там же, с. 193).

В ролях «влюбленных» были заняты Л.Д. Блок, В.П. Веригина, Н.П. Бычков (муж Веригиной, под псевдонимом Измайлов) и Донской,

особо выделенный в рецензии Л.М. Василевского (*Речь*, 11 июня 1912).

Фигура Донского остается, к сожалению, не ясна. Веригина, рассказав о его ярких артистических данных и одаренности («Мейерхольд был очень доволен его работой»), упоминает о его больном сердце. На общей фотографии териоковцев лишь Донской сидит, остальные мужчины стоят. В именном указателе книги Веригиной его инициалы Ю.Ф.; в «Кривом зеркале» был актер В.И. Донской (см. подпись под карикатурой в «Театре и искусстве», 1911, № 12, с. 260); по сведениям библиографического кабинета ЦНБ СТД на карточке члена РТО значится Донской Владимир Александрович, имя вписано чужой рукой, остальные пункты не заполнены.

[17] *Веригина В.П.* Рукопись. Ч. 2. С. 154.

[18] *Веригина В.П.* Воспоминания. С. 178.

[19] *Веригина В.П.* Рукопись. Ч. 2. С. 160.

[20] *Веригина В.П.* Воспоминания. С. 178.

[21] *Веригина В.П.* Рукопись. Ч. 2. С. 154, 155.

[22] Там же. С. 161.

[23] Там же. С. 155.

[24] *Высотская О.Н.* Мои воспоминания // *Театр.* 1994. № 4. С. 89.

[25] *Веригина В.П.* Воспоминания. С. 178.

[26] *Высотская О.Н.* Мои воспоминания. С. 89.

[27] *Веригина В.П.* Воспоминания. С. 177.

[28] Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2 т. М.: Художественная литература. 1980. Т. 1. С. 465. Стремление передать испанский стиль движений и танца входило в задачи актеров. В статье В.П. Веригиной «Памяти Любови Дмитриевны Менделеевой-Блок» (*Звезда.* 1980. № 10. С. 164) сказано, что во «Влюбленных» Л.Д. Блок «была убедительной испанкой по верности стиля и по насыщенности образа внутренней энергией».

[29] *Блок А.* Собр. соч. в 8 т. Т. 8. М.–Л.: ГИХЛ, 1963. С. 392.

[30] *Вас-ий Л.* Театр в Териоках // *Речь*, 11 июня 1912; Василевский, в частности, отметил: «Превосходные костюмы».

[31] См.: *Петровская И.Ф.* Театр и зритель российских столиц. 1895–1917. Л.: Искусство, 1990. С. 23.

[32] См.: *Мейерхольдовский сборник*. М.: О.Г.И. Вып. I. Т. 1. С. 245.

[33] *Веригина В.П.* Рукопись. Ч. 2. С. 155.

Доктор Дапертутто
(В.Э. Мейерхольд)

«Влюбленные»

Этюд в 1-м действии, навеянный картиною испанского художника Англада-Камараза* и сочиненный на два прелюда *Claude Debussy*** Доктором Дапертутто
(для немых актеров, любящих язык телодвижений)

Действующие лица
Гитаны: 1-ая,
2-ая,
3-ая
Испанцы: 1-й (старик)
2-й
3-й

На эстраде две ширмы, поставленные так, что образуют для актеров три выхода: два боковых и один средний.

По устремленным к небу лицам выходящих из-за ширм актеров видно, что на небо всплыла луна.

И оттого, волей-неволей: мущины бренчат по струнам аккорды излюбленной в Толедо серенады, а женщины смотрят влюбленными глазами на тех, кто страстнее рвет струны, кто сильнее срывает поцелуи.

Сцена первая

Из середины выходит старик с гитарой в руках. Идет к самому краю эстрады, кланяется зрителям спектакля и снова играет. С правой стороны выходит 2-ой, это самый длинный и самый сухой из всех, живущих в Толедо. Этот, как и старик, идет к краю эстрады, но он, засмотревшись

---

* «Аполлон». 1911, № 9, стр. 35 (*примеч. Мейерхольда*).

** *Preludes pour piano* (1-er Livre) par Claude Debussy. Paris, A. Durand et Fils; 4, Place de la Madeleine, 1910 Preludes IX и XII (*примеч. Мейерхольда*). [В рукописи Соловьева: XI и XII.]

на луну, наталкивается на Старика и чуть не выбивает из рук его гитару. Старик метнул зловещей угрозой и снова играет.

Но вот выходит самый юный, самый прекрасный, самый страстный из певцов серенады. А за ним, обнявшись, как на прогулках обнимаются уже наскучившие друг другу подруги, идут на эстраду влюбленные в него гитаны. Они любуются и его серенадой, и лунной пылью, окутавшей, как вуалью и их, и этого страстного певца.

Выход третий

3-я гитана выходит, танцуя: вот она та, кого любит страстный певец, вот кому поет он свою серенаду, ей, а не этим двум, которые стоят теперь и млеют, и не сумели вовремя, еще до прихода танцорки, пуститься в пляс вокруг него, когда как собака выл он на луну своей серенадой. Но смотрите, что делает танцорка. Страстный певец ждал его, а она даже не слушает. Танцуя, она устремила взоры на самого длинного и самого сухого из всех, живущих в Толедо! Он как пришел, так и стоит на левой стороне эстрады, образуя со стариком симметрию, будто ждал танцорку. Страстный певец – ревнивый испанец – хватает своего соперника. Начинается борьба. Гитаны засуетились, бегут разнимать их. И эта сцена борьбы двух испанцев и вцепившихся разнимать их гитан совпала с основной темой Debussy его *Le Serénade interrompue*. Жесты действующих лиц соперничают с пением второго *a tempo*. Картина влюбленных пар.

Сцена 4-ая

Маленькое *solo*

Без любовника осталась одна из гитан. Она в отчаянии. Светит луна. Так хочется любить, но кого. Не старика же этого, хоть он умело выщипывает цепкими, длинными пальцами из струн своей гитары такую опьяняющую мелодию. Одинокая гитана жалуется публике, жалуется на судьбу свою старику.

Сцена 5-ая

Старику надоели застывшие позы двух влюбленных, надоели вопли одинокой гитаны. Старик вытаптывает ногой сигнал к танцу. Испанцы, образуя одну группу, девицы, образуя другую группу, расправляют свои члены, настраивают гитары, и все готовятся к общему танцу. Пластические модуляции начавшегося танца определены ремаркой

Debussy: *nerveux et avec humeur*[***]. Гитаны нервно подергивают плечами, сходятся и расходятся в парадном выходе традиционного испанского болеро-танца. Они броскими взмахами рук скидывают и вновь накидывают свои яркие плащи. Испанцы скрючились, как на картине Англада , их носы то тонут в гитарах, то тянутся к глупой луне. Старик знает, когда и как расстроить пластические узоры растанцевавшихся гитан. Старик любит сменить веселье ужасом.

Скоро наступит у Debussy *Moqueur*[****]. Старик уже подмигнул страстному певцу: пора пустить в ход пружину обычной затеи.

Они принесли под плащами деревянный меч и маску Смерти. Вот раздались такты *Moqueur*. Страстный испанец уже облачился в белое и смеется маской Смерти. Гитаны в панике бегут. Смерть идет по пятам за ними. Испанцы ломают комедию, а гитаны свиваются в гирлянду молящих о пощаде. По сигналу Старика маска сброшена. Смеются испанцы, смеются гитаны. Пляшут испанцы, пляшут гитаны.

Конец этюда «Влюбленные».

Рукопись В.Н. Соловьева: Санкт-Петербургская театральная библиотека. Отдел рукописей и редких книг. Собрание либретто пантомим (без шифра, в порядке алфавита названий).

Публикация Ю.Г. Галаниной

*** Нервно и с юмором (*франц.*).

**** Насмешка (*франц.*).

«Всем, кого это касается»

Два заявления о гастролях МХАТ 1922–1924 гг.

Две официальные бумаги, составленные для прочтения «всеми, кого это касается», за внешней обтекаемостью и парадностью формулировок скрывают множество болезненных проблем, связанных с гастролями Московского Художественного академического театра в Европе и Америке в 1922–1924 гг.

Первый документ – пресс-релиз за авторством антрепренера Мориса Геста, датированный концом августа 1922 г., – объявляет об успешном завершении переговоров с МХАТ по поводу грядущих американских гастролей. Вторая бумага, что-то вроде официального меморандума, написана спустя год после их начала, в ноябре 1923 г., другим продюсером, Леонидом Давыдовичем Леонидовым, представлявшим интересы МХАТ за рубежом. Оба документа составлены на английском языке и предназначены, соответственно, для англоязычной общественности. Информацию о публикации в печати этих заявлений найти не удалось, и если о первом можно утверждать с большой вероятностью, что оно опубликовано было – об этом говорят характерная газетная интонация, бравурно-рекламный стиль и содержание, то о втором ничего нельзя сказать с уверенностью, вполне может быть, что это лишь проект обращения, составленный на бланке Московского Художественного театра, возможно, даже для предъявления неким официальным лицам или органам, ответственным, например, за выдачу виз или разрешения на въезд в одну из европейских стран.

Биография Мориса Геста, урожденного Мойши Гершновича (по другим данным Гершоновича; 1881–1942), представляет собой яркий образец судьбы американского *self-made man*. Он родился в Российской империи, в Кошедарах, небольшом литовском городке между Вильнюсом и Каунасом, в возрасте десяти лет перебрался в Америку с дальними родственниками и тогда же начал самостоятельную жизнь. Поначалу уличный продавец газет и дешевой бижутерии, Гест нашел себя в работе с еврейскими труппами и водевильными театриками Бостона, в которых служил зазывалой, капельдинером,

М. Гест. 1910-е гг.

ходячим рекламным щитом и рекламным агентом. В 20 лет он переехал в Нью-Йорк и занялся спекуляцией билетами на Бродвее, а затем был нанят Оскаром Хаммерштайном продвигать его водевильный театр *Paradise Roof Garden*. В 1905 г. Гест вступил в сотрудничество с импресарио Ф. Рэем Комстоком, вместе с которым они от водевилей и варьете стали двигаться в сторону продюсирования мюзиклов и драматических спектаклей. Женившись на дочери знаменитого бродвейского продюсера и режиссера Дэвида Беласко Рейне, он вошел в высшее театральное общество Америки. Среди главных достижений партнеров Геста и Комстока – организация американских гастролей всевозможных европейских знаменитостей и трупп: Русского балета С.П. Дягилева из Парижа, лондонских музыкальных комедий, кабаре «Летучая мышь» Н.Ф. Балиева, МХАТ во главе с К.С. Станиславским, а затем Музыкальной студии МХАТ под руководством Вл.И. Немировича-Данченко, Элеоноры Дузе (именно во время американского турне, организованного Гестом и Комстоком, она скончалась от пневмонии в Питтсбурге), Алессандро Моисси. Фатальной для карьеры Геста оказалась провалившаяся в финансовом отношении постановка Макса Рейнхардта «Миракль» по М. Метерлинку (участвовать в ней были приглашены актрисы МХАТ А.К. Тарасова и О.В. Бакланова). В 1929г. Гест приехал в Москву в качестве гостя Художественного театра и получил памятный знак «чайки».

Приемы и принципы работы Мориса Геста были совершенно непривычны для мхатовцев: реклама, реклама и еще раз реклама. Киносъемки, интервью, публичные выступления и торжественные приемы – вот что ждало мхатовцев в Америке, кроме невероятного для них количества спектаклей – 380 представлений за два сезона, больше, чем дней пребывания в стране. Умение Мориса Геста извлекать информационную выгоду из чего угодно подтверждается, например, таким фактом: члены труппы МХАТ были заявлены как почетные гости на спектакле Элеоноры Дузе 16 ноября 1923 г. (вторник, утренник), и в той же афише указано, что первый спектакль второго сезона самого МХАТ в Нью-Йорке 19 ноября будет дан в честь Элеоноры Дузе, то есть репутация и известность и тех, и другой работали, так сказать, в обе стороны[1].

Основной темой пресс-релиза Геста является исключительность, новизна и сенсационность предстоящих выступлений МХАТ в Америке. Небольшие или даже значительные неточности явно неважны для автора. Первые же строки вместе с пылкостью и подлинной влюбленностью Геста в предмет выдают приблизительность его осведомленности и неопределенность планов. Впрочем, возможно, фраза: «Они появятся только в Нью-Йорке» (театр выступал также в Чикаго, Филадельфии, Бостоне, а во второй сезон и в других городах) является сознательной уступкой истине с целью повысить ценность товара – то есть билетов на представления – в глазах потенциальных покупателей.

Нельзя не отметить, что делая краткий обзор «отъездов театра со своей домашней сцены» на протяжении четверти века его существования, Гест не упоминает совсем недавнее длительное путешествие Качаловской группы[2], он придерживается официальной позиции администрации театра, заключающейся в непризнании этих гастролей выступлениями МХАТ.

Самые значительные расхождения пресс-релиза с реальностью заключаются в перечислении участвующих в гастролях актеров. Вместе с «ведущим актером труппы и всей России» и «величайшим воспитателем актеров в современной России» К.С. Станиславским, «мадам Ольгой Книппер, вдовой драматурга Чехова», а также Василием Качаловым, Иваном Москвиным, Василием Лужским, Лидией Кореневой и другими, действительно приехавшими в Америку актерами, Гест обещает американским зрителям Марию Германову, Николая Массалитинова, Марию Жданову, Ольгу Бакланову и Елену Сухачеву, в гастролях не участвовавших. Первые двое, участники Качаловской группы, не

Труппа Московского Художественного театра на гастролях в Америке

вернулись в Москву, составив костяк так называемой Пражской группы, и к планированию поездки отношения не имели. М.Н. Германова в протоколе заседания Комиссии по финансовым вопросам поездки значится в списке владельцев фирмы и имущества МХАТ, среди которых разделялись паи[3]. При этом в предварительных списках распределения вознаграждения – гонораров за выступления – Германова не фигурирует, то есть ее участие в спектаклях изначально, видимо, не планировалось. Впоследствии с Германовой велись переговоры как из Москвы, от Немировича-Данченко (он звал ее участвовать в его новом проекте синтетического театра), так и из-за границы, от Станиславского, с предложениями присоединиться к заграничным выступлениям, но ни то, ни другое не осуществилось.

Жданову, Бакланову и Сухачеву называют в числе ближайших и любимых учениц Станиславского, в 1922 г. они – актрисы МХАТ и Первой студии. Почему они оказались в списке Геста, сказать сложно, возможно, сами руководители театра назвали их в качестве предполагаемых кандидатур, но факт остается фактом: позднее все три в разные годы и при разных обстоятельствах уехали из России и расстались с Художественным театром[4].

Леонид Давыдович Леонидов (настоящая фамилия Берман; 1885–1983), неудавшийся актер-любитель, но ловкий и энергичный импресарио, давно сотрудничал с Художественным театром. Летние поездки

К.С. Станиславский
на палубе парохода
«Мажестик» 4 января 1923 г.

актеров на заработки в провинцию со спектаклями МХТ, организуемые им, не запрещались руководителями театра, но имели полуофициальный статус. Трехлетнее путешествие Качаловской группы начиналось как такая же невинная летняя поездка, и весьма вероятно, что роль Леонидова в выезде группы за границу была очень велика – сам он возвращение в Россию для себя не рассматривал и устроился в Европе быстро и основательно[5].

В своей не слишком достоверной книге воспоминаний, рассказывая о подготовке больших гастролей МХАТ, Леонидов назвал Геста «провиденциальным для нас человеком»[6]. Взаимоотношения между двумя деловыми людьми, Гестом и Леонидовым, могут быть проиллюстрированы следующим письмом, хранящимся в архиве Музея МХАТ:

«Дорогой д-р Леонидов.

Я получил Ваше письмо от 14 марта и рад заключить, что члены труппы МХТ довольны изменениями, сделанными относительно театров.

Я пользуюсь этим случаем, чтобы поздравить МХТ с тем, что они имеют человека Вашего калибра в качестве представителя. Ваша серьезность и умение обращаться с обстоятельствами, которые могли бы стать катастрофическими, дают мне радость утверждать, что вести дело с Вами – удовольствие.

Во всех моих сношениях с Вами я мог констатировать, что, отстаивая на 100% выгоды МХТ твердо и упорно, как и должно, и каковых

представителей я сам бы хотел иметь, – Вы все же умеете облечь это в столь необидную форму, что это становится удовольствием.

Вы настолько вошли в наши американские пути, как будто Вы были здесь долгое время, и только из внимания к Вам, д-р Леонидов, я готов буду обсуждать вопросы, о которых Вы пишете, если Вы найдете время зайти ко мне в контору.

Морис Гест»[7].

Приподнятая и даже восторженная атмосфера первого американского сезона сменяется к его завершению тревожным ожиданием будущего. Из Москвы дано разрешение не возвращаться к осеннему юбилею театра – слишком мало денег гастролеры могут привезти с собой в Москву, чтобы обеспечить свое и театра существование в условиях кризиса. Постоянная, буквально ежедневная, неопределенность планов театра в течение этих гастролей выглядит следующим образом: «28 мая кончается контракт с Гестом. Есть некоторые шансы за то, что Гест предложит новый договор, начиная с осени, однако только при том условии, что мы дадим новый репертуар и одновременно сократим количественно состав участвующих в поездке. Мы все время делаем прекрасные сборы, имеем хороший доход, но весь аппарат наш, наши расходы на него настолько велики, что даже эти прекрасные сборы нас не устраивают. Поэтому вопрос о сокращении всей группы является кардинальным. Однако поездка по Америке является гадательной; можно предполагать, что Театр до февраля будет гастролировать по Европе»[8]. Маршрут и дальнейшие выступления театра планировались на ходу, намерения менялись, страны и города возникали и отпадали, контракты с организаторами заключались и расторгались. Не только в частных письмах, но в деловой переписке и даже в печати появлялись заявления о близящихся (но в результате так и не осуществившихся) выступлениях в Скандинавии, Англии, Канаде.

«На очередь встал вопрос о втором сезоне, – вспоминает Леонидов. – Морис Гест прямо и без всяких околичностей заявил, что несмотря на сказочный успех, на второй сезон он не рассчитывает, что Художественный театр потерял прелесть новизны; что сенсация побледнела, и тем не менее он не отказывается от возобновления контракта и на второй сезон, но… со значительным понижением его ответственности. <…> Честный Гест был прав: второй сезон МХТ уже не имел первоначального успеха»[9].

Паническое настроение перед вторым американским турне сполна отразилось в необычном заявлении Леонидова. Оно составлено будто бы в оправдание и напоминает ответ на обвинения. Приехав из Советской России в Америку, с которой до сих пор нет официальных дипломатических отношений, театр устами Леонидова подчеркивает свою политическую и материальную независимость от советского правительства, пытается всеми силами отмежеваться, отречься от «красных», «большевиков». Утверждение, что МХАТ «никогда не получал субсидий от нынешнего правительства России», – прямая неправда, и хотя острое безденежье и сопровождало существование театра многие месяцы, но именно регулярные, а также дополнительные единовременные выплаты, в том числе по прямому указанию В.И. Ленина, позволили делу выжить. Настаивая на том, что доход от гастролей «не был разделен ни с какими официальными институциями правительства России, ни с какими работающими на правительство людьми», Леонидов снова грешит против правды, и неосведомленностью это объяснить невозможно. Официально театр в количестве 58 сотрудников (плюс 8 детей) осенью 1922 г. выезжал за границу по командировке Центрального Комитета Помощи голодающим – с обещанием сыграть в Америке несколько дополнительных спектаклей при организационной поддержке Красного Креста, вся выручка от которых будет направлена в фонд Помгола. Каким образом выполнялись эти обязательства, достоверно неизвестно, однако в начале второго американского турне Помгол, претерпевший болезненную реорганизацию и преобразованный в Последгол (Борьба с последствиями голода), затребовал с мхатовцев значительную сумму, что внушало острую тревогу руководителям поездки.

О реальности опасений мхатовцев говорит следующее письмо из Москвы за границу:

«Дорогой Сергей Львович.

1. Вчера приходил управляющий делами Особого Комитета по заграничным поездкам Тутельман Самуил Яковлевич, который от имени т. Красина выразил протест, что заграничная группа МХТ очень неаккуратно выполняет свои денежные обязательства. Так, по его словам, до сих пор не произведены выплаты по 2 последним месяцам прошлого Вашего сезона, не говоря уже о Парижских гастролях. Что положение благодаря этому создалось очень острое; что если так пойдет дальше, то группа может получить отказ в обратных визах; что сейчас

предполагается выпуск постановления, которым аннулируются все те защитительные квартирные грамоты, которые в свое время были выданы Особым Комитетом для нашей группы. Что после аннулирования этих грамот будет проверка всех квартир специальной комиссией из представителей ГПУ, МУНИ[10] и Особого Комитета по заграничным поездкам[11], и тут невыплата денег группой может сыграть такую роль, когда Особый Комитет, даже при очень своем благожелательном отношении к МХТ, не может помочь.

<…>

По его расчетам, долг достиг нескольких тысяч долларов, и он повторил, что МХТ, которому сделали уж так много послаблений и уступок – самый неисправный должник (даже Камерный театр, несмотря на свои отчаянные дела, все уплатил), и что, несмотря на все симпатии Красина, ему трудно будет нас защитить, благодаря той остроте, которую этот вопрос сейчас принял»[12].

И еще одно отчаянное письмо, написанное Н.А. Подгорным Д.Е. Дубровскому, сотруднику Российского Красного Креста, ближе к концу гастролей: «Теперь наша большая просьба к Вам. Не будете ли Вы так любезны рассказать в Москве в Комитете заграничных поездок о нашем тяжелом материальном положении? Как яркий пример могу привести следующее: все “старики”, с К.С. Станиславским во главе, не получают абсолютно никакого жалования уже четыре недели и не будут получать его еще четыре недели, т.е. до конца американских гастролей. Кроме того, у нас, помимо оставшихся долгов, нет денег на обратную дорогу в Москву к сезону. При всем нашем желании уплатить теперь определенные нам Комитетом 5% вряд ли мы будем иметь возможность. От долга своего мы не отказываемся, и выход из такого положения я вижу только один: предложить Комитету вычитать из нашего жалования с начала сезона 1924/25 гг. в Москве»[13]. Аполитичной такую позицию театра назвать можно, независимой – никак.

Словно заговаривая удачу и убеждая самого себя, в своем заявлении Леонидов пылко пишет об огромном зрительском и финансовом успехе гастролей, о «беспримерном гостеприимстве» европейских государств, принимавших МХАТ, и обещает радужное будущее с выступлениями в Канаде и Англии, которые так и не состоятся.

Публикуемые документы хранятся в фонде Музея МХАТ.

От Мориса Геста, Принцесс-театр. Для выхода в печать 28 августа, понедельник. Первый пресс-релиз.

Московский Художественный театр приезжает в Америку. Самый передовой театр Европы принимает приглашение Мориса Геста сыграть ограниченный ангажемент в Нью-Йорке в январе.

Морис Гест публикует текст каблограммы из России – результат переговоров, продолжавшихся последние семь месяцев, – подтверждающей приезд в начале января самой передовой труппы Европы, Московского Художественного театра, на ограниченный ангажемент под его, Мориса Геста, руководством. В каблограмме говорится: «Ваше приглашение Московскому Художественному театру приехать в Америку принято, и план поездки утвержден всей труппой. Подписано: Константин Станиславский и Владимир Немирович-Данченко».

Согласно плану, подтвержденному в каблограмме, Московский Художественный театр прибудет в начале января на восемь недель. Они появятся только в Нью-Йорке. Репертуар будет состоять по всей вероятности из шести или семи постановок. С собой театр привезет всех ведущих членов труппы, костюмы и обстановку, используемые в оригинальных спектаклях в Москве, таким образом, мы можем быть уверены, что спектакли будут абсолютно соответствовать во всех отношениях тому, как их видели в Кремлевском городе путешественники со всей Европы и даже из Америки, как до Русской революции, так и после нее.

По пути в нашу страну МХТ, вероятно, остановится для коротких гастролей в Берлине, Праге и Лондоне соответственно плану их маршрута, разработанного Никитой Балиевым, основателем «Летучей мыши». Балиев обучался в стенах МХТ и с тех пор сохраняет тесную связь с театром.

Американский визит этого передового театра отметит второй важный отъезд труппы со своей домашней сцены за четверть века, исключая ежегодные гастроли в Петроград в конце каждого сезона, прервавшиеся только на годы войны, и короткую поездку в Крым в 1900 г. для того, чтобы показать драматургу Чехову постановки его собственных пьес на юге, потому что здоровье не позволяло ему поехать в Москву.

Единственная значимая попытка Московского Художественного театра пересечь строго охраняемые границы России была совершена в 1906 г., после смятения революции 1905 г., когда показы самых

М. Гест и Н. Балиев
на палубе парохода «Мажестик»
4 января 1923 г.

популярных спектаклей из обширного репертуара театра состоялись в Варшаве, Берлине и Вене[14]. В 1914 г. велись переговоры о поездке в Лондон, но провалились с объявлением войны.

Во главе труппы сейчас, когда театр приезжает в нашу страну, стоят художественные руководители и исполнительные директора, возглавляющие его с самого начала, его основатели – Константин Станиславский и Владимир Немирович-Данченко. Станиславский, кроме того, является ведущим актером труппы и всей России и считается величайшим воспитателем актеров в современной России.

Все актеры первого плана сопровождают лидеров: мадам Ольга Книппер, вдова драматурга Чехова, Мария Германова, Мария Жданова, Лидия Коренева, Ольга Бакланова и Елена Сухачева; Василий Качалов, ведущий актер (после Станиславского), Иван Москвин, Василий Лужский, Леонид Леонидов, Владимир Грибунин, Александр Вишневский, Николай Массалитинов и многие другие.

Четыре из шести или семи пьес нью-йоркского репертуара уже согласованы: «Царь Федор Иоаннович», захватывающая историческая трагедия времен, последовавших за смертью Ивана Грозного, написанная графом Алексеем Толстым, троюродным братом графа Льва Толстого, великого писателя; «На дне», шедевр Максима Горького, величайшего из ныне живущих русских драматургов, больше известный в нашей стране под своим немецким названием, *Nachtasyl*, или «Ночлежка», и «Три сестры» и «Вишневый сад», две последние и важнейшие

пьесы пера Антона Чехова, чье тесное сотрудничество с МХТ со дня основания театра до смерти Чехова в 1904 г. сильно повлияло на мировую репутацию и театра, и драматурга.

Хотя все спектакли будут, конечно, играться на русском языке, подготовлены тщательные переводы на английский всех пьес. Эти переводы будут опубликованы в недорогих изданиях перед приездом труппы, и покупатели билетов на спектакли смогут одновременно купить и тексты пьес.

Пьеса Толстого «Царь Федор Иоаннович» была первой постановкой театра осенью 1898 г. и с тех пор держится в репертуаре. Пьесы Чехова и Горького играются почти два десятилетия, и московская публика ценит их и сейчас, после 400 и 500 представлений[15]. Интерес к ним так велик, что даже после лишений четырех лет войны и четырех лет революции московская публика все еще выстраивается в очередь к кассе, записывая на руках номерки. Позже лотерея определяет, какие номера позволят своим обладателям купить билеты.

Разрешение советского правительства на американские гастроли было выдано в необычных обстоятельствах. Труппа получила отпуск на семь месяцев, начиная с будущего января. Но, по условиям отпуска, она должна будет вернуться на свою родную сцену вовремя, к празднованию серебряного юбилея основания театра ранней осенью 1923 г.

Согласие Московского Художественного театра на предложение мистера Геста знаменовало собой разрешение одних из самых запутанных, продолжительных и дорогостоящих переговоров в истории современного театра. Начиная с прошлого февраля, когда мистер Гест совершил первую попытку переговоров с Москвой, опираясь на огромный успех «Летучей мыши» Никиты Балиева, телеграфные провода были очень загружены. Тысячи слов летели в обоих направлениях, и в июне Николай Румянцев, деловой представитель театра, прибыл в Нью-Йорк, чтобы продолжать переговоры лично[16].

Проведя четыре недели в непростых обсуждениях каждого пункта контракта и обговорив каждую деталь, эмиссар отправился обратно в Москву, везя с собой приглашение Мориса Геста и предположительные договоренности на тот случай, если оно будет принято. За недавним прибытием мистера Румянцева в Москву, очевидно, последовало немедленное решение дирекции театра одобрить соглашение, ориентировочно принятое их агентом в Нью-Йорке.

Все переговоры, приведшие к этому счастливому решению, были возможны только благодаря бесценной помощи двух посредников: Никиты Балиева, выступавшего связным между американской стороной и своими бывшими коллегами в Московском Художественном театре, и Американской *Relief Administration*[17], облегчившей объемные телеграфные переговоры и упрочившей дружбу актеров двух стран доставкой голодающим артистам России продуктовых посылок, собранных на суммы, вырученные «Летучей мышью» прошлой весной под руководством Никиты Балиева и Мориса Геста.

Мистер Гест считает принятие Московским Художественным театром его приглашения воплощением своей самой амбициозной мечты как урожденного русского, связавшего свою судьбу с Америкой. Привозя в Нью-Йорк эту труппу, почитающуюся в России святыней современного драматического искусства, Морис Гест считает, что оказывает услугу не только сцене своей родной страны, но и сцене страны, принявшей и усыновившей его.

Музей МХАТ. Опись сезона 1922/23. Ед. хр. 225.
Машинопись. На англ. яз.

[Заявление о втором сезоне гастролей Художественного театра]

[7 ноября 1923 г., Нью-Йорк]

Всем, кого это касается:

Д-р Леонид Д. Леонидов, официальный представитель и генеральный менеджер труппы Московского Художественного театра, чья временная резиденция находится на *208 West 56th Street, New York, N.Y.*, торжественно клянется и заявляет:

Во-первых. Московский Художественный театр, который совершает второе гастрольное турне по Соединенным Штатам под управлением Ф. Рея Комстока и Мориса Геста, театральных продюсеров и менеджеров из Нью-Йорка, покинул Россию 15 сентября 1922 г. Наша организация – абсолютно аполитична, и наша цель – показывать высокие стандарты драматического искусства, а также сохранять целостность организации и ее художественные достижения за 25 лет существования нашего театра.

Во-вторых. МХАТ никогда не получал ни субсидий от нынешнего правительства России, ни финансовой поддержки от каких-либо частных лиц в России.

В-третьих. Западноевропейское турне Художественного театра было организовано только благодаря капиталам, которые предоставил мистер Морис Гест для того, чтобы привезти труппу на ограниченное время в США.

В-четвертых. Первое турне МХАТ в США, продолжавшееся с 8 января по 7 июня 1923 г., было очень успешным для нас и в финансовом, и в художественном отношениях, и сейчас мы собираемся во второе турне в США, а также в Канаду, где мы появимся впервые. Мы начнем гастроли в Канаде в Театре Его Величества в Монреале 17 декабря 1923 г.

В-пятых. Я хотел бы далее заявить, что труппа МХАТ, коллективно и индивидуально, получила весь доход от выступлений и он не был разделен ни с какими официальными институциями правительства России, ни с какими работающими на правительство людьми.

В-шестых. Все средства, заработанные сотрудниками Московского Художественного театра, используются на личные цели и на поддержание наших семей, родственников и друзей, находящихся сейчас в России или живущих во Франции и Германии в ожидании нашего возвращения в Европу.

В-седьмых. Во время нашего турне по Франции, Германии, Швеции, Дании, Чехословакии и Югославии члены труппы и сотрудники наслаждались беспримерным гостеприимством правительств этих государств, и в большинстве этих стран мы были приняты как гости государства.

В-восьмых. Труппа Московского Художественного театра после окончания текущего ангажемента в Соединенных Штатах Америки и Канаде отправится в Англию, чтобы выступить в Лондоне под продюсерством Чарльза Б. Кокрана[18].

Музей МХАТ. Опись сезона 1923/24. Ед. хр. 329.
Ксерокопия машинописи на бланке МХАТ. На англ. яз.

Публикация, вступительная статья,
перевод с англ. и комментарии М.В. Львовой

[1] См.: Либретто и программа спектакля театра Элеоноры Дузе в *Century Theatre* в Нью-Йорке 13 ноября 1923 г. // Музей МХАТ. Опись сезона 1923/24. Ед. хр. 330.

[2] Подробно о путешествии Качаловской группы см.: «Три года недобровольного изгнания»: «Качаловская группа» Художественного театра. Май 1919 – май 1922: Письма / Публ., вступит. статья и коммент. М.В. Львовой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века / Ред.-сост. В.В. Иванов. Вып. 5. М.: Индрик, 2014. С. 363–494.

[3] «Пропорционально этим паям будет распределяться чистый доход от поездки, причем выполнившие всю поездку получают дивиденд на свои паи полностью, выполнившие часть поездки получают две трети и не ездившие в поездку – половину, кроме Вл.И. Немировича-Данченко, который получает дивиденд на свой пай полностью» (7 сентября 1922 г. Музей МХАТ. Опись сезона 1922/23. Ед. хр. 282).

[4] *М.А. Жданова* фигурирует в одной фразе выше процитированного протокола заседания Комиссии по финансовым вопросам поездки: «Условия, на которых едет М.А. Жданова, пока не выяснены». При этом в списках отъезжающих из Москвы она не значится, она присоединится к театру лишь во второй сезон гастролей. Ее фамилия появляется в ведомостях на выплату жалованья в середине сентября 1923 г., когда театр гастролирует в Париже. После возвращения МХАТ в Россию места в труппе для Ждановой не найдется.

О.В. Бакланова, звезда музыкальных спектаклей Вл.И. Немировича-Данченко, имела шумный успех в Америке, но несколькими годами позже – во время организованных Гестом же гастролей Музыкальной студии. После них она осталась в США.

Е.Г. Сухачева, многообещающая актриса Первой студии, в 1923 г. вышла замуж и уехала в Турцию, попытка в 1930-х гг. вернуться в Россию и снова выйти на сцену оказалась кратковременной и неудачной, она вскоре снова покинула родину.

[5] Незадолго до начала гастролей В.И. Немирович-Данченко, выехавший для летнего отдыха и переговоров в Европу, пишет Н.А. Подгорному среди прочего: «Леонидов и его жена были к нам, т.е. ко мне и к Екат. Ник. [Немирович-Данченко] потрясающе, умилительно внимательны. Не знаю даже, чем отплатить. Оба они приятные. Он внушает большое доверие. (Если бы только у него не было штампов провинциального интеллигентного актера – Лепковского, что ли! Но это мелочь.)» (*Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие: В 4 тт. / Сост., ред. и коммент. И.Н. Соловьевой. М.: Московский Художественный театр, 2003. Т. 2. С. 652).

[6] *Леонидов Л.Д.* Рампа и жизнь. Париж: Русское театральное издательство за границей, 1955. С. 179.

[7] [Нью-Йорк. После 14 марта 1923 г.] // Музей МХАТ. Опись сезона 1922/23. Ед. хр. 659.

[8] Доклад Л.Д. Леонидова. Протокол заседания владельцев фирмы и имущества МХАТ 11 апреля 1923 года. // Музей МХАТ. Опись сезона 1922/23. Ед. хр. 686.

[9] *Леонидов Л.Д.* Рампа и жизнь. С. 186, 188.

[10] МУНИ – Московское управление недвижимым имуществом, было выделено из состава жилищного подотдела Московского коммунального хозяйства 24 октября 1922 г. В ведении МУНИ находились все строения в Москве, все вопросы, связанные со строительством, а также «разработка мероприятий по рациональному ведению домового хозяйства», то есть уплотнение, выселение и т.д.

[11] В описании фонда Р-3385 Государственного архива РФ сказано, что Комиссия заграничной помощи «образована постановлением Президиума ЦИК СССР 7 сентября 1923 г. для объединения и направления всех видов иностранной помощи советским республикам и руководства деятельностью заграничных советских организаций помощи. <…> 20 декабря 1923 г. на заседании Комиссии было принято Положение об Особом Комитете по организации заграничных артистических турне и художественных выставок при Комиссии заграничной помощи и Положение об Объединенном Информационном бюро. В ведение Особого Комитета входило содействие и организация гастрольных турне, регулирование вопросов, связанных с выездом артистов за границу, организация гастролей в СССР и художественных выставок в СССР и за границей. Комитету предоставлялось право заключать договора с государственными и общественными организациями и частными лицами как в пределах СССР, так и за границей, с последующим утверждением этих договоров Комиссией заграничной помощи. Особый Комитет устанавливал также размеры отчислений от средств, получаемых за гастрольные турне и выставки в пользу Комитета. <…> Возглавляла Комиссию О.Д. Каменева».

[12] Письмо, адресованное администратору гастрольной поездки С.Л. Бертенсону, написано П.А. Подобедом, членом правления и управделами МХАТ, прекрасно понимавшим, что угрозы чиновника – не пустой звук, что организации, упоминаемые им, – МУНИ, Особый комитет по поездкам (не говоря уже о ГПУ) – могут представлять реальную опасность

для путешественников и их оставшихся дома родных и коллег. (24 ноября 1923 г. // Музей МХАТ. Опись сезона 1923/24. Ед. хр. 342).

13 *Н.А. Подгорный* – Д.Е. Дубровскому. 8 апреля 1924 г. // Музей МХАТ. Опись сезона 1923/24. Ед. хр. 446.

14 Гастроли МХТ 1906 г. проходили с 10 февраля по 2 мая и, кроме перечисленных городов, охватили Дрезден, Лейпциг, Прагу, Карлсруэ, Висбаден, Франкфурт-на-Майне, Дюссельдорф и Ганновер.

15 Согласно Книге учета спектаклей в заграничной поездке «Царь Федор Иоаннович» был сыгран в Нью-Йорке 8 января в 249-й раз, «На дне» – 15 января в 295-й раз, «Вишневый сад» – 22 января в 341-й раз, «Три сестры» – 29 января в 271-й раз. См.: Музей МХАТ. Опись сезона 1922/23. Ед. хр. 325.

16 В Музее МХАТ хранится счет, относящийся к поездке Н.А. Румянцева в Америку, судя по нему, поездка продолжалась с 1 июля по 17 августа 1922 г., то есть Румянцев уехал чуть больше чем через месяц после возвращения в Москву Качаловской группы. На телеграммы потрачено около 170 долларов («за свой счет 364 слова, остальное за счет Театра»). См.: Музей МХАТ. Опись сезона 1922/23. Ед. хр. 131.

17 *American Relief Administration* – Американская администрация помощи – негосударственная организация в США, руководимая Гербертом Гувером (Хувером), оказывала продовольственную помощь странам Европы, а также России, активно участвовала в ликвидации голода 1921–1923 гг. Участники Качаловской группы, будучи в Европе, отправляли через *ARA* продуктовые «Хуверовские посылки» своим родственникам и коллегам в Москву. Также *ARA* помогала в пересылке денег, заработанных художественниками, в Москву из Америки.

18 *Чарльз Б. Кокран* (Charles Blake Cochran; 1872–1952) – английский театральный менеджер и импресарио, в 1920–1930-х гг. продюсировал музыкальные и драматические спектакли, организовывал гастроли в Лондоне мировых знаменитостей, в том числе трупп «Русский балет» Сергея Дягилева, «Летучая мышь» Никиты Балиева, Элеоноры Дузе и др. «Теперь заварилась большая каша. Мы связаны условным договором с Кокраном, и ничего не можем предпринять нового, не имея от него окончательного ответа, а он или тормозит, или увиливает» (*С.Л. Бертенсон* – С.Л. Кугульскому. 13 марта 1924 г. // Музей МХАТ. Опись сезона 1923/24. Ед. хр. 413). Гастроли МХАТ в Англии в 1924 г. так и не состоялись.

Как вахтанговцы пробовали «перековаться»

Письмо Б.Е. Захавы – П.И. Новицкому (1934)

Письмо Б.Е. Захавы (1896–1976) вызвано частным репертуарным поводом, который мог бы иметь серьезные последствия для Театра им. Евг. Вахтангова

В середине 1920-х годов Б.Е. Захава многое сделал для того, чтобы Третья студия избежала слияния с МХАТ, хотя для этого ему пришлось вступить в конфликт с Вл.И. Немировичем-Данченко и с А.В. Луначарским. Последующее десятилетие было временем трудного, подчас драматического встраивания театра в советскую действительность. Статус «театра-попутчика» становился все менее надежным. В поисках формулы выживания Захава иногда заходил далеко. В 1930-е годы даже фигура Вахтангова вызывала идеологические подозрения. В пору борьбы с формализмом его были готовы записать в «формалисты».

В публикуемом письме Захава настаивает на включении в репертуар Театра им. Евг. Вахтангова пьесы «Шляпа» В.Ф. Плетнева[1], тогда как П.И. Новицкий (1888–1971), в ту пору заместитель начальника Главного управления театрами Наркомпроса, не находит в ней ни художественных, ни иных достоинств.

Новицкий не принадлежал к числу типичных советских чиновников 30-х гг. Он учился на историко-филологическом факультете Петербургского университета, правда, недолго, ибо был отчислен за революционную деятельность. Доучивался в провинции. Выступал как искусствовед и театральный критик. Был автором книги «Современные театральные системы» (М.: Художественная литература, 1933), в которой он критиковал искусство Художественного театра, В.Э. Мейерхольда и А.Я. Таирова, противопоставляя им всем метод Вахтангова как наиболее соответствующий задачам социалистического строительства. Спектакли вахтанговцев 1920–1930-х гг. Новицкий поддерживал, но не безоговорочно. У Захавы были основания относиться к нему как к «своему». Режиссер обращается не столько за разрешением, сколько за поддержкой в продвижении пьесы, с которой связывает надежды

Б.Е. Захава. 1930-е гг.
Предоставлено Т.Б. Захава

на то, что вахтанговский театр «из интеллигентски-союзнического превратится в подлинно-пролетарский». Его с трудом сдерживаемое негодование вызвано тем, что лояльные устремления не были поддержаны там, откуда исходили идеологические установки.

Пьеса о том, как новый директор завода повышает культуру труда и быта среди рабочих, «искореняет остатки капитализма», которые мешают убрать мусор, вымыть руки, соорудить клумбу, вписывалась в театральную картину влечения к хорошей и даже красивой жизни, которую Ю. Юзовский определил как «цветы на столе» (*Литературная газета*. 1934. № 66. 26 мая. С. 3). Превращение «человеческого материала» в «новых людей» виделось исторической задачей. Вскоре вахтанговцы показали «Аристократов» Н.Ф. Погодина в постановке Б.Е. Захавы, где мудрые чекисты переделывали уголовников в полноценных членов советского общества.

Захава пеняет своему идеологическому начальнику за «интеллигентское высокомерие» и «недостаточную политическую чуткость». В этом, кстати, Захава угадал. Новицкий вскоре вылетел из партии в ходе очередной «чистки». Надо сказать, что конфликт не поколебал дружеских отношений Новицкого с театром и самим Захавой. А конец наркомпросовской карьеры еще больше сблизил его с вахтанговцами. С 1946 г. он возглавлял литературную часть театра,

а позже много лет преподавал историю театра в Театральном училище им. Б.В. Щукина.

В этой полемике интерес представляет не пьеса, сама по себе ничтожная, а концептуальные обоснования, которые выдвигает Б.Е. Захава, защищая свой выбор. Они предвосхищают то, что в конце сороковых годов будет названо «теорией бесконфликтности».

Самостоятельную ценность в письме составляют воспоминания о Евгении Вахтангове, которые Б.Е. Захава использует в своем споре с П.И. Новицким.

Б.Е. Захава отстоял свой выбор. Премьера «Шляпы» состоялась 13 января 1935 г., но победой не стала и театр не «перековала». Критики единодушно признали художественную беспомощность пьесы В.Ф. Плетнева и положительно оценили только актерские работы Б.В. Щукина, И.М. Толчанова, И.М. Рапопорта во второстепенных ролях. Продолжил свой спор с Захавой и Новицкий. Отмечая «прекрасные намерения» автора, Новицкий не находил в пьесе «искусства»: «Причины их [персонажей] действий **не показаны** образно, не выведены из существа образов, **а рассказаны**. Вместо “живой занимательной формы” – “отвлеченные социологические схемы”. Нет живого драматического действия, развивающегося во взаимоотношениях борющихся групп и людей»[2].

Актерские удачи не спасли спектакль, его пришлось снять уже к концу сезона. Пролетарский зритель не признал его своим.

К сожалению, Б.Е. Захава не сохранил письмо П.И. Новицкого, а тот в свою очередь не сохранил ответ. Письмо Захавы публикуется по черновику (РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 2. Ед. хр. 143).

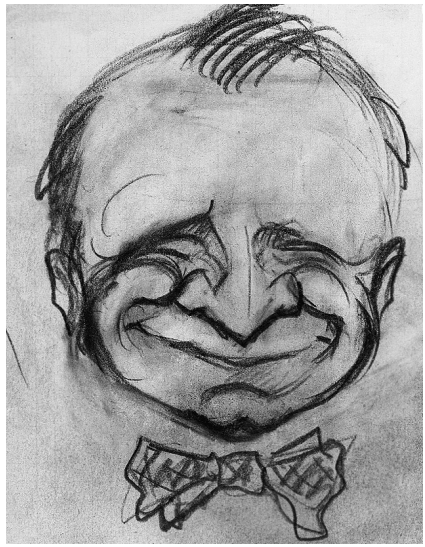
Б.Е. Захава – П.И. Новицкому

15 июня 1934 г.

Дорогой Павел Иванович!

Меня Ваше письмо очень огорчило. Беда, разумеется, не в том, что уже успел очень прочно я успел завинтить все гайки, – назначен режиссер (Р. Симонов), ведутся переговоры с художником (Босулаевым[3]), в крайнем случае эти гайки можно было бы без большого труда развинтить. Меня огорчает другое, а именно то, что я с Вами расхожусь в вопросе о «Шляпе» по существу.

Вы признаете, что в пьесе есть:



Б.Е. Захава.
Шарж Б.В. Щукина.
Архив Щукиных

1) ряд удачных сцен (я не согласен, что все они носят только иллюстративный характер),

2) большая искренность автора (очень, на мой взгляд, существенное достоинство),

3) хорошо выбранная тема и, наконец,

4) несколько более или менее выписанных характеров. (К Вашему списку я прибавил бы еще директора завода и жену Завозни.)

Мне думается, что этого списка достоинств вполне достаточно, чтобы пьесу современного советского автора (безупречного со стороны своей идейной направленности) принципиально принять к постановке и начать с автором работу с целью устранения недостатков пьесы, с целью углубления ее идейного содержания и развития отдельных характеров и т.д.

Если с этим не соглашаться, то, стремясь быть последовательным, необходимо сказать: современных советских пьес вообще ставить не следует. Или же нужно указать те пьесы (хотя бы среди уже идущих), где классовая борьба на современном советском предприятии была показана «по-настоящему», «в ее сложных и глубоких формах». Я, по крайней мере, таких пьес не знаю. По-моему, все современные советские пьесы значительно менее глубоки, чем сама жизнь. И мне кажется, что «Шляпа» в этом отношении не хуже, а лучше большинства пьес

современного советского репертуара (например, лучше киршоновского «Сплава»[4], погодинского «Моего друга»[5]).

Но дело не в этом. То есть я хочу сказать, не это главное. Главное в том, что «Шляпа» для нашего театра имеет, как мне кажется, особый принципиальный интерес.

И мне досадно, что Вы этого не усмотрели. Впрочем, весьма возможно, что со стороны это увидеть не так легко.

Должен сознаться, что я одновременно был и очень удивлен, и очень обрадован тем, что «Шляпа» встретила благоприятный прием в нашем коллективе[6]. Многие были искренне взволнованы и увлечены. А я, признаюсь, очень опасался холодного приема.

При обсуждении «Дороги цветов»[7] Вы упрекнули Катаева в «интеллигентском скептицизме». Но кроме интеллигентского скептицизма существует еще в природе интеллигентское высокомерие. Вот этого интеллигентского высокомерия я и боялся, когда ставил «Шляпу» на обсуждение нашего коллектива. Я боялся, что могут сказать: что-то уж черес чур просто, даже как будто бы примитивно, нет никакой эдакой «философии», никаких «событий» и т.п.

Действительно, в пьесе нет «философии» на манер той, какая бывает в произведениях Юрия Олеши. И нет таких «событий» на манер тех, какие бывают у Лавренева, Киршона, Катаева и др. К тому же еще беспомощные концовки (не лучше, чем, например, у М. Горького).

Я очень боялся, что вахтанговцы признают недостойной своей «высокой культуры» задачу отображения на сцене таких простых вещей, как пробуждение у советского рабочего стремления к опрятности, трезвости, красоте («цветочки») и… хорошему качеству выпускаемой продукции. Я боялся, что мне скажут: какие же это «события»: убрали со двора мусор, разбили газоны, вычистили цех и станки, поставили рукомойник, прогнали прогульщиков, потом одного из них приняли обратно, один из рабочих надел чистую рубашку и перестал пьянствовать… Я боялся, что мне предложат передать пьесу в театр Санпросвета (есть такой) или в крайнем случае согласятся использовать пьесу «как материал для клубного спектакля проходного типа».

К моему глубокому удовлетворению, мои опасения оказались напрасны. И вдруг теперь Ваше письмо!

Я, Павел Иванович, очень добросовестно продумал то, что Вы написали, проверил себя еще раз и пришел к заключению, что я не ошибаюсь.

Проповедовать мытье рук перед обедом – это, разумеется, не задача для одного из «ведущих» театров. Но показать, что получается, когда тысячи трудящихся начинают мыть руки – это совсем другое дело. Это – не пустяки. В этом есть философия и притом самая настоящая, без всяких кавычек. Показать, что происходит в душе людей, в их психике в связи с тем, что они начинают мыть руки, сажать цветы и повышать качество продукции – это задача, достойная самого лучшего театра.

Суть дела в плетневской пьесе, по-моему, не только в повышении качества продукции, а еще и в повышении качества людей (изживании остатков капитализма в сознании людей). Повышая качество вещей, люди сами качественно изменяются. Как это происходит, Плетневым показано, и показано, по-моему, неплохо. Показано, как через мелочи, через изменение бытовых условий труда и домашней жизни, через «цветочки» можно докопаться до корней человеческой психики.

И неудивительно, что вахтанговцы это поняли. Они очень хорошо знают метод: от мелочей к главному, к душе человека. Это в сущности – метод Вахтангова.

Я очень хорошо помню, каким гневом воспламенялся Вахтангов, когда видел в своей студии какие-нибудь непорядки в мелочах. Я помню, как однажды Вахтангов, увидев беспорядок на складе театра (как попало валяющиеся материалы на полках и на прилавках, отсутствие инвентарной описи, пыль, мусор, окурки), остановил репетиции «Турандот» и заявил, что не придет в студию пока склад не будет приведен в идеальный порядок. И весь коллектив вместо того, чтобы репетировать, в течение нескольких дней занимался приведением в порядок склада.

И это случалось не раз. Всегда, когда Вахтангов находил где-нибудь беспорядок, грязь, неряшество, небрежное отношение к помещению и вещам, репетиции прекращались, и весь коллектив занимался уборкой: мыли, скребли, чистили, украшали…

И странное дело: когда после такой бани снова возвращались к творческой работе, работа начинала идти в два раза лучше.

Нередко случалось, что недавно принятые в студию новички, не понимая смысла того, что происходит, говорили: «Что за чепуха! Что за игрушки! Это – несерьезно! За склад отвечает заведующий складом, – с него и нужно взыскивать, и нечего тратить время на пустяки, когда нужно репетировать; ведь основная работа стоит!».

Они не понимали, что все делалось именно ради основной работы.

Они не понимали, что актер, не замечающий мерзости и грязи в своем театре, не может хорошо репетировать.

Они не понимали, что качество человека проявляет себя во всем: от мелочи до главного, и если человек в мелочах проявляет себя дурно, он неизбежно плохо будет проявлять себя и в главном. И наоборот: если он перестроит себя на мелочах, он иначе подойдет к своему главному.

Это прекрасно понимал Вахтангов, и поэтому он был таким изумительным воспитателем театральной молодежи.

Это прекрасно понимает Сталин, и поэтому он является таким изумительным воспитателем миллионов трудящихся.

Это, по-видимому, понимает коллектив вахтанговцев, и поэтому можно рассчитывать, что на материале «Шляпы» создаст спектакль, имеющий глубокое содержание и выходящий за рамки «клубного спектакля проходного типа».

Мне кажется, что нет никаких оснований ставить «Шляпу» на одну доску с «Дорогой цветов». Не стоит их даже сравнивать между собой. Они находятся в разных плоскостях. «Шляпа» рассматривает тему, лежащую на большой дороге развития советской действительности (борьба за качество продукции и за переделку людей), а «Дорога» имеет дело с темой, находящейся на одной из боковых тропинок этой действительности. «Шляпа» утверждает явления положительного порядка, явления важные и существенные, «Дорога цветов» разоблачает явления отрицательные, при этом явления не очень существенные, явления второстепенного порядка. Первая имеет дело с основными процессами нашей жизни, вторая – с малотипичными извращениями.

Я готов согласиться, – этот взгляд я высказал на общем собрании нашего театра, – что мы поступили бы в свое время неплохо, если бы уступили «Дорогу» какому-нибудь театру, которому по его специальности надлежит заниматься темами второстепенного, – ну, хотя бы той же Сатире.

И то, что коллектив Вахтанговского театра благоприятно отнесся к «Шляпе» – это, несомненно, проявление положительной, внутренней реакции после «Дороги цветов». Это, несомненно, – сдвиг, перелом, имеющий весьма положительное значение. Недооценить политическое значение этого сдвига – это значило бы проявить недостаточную политическую чуткость. Вам со стороны это, может быть, не заметно, но мне изнутри ясно видно.

Вы знаете, что значит сейчас вышибить из рук нашего коллектива плетневскую «Шляпу»? Сейчас, когда положительный политический сдвиг только еще наметился, когда перед руководством театра стоит задача закрепить этот сдвиг? Сейчас, когда наш театр вступает (я в этом уверен) в новую полосу своего развития, которая должна будет завершиться тем, что театр из интеллигентски-союзнического превратится в подлинно-пролетарский?

Сейчас вышибить «Шляпу», – это значит разоружить коллектив в его стремлении встать на новые политические и творческие рельсы. Это значит демобилизовать коллектив, стремящийся стать ближе к пролетариату. Это значит столкнуть его с нового пути на старый, т. е. на тот путь, на котором формально-эстетские требования являются главным (хотя и интимным, невысказанным) внутренним критерием всех оценок (и при составлении репертуара и при его осуществлении).

Я прилагаю все усилия к тому, чтобы основным критерием при выборе пьесы в нашем театре сделалось бы наличие совпадения темы и идеи пьесы с действительным, настоящим увлечением коллектива тем прекрасным, что происходит в советской действительности.

Я прилагаю и буду прилагать все усилия к тому, чтобы вахтанговский театр преодолел привычную для него форму театральной иронии и научился бы утверждать так же хорошо, как он умеет отрицать.

Если раньше (при Вахтангове и некоторое время спустя после его смерти) нужно было делать акцент на отрицании, на осмеянии и дискредитации, то теперь положение радикально изменилось: теперь акцент должен быть перенесен на утверждение, на то, чтобы увлечь и заразить зрителя.

Раньше Вахтанговский театр утверждал через отрицание, теперь он должен отрицать через утверждение.

Если теперь театр будет продолжать культивировать привычную ему иронию, он неизбежно (невольно) будет впадать в тот интеллигентский скептицизм, который Вам так не понравился у Катаева.

Постановка «Шляпы» есть первый шажок по пути преодоления иронии, интеллигентского скептицизма и интеллигентского высокомерия.

У вас получается, что, ставя «Шляпу», театр продолжает идти по пути «Дороги цветов». Я же, как Вы видите, «Шляпу» противопоставляю «Дороге цветов».

Если бы я огласил перед коллективом Ваше письмо ко мне, очень может быть, что многие сказали бы: «Вот видишь! Значит того, что ты

хочешь, не нужно совсем». Значит прав N (не хочу называть фамилию, – это один из видных работников нашего театра), который заявил: «Что там Захава твердит: тема, идея, тема, идея… Была бы хорошая пьеса, а уж подходящую идею мы к ней как-нибудь подберем».

Я не думаю, Павел Иванович, что в Ваши расчеты входит сыграть на руку такого сорта взглядам.

И мне досадно, что Вы этого значения «Шляпы» для нашего театра не замечаете.

Вы, разумеется, правы, утверждая, что пьеса Плетнева имеет целый ряд весьма существенных недостатков. Но ведь мы не собираемся ставить ее в том виде, в каком она есть. Вариант, который вы получили через т. Вендровскую[8] – это тот же (4-й) вариант, который Вы слышали на заводе № 22 и, следовательно, тот, который театр получил от автора. Никаких следов работы театра с автором на этом варианте нет.

После обсуждения пьесы на заводе мы обсуждали ее еще раз на Художественном совещании и дали автору ряд заданий, для краткого изложения которых нужно не менее листа писчей бумаги. Автор, по-видимому, человек серьезный и скромный, он не страдает манией величия (как, например, Киршон), и поэтому можно рассчитывать, что он к сделанным ему указаниям отнесется серьезно и к 1 сентября мы получим новый, 5-й (и все-таки, может быть, неокончательный) вариант пьесы.

Итак, дорогой Павел Иванович, мое решение о «Шляпе» пока что остается в силе. Изменить это решение до начала сезона (после начала сезона менять его поздно, ибо пьеса пойдет в работу) может только появление в портфеле театра другой пьесы, которая будет удовлетворять моим требованиям больше, чем «Шляпа».

Квалифицированную комиссию для разработки репертуарно-тематического плана мы, разумеется, создадим. Я пока что наметил следующий состав этой комиссии: Антокольский, Куза, Миронов, Горюнов, Русланов[9], Вы, В.В. Осинский[10] и я. Может быть, у вас есть еще какие-нибудь на этот счет предложения?

Два слова о наших ближайших репертуарных планах. В портфеле нашего театра появилось очень, на мой взгляд, интересное произведение двух совершенно неизвестных молодых авторов (Вс. Лебедева и С. Коляджина) о гражданской войне на Урале 1918 г.[11] Так о гражданской войне еще никто не писал. Мне материал очень нравится и, если авторы справятся с переделками, которые им заказаны (пьеса требует

исправлений и художественных, и политических), я возьму постановку этой пьесы на себя. «Шляпу» эта пьеса заменить не может, (это может сделать только пьеса, написанная на сегодняшнюю, а не историческую тему), но, может быть удастся пустить обе пьесы в работу параллельно.

Кроме того, для нас пишет Ю. Либединский пьесу о кубанских колхозах и должен сдать ее к 1 октября.

Бессрочно для нас пишут Шолохов, Панферов, Тренев, Славин (нарушивший все сроки), Дм. Урин[12].

Кроме того, имея в виду пушкинский юбилей в 1937 году, мы заказали пьесу о Пушкине Ал. Толстому. Нам кажется, что если Толстой не схалтурит, а отнесется к заданию не менее серьезно, чем к своему Петру I, то из этого заказа может получиться хорошее дело. Думаю, что моральная ответственность, которая в данном случае ложится на автора, не позволит Толстому схалтурить.

По линии классики я пока что твердо решил ставить «И свет во тьме светит» Л. Толстого. Я, разумеется, понимаю, что это мое решение не может получить утверждение в соответствующих инстанциях, пока я не представлю необходимых принципиальных обоснований и режиссерских комментариев. Это я намерен сделать в самом начале сезона[13]. Буду очень благодарен вам, если вы перечтете эту драму и подготовите на этот счет соображения.

Думаю, что параллельно с пьесой Л. Толстого хорошо будет пустить в работу какую-нибудь из комедий Шекспира (есть два предложения: «Виндзорские проказницы» и «Как вам это понравится»). Ну это пока только предположение[14].

Крепко жму Вашу руку, дорогой Павел Иванович, и от души желаю Вам хорошего отдыха.

Буду очень благодарен Вам, если Вы откликнитесь на это пространное послание хотя бы несколькими строчками. Пишите мне в Москву на мой домашний адрес: Москва, 34; Большой Левшинский пер., 8[а], кв. 27); мне из дома перешлют на дачу.

Ваш *Б. Захава*.

Публикация, вступит. статья и коммент. В.В. Иванова

[1] *Плетнев Валериан Федорович* (1886–1942) – писатель, критик. Член РСДРП с 1904 г. Дважды был в ссылке. После 1917 г. один из теоретиков и руководителей Пролеткульта, написал для пролеткультовского театра несколько пьес («Лена», «Наследство Гарланда» и др.). Развивал тезис о вредности и гибельности профессионализации для пролетарского писателя, о необходимости для последнего быть «одновременно и художником, и рабочим». Зам. начальника Главного управления кино-фотопромышленности при СНК СССР (1933–1936). Погиб на фронте.

[2] *Новицкий П.* Победа актера // *Известия*. 1935. № 33. 7 февраля. С. 6.

[3] *Босулаев Анатолий Федотович* (1904–1964) – театральный художник. С 1929 г. оформлял спектакли в театрах Ленинграда и Москвы (Т-р им. ЛОСПС, Ленинградский Большой драматический театр, Московский театр им. ВЦСПС и др.). С 1951 г. – главный художник Ленинградского театра драмы им. А.С. Пушкина.

[4] Пьеса В.М. Киршона «*Чудесный сплав*» была поставлена во МХАТе Б.А. Мордвиновым. Художественный руководитель Вл.И. Немирович-Данченко. Премьера – 22 мая 1934 г.

[5] Пьеса Н.Ф. Погодина «*Мой друг*» была поставлена в Театре Революции А.Д. Поповым. Премьера – 11 ноября 1932 г.

[6] Труппа приняла пьесу далеко не так благоприятно, как излагает Б.Е. Захава. После читки 17 мая 1934 г. состоялось обсуждение, протокол которого сохранился. Вот некоторые выдержки из него. И.М. Толчанов: «Я считаю, что автор чрезвычайно милый, обаятельный <…> Но на меня производит впечатление, что все варятся в каком-то сладком соку, [все] покрыто лаком, сплошным розовым цветом, чуть-чуть не целуются». Б.В. Щукин: «Я говорю за пьесу, мне так давно в читке не было приятно, заразительно. <…> с этим материалом можно сделать хорошее дело». Антокольский: «Для меня пьеса абсолютно ни в чем не звучит. Язык общий для всех рабочих. <…> Нет верности, правды художественного произведения». Ц.Л. Мансурова: «Третий акт разочаровывает, пьеса не эффектно кончается, скисает к концу, растекается. Пьеса не легкомысленная, но легкая. Приятно, что тема вредительства подана не претенциозно, вредят все. Директор обаятелен, его любишь. Женские роли и молодежь написаны плохо». И.М. Толчанов: «Пьеса не легкомысленна, а легковесна. Сейчас нужно серьезно и сурово говорить о сегодняшнем дне и людях. Этого здесь нет, а есть “ура”» (Протокол № 39 заседания Художественного совещания от 17 мая 1934 г. Машинопись // Музей Театра им. Евг. Вахтангова).

[7] Премьера комедии В.П. Катаева «Дорога цветов» в Театре им. Евг. Вахтангова состоялась 7 мая 1934 г. Режиссеры – О.Н. Басов, И.М. Рапопорт. Художник – Н.П. Акимов.

[8] *Вендровская Любовь Давыдовна* (1903–1993) – театровед, сотрудница музея Театра им. Евг. Вахтангова (1931–1941).

[9] *Антокольский Павел Григорьевич* (1896–1978), *Куза Василий Васильевич* (1902–1941), *Миронов Константин Яковлевич* (1898–1941), *Горюнов (Бендель) Анатолий Иосифович* (1902–1951), *Русланов (Сергеенко) Лев Петрович* (1896–1937) – актеры и режиссеры Театра им. Евг. Вахтангова.

[10] Имеется в виду *Валериан Валерианович Оболенский* (партийный псевдоним Н. Осинский; 1887–1938) – советский экономист, государственный и партийный деятель, публицист. Член Политсовета Театра им. Евг. Вахтангова. Расстрелян.

[11] Имеется в виду пьеса В. Лебедева и С. Коляджина «Борьба за Урал» («Иван Кузнецов», которая так и не была поставлена в Театре им. Евг. Вахтангова.

[12] *Урин Дмитрий Эрихович* (1905–1934) – писатель, журналист, драматург. Пьесу «Союз матерей» он закончить не успел. Умер 19 декабря.

[13] В режиссерской тетради Б.Е. Захавы сохранилась запись «5/VI 35. Доклад в Наркомпросе об “И свет во тьме светит”» (РГАЛИ. Ф. 3034. Оп. 2. Ед. хр. 108. Л. 45). Готовясь к докладу, режиссер наметил основные тезисы. Главный среди них: «У Толстого Сарынцев толстовец, нужно сделать его Толстым» (л. 46). Наркомпрос заявку отверг. Не помогли ни заготовленные ссылки на статью Ленина «Лев Толстой как зеркало русской революции», ни параллели с недавним успешным «Егором Булычовым», ни выбор на главную роль Б.В. Щукина.

[14] Из планов и предположений Б.Е. Захавы и руководства театра не сбылось ничего. Ни Ю.Н. Либединский, ни М.А. Шолохов, ни Ф.И. Панферов («30-й год» по его роману «Бруски»), ни К.А. Тренев, ни А.Н. Толстой пьес не предоставили. Вместо пьесы А.Н. Толстого театр отметил пушкинский юбилей «Пушкинским вечером», театрализованным концертом в постановке Б.Е. Захавы. Вместо предполагавшихся «Виндзорских проказниц» и «Как вам это понравится» была поставлена другая шекспировская комедия – «Много шума из ничего». (Постановка И.М. Рапопорта. Режиссер М.Д. Синельникова. Художник В.Ф. Рындин. Премьера – 18 ноября 1936 г.)

Когда писались оперетты, в доме было шумно

Беседа Анны Масс
с Александром Колесниковым

Владимир Захарович Масс (1896–1979) и Михаил Абрамович Червинский (1911–1965) – либреттисты музыкального театра, эстрадные драматурги, сценаристы.

В. Масс и М. Червинский. Шарж И. Игина

Их перу принадлежат важнейшие пьесы в жанре музыкальной комедии и оперетты: «Самое заветное» В. Соловьева-Седого (1952), «Трембита» Ю. Милютина (1949), «Белая акация» И. Дунаевского (1955), «Москва, Черемушки» Д. Шостаковича (1958), русская версия «Веселой вдовы» Ф. Легара (1956). Как сложился их дуэт, как рождались темы их пьес, фельетонов, эстрадных обозрений; какую роль в формировании музыкального жанра в средине XX в. играли сатира и юмор, – круг этих вопросов мы адресуем сегодня писательнице Анне Владимировне Масс, дочери драматурга, близко видевшей самый процесс рождения замыслов легендарных спектаклей, ставших событиями отечественного музыкального театра.

— Итак, дуэт Владимира Масса и Михаила Червинского?

— Масс был старше Червинского на пятнадцать лет, у него за плечами была учеба в Московском университете, сценарий «Веселых ребят», совместно с Николаем Эрдманом. Он много работал для эстрады, его знали еще со времен знаменитого московского кабачка «Не рыдай»,

где впервые прозвучала папина песенка «Служил на заводе Сергей пролетарий», то был бренд 20-х гг., затем «Джон Грей». Очень творческое место, там можно было увидеть молодого, еще не знаменитого Бориса Бабочкина, замечательно отбивавшего степ; услышать чтение стихов Верой Инбер, номерам аккомпанировал Матвей Блантер. За столиком в «Не рыдай» папа познакомился и подружился с Николаем Эрдманом, в то время уже знаменитостью, автором пьесы «Мандат», шедшей в Театре Мейерхольда. Масс и Эрдман начали вместе писать сценки, интермедии, песенки, фельетоны и сочинили для Леонида Утесова «Музыкальный магазин». С него и начались «Веселые ребята». Кинорежиссер Григорий Александров прочитал, предложил переделать в киносценарий, они переделали. Первоначальное название было «Пастух из Абрау-Дюрсо». Это была роль для Утесова. Во время съемок фильма в Гаграх арестовали обоих сценаристов – Масса и Эрдмана за политические стихи и пародии и оправили в ссылку по разным городам. Фильм – первая советская музыкальная кинокомедия! – вышел без их имен в титрах и стал хитом нескольких поколений. Так прервалось папино сотрудничество с Эрдманом, но не дружба. До самой смерти Николая Робертовича они поддерживали контакты.

За отца хлопотали Утесов, Миронова и Менакер, Вахтанговский театр, Горюнов, Симонов. И папу «простили» в 1943 г. и разрешили жить в Москве. Эрдмана простили чуть позже. Он вернулся в Москву; совместно с Вольпиным они сделали много мультфильмов, цирковых обозрений. Но больше ничего собственно он не написал, запрет «Мандата» и «Самоубийцы» его все же сломал. Хотя работал он много и был не бедным человеком.

После возвращения в Москву и появился рядом с отцом Михаил Червинский. Его приметил по стихам во фронтовых газетах Александр Менакер, разыскал и привел. Он был тогда сравнительно молодым человеком, моложе отца на пятнадцать лет, демобилизованный после тяжелого ранения, одессит, переехавший сначала в Ленинград, а потом в Москву; жил в коммуналке, пока строился кооперативный писательский дом. После оккупации Одессы он туда, кажется, не возвращался.

И вот они попробовали писать вместе, и у них стало получаться.

— Сошлись характерами?

— Скорее, нет. Масс не был ни мрачным, ни веселым; его чувство юмора, скорее, можно назвать тихим, оно жило внутри этого очень доб-

рого, деликатного и интеллигентного человека. А Михаил Червинский был тоже добрый, но, наоборот, шумный, ничего не стеснялся. Одесская составляющая его характера была видна и никуда не уходила, он нес в себе всю Одессу – конфета «Тузик», Лора, Малая Арнаутская, его мама, словом, его начало, его прошлое. Оно потом развернется так живописно в «Белой акации».

Червинский, естественно, был более общителен. Отец, наоборот, был не очень компанейским человеком, не ходец по тусовкам, выражаясь сегодняшним языком. Притом, что был со многими хорошо знаком, пользовался симпатией, но свой мир оставлял при себе. С Матвеем Блантером дружил, с Леонидом Утесовым были очень хорошие отношения, Утесов бывал у нас. С вахтанговским артистом Анатолием Горюновым дружил. С Борисом Евгеньевичем Захавой, нашим соседом по вахтанговскому дому в Большом Левшинском переулке – наши квартиры были напротив, мы, дети, росли все вместе.

— Как шло разделение их писательского труда?

— Червинский приходил к нам в одиннадцать утра и уходил днем в два. Несколько часов работали вместе. Потом отец продолжал один, уже поздней ночью. Ему нравилось отделывать написанное за день, к нему в тишине приходили поэтические строки. Он говорил, что Червинский замечательный мастер репризы; то, над чем зал взрывается смехом, я так не могу. Но к этому взрыву надо еще подойти, подвести сценическую ситуацию и всех, кто на сцене – вот это делаю я лучше.

Червинский тоже писал стихи. Они ведь создали целые сатирические циклы для журнала «Крокодил»: «Тито с Уолл-стрита, и карта его бита». Тогда у нас было обострение с Югославией, и им заказывали клеймить Иосипа Броз Тито. Потом клеймили западных сатрапов. Потом советских бюрократов. Был целый цикл стихотворений о каком-то чиновнике, ставшем нарицательным. И им еще платили хорошо. А для себя в тетрадь отец писал антисоветские стихи, никому их не показывая, опасаясь неприятностей. Он уже отдавал себе отчет, в каком государстве живет. Эти стихи напечатаны уже после его смерти в «Вопросах литературы», тоже смешные.

В 1944 г. они написали пьесу-обозрение «Где-то в Москве», ее первым поставил Театр им. Евг. Вахтангова в своем фронтовом филиале, затем Московский театр миниатюр. Она пошла по стране и сразу дала имя их дуэту. Будучи творчески заряженными людьми, они писали

«Где-то в Москве». В. Данчева, И. Мочалов.
Фронтовой филиал Театра им. Евг. Вахтангова. 1944

беспрерывно повсюду – от журнала «Пионер» до эстрады, для известных артистов – Райкина, дуэта Мироновой и Менакера, Мирова и Дарского, потом Дарский умер – для Новцикого, потом для Тарапуньки и Штепселя, приезжавших из Киева, для дуэта Весник и Дудник (причем, Дудник, как мне казалось, дико талантлив, а Вестник как бы при нем; все оказалось наоборот).

А вторая их пьеса «О друзьях-товарищах» угодила в политический контекст известной акции по борьбе с космополитами. В «Правде» появилась статья писателя-коммуниста Ильи Кремлева-Свена, создавшего трилогию «Большевики». Он был большая сволочь, закладывал писателей, с ним никто не здоровался потом. И вот он написал об искажении образа советских людей в этой пьесе. А они не искажали, они с юмором подошли к советским людям, к их жизни, проблемам, недостаткам. Но статья бабахнула и спектакль сняли. Какие в Советской армии могут быть недостатки! Спектакль было пошел в Ленинграде, и вообще пошел бы – смешной, милый, с хорошей песенкой, не помню на чью музыку. И все остановила правдинская статья. Их перестали печатать. Наступил опасный момент, ведь папа уже сидел один раз, – дома было гробовое молчание, чемоданы с вещами были наготове.

— Как Масс и Червинский пришли к музыкальной комедии и оперетте?

«Где-то в Москве». И. Соловьев, А. Граве, В. Васильева, Р. Оболенская. Фронтовой филиал Театра им. Евг. Вахтангова. 1944

— Именно в этот момент вынужденного молчания и пришли. Папа был умный и хитрый одновременно, а жизнь сатириков научила остро чувствовать конъюнктуру и работать по заказу. Они решили уйти в тихую заводь и написать советскую оперетту. Ход был подсказан чьей-то статьей, в ней говорилось – до каких пор мы будем смотреть «Фиалку Монмартра» и «Сильву», как там машут ногами, мы хотим советскую оперетту… Ах, вы хотите советскую оперетту? И они договорились с Василием Павловичем Соловьевым-Седым о сотрудничестве. Так родилось их первое либретто в этом жанре: «Самое заветное».

Композитор жил в Ленинграде, а писал здесь, прямо у нас на квартире, приезжал сразу к нам. Он был человек пьющий и говорил: вы мне оставляйте в бутылке ровно вот столько, если будет больше, не смогу работать; если не будет совсем – тоже не смогу; и заприте меня, чтобы я не уходил. Словом, он был очаровательный русский мужик, простой в отличие от его жены, певицы, которая была вся из себя дама-придама, модная, красивая, утонченная. Его простота не была деланной, наоборот, глубинной. Как-то поздно возвращался и дал дворнику десятку, по тем временам очень много… Ему говорят – что ты делаешь! А он – а что, папа был дворником, и я простых людей не чураюсь. И вот он просто жил в папином кабинете, пока писал «Самое заветное». И театр схватился – современники, колхоз и т.д.

«Трембита».
С. Аникеев – Сусик,
Е. Савицкая – Парася.
Московский театр оперетты. 1949

Но постановку поначалу запретили из-за странного сочетания имен: легендарный классик Соловьев-Седой и Масс с Червинским – не пойми, что.

И они, наученные вечному лавированию, превратили готовую оперетту в музыкальную пьесу для радио; она несколько лет часто повторялась; запомнилась и стала популярной песенка оттуда. В общем прелестная была радиопостановка. А тем временем, пока не пускали «Самое заветное», они уже работали над второй опереттой – «Трембитой» с Юрием Милютиным. Он был известным, вальяжным московским композитором.

И опять ее сочинение происходило у нас в большом кабинете, где я школьницей спала на диванчике за занавеской. И слышала сочиняющиеся мелодии, их проигрывали на нашем рояле «Блютнер». Дым столбом, споры, взрывы смеха… Отец не имел музыкального образования, но понимал, какая музыка нужна оперетте. И его восхищали милютинские мелодии, стилизации народных напевов, звук трембиты, проходивший лейтмотивом. И «Трембита» вышла к зрителю, в ней говорилось о том, как советская власть осчастливила Западную Украину. Вещь получилась очень смешная, в ней играл Григорий Ярон. Премьера в Москве в конце 1949 г. прошла с большим успехом при поощрительной партийной критике. А попробуй ругать новые отношения на

Т. Шмыга – Тоня.
«Белая акация».
Московский театр оперетты. 1955

селе в освобожденном Закарпатье, труд, сватовство молодежи. Все это как-то сняло напряженность вокруг драматургов и позволило вернуть в 1952 г. на сцену «Самое заветное», сначала в Ленинграде (родной город композитора), а потом и по стране. И мы ездили в Ленинград на премьеру. Спектакль поставили с киноизображением – на экране шла уборка урожая, двигались комбайны, и счастливая колхозная жизнь всех очаровала.

— Следующим шагом в направлении музыкальной комедии и оперетты стала у них «Белая акация» Дунаевского?

— О, да! Они начали писать «Белую акацию» на волне успеха двух предшествующих работ, то есть в 1954 г. И работа шла очень хорошо, с полным взаимопониманием. Весь музыкальный материал к лету следующего года был создан, все готовились к премьере, ожидания большие. Я была уже студенткой, и мы были на море, и приходит письмо из дома – умер Исаак Осипович Дунаевский. Это было ужасно, неожиданно, невероятно. Он не успел оркестровать написанное, эту работу взял на себя Григорий Черный. Спектакль не был отменен, все участники собрались и выпустили его. Премьера в Московской оперетте прошла с бешенным успехом. Мы услышали потрясающую музыку, увидели смешной и человечный рассказ о людях. Мы стали свидетелями появления Татьяны Шмыги в главной

роли Тони Чумаковой. Дебютантка всех обворожила! Папа был под впечатлением от нее и сразу сказал: это звездочка, ее надо беречь, снимать, она могла бы стать знаменитой на весь мир. Действительно, так – хороша собой, фигурка, голос, чувство, обаяние. И комические роли удались. Все там было смешно и человечно. Словом, настоящая оперетта. Началось шествие «Белой акации» по театрам страны, а затем и экранизация.

— Не кажется ли Вам, что само время благоприятствовало «настоящей опереттe»? Жанром занимались большие композиторы и не считали это зазорным. Дух веселого раскрепощения и человечности постепенно завладевал общественным сознанием, и жанр адекватно выражал это лирическое состояние?

— Может быть, и так. Оперетта была популярна. Я смотрела тогда все, ходила туда часто, без билета, меня уже знали, на контроле нужно было сказать что-то вроде пароля – я к Зинаиде Николаевне. Пропускали, входила в зал, пристраивалась на откидной стульчик и смотрела «Летучую мышь». Было так смешно, когда играл Владимир Володин, снимавшийся в «Волге-Волге». Героем был Михаил Качалов, мало похожий на героя из-за своей комплекции… Но все равно спектакль был дивный. И мне страшно нравился этот жанр – своей наивностью и простотой, даже милой глуповатостью. Простые чувства, простые отношения, ясность, прозрачность – как в «Барышне-крестьянке». Все это я обожала, то было живое искусство.

— Как Вы отнеслись к постановке «Белой акации» в Вахтанговском училище несколько лет назад, то был их выпускной спектакль, шедший какое-то время на основной сцене?

— Приятно, мило, только мало похоже на оперетту вообще и на премьеру 1956 г. Что-то совсем другое. Произошли изменения в самом жанре, каким мы его помним по спектаклям Московской оперетты и других театров. К стыду своему я не хожу сейчас в оперетту, и мало в другие театры, моя жизнь переменилась, я стала жить за городом. Думаю, оперетта должна остаться с нами, ее не должнó заменить что-то другое, скажем, мюзикл. Наши классики понимали ее самоценной.

— Как складывались у Масса и Червинского дальнейшие взаимоотношения с жанром?

— Они продолжали писать для эстрады. Критики всегда ругали за либретто, а музыку хвалили, музыка всегда была прекрасная. И это поначалу обижало отца, а потом он привык и относился с юмором к

М. Водяной – Яшка Наконечников, Е. Дембская – Лариса.
«Белая акация». Худ. фильм. 1957

таким наставлениям. На волне успеха «Белой акации» они решились на следующий шаг. У них зудело. И Червинский говорит, а давайте теперь с Шостаковичем напишем. И возникла идея оперетты «Москва, Черемушки» о строительстве микрорайона Черемушки. Тогда очень актуальная тема – начало строительства домов с отдельными квартирами, люди впервые выезжали из коммуналок, выбирались из подвалов. Словом, написали либретто о радостных социальных переменах. Вот влюбленные живут в коммуналке, не могут пожениться, им негде жить, и тут радость – крыша рухнула в их доме в Теплом переулке, и они получили квартиру. Переезжают вместе с ними очень разные жильцы, со своими маленькими историями: тут и комический чинуша, комическая мещанка Вава и т.д. Мозаика типов, собственно, и составила либретто.

Авторы обычно писали и отдавали композиторам текст. Если тем нравилась пьеса и они зажигались от предложенной первоосновы, работа шла дальше уже вместе. Стихи Масса свободно ложились на музыку, у папы ведь очень много песен. Он и с Оскаром Фельцманом писал, и с Матвеем Блантером. Его песенки были достаточно популярны. «Дорогие мои москвичи» до сих пор иногда звучат.

И вот готовое либретто отослано Шостаковичу. Он прочитал и сказал – ему нравится, он будет писать! И затих. Если с другими

Грампластинка с «Песней об Одессе» из оперетты «Белая акация»

композиторами они дружили, то между ними и Шостаковичем была дистанция, они не могли звонить запросто. Знаменитый классик. Проходит полгода, нет ответа. Все же звонят, напоминают о себе, о пьесе. Им отвечают: Дмитрий Дмитриевич принимает ванну, Дмитрий Дмитриевич отдыхает, Дмитрий Дмитриевич уехал в Ленинград… Отца начало трясти. Он возненавидел этот проект. И только года через два Дмитрий Дмитриевич все же написал одной левой «Москву, Черемушки». Там были два узнаваемых лейтмотива: русская народная песня «Когда б имел златые горы и реки, полные вина» и мелодия «Не спи, вставай, кудрявая». Но поскольку он мастер и гений, получилось нечто – вышла оперетта не лучше и не хуже шедших тогда же.

Была премьера в Московской оперетте, присутствовал композитор, налицо все признаки успеха. Но все же она запоздала. Драматурги схватили тему в момент ее злободневности. И если бы тогда же поспела музыка, случился бы настоящий бум. Но к премьере злободневность несколько спала, тему как бы уже пережили, свыклись. Теплый переулок, игравший большую роль в тексте, переименовали в улицу Фрунзе, что-то еще отошло в прошлое, перестало волновать. Куража не было. Червинский на премьере мне говорит: иди к Шостаковичу с программкой, попроси автограф, он с краешка в пятом ряду сидит. Я стеснялась, за автографами никогда ни к кому не ходила, да и мало понимала, кто

Н. Рубан и Т. Шмыга в спектакле «Москва, Черемушки».
Московский театр оперетты. 1958

такой Шостакович; при этом папа ругательски ругал его за проволочки с музыкой. Но подошла все же, и он подписал программку.

Премьера, хоть и прозвучала, особой радости авторам не доставила. Какое-то время она шла, и не только в Москве. И до сих пор кое-где возникает, даже за границей. Недавно меня как наследницу запрашивали, согласна ли я на постановку, в Мюнхене, кажется. Что-то они переделали по-своему, но я не возражала, конечно. Все это уже история.

— Не могу не спросить о русской версии «Веселой вдовы», принадлежащей перу Масса и Червинского. Это был заказ? Они работали по немецкому оригиналу или подстрочнику, с консультантами из Московской оперетты?

— Совершенно не запомнила этот момент. Обычно, когда писались оперетты, в доме было шумно. К нам приходили люди – слушали готовые куски, читались стихи, готовое пробовали, проверяли на нас. А здесь все случилось как-то легко и тихо, без усилий – никого рядом не было. Отец не знал немецкого, и Червинский, думаю, не знал. Ясно одно: пока Шостакович тянул с «Москвой, Черемушками», они взялись за «Веселую вдову». Они не терпели простоя. И спектакль с новым текстом вышел в Московской оперетте летом 1956 г. Видимо, театр инициировал эту работу. Так родилась новая русская

Балетмейстер Г. Шаховская и композитор Д. Шостакович на премьере оперетты «Москва, Черемушки» в Московском театре оперетты. 1958

«Веселая вдова», и до сих пор, вот уже, считайте, седьмой десяток идет. Есть новые варианты текста, но, кажется, не столь удачные. И ведь опять смешно получилось!

— Я бы сказал, что их пьеса соединяет смех и интеллектуализм – это не салонная вещь, а то, что называется высокая комедия в стиле Шоу и Уайльда. И юмор в ней удивительно мягкий, не броский, не бьющий наотмашь. Сатирические краски присутствуют, но тоже как бы погашены главным лирическим развитием темы. Думаю, это было счастливое мгновение для оперетты.

— Думаю, вопрос юмора как такового в их время – это вопрос психологии и философии. Ведь совсем без юмора в 30–40-е гг. можно было сойти с ума и просто погибнуть. Когда у нас, в кабинете папы за круглым столом собирались гости, то хохот стоял невероятный. Во-первых, все они от природы были люди очень остроумные: Эдди Рознер, Мария Миронова, Александр Менакер, Михаил Вольпин, др. Во-вторых, они понимали юмор как спасение в самом широком смысле. В мировоззренческом и практическом. Да, они врут насчет счастья жить в колхозах, им приходится приспосабливаться – но только через юмор, обращая в шутку жизненные проблемы, порой и можно спасти чувство собственного достоинства, своих близких.

«Веселая вдова». Е. Белоусова – Ганна Главари, В. Линкевич – граф Данило. Краснодарский театр оперетты. Постановка Б. Левченко. 1969

Михаил Давыдович Вольпин, человек очаровательный, умница, один из авторов русской версии «Летучей мыши» (совместно с Н. Эрдманом) так и говорил: да, я конъюнктурщик, пишу, что требуют, и они нам платят. Вроде бы момент цинизма – а куда деваться? – который, однако снимался в их творчестве. Особенно, когда они подмечали в жизни то, что действительно очень смешно. Какая-то, в сущности, глупая ситуация на сцене вырастала, они делали ее смешной. Они умели это делать.

И здесь вторая сторона их деятельности: смех оружие общедоступное и в подоснове своей обличительное. Они через смех, юмор что-то все же пыталась сказать людям. И люди в зале это ловили. То есть, с одной стороны юмор Масса и Червинского был способом выживания, с другой – частью мироощущения. И в их работе для оперетты это блестяще проявилось.

Фото предоставлены Театром им. Евг. Вахтангова

Аппендикс

аннотации

Елена Горфункель
Шоу господина Рощина
Рецензия на постановку пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» в Александринском театре.
Ключевые слова: «Сирано де Бержерак», Николай Рощин, Иван Волков, Э. Ростан, Александринский театр.

Андрей Юрьев
Растревоженные «Славой», или Проповедь «монстризма» на голубом глазу
Константин Богомолов, долго специализировавшийся на «деконструкциях» русской и европейской классики, поставил в БДТ забытую стихотворную пьесу Виктора Гусева «Слава», успешно игравшуюся почти на всех сценах страны с 1936 г. до конца сталинской эпохи. Рассматривая спектакль в контексте общественных перемен автор приходит к выводу, что рассчитанное на широкий спрос театральное предложение отражает реальный социальный заказ, постепенно определяющийся сдвиг массового сознания в сторону радикального разрыва с силами реставрации.
Ключевые слова: БДТ, «Слава» В. Гусев, К. Богомолов, В. Реутов, революция, реставрация

Юрий Кобец
Послесофитное, или Еще раз об искусстве «перевода»
Статья посвящена двум спектаклям-номинантам петербургской премии «Золотой софит» – «Беглец» (по повести Л. Толстого «Казаки»; Театр им. Ленсовета) и «Зимняя сказка» У. Шекспира (ТЮЗ им. А. Брянцева). Оба спектакля объединяет уважительное отношение режиссуры к литературному первоисточнику сценических композиций. Это – похвальное с точки зрения автора статьи – качество, явилось естественным следствием ученичества постановщиков у Сергея Женовача, мастерскую которого окончили оба режиссера.
Ключевые слова: «Золотой софит», Айдар Заббаров, Уланбек Баялиев, «Беглец», ТЮЗ им. А. Брянцева, «Зимняя сказка», Театр им. Ленсовета, Сергей Женовач.

Ольга Егошина
Скрипка Давида
Статья посвящена возобновлению в Театре им. Олега Табакова спектакля «Матросская тишина» 1988-го года. Владимир Машков сыграл спектакль более двухсот раз. «Матросскую тишину» сняли с репертуара из-за того, что актер покинул страну для съемок в Голливуде. После смерти О.П. Табакова ему предложили возглавить «Табакерку», и он согласился, чтобы отдать долг памяти Учителя. В. Машков поставил перед собой цель: превратить «Табакерку» в Театр Олега Табакова (ТОТ), а пространство на Сухаревской в тот театр, о котором учитель мечтал. Возобновление «Матросской тишины» в 2019-м г. с новым составом исполнителей стало частью этой масштабной задачи.
Ключевые слова: Александр Галич, «Матросская тишина», Олег Табаков, Олег Ефремов, Владимир Машков, Театр им. Табакова.

Элла Михалева
«О кино, о жизни, о любви…»
Статья посвящена спектаклю Юрия Йоффе «Снимается кино», поставленному по пьесе Э. Радзинского в театре им. Маяковского. Автор пишет о спектакле, помещая его в контекст современного театрального процесса.
Ключевые слова: Ю. Йоффе, Э. Радзинский, Театр им. Маяковского, А. Эфрос, Р. Лепаж, А. Мнушкина, А. Глебова, А. Фатеев.

Марина Тимашева
Доктрина предопределения-XXI: экспериментальная проверка
РАМТ в третий раз обращается к драматургии Тома Стоппарда. На первый взгляд кажется, что в отличие от двух предыдущих постановок – «Берега утопии» и «Рок-н-ролла», – новый спектакль «Проблема» (*The Hard Problem*) не имеет ни малейшего отношения к проблемам актуальным здесь и сейчас. В статье это мнение опровергается.
Ключевые слова: РАМТ, Том Стоппард, Алексей Бородин, «эгоистичный ген», Иоахим Бауэр, Ричард Докинз, альтруизм, «Берег утопии», «Рок-н-ролл».

Слава Шадронов
KLIM: как балаган сменить на храм?
Статья посвящена «театральной Касталии» – школе Владимира Клименко (Клим). В ее активном репертуаре – Пушкин, Лермонтов, Мандельштам, Хармс, шестичасовая эпопея «Возмездие. 12» по Блоку и своеобразная музыкально-поэтическая трилогия стихи на Геннадия Айги, Валерия Брюсова и Арсения Тарковского. Важна для спектаклей идея понимания мира как храма и балагана, где грань между одним и другим сколь неочевидна, столь и незыблема. В ключевом для понимания романсе цикла «Вдвоем с тобой мы бродим в мире» эта тема выходит на поверхность и озвучивается прямым текстом: «как балаган сменить на храм?».
Ключевые слова: Клим, «театральная Касталия», Наталья Гандзюк, Петр Куликов, Александр Синякович, О. Мандельштам, Д. Хармс, «Возмездие. 12», А. Блок, Г. Айги, В. Брюсов, А. Тарковский.

По законам музыки.
Беседа Владимира Панкова
с Людмилой Бакши
Беседа с Владимиром Панковым, в которой Людмила Бакши выясняет обстоятельства его прихода в театральную режиссуру после занятий фольклорной музыкой.
Ключевые слова: Владимир Панков, музыка, театр, фольклор, *SounDrama.*

Любовь Боярская
Сцены из театральной жизни сценария
Статья анализирует историю театральных постановок самого популярного телесценария Ингмара Бергмана «Сцены из супружеской жизни». Первый спектакль по «Сценам…» поставил сам режиссер в 1981 г. в Мюнхене в рамках так называемого «Бергмановского проекта». Созданный в жанре психологической драмы, сценарий к фильму привлек внимание многих театральных режиссеров. Анализируя зарубежные и отечественные постановки разных театральных школ и эпох (особое внимание уделено премьерному спектаклю Анатолия Праудина в петербургском театре «Балтийский Дом»), автор показывает пластичность телесценария Бергмана к различным сценическим интерпретациям.
Ключевые слова: Бергман, «Сцены из супружеской жизни», Тревор Нанн, Иво ван Хове, Нордштрем, Фурман, Праудин, Еминцева, Елагин, телесценарий, спектакль.

Наталия Панишева
Двойной праздник
Обзор рязанского фестиваля «Зеркало сцены», в афише которого представлены самые интересные премьеры сезона. Для постоянных зрителей это, в первую очередь, долгожданный праздник; для человека приезжего – уникальная возможность увидеть во всей полноте картину театральной Рязани, познакомиться с каждым коллективом и попытаться понять неповторимый характер каждого.
Ключевые слова: Театр на Соборной, «Гроза», Марина Есенина, Дмитрий Мазепа, Марина Заланская, Рязанский

государственный областной театр Драмы, «Касатка», Урсула Макарова, Олег Пичурин, Валерий Рыжков, Юрий Борисов, Рязанский областной театр кукол, «Дюймовочка», Валерий Шадский, Захар Давыдов, Антонина Ефремова, Василий Уточкин, Александр Григорьев.

Анастасия Казьмина
Каждое мгновение
В Кишиневе прошел X международный фестиваль камерных театров и спектаклей малых форм «Молдфест». В насыщенной программе особое место занимали спектакли хозяев фестиваля – театра «С улицы роз» в постановке Юрия Хармелина.
Ключевые слова: Молдфест, театр «С улицы роз», Юрий Хармелин, «Мамаша Кураж и ее дети», «Эквус», «ЧМО», «Наш городок», «Цирюльник из провинции», Н. Лордкипанидзе, В. Левашов, Т. Уайлдер, Б. Брехт, Александр Шишкин, Алексей Штырбул, Василий Павленко.

«Люди к нам приходят спасаться». Беседа Юрия Хармелина с Мариной Тимашевой
Беседа с Юрием Хармелиным, основателем и художественным руководителем Молодежного театра «С улицы роз», заслуженным деятелем искусств и образования Республики Молдова, Кавалером «Ордена Республики», лауреатом многочисленных наград международных фестивалей.
Ключевые слова: Юрий Хармелин, театр «С улицы Роз», Молдова, Кишинев.

Анна Петрова, Марина Тимашева
В начале было Слово. Часть вторая
Публикация анкет по теме «сценическая речь». В опросе, проведенном в 1977–2015 гг. приняли участие 103 человека, среди них – самые знаменитые актеры и режиссеры, такие как М.О. Кнебель, В.Я. Станицын, Ю.А. Завадский и многие другие. Анкеты разработаны профессором Школы-студии МХТ им. Чехова А.Н. Петровой.
Ключевые слова: сценическая речь, художественное слово, законы речи, действенный анализ.

Мариалуиза Феррацци
Образцовый памятник международного сотрудничества
Рецензия на монографию «Придворный театр в России XVII века. Новые источники» Клаудии Дженсен (США) и Ингрид Майер (Швеция). Подробный анализ книги, посвященной «балетам» февраля и мая 1672 г., которые явились «прелюдией к длительной последующей традиции» существования театра на Руси.
Ключевые слова: Придворный театр царя Алексея Михайловича, первые театральные спектакли на Руси, балет об Орфее, Пикельгеринг.

Надежда Ефремова
Театр начинается с Орфея…
Отклик на монографию К. Дженсен и И. Майер «Придворный театр в России XVII века. Новые источники». Монография посвящена раннему театральному событию в истории русской придворной сцены XVII в. – балету об Орфее. Авторами установлен и документально подтвержден факт его исполнения в придворном театре царя Алексея Михайловича, указаны даты и место представления, определен состав действующих лиц и исполнителей, приведены сведения о публике, присутствовавшей на спектакле, дан анализ эстетического своеобразия первого театрального зрелища при дворе. Использование новых архивных данных и углубленное толкование известных документальных источников позволяют уточнить картину начального периода в истории национального театра.
Ключевые слова: Клаудия Дженсен, Игрид Майер, придворный театр царя Алексея Михайловича, балет об Орфее, Пикельгеринг.

Дмитрий Родионов
К выходу шестого тома Дневников В.А. Теляковского
Рецензия посвящена впечатлениям от завершившегося шестым томом издания дневников последнего Директора Императорских театров. Автор суммирует свои ощущения от личности выдающегося администратора, обладавшего замечательными человеческими и деловыми качествами.
Ключевые слова: В.А. Теляковский, дневники Директора Императорских театров, история русского сценического искусства, М.Г. Светаева.

Александр Чепуров
Движение театральной поэтики
В статье анализируются публикации документальных материалов по истории русского театра XX в., помещенных в седьмом выпуске альманаха «Мнемозина» (2019). В них прослеживается перекличка образов и идей, связанных с движением поэтики драматического и музыкального театра, представлены творческие системы и спектакли В.Э. Мейерхольда, А.Д. Дикого, М.А. Чехова, С.М. Эйзенштейна, Б.Ф. Нижинской, отражены поиски Театра В.Ф. Комиссаржевской, МХТ, Малого театра, Театра «Габима», Русского балета С.П. Дягилева, дополнены творческие биографии В.И. Качалова, Р.В. Болеславского, А.П. Павловой, С.Л. Бертенсона и др.
Ключевые слова: история русского театра XX в., документальные материалы, В.Э. Мейерхольд, Ф.Ф. Комиссаржевский, А.Д. Дикий, Р.В. Болеславский, В.И. Качалов, МХТ, зарубежные гастроли, М.А. Чехов, Театр «Габима», С.М. Эйзенштейн, Б.Ф. Нижинская, русский балет XX века, баронесса М.Д. Врангель.

Видмантас Силюнас
Утоление жажды, или Секреты успешного драматурга. Часть вторая
Статья посвящена самому успешному драматургу испанского «Золотого века» – Лопе де Веге. Автор подробно разбирает поэтику спектакля в коррале, его структуру, приемы, принципы зрелищности, его взаимоотношения с публикой. В задачу автора входит намерение проанализировать то, как драматург Лопе де Вега на уровне текста осуществляет режиссуру будущего спектакля.
Ключевые слова: Испанский «Золотой век» театра, Лопе де Вега, корраль, устройство сцены и зрительного зала, режиссура драматург.

Людмила Старикова
Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Елизаветы Петровны. Рождение «Русского для представлений трагедий и комедий театра»
В царствование императрицы Елизаветы Петровны в России произошло важнейшее событие – 30 августа 1756 года был, наконец, учрежден в Петербурге государственный публичный постоянно действующий профессиональный национальный театр. В статье представлены основные составляющие, способствовавшие его основанию: 1. Театр в церемониале русского императорского двора; 2. «Итальянская компания»; 3. «Французская компания»; 4. «Вольные» театрально-зрелищные предпринимательства в России 1740-х – 50-х годов и «Немецкая комедия»; 5. Русский любительский и полупрофессиональный театр (труппы «охотников» и кадетский); 6. «Русский для представления трагедий и комедий театр»; 7. Организация «Российского театра» в Москве; 8. Публичные маскарады как театрализованное зрелище.
Ключевые слова: Театр в церемониале русского двора; Итальянская компания; Французская; труппы «охотников»; театр кадет Шляхетского корпуса; Русский для представления трагедий и комедий театр.

Екатерина Хамаза
«Парадокс об актере».
Дидро в контексте театральных реалий XVIII столетия
Хрестоматийно известный текст Д. Дидро об актерском искусстве стал итогом в осмыслении подходов к интерпретации драматургического образа, формирующихся в сценической практике восемнадцатого столетия и ставших тогда же предметом оживленной дискуссии. Помещение этого текста в картину глубоких мировоззренческих и художественных сдвигов, свидетельством которых в области театральной практики становится, в частности, возрастание роли актерского исполнения и, соответственно, небывалое внимание к творческим возможностям актера и его личности, позволяет проявить существо театральных реформ, неизбежных с уходом в прошлое драматургии классического масштаба и утратой сценическими подмостками качества *Theatrum mundi*.
Ключевые слова: классицистская трагедия, «мещанская» трагедия, просветительская естественность, «холодный» актер, «чувствительный» актер.

Марина Светаева
Чайковский
и драматический театр
В статье рассматривается отношение П.И. Чайковского к драматическому театру – то особое место, которое он занимал в жизни композитора, имея исключительную важность для его творчества. Юношеское увлечение театром с годами перешло в живейший интерес ко всем сторонам театрального представления – пьесе, актерскому творчеству, постановке спектакля. Широта осведомленности в современной театральной жизни, как русской, так и европейской, общение со многими театральными деятелями, участие в непосредственной работе над спектаклями дали композитору глубокое понимание сценического искусства – его сути, его формы, его национальных особенностей.
Ключевые слова: музыка, театр, спектакль, пьеса, актер.

Андрей Юрьев
«Кукольный дом» впервые
на сцене: опыт реконструкции
спектакля и его зрительской
рецепции
В четвертой статье речь идет о выдающейся датской актрисе Бетти Хеннингс и ее интерпретации роли Норы. В драме Ибсена образ героини претерпевает по ходу действия сложную психологическую эволюцию, отражающую киркегоровскую концепцию личности и превращающую Нору в трагическую фигуру. Однако в исполнении Бетти Хеннингс Нора до конца спектакля оставалась «вечным ребенком», образ которого оказался последним в ряду театральных образов датского романтизма.
Ключевые слова: Хенрик Ибсен, Кукольный дом, скандинавская драматургия, история датского театра, Бетти Хеннингс, Эдвард Брандес, Герман Банг, Сёрен Киркегор.

Ольга Абрамова
«Ганнеле» как место встречи
Автор дает справку о европейских премьерах пьесы Г. Гауптмана «Ганнеле» накануне XX века и делает вывод о единстве общеевропейского культурного пространства, включающего и Россию. В статье анализируется тяготение К.С. Станиславского к антрепренеру М.В. Лентовскому незадолго до создания МХТ и возможные причины отказа от партнерства с ним. Рассматривая критику пьесы «Ганнеле» Л.Н. Толстым, автор выходит на неожиданные точки соприкосновения «Ганнеле» с пьесой «Власть тьмы». Сравнивая режиссерские партитуры «Ганнеле» К.С. Станиславского 1896 и 1898 гг., автор делает важные выводы о станов-

лении и развитии режиссерского метода Станиславского.
Ключевые слова: европейская премьера, «Ганнеле», Герхарт Гауптман, Макс Грубе, Андре Антуан, К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, А.С. Суворин, М.В. Лентовский, Л.Н. Толстой, «Власть тьмы», режиссерские партитуры К.С. Станиславского, режиссерский экземпляр, создание МХТ.

Инна Войтова
«Ярко загорались пурпуры костюмов…».
Новые выразительные возможности цвета в русском балетном костюме 1900–1910-х гг.
Периоду расцвета русского балетного театра в начале XX века посвящено большое количество исследований в России и за рубежом. Однако, как правило, за гранью исследования остается прикладная сторона вопроса. Как новые техники и технологии помогали воплощать в жизнь идеи художников-постановщиков? Какую роль в общем творческом процессе играли художники-исполнители? Какое место занимал балетный костюм в общей живописной концепции сценографии, взаимодействуя с декорацией, гримом и освещением? На эти вопросы пытается ответить автор статьи, основываясь на ранее неопубликованных архивных материалах, воспоминаниях современников, а также сохранившихся произведениях – костюмах и эскизах.
Ключевые слова: Русский балетный костюм1900–1910-х, роспись по трафарету, Александр Головин, Александр Сальников, Лев Бакст, сценический грим, сценический свет, живописность.

Наталья Скороход
Вл.И. Немирович-Данченко и А.Р. Кугель: история одной дискуссии
Статья анализирует имевший место более ста лет назад диалог между режиссером, одним из основателей МХТ Вл.И. Немировичем-Данченко и главным редактором петербургского журнала «Театр и искусство» и критиком А.Ф. Кугелем об инсценировании. Рассматривая письма Немировича-Данченко и статьи, опубликованные Кугелем на страницах «Театра и искусства», автор устанавливает факт влияния идей критика на инсценировку романа «Братья Карамазовы», поставленного на сцене МХТ Немировичем-Данченко (1910, 12–13 октября).
Ключевые слова: Достоевский, Братья Карамазовы, МХТ, инсценирование, Немирович-Данченко, Кугель, сценическая миниатюра.

Юлия Галанина, Олег Фельдман
Мейерхольд в работе над пантомимой «Влюбленные». 1911–1912
Публикация посвящена нескольким экспериментам Мейерхольда – вариантам пантомимы «Влюбленные», гротесковому и лирическому, и промежуточному варианту ее либретто, построенному из «шуток, свойственных театру».
Ключевые слова: Мейерхольд, эксперименты 1911–1912 гг., варианты пантомимы «Влюбленные».

Мария Львова
Всем, кого это касается. Два заявления о гастролях МХАТ 1922–1924 годов
Публикация двух документов, связанных с гастролями Московского Художественного театра в Европе и Америке 1922–1924 годов: пресс-релиз Мориса Геста, предваряющего поездку, и заявление антрепренера Л.Д. Леонидова, составленного в промежутке между двумя гастрольными сезонами. Пристальное внимание уделено фигурам авторов документов – М. Геста и Л.Д. Леонидова.
Ключевые слова: Московский Художественный театр, зарубежные гастроли МХАТ 1922–1924 гг., Морис Гест, Леонид

Давыдович Леонидов, реклама, МХАТ после Октябрьского переворота, Комитет помощи голодающим.

Владислав Иванов
Как вахтанговцы пытались «перековаться». Письмо Б.Е. Захавы – П.И. Новицкому (1934)
Письмо Б.Е. Захавы посвящено поискам формулы выживания вахтанговцев в пору, когда прежний статус «интеллигентски-союзнического» театра переставал быть надежным убежищем. Путь к «подлинно-пролетарскому» искусству Захава связывал с постановкой пьесы В.Ф. Плетнева «Шляпа» и приводил стройные аргументы, пытаясь убедить в правильности выбранного пути Новицкого, в ту пору заместителя начальника Главного управления театрами Наркомпроса, который не находил в ней ни художественных, ни иных достоинств и, в конечном счете, оказался прав. Самостоятельную ценность в письме составляют воспоминания о Вахтангове.
Ключевые слова: Театр им. Евг. Вахтангова, Б.Е. Захава, П.И. Новицкий, «Шляпа», «интеллигентски-союзнический», «подлинно-пролетарский», «интеллигентское высокомерие», Е.Б. Вахтангов.

Когда писались оперетты, в доме было шумно. Беседа Анны Масс с Александром Колесниковым
Публикация посвящена известным в прошлом российским драматургам, сатирикам и сценаристам В.З. Массу (1896–1979) и М.А. Червинскому (1911–1965). В беседе с дочерью В. Масса писательницей Анной Масс раскрывается история их сотрудничества, проблемы бытования жанра сатиры и юмора в российской театральной системе 1940–1950-х гг.
Авторы уделяют место теме цензурных запретов, а также популярности советских комедий в драматическом и музыкальном театре, на эстраде и в кино.
Ключевые слова: комедия, сатира, юмор, цензура, кино, оперетта, эстрада, Николай Эрдман, Дмитрий Шостакович, Василий Соловьев-Седой, Франц Легар.

annotations

Elena Gorfunkel
Mr. Roshchin's show
A critical review on the production of *Cyrano de Bergerac* by Edmond Rostand at the Alexandrinsky Theatre.
Keywords: Cyrano de Bergerac, Nilolai Roshchin, Ivan Volkov, E. Rostand, Alexandrinsky Theatre.

Andrey Yuriev
Alarmed by *The Glory*
or A Sermon on 'Monstrism'
Konstantin Bogomolov, after being focused on deconstruction of the Russian and European classics for a long time, staged in the Bolshoi Drama Theatre (St. Petersburg) a forgotten verse drama of Viktor Gusev *The Glory*. The drama was a success almost in every theatre of the USSR since 1936 till the end of the Stalin era. Considering the modern production in the context of social changes the author comes to the conclusion that the theatre offer aimed at mass market reflects a real social procurement – a gradually shaping shift of mass consciousness towards a radical break up with the powers of restoration.
Keywords: the Bolshoi Drama Theatre, The Glory, Viktor Gusev, K. Bogomolov, V. Reutov, revolution, restoration

Yuri Kobets
Postflies Reflection
or Art of 'Translation' Revisited
The article is about two productions nominated for the *Golden Sofit* Award (St. Petersburg) – *The Escapee* (after Leo Tolstoy's short novel *The Cossacks*, the Lensovet Theatre) and *The Winter's Tale* (after W. Shakespeare, the St. Petersburg Bryantsev Youth Theatre). Both productions show respectful attitude of the director to the literary source of theatrical creations. This laudable (according to the author of the article) quality is a natural consequence of the directors' apprenticeship with Sergei Zhenovach (both graduated from his course).
Keywords: the *Golden Sofit*, Aydar Zabbarov, Ulanbek Bayaliev, the St. Petersburg Bryantsev Youth Theatre, *The Winter's Tale,* the Lensovet Theatre, Sergei Zhenovach.

Olga Yegoshina
David's Fiddle
The article is devoted to the renewal of *Matrosskaya Tishina* production in the Oleg Tabakov Theatre, which was first staged in 1988. Vladimir Mashkov played his part more than two hundred times. The production was taken off the repertoire because the actor left the country to star in Hollywood movies. After Oleg Tabakov's death, he got an offer to take over the *Tabakerka*, which he accepted to pay tribute to his Master. Mashkov set himself a goal to turn the *Tabakerka* into the Theatre of Oleg Tabakov (TOT) and the space at Sukharevskaya into the theatre of his Master's dreams. The renewal of *Matrosskaya Tishina* in 2019 with the new cast became part of this major goal.
Keywords: Alexander Galich, *Matrosskaya Tishina,* Oleg Tabakov, Oleg Efremov, Vladimir Mashkov, the Oleg Tabakov Theatre.

Ella Mikhaleva
'About Cinema, about Life,
about Love…'
The article is devoted to the production of *Action!* by Edward Radzinsky's play staged by Yury Ioffe in the Moscow Academic Theatre named after Vladimir Mayakovsky. The author analyzes the production in the context of modern theatrical process.
Keywords: Yu. Ioffe, E. Radzinsky, The Mayakovsky Theatre, A. Efros, R. Lepazh, A. Mnushkina, A. Glebova, A. Dyachuk, A. Fateev.

Marina Timasheva
Predestination Doctrine-XXI: Experimental Verification
It's the third time that the Russian Academic Youth Theatre (RAMT) turns to Tom Stoppard's drama. It seems at the first glance that in contrast with the two previous productions – *The Coast of Utopia and Rock'n'roll* – the new production *The Hard Problem* has no concern with the acute actual problems. In this article this statement is denied.
Keywords: RAMT, Tom Stoppard, Alexei Borodin, 'selfish gene', Joachim Bauer, Richard Dawkins, altruism, *The Coast of Utopia and Rock'n'roll*.

Slava Shadronov
KLIM: How to Turn a Show Booth into a Temple?
The article is dedicated to *Theatre Castalia* – the school of Vladimir Klimenko (Klim). Its repertoire has literary works of Pushkin, Lermontov, Mandelstam, Kharms, a six-hours saga *Retribution. 12* by Alexander Blok and a unique musical and poetic trilogy with lyrics by Gennady Aigy, Valery Bryusov and Arseny Tarkovsky. Very important for the productions is the idea of a world as a temple and a show-booth at the same time where the border between one and the other is unobvious and yet firm. This theme emerges in a key romance of the cycle *The Two of us Wander about the World* and is articulated in no uncertain terms: 'How to turn a show-booth into a temple?'.
Keywords: Klim, *Theatre Castalia,* Natalya Gandzyuk, Petr Kulikov, Alexander Siniakovich, O. Mandelstam, D. Kharms, *Retribution. 12,* A. Blok, G. Aigy, V. Bryusov, A. Tarkovsky.

Lyudmila Bakshi
By the Rules of Music
A conversation with Vladimir Pankov on how he switched from folk music into stage directing.
Keywords: Vladimir Pankov, music, theatre, folklore, *SounDrama*.

Lyubov Boyarskaya
Scenes from Theatrical Life of a Script
The article analyzes the history of theatrical productions of Ingmar Bergman's most popular television script *Scenes from a Marriage*. The first production of *Scenes…* was staged by the director himself in 1981 in Munich as part of the so-called *Bergman Project*. Perhaps it was the only time when the Swedish genius made a play based on his own work. Created in the psychological drama genre, the script attracted attention of many theater directors. Analyzing Western and Russian productions of various theater schools and eras (special attention is paid to the premiere of Anatoly Praudin at The Baltic House Festival Theatre, St. Petersburg), the author shows the plasticity of Bergman's telescript to various stage interpretations.
Keywords: Bergman, *Scenes from a Marriage*, Trevor Nunn, Ivo van Hove, Nordshtrem, Furman, Praudin, Yemintseva, Yelagin, telescript, performance, play.

Natalia Panisheva
A Double Holiday
A review of the *Zerkalo Stseny* (*Stage Opening)* festival (Ryazan) featuring the most interesting new productions of the season. For the constant spectators the festival is a long-anticipated holiday, for guests it is a unique opportunity to see a complete picture of the theatre life in Ryazan, to get acquainted with every theatre company and to try to understand the single matchless nature of each of its members.
Keywords: The Na Sobornoy Theatre, The Storm, Marina Yesenina, Dmitry Mazepa, Marina Zalanskaya, the Ryazan Region State Drama Theatre, *The Darling*, Ursula Makarova, Oleg Pichurin, Valery Ryzhkov, Yury Borisov, The Ryazan Region Puppet Theatre, *Thumbelina*, Valery Shadskiy, Zakhar Davydov, Antonina Yefremova, Vasily Utochkin, Alexander Grigoryev.

Anastasia Kazmina
Every Moment
The X International Festival-Laboratory of Chamber Theaters and Small-Form Productions *Moldfest* completed in Kishinev. A special place in the hard-driving program held the productions of the festival hosts – plays staged by Yuri Kharmelin in the From the Rose Street Theatre.
Keywords: Moldfest, *the From the Rose Street Theatre,* Yuri Kharmelin*, Mother Courage and Her Children, Equus, The Creep, Our Town, A Barber From the Country,* N. Lordkipanidzhe, V. Levashov, T. Wilder, B. Brecht, Alexander Shishkin, Alexei Shtirbul, Vasily Pavlenko.

'People Come to Us in Search for a Rescue'
A conversation with Yuriy Kharmelin, the founder and artistic director of the youth theatre *From the Rose Street*, Honored Artist of the Republic of Moldova, *Order of the Republic* holder, winner of numerous prizes on international festivals.
Keywords: Yury Kharmelin, *From the Rose Street* Theatre, Moldova, Chisinau.

Anna Petrova, Marina Timasheva
In the Beginning Was the Word
A publication of questionnaires on scenic speech. 103 persons took part in the survey held during the period 1977–2015. Among them were the most famous actors and stage directors such as Maria Knebel, Viktor Stanitsyn, Yury Zavadsky and many others. The questionnaires are elaborated by Moscow Art Theatre School professor Anna Petrova.
Keywords: Scenic speech, art of declamation, speech laws, active analysis

Maria Luisa Ferrazzi
An Exemplary Monument of International Cooperation
A review of *Pickleherring Returns to the Kremlin: More New Sources on the Pre-History of the Russian Court Theatre* monograph by Claudia Jensen (USA) and Ingrid Maier (Sweden). The author gives a detailed analysis of the book about 'ballets' in February and May 1672, which became a preface to a long tradition of theatre existence in Russia.
Keywords: Tsar Alexei Mikhailovich Court Theatre, first performances in Russia, ballet about Orpheus, Pickleherring.

Nadezhda Efremova
Theatre Begins with Orpheus…
A commentary on *Pickleherring Returns to the Kremlin: More New Sources on the Pre-History of the Russian Court Theatre* monograph by Claudia Jensen and Ingrid Maier. The monograph is dedicated to an early event in the history of Russian court theatre of the XVII century – the ballet about Orpheus. The authors give documentary evidence and establish the dates of the performance and the place where it was staged, its cast, the information about the public present at the performance. The monograph analyzes the aesthetic singularity of the first court performance. The use of new archive materials and the profound interpretation of the well-known documentary sources allow to improve our knowledge on the early period in the national theatre history.
Keywords: Claudia Jensen, Ingrid Maier, Court theatre of Tsar Alexey Mikhailovich, ballet about Orpheus, Pickleherring.

Dmitry Rodionov
Following the Publication of the Sixth Volume of Vladimir Telyakovskiy's Diaries
The review is dedicated to the impressions after reading the final sixth volume of the last Director of Imperial Theatres Vladimir Telyakovsky's diaries. The author sums up his perception of the personality of a brilliant administrator which also possessed wonderful human and business qualities.
Keywords: Vladimir Telyakovsky, Diaries of the Director of Imperial Theatres, the history of Russian scenic art, M. Svetayeva

Alexander Chepurov

Theatre Poetics in Motion

The article analyses the documents on the history of Russian theatre of the XX century published in the 7th volume of *Mnemozina* almanac (2019). In these documents one can trace an interchange of images and ideas connected with the motion of drama and music theatre poetics. Creative systems and productions of V. Meyerhold, A. Dikiy, M. Chekhov, S. Eisenstein, B. Nizhibskaya are displayed, the search of the V. Komissarzhevskaya Theatre, the Moscow Art Theatre, the Maly Theatre, the Gabima Theatre, the Russian Diagilev ballet are reflected, performer's biographies of V. Kachalov, R. Boleslavskiy, A. Pavlova, S. Bertenson are enlarged.

Keywords: the history of Russian theatre of the XX century, documents, V. Meyerhold, F. Komissarzhevsky, A. Dikiy, R. Boleslavskiy, V. Kachalov, the Moscow Art Theatre, foreign tours, M. Chekhov, S. Eisenshtein, B. Nizhinskaya, Russian ballet of the XX century, baroness M. Wrangel.

Vidmantas Silyunas

Quenching one's Thirst or Secrets of a Successful Playwright. Part Two

The article is devoted to the most successful playwright of the Spanish Golden Age – Lope de Vega. The author gives a detailed analysis of the poetic style of a corral production, its structure, technique, principles of staginess and its relationship with the public. The author intends to consider the way the playwright Lope de Vega implements the future production on the level of text.

Keywords: The Golden Age of the Spanish theatre, Lope de Vega, the design of stage and of auditorium, playwright's stage direction.

Lyudmila Starikova

Theatre and Entertainment in the Two Russian Capitals under Elizaveta Petrovna. Birth of Russian Theatre for Staging Tragedies and Comedies

In the reign of Empress Elizaveta Petrovna one of the most important events of the Russian theatre history took place – on the 30th of August 1756 the state public permanent professional national theatre was finally established.

The article presents the main components that contributed to its foundation. Namely: 1. The role of theatre in the ceremonial etiquette of the Russian Imperial Court; 2. *The Italian company*; 3. *The French Company*; 4. The independent theatre and entertaining enterprises in Russia in the 1740s–1750s and *The German Comedy*; 5. Russian amateur and semi-professional theatre (the companies of 'hunters' and cadets); 6. The Russian Theatre for Staging Tragedies and Comedies; 7. The establishment of the Russian Theatre in Moscow; 8. Public masquerades as a theatrical entertainment.

Keywords: Theatre in the ceremonial etiquette of the Russian Court; the Italian company; the French Company; companies of 'hunters'; theatre of the Szlachta Cadet Corps; The Russian Theatre for Staging Tragedies and Comedies.

Yekaterina Khamaza

***Paradox of the Actor*. Diderot in the Context of Theatre Reality of the XVII Century**

A well-known Denis Diderot's text on the art of acting came up as a result of comprehension of approaches to the interpretation of dramaturgic image, which were shaping in the stage practice of the eighteenth century and which became a subject of an exited discussion. Placed in the paradigm of deep shifts in art and worldview (the evidence of these shifts in the theatre practice is the growth of the role of acting and unprecedented atten-

tion to the creative abilities of an actor and his or her personality) Diderot's text allows to penetrate into the essence of theatre reforms that were inevitable after the decline of classic-scale drama and the gradual loss of Theatrum mundi quality in the theatre art.
Keywords: classicistic tragedy, bourgeois tragedy, enlightenment naturalness, 'cold' actor, 'sensitive' actor.

Marina Svetayeva
Pyotr Tchaikovsky and Drama Theatre
The article focuses on the attitude of Pyotr Tchaikovsky to the drama theatre, which held a specific place in composer's life being of exclusive importance for his creative activity. His young enthusiasm for theatre transformed through the years into an intense interest to all the spheres of a performance – the play, the art of acting, stage direction. Extensive knowledge of the modern theatre life both of the Russian and of the European one, contacts with many theatre figures, direct involvement in many productions gave the composer a deep understanding of the scenic art, of its essence, its form, its national context.
Keywords: music, theatre, production, play, actor.

Andrey Yuriev
Introducing A Doll's House: Performance Reconstruction and Its Reception
The forth article deals with the great Danish actress Betty Hennings and her interpretation of Nora. The central character of Ibsen's drama passes through a complicated psychological development correlating to the Kierkegaardian conception of the self and finally transforms into a tragic figure. However, in Betty Hennings' performance Nora remained an 'eternal child' who became the last romantic image in Danish theatre.
Keywords: Henrik Ibsen, *A Doll's House*, Scandinavian Drama, History of Danish Theatre, Betty Hennings, Edvard Brandes, Herman Bang, Søren Kierkegaard.

Olga Abramova
***Hannele* at the Point of Her Ascension**
The author briefs the reader on the European premières of Gerhart Hauptmann's play *The Ascension of Hannele* and demonstrates how easily the European theatre professionals (including the Russian ones) interact with each other at the turn of the 20th century. Analyzing the two Moscow productions, the author scrutinizes, on the one hand, a deep and serious fixation of Konstantin Stanislavsky on his alliance with a famous entrepreneur of the time Mikhail Lentovsky and, on the other hand, the possible reasons why their partnership was impossible in the creation of the Moscow Art Theatre. Considering the criticism of Hauptmann's play by Leo Tolstoy, the author compares certain scenes from *The Ascension of Hannele* with the scenes of Leo Tolstoy's play *The Power of Darkness*. The comparison of the two acting versions of the play written in 1896 and 1898 years makes it possible to retrace the development of the Stanislavsky Method.
Keywords: European première, *The Ascension of Hannele,* Gerhart Hauptmann, Max Grube, Andre Antione, Konstantin Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold, Alexei Suvorin, Mikhail Lentovsky, Leo Tolstoy, The Power of Darkness, acting version of a play, the creation of the Moscow Art Theatre.

Inna Voytova
"The rich purple of the costumes glowed like fire…"
New Impressive Features of Color in Russian Ballet Costume of 1900-1910s.
There are a lot of research projects devoted to the flourishing period of Russian ballet theatre at the beginning of the 20th century, but the researchers usually left

behind the practical side of the issue. How did new techniques and technologies help to put into practice theatre designers' ideas? What was the role of production designers in the creative process? What was the place of ballet costume in the picturesque conception of scenography, in interaction with the setting, make-up and lighting? The author of this article tries to answer all of these questions using unpublished archive documents, memoirs and extant costumes and sketches.
Keywords: Russian ballet costume of 1900-1910s, painting with a stencil, Alexander Golovine, Alexander Salnikov, Léon Bakst, scenic make-up, stage lighting, picturesqueness.

Natalia Skorokhod
Nemirovich-Danchenko and Kugel: at the Intersection
The article analyzes the dialogue about prose adaptation held more than a hundred years ago between Vladimir Nemirovich-Danchenko, the Director and one of the founders of the Moscow Art Theatre and Alexander Kugel, Chief Editor of the St. Petersburg *Theater and Art* magazine and theater critic.
Considering Nemirovich-Danchenko's letters and articles published by Kugel in Theatre and Art in 1910, the author establishes the fact of influence of Kugel's ideas on the stage version of *The Brothers Karamazov* novel by Fyodr Dostoevsky staged in the Moscow Art Theatre by Nemirovich-Danchenko (1910, October 12-13).
Keywords: Dostoevsky, Brothers Karamazov, prose adaptation, Moscow Art Theater, Nemirovich-Danchenko, Kugel, stage miniature.

Yulia Galanina, Oleg Feldman
Meyerhold Working on *The Lovers* Pantomime 1911–1912
The publication is devoted to several Meyerhold's experiments: the versions of *The Lovers* pantomime – a grotesque and a lyrical one – and midline versions of its libretto, based on 'jokes inherent to theatre'.
Keywords: Meyerhold, experiments of 1911–1912, *The Lovers* pantomime versions.

Maria Lvova
To Whom it May Concern. Two Statements about the Moscow Art Theatre Tour of 1922–1924
Publication of two documents related to the tour of the Moscow Art Theatre in Europe and America in 1922–1924: a press release by Morris Gest preceding the trip, and a statement by the entrepreneur L.D. Leonidov, drawn up between the two touring seasons. Close attention is paid to the figures of the authors of the documents – M. Gest and L.D. Leonidov.
Keywords: the Moscow Art Theatre, MAT foreign tours of 1922–1924, Morris Gest, Leonid D. Leonidov, advertising, Moscow Art Theatre after the October Revolution, Pomgol Committee.

Vladislav Ivanov
How the Vakhtangov Theatre People Tried to Reform Themselves. Letter of Boris Zakhava to Pavel Novitsky (1934)
The letter of Boris Zakhava is about the way the Vakhtangov Theatre people strived to find a formula of survival in the time when the previously assumed status of a 'longhair-allied' theatre, ceased to be a safe shelter. The road to the so-called genuinely proletarian art Zakhava associated with the production of *The Hat* by Valerian Pletnev. He put forward consistent arguments trying to convince Novitsky, at that time the Deputy head of the Chief Department of theatre control, called *Narkompross,* that the chosen road was right. Novitsky, o the contrary, found no artistic merits in the play and turned out to be right in the long run.n
Keywords: The Evgeniy Vakhtangov The-

atre, Boris Zakhava, Pavel Novitsky, *The Hat*, longhair allied, genuinely proletarian, longhair haughtiness, Evgeniy Vakhtangov.

Alexander Kolesnikov
When Operettas Were Written, there Was Uproar in the House. Anna Mass talks with Alexander Kolesnikov
The publication is devoted to the widely known Russian playwrights, satirists and screenwriters Vladimir Mass (1896–1979) and Mikhail Chervinsky (1911–1965). The conversation with the daughter of Mass, writer Anna Mass, reveals the history of their cooperation, the problem of existence of the genre of satire and humor in the Russian theatrical system of 1940–1950s. Authors pays attention to the subject of censorship restrictions, as well as to the popularity of Soviet comedies in drama and music theatre, on stage and in cinema.
Keywords: Comedy, satire, humor, censorship, cinema, operetta, Estrada, Nikolay Erdman, Dmitri Shostakovich, Vasili Soloviev-Sedoi, Franz Lehár.

об авторах

Абрамова Ольга Александровна
Театровед, аспирантка ГИТИСа. Окончила переводческий факультет Московского государственного лингвистического университета (2007) и театроведческий факультет ГИТИСа (2015). С 2015 г. сотрудник Научно-исследовательского сектора Школы-студии МХАТ. С 2017 ведет спецкурс лекций о МХАТе в ГИТИСе.
Контакты: olga.alex.abramova@mail.ru

Бакши Людмила Семеновна
Кандидат искусствоведения, профессор МГИМ имени А.Г. Шнитке. Член Союза композиторов России, член СТД РФ. Автор свыше 100 статей по проблемам современного искусства в специализированных научных изданиях, журналах, газетах, в том числе «Музыкальная Академия», «Театр», «Знамя», «Октябрь».
Контакты: ludmila.bakshi@gmail.com

Боярская Любовь Константиновна
Аспирант Российского государственного института сценических искусств (СПб).
Контакты: lboyarskaya@yahoo.com

Войтова Инна Анатольевна
Аспирант Сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания, научный сотрудник Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина, Москва.
Контакты: via88@list.ru

Галанина Юлия Евгениевна
Старший научный сотрудник РИИИ, автор монографии «Любовь Дмитриевна Блок. Судьба и сцена», статей о литературе и театре 1900–1930 гг., а также музейных экспозиций на эти темы.
Контакты: galanina_julia@mail.ru

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

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

Ефремова Надежда Георгиевна
В 1988 г. окончила театроведческий факультет ГИТИСа (курс И.Н. Соловьевой). С 1989 по 1992 гг. очная аспирантура ГИИ, Сектор классического искусства Запада. В 1993 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, научный сотрудник научно-просветительского отдела; в 2013 г. научный редактор издательского отдела. С 1994 г. (по совместительству) редактор издательства «ДИ ДИК»; редактор журнала «Балет»; преподаватель Школы-студии МХАТ. В настоящее время научный сотрудник ГИИ, Сектор театра; соискатель степени кандидата искусствоведения, тема диссертации: «Школьный театр в России в конце XVII – первой половине XVIII в.: история возникновения, становление и функционирование, взаимодействие со светским театром (любительским и придворным)».
Контакты: nefremeo@yandex.ru

Иванов Владислав Васильевич
Доктор искусствоведения, заведующий Сектором театра Государственного института искусствознания. Редактор-составитель альманаха «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века» (Вып. 1–5), «Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства»: 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 премия 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 театра "Габима"» (М.: АРТ, 1999) в номинации «Искусствоведение» (2005).
Контакты: vladislavivanov09@yandex.ru

Казьмина Анастасия Олеговна
студентка 4-го курса Российского института театрального искусства (ГИТИС).
Контакты: anastasiakazm@mail.ru

Кобец Юрий Васильевич
Театральный критик, переводчик, экс завлит 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 дру гих московских и петербургских пери одических изданий. Переводчик пьес Т. Ружевича, С. Мрожека, Я. Ивашкеви ча, Г. Запольской, А. Стасюка и других польских драматургов (многие из них напечатаны в альманахе «Современ ная драматургия»), а также – автор те атральных версий романов и повестей Ф. Достоевского, М.Горького, Ж. Амаду, Э. Портер и других писателей.
Контакты: lottin55@gmail.com

Колесников
Александр Геннадьевич
Член Союза писателей РФ и Союза театральных деятелей РФ, театральный и музыкальный критик, доктор искусствоведения, лауреат премий в области критики и книгоиздания, дипломант Академии художеств РФ (1999). Координатор международной акции *Benois de la Danse* («Балетный Бенуа»). Член экспертного сообщества России. Автор книг и статей по литературе и театру.
Контакты: edvin8@list.ru

Львова Мария Вячеславовна
Театровед, историк театра, научный сотрудник Государственного института искусствознания, редактор отдела театра газеты «Экран и сцена».
Контакты: marialve@ya.ru

Михалева Элла Евгеньевна
В 1987 году окончила театроведческий факультет ГИТИСа (рук. курса Н.И. Эльяш). 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

Панишева Наталия Александровна
Кандидат филологических наук. Член Союза писателей России. Член Кировского областного литературного объединения «Молодость». Ее стихи опубликованы литературными журналами, изданы отдельными сборниками. Дипломант Всероссийского конкурса «Новые имена России», победитель

Всероссийского фестиваля «Учитель русской словесности» в номинации «Художественные работы», фестивалей «Король поэтов» (2011) и «Ярославская строка» (2011). Сотрудник театра «На Спасской». Участник семинара театральных критиков СТД РФ.
Контакты: www.facebook.com/natalya.paniseva

Петрова Анна Николаевна
Доктор искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Школы-студии им. Вл.И. Немировича-Данченко при МХТ им. А.П. Чехова (с 1956 г. по сей день). Академик Академии гуманитарных наук России. Руководитель лабораторий и семинаров ВТО – СТД РФ по сценической речи для театральных педагогов и актеров театров СССР. Ведет мастер-классы по проблемам голоса и речи в России, странах ближнего и дальнего зарубежья. Автор книг и учебных пособий: «Художественное слово в воспитании актера» (1964), «Методы системы К.С. Станиславского в работе по сценической речи» (1968), «Сценическая речь в русском театре XVIII–XIX веков» (1977), «Сценическая речь. Проблематика, методология, обучение» (1980), «Сценическая речь» – учебник для театральных ВУЗ(ов) и училищ (1982), «Слово в эфире» – справочник для журналистов (2001), «Искусство речи» – учебное пособие для журналистов (2008).
Контакты: petrova.a.nik@gmailcom

Родионов Дмитрий Викторович
Кандидат искусствоведения, генеральный директор Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина, главный редактор журнала «Сцена». Секретарь Союза театральных деятелей России.
Контакты: dr_rodionov@mail.ru

Светаева Марина Григорьевна
Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Сектора театра ГИИ. Сфера научных интересов – русский театр XIX – начала XX в.в. Основные работы – Монография «Мария Гавриловна Савина». М. 1988 В.А. Теляковский «Дневники Директора Императорских театров». 1898–1917. В 6-ти томах (ответственный редактор). М. 1998-2017.
Контакты: svetmar41@mail.ru

Силюнас Видмантас Юргевич
Доктор искусствоведения, с 1984 г. Профессор, с 1986 г. Заслуженный деятель искусств РФ. С 1986 года – заведующий сектором иберoамериканского искусства. Заведующий кафедрой искусствознания Школы-студии МХАТ; профессор Государственного Университета театрального искусства; член Правления и член Жюри Международного фонда К.С. Станиславского.
Контакты: espvalencia@mail.ru

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.
Контакты: naskorokhod@yandex.ru

Старикова Людмила Михайловна
Историк театра в России XVIII века, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Сектора театра Государственного института искусствознания. Сфера научных интересов: документальное исследование истории театра России XVIII столетия. Автор 8 книг и большого количества научно-исследовательских статей. Лауреат премии Министерства культуры РФ (1997) за книгу «Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны»; Международной премии Станиславского (2001) за книгу «Москва стародавняя. Герои жизни и сцены»; премия Правительства г. Москвы в области литературы и искусства

(2004) за книгу «Москва стародавняя. Герои жизни и сцены»; обладатель золотой медали Театрального фестиваля в г. Нови Сад на 13-м Триеннале книг и периодики о театре за книгу «Москва стародавняя. Герои жизни и сцены» (2003); награждена знаком «За достижения в культуре» (2002).
Контакты: liudmistar@gmail.com

Тимашева Марина Александровна
Театральный критик, кандидат искусствоведения. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа. Работала обозревателем радио «Свобода». С 2012 г. – старший научный сотрудник ГИИ.
Руководитель театроведческого курса ГИТИСа.
Контакты: marinatimasheva@gmail.com

Фельдман Олег Максимович
Историк русского театра, кандидат искусствоведения (1970), лауреат Гос. премии РФ (2001) и международной премии К.С. Станиславского (2007), заведует сектором изучения и издания творческого наследия В.Э. Мейерхольда (ГИИ). В последние годы написал главу о русском драматическом театре первой трети XIX века («История русского искусства», т. 14, М., 2011), составил и редактировал третий том «Наследия В.Э. Мейерхольда. Студия на Поварской» (М., 2010), а также книги «Правда нашего бытия. Из архивов театра Вс. Мейерхольда» (М., 2014) и «В.Э. Мейерхольд. Речь на Режиссерской конференции 15 июня 1939 года» (М. 2016).
Контакты: om-feldman@yandex.ru

Феррацци Мариалуиза
Почетный профессор русского языка и литературы при Падуанском университете. Основные сферы научных интересов: развитие прозаических, драматургических и поэтических жанров и их теоретическое определение в русской культуре XVII–XVIII в.в.; русско-итальянские и западно-европейские литературные и театральные связи в XVIII в. (см., например, *«Le meravigliose avventure del Barone di Münchhausen» fra Inghilterra, Germania e Russia,* a cura di M. Ferrazzi e A. Mingati, Padova University Press, Padova, 2014). Особое внимание уделяет итальянскому театру в петровской и послепетровской России (статьи в итальянских и русских изданиях: о Гольдони на русской сцене; о петербургском турне Пьетро Пертичи; о театральных теориях Луиджи Риккобони в России Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны; о комедии дель арте и пьесах Кальдерона; об итальянском вкладе в западноевропейские влияния на первые пьесы театра Алексея Михайловича; монографическое исследование «Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны.1731–1738» Наука. М. 2008).
Контакты: marialuisa.ferrazzi@unipd.it

Хамаза Екатерина Ивановна
Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела классического искусства Запада ГИИ, доцент кафедры искусствоведения Школы-студии МХАТ. Автор монографий «Французский театр: от Средневековья к Новому времени» (2003), «Время в зеркале жанра: французская драматургия XVI – первой трети XVII вв. (2012), разделов об истории французского и английского театра XVI и XVII вв. для комплексной «Истории искусств стран западной Европы», ряда учебно-методических разработок, многочисленных статей. Награждена почетным знаком «Серебряная чайка» в связи с 25-летием педагогической деятельности в Школе-студии.
Контакты: ekhamaza@yandex.ru

Чепуров Александр Анатольевич
Профессор, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, заведующий кафедрой театрального искусства РГИСИ, заместитель художественного руководителя Алексан-

дринского театра. Автор книг: «Александринская «Чайка»» (СПб., 2002); «А.П. Чехов и Александринский театр» (СПб., 2006); «Гоголевские сюжеты Валерия Фокина» (СПб., 2010).
Контакты: chepurov57@mail.ru

Шадронов Растислав 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

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

Abramova Olga
Theatre studies specialist, GITIS postgraduate student, research associate of the Research Sector at Moscow Art Theatre School since 2015. In 2007 graduated from Moscow State Linguistic University and in 2015 from GITIS. Lectures on the Moscow Art Theatre history at GITIS since 2018.
Contacts: olga.alex.abramova@mail.ru

Bakshi Lyudmila
PhD in Art History, Professor of the Schnittke Moscow State Institute of Music. Russian Composers' Union member, member of the Theatre Union of Russia. Author of more than 100 articles on the problems of contemporary art published in specialized scientific publications, magazines, newspapers, including *Muzykalnaya Academia*, *Theater*, *Znamya*, *Oktyabr*.
Contacts: ludmila.bakshi@gmail.com

Boyarskaya Lyubov
Postgraduate student at the Russian State Institute of Performing Arts, Saint-Petersburg.
Contacts: lboyarskaya@yahoo.com

Chepurov Alexander
Professor, Dr. habil. in Arts, Honored Artist of Russia, Head of the Theatre Art Department at the Russian State Institute of Performing Arts, Deputy Artistic Director of The Alexandrinsky Theatre. Author of books: *The Seagull of Alexandrinsky Theatre* (St. Petersburg, 2002), *Anton Chekhov and the Alexandrinsky Theatre* (St. Petersburg, 2006), *Valery Fokin's Gogol* (St.Petersburg, 2010).
Contacts: chepurov57@mail.ru

Feldman Oleg
PhD in Art History, theatre historian. Awards: State Prize of the Russian Federation (2000), Stanislavsky International Prize (2007). Head of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Legacy Study and Publication at State Institute for Art Studies. Has recently written a chapter on the Russian drama theatre of the first third of the XIX century (*The History of the Russian Art*, 2011), created and edited the third volume of *Vsevolod Meyerhold Legacy (2014),* and *Vsevolod Meyerhold. The Speech at Directors' Conference on June 15, 1939*) (2016).
Contacts: om-feldman@yandex.ru

Ferrazzi Maria Luisa
Professor emeritus of the Russian language and literature at the University of Padua. Research interest: the development of prosaic, dramaturgic and poetic genres and their theoretical definition in the Russian culture of XVII – XVIII centuries; Russian-Italian and West European literary and theatre connections in the XVIII century (e. g. *Le meravigliose avventure del Barone di Münchhausen fra Inghilterra, Germania e Russia,* a cura di M. Ferrazzi e A. Mingati, Padova University Press, Padova, 2014). The author pays special attention to the Italian theatre of the Petrine and Postpetrine Russia (articles in Italian and Russian publications about: Goldoni on the Russian stage; Pietro Pertichi's Petersburg tour; theatre theories of Luigi Riccoboni in the Russia of Anna Ioannovna and Elisaveta Petrovna; commedia dell'arte and the plays of Calderon; the Italian contribution into the West European influences on the first plays of Alexei Mikhailovich's theatre; monograph *Commedia Dell'Arte and its Performers at Anna Ionnovna's Court. 1731 – 1738* (2008).
Contacts: marialuisa.ferrazzi@unipd.it

Galanina Yulia
Senior research associate at the Russian Institute of Art History in St. Petersburg, author of *Lyubov Dmitrievna Blok. Fate and Stage* monograph, of articles on literature and theatre of the 1900–1930s, creator of museum exhibitions on the same topic.
Contacts: galanina_julia@mail.ru

Gorfunkel Elena
Theatre critic, theatre historian, PhD in Art History, Professor at the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg), A. Kugel Prize winner (2003).
Contacts: egorfunkel@mail.ru

Ivanov Vladislav
Dr. habil. in Arts, head of the Theater Sector of the State Institute for Art Studies. Editor-compiler of the almanac *Mnemosyn. Documents and facts from the history of the Russian theatre of the twentieth century* (Issue 1–5), *Eugene Vakhtangov. Documents and evidence: In 2 volumes*. 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 Theatre Union of Russia. Chairman of the Reference and Bibliographic Work Section of the Scientific Library of the Theatre Union of Russia. 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).
Contacts: vladislavivanov09@yandex.ru

Khamaza Yekaterina
PhD in Art History, leading research associate of the Department of classical Western art at State Institute for Art Studies, assistant professor of the Art Chair at Moscow Art Theatre School. Author of monographs *French Theatre: From the Middle Age to the New Age* (2003), *Time in the Mirror of Genre: the French Drama of the XVI – first third of the XVII Centuries* (2012); of sections on the history of French and English theatre of the XVI–XVII centuries for a complex publication *The History of Art of West European Countries*; of a number of education materials, numerous articles. Awarded with Badge of Honor *Silver Seaqull* for the 25-year educational work at Moscow Art Theatre School.
Contacts: ekhamaza@yandex.ru

Kazmina Anastasia
4th year student of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).
Contacts: anastasiakazm@mail.ru

Kobets Yuri
Theater critic, translator, former literary director of the St. Petersburg Bryantsev Youth Theatre. Graduated from the Theatre Studies Faculty of GITIS. The author of *Teatr, Teatralnaya Zhizn, Baltiyskiye sezony, Sovremennaya Dramaturgiya* magazines, of *Kultura, Ehkran i Stsena* newspapers and other Moscow and St. Petersburg periodicals. Translator of plays by T. Ruzhevich, S. Mrozhek, 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 F. Dostoevsky, Gorky, G. Amadu, E. Porter and other writers.
Contacts: lottin55@gmail.com

Kolesnikov Alexander
Member of the Russian Writers' Association and of the Theatre Union of Russia, theatre and music critic, Dr. habil. in Arts, diploma-winner of the Academy of Arts of Russia (1999), international activities coordinator of the *Benois de la Danse* Prize. Author of books and articles on literature and theatre.
Contacts: edvin8@list.ru

Lvova Maria
Theatre studies specialist, theatre historian, researcher at State Institute for Art

Studies, editor of the theatre department of the *Screen and Stage* newspaper.
Contacts: marialve@ya.ru

Mikhaliyeva Ella
Graduated from the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS) in 1987 (course mastered by Nikolay Elyash). Worked as a journalist in various media, performed the job of a leading expert in The Ministry of Culture, Museum Department, and of an 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 the Taganka Theatre.
Contacts: M-el22@yandex.ru

Panisheva Natalia
PhD in Philology, Russian Writers' Association member, Kirov region literary union *Molodost* member. Her verses are published in literary magazines issued as separate books. Winner of: all-Russian Competition *New Names of Russia*, all-Russian festival *The Teacher of Russian Literature* (in the nomination of Art), *King of Poets* (2011) and *The Yaroslavl Line* (2011) festivals. Works at the *Na Spasskoy* Theatre (Kirov). Attended theatre critics' seminar organized by the Theatre Union of Russia.
Contacts: www.facebook.com/natalya.paniseva

Petrova Anna
Doctor of Arts, scenic speech professor at Moscow Art Theatre School (since 1956). Member of the Arts Academy of Russia. Director of laboratories and workshops on scenic speech held by the Union of Theatre Professionals for theatre teachers and for actors of the USSR theatres. Runs masterclasses on the problems of voice and speech in Russia, countries of the former Soviet Union and of the far abroad. Author of books and study guides: *The Role of Art Declamation in the Upbringing of an Actor (1964)*, *Methods of the Stanislavsky System in Scenic Speech (1968), Scenic Speech in the Russian Theatre of XVIII–XIX centuries (1977), Scenic Speech. Problems, methods, training (1980), Scenic Speech (1982)* – textbook for theatre universities and colleges, *Word on Air* (2001) – reference book for journalists, *The Art of Speaking* (2008) – study guide for journalists.
Contacts: petrova.a.nik@gmailcom

Rodionov Dmitry
PhD in Art History, Director General of the Bakhrushin State Central Theatre Museum, chief editor of *The Stage* Journal. Secretary of the Theatre Union of Russia.
Contacts: dr_rodionov@mail.ru

Shadronov Rastislav
Graduated from the philological Faculty of Ulyanovsk State Pedagogical University named after I.N. Ulyanov. Postgraduate 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

Silyunas Vidmantas
Dr. habil. in Arts, Professor, Honored Artist of Russia. Head of the Iberoamerican Art Sector at the State Institute for Art Studies, Head of the Art Studies Department at Moscow Art Theatre School, Professor at the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), member of the board and jury member of the international Stanislavsky Fund.
Contacts: espvalencia@mail.ru

Skorokhod Natalia
PhD, associate Professor of theatre art at the Russian State Institute of Performing Arts6 theatre author who deals with prose adaptations for more than twenty years. Her theatre adaptations of L. Tolstoy, A. Chekhov, A. Pushkin etc. 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).
Contacts: naskorokhod@yandex.ru

Starikova Lyudmila
18th century Russian theatre historian, Doctor of Arts, Chief theatre researcher at the State Institute for Art Studies. The area of expertise: documentary study of Russian theatre history of the 18th century. The author of 8 books and a great number of research articles. The laureate of the Russian Federation Ministry of Culture Prize (1997) for the book *Theatre Life in Russia in the Reign of Anna Ioannovna*; the Stanislavsky International Prize (2001) for the book *Moscow of Old Times. Heroes of Life and Stage*; the Moscow Government Prize for Literature and Arts (2004) for the book *Moscow of Old Times. Heroes of Life and Stage*; the Gold Medal winner of the Theatre Festival in Novi Sad, Serbia, at the 13th Triennial of theatre books and periodicals (2003) for the book Moscow of Old Times. Heroes of Life and Stage; Culture Achievements Award (2002).
Contacts: liudmistar@gmail.com

Svetayeva Marina
PhD in Art History, leading research associate at State Institute for Art Studies (Theatre Sector). Research interests – the Russian theatre of the XIX and the beginning of the XX centuries. Main works – *Maria Gavrilovna Savina* monograph (1988), *Vladimir Telyakovsky. Diaries of the Director of Imperial Theatres. 1898–1917. In 6 volumes* (editor in chief, 1998–2017).
Contacts: svetmar41@mail.ru

Timasheva Marina
PhD in Art History, theatre critic. Graduated from the the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). Worked as an observer on the Svoboda radio. Senior Researcher at the State Institute for Art Studies since 2012.
Contacts: marinatimasheva@gmail.com

Voytova Inna
PhD student at the Art of the Modern Age Department, State Institute for Art Studies (SIAS), researcher at the A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, Moscow.
Contacts: via88@list.ru

Yefremova Nadezhda
Graduated from the theatre studies faculty of GITIS (mastered by I. Solovyeva). From 1989 to 1992 postgraduate student at State Institute for Art Studies, the Sector of Western classical art. Research associate at the Department of education of A.A. Bakhrushin Museum; academic editor of the publishing Department in 2013. Since 1994 part-time editor of the publishing house *DI DICK;* the editor of *Ballet* magazine; lecturer at Moscow Art Theatre School, research associate of State Institute for Art Studies, Sector of Theatre.
Contacts: nefremeo@yandex.ru

Yegoshina Olga
Professor, Dr. habil. in Arts. Leading research associate of the Research Sector at Moscow Art Theatre School. Lectures on the history of the Russian Drama Theatre of the 20th century at Moscow Art Theatre School. Author of books: *Innocenty Smoktunovsky's Actor Notebooks*, *The Leading Actors. Russian stage on the edge of Millennium*, *Lev Dodin's Theatre Utopia*, etc.
Contacts: ovegoshina@rambler.ru

Yuriev Andrey
PhD in Art History, Professor at the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg). Author of numerous articles published in Russia and abroad, including monograph *A Mystery Play Tradition in Henrik Ibsen's Theater* (2013). Prepared the critical edition of Ibsen's *Emperor and Galilean* and *Rosmersholm* within the academic book-series of Literary Monuments (St. Petersburg, Nauka, 2006). A scholarship holder of the Research Council of Norway (Norges forskningsråd: 1993, 1997, 1999–2000) for a scientific internship at the Center for Ibsen Studies in Oslo (Senter for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo). A member of the International Ibsen Committee 1997–2000.
Contacts: andr_ibsen@mail.ru

Pro Present

stage opening	10	Elena Gorfunkel **Mr. Roshchin's Show**
	18	Andrey Yuriev **Alarmed by *The Glory* or A Sermon on 'Monstrism'**
	34	Yuri Kobets **Postflies Reflection or Art of 'Translation' Revisited**
	42	Olga Yegoshina **David's Fiddle**
	50	Ella Mikhaleva **'About Cinema, about Life, about Love…'**
	56	Marina Timasheva **Predestination Doctrine-XXI:** **Experimental Verification**
close up	68	Slava Shadronov **KLIM: How to Turn a Show Booth into a Temple?**
experience and reflection	84	**By the Rules of Music** A Conversation Between Vladimir Pankov and Lyudmila Bakshi
	96	Lyubov Boyarskaya **Scenes from Theatrical Life of a Script**
festivals	106	Natalia Panisheva **A Double Holiday**
	114	Anastasia Kazmina **Every Moment**
	122	**'People Come to Us in Search for a Rescue'** A Conversation Between Yuriy Kharmelin and Marina Timasheva
studies	126	**In the Beginning Was the Word** **Part Two** Questionnaires on scenic speech. A Publication of Anna Petrova in consultation with Marina Timasheva

Pro Books

158 Maria Luisa Ferrazzi
An Exemplary Monument of International Cooperation

164 Nadezhda Yefremova
Theatre Begins with Orpheus…

174 Dmitry Rodionov
Following the Publication of the Sixth Volume of Vladimir Telyakovskiy's Diaries

180 Alexander Chepurov
Theatre Poetics in Motion

Pro Memoria

theátro

190 Vidmantas Silyunas
Quenching one's Thirst or Secrets of a Successful Playwright. Part Two

212 Lyudmila Starikova
Theatre and entertainment in the Two Russian Capitals under Elizaveta Petrovna. Birth of Russian Theatre for Staging Tragedies and Comedies

254 Yekaterina Khamaza
***Paradox of the Actor*. Diderot in the Context of Theatre Reality of the XVII century**

stories about theatre

270 Marina Svetayeva
Pyotr Tchaikovsky and Drama Theatre

290 Andrey Yuriev
Introducing *A Doll's House*: Performance Reconstruction and Its Reception

	310	Olga Abramova ***Hannele* at the Point of Her Ascension**
	332	Inna Voytova ***"The rich purple of the costumes glowed like fire…"*** New Impressive Features of Color in Russian Ballet Costume of 1900-1910s.
theatre and prose	356	Natalia Skorokhod **Nemirovich-Danchenko and Kugel: at the Intersection**
readings from Meyerhold	364	Yulia Galanina, Oleg Feldman **Meyerhold Working on *The Lovers* Pantomime 1911–1912**
our publications	384	Maria Lvova **To Whom it May Concern. Two Statements about the Moscow Art Theatre Tour of 1922–1924**
	400	Vladislav Ivanov **How the Vakhtangov theatre people tried to reform themselves.** Letter of Boris Zakhava to Pavel Novitsky (1934)
people, years, life	412	Alexander Kolesnikov **When Operettas Were Written, there Was Uproar in the House**

Appendix

428	Annotations About Authors

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: proscaenium@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: proscaenium@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».

ГИИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

вопросы театра
PROSCAENIUM

Главный редактор: В.А. Щербаков
Предпечатная подготовка: С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург
Корректор: А.В. Мартынова

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993 гг. Издание было возобновлено в 2006 году. Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону театральной журналистики. Цель журнала – вспомнить опыт корифеев театроведческой науки, которые умели сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и настоящее, старые и новые смыслы. Издание предназначено театроведам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер.

The journal as a whole is devoted to the topical theatre problems and continues the tradition of the almanac *Voprosy Teatra*, which was published in the Institute for Art Studies from 1965 to 1993. The edition was resumed in 2006. Life and theatre are different today. The theatrology is increasingly focused on the study of the theatre's past; theatre criticism is increasingly drifting in the direction of theatrical journalism. The purpose of the journal is to recall the experience of theatre studies coryphaeuses who knew how to join theory and practice, how to link past and present, old and new meanings. The edition is intended to theatre critics, art historians, culture experts, lecturers and students of humanitarian universities, as well as just theatregoers who love theatre and believe that it does not die.

Адрес редакции:
125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5, Государственный институт искусствознания. Редакция журнала «Вопросы театра».
Контактный тел.: +7(903) 574-01-83
e-mail: proscaenium@yandex.ru

Editorial Office Address:
The Editorial Board of «The Problems of the Theatre».
125009, Moscow, Kozitsky pereulok 5, The State Institute for Art Studies.
Contact phone: +7(903) 574-01-83
e-mail: proscaenium@yandex.ru

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-30075.
Отпечатано в ООО «РПЦ Офорт», 105118, г. Москва, проспект Буденного 21, стр. 2,
тел. (495) 22 33 88 7, www.ofort2000.ru