вопросы театра
PROSCAENIUM

2019 № 3–4

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный институт искусствознания

РЕДАКЦИЯ:
Главный редактор
В.А. Щербаков

Редакторы
Н.Г. Ефремова
М.А. Тимашева

Ответственный секретарь
Л.А. Антонова

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:
А.В. Бартошевич
В.Ф. Колязин
К.А. Райкин
Д.В. Родионов
И.И. Рубанова
Е.В. Сальникова
Н.В. Сиповская
Ю.М. Соломин
Е.И. Струтинская
Е.Я. Суриц
Д.В. Трубочкин
И.П. Уварова
О.М. Фельдман
В.В. Фокин
И.М. Чурикова
А.Я. Шапиро

Принципиальный дизайн-макет
Е.А. Сиверс, И.Б. Трофимов

Журнал издается при финансовой поддержке Министерства культуры России и Российского фонда культуры
Этот номер издан при финансовом содействии Союза театральных деятелей Российской Федерации

Вопросы театра. Proscaenium. 2019. № 3–4. – М.: Государственный институт искусствознания, 2019. – 478 с. , ил.

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

Pro настоящее

зеркало сцены 10 Вадим Щербаков
Самый театральный театр

20 Елена Горфункель
Эдип беспечный

26 Галина Коваленко
Театральные лики Италии

32 Анастасия Арефьева
«Аритмия чувств». Испанские классические комедии на современной московской сцене

42 Александр Колесников
Шекспир с пауками

52 Екатерина Омецинская
Вы не хотите поговорить об одиночестве?

фестивальное 60 Ксения Стольная
С просьбой о любви

68 Мая Брандесова
Семь дней CHELoBEKA ТЕАТРА

82 Вера Сердечная
ТОНальности Севастополя

крупным планом 94 Дмитрий Трубочкин
О статусе искусства актера в современности: опыт «Сатирикона»

первые сюжеты 106 Мария Хализева
Беспокойный разум

штудии 138 Вадим Максимов
Театр Кети Чухров, который поможет нам преодолеть постдраматизм

160 Анастасия Иванова
***Comédie Française* сквозь призму кинокамеры**

180 Виталий Дмитриевский
Вступив в XXI век: Театр на распутье

Pro книги

190 Инна Соловьева
Из разговоров по выходе из архива.
К изданию книги дневников И.М. Кудрявцева

Pro memoria

феатрон

214 Видмантас Силюнас
Неисчерпаемый Тирсо де Молина

220 Елена Дунаева
Битва комедиантов,
или Великая Иллюзия Пьера Корнеля

230 Елена Хайченко
Реальнее самой жизни – образ театра и актера
в литературе романтической эпохи

238 Сусанна Филиппова
На пути к режиссерскому театру.
Исторические спектакли А.А. Яблочкина

театральные истории

252 Вадим Щербаков
Русский миф о *Commedia dell'Arte*
Пролог

274 Ольга Маркарьян
«Праздник мира» Вахтангова (1913):
театральная критика перед лицом
трагического хаоса

292 Зинаида Стародубцева
«Живописец на театре»

330 Георгий Коваленко
Чешский театральный конструктивизм:
Йиржи Фрейка

наши публикации

340 Светлана Сбоева
О 20-летии литературной деятельности
А.Я. Левинсона

«И мы… любуемся, преисполненные счастья
от глубокого, мучительного переживания
этого мгновения и страха,
оттого что оно скоро кончится»

368 Гарена Краснова
Находка в Музее кино: фильм «Мы»

переживая прожитое

372 Андрей Юрьев
Драма буржуазной цивилизации.
«Кольцо Нибелунга» Патриса Шеро
как модель современной
театральной вагнерианы

384 КЛИМ
Театр / Годы-Звери /
Стихии-Круги
Эпохи и Времена /
Улыбки и Оскалы Судьбы
Да-Нет
Ты

рассуждения о методе

412 Сергей Стахорский
Нарративы театральной драматургии
и их экранные отражения
(диегезис и экфрасис)

436 Виолетта Гудкова
Советский драматургический канон.
Забытые пьесы 1920–1930 гг.
как исторический источник
и актуальный текст

Аппендикс

452 **Аннотации**

465 **Авторы**

Pro настоящее

Вадим Щербаков

Самый театральный театр

Зады Шелапутинского театра. Так (по имени одного из владельцев) имели обыкновение именовать его основатели МХТ, желавшие арендовать это помещение для первого сезона своего детища. Неправильной формы двор. Пристройки, надстройки – разновысотные и разновеликие прямоугольные объемы. Странным образом холодное осеннее московское небо не препятствует почувствовать в этом антураже нечто итальянское. Скорее римское, чем венецианское – но все же. Возможно, такого рода ассоциации рождает ожидание спектакля по фьябе Карло Гоцци «Зобеида» и простой дощатый помост, установленный во дворе РАМТа.

Миф о старинной итальянской комедии импровизаций бесконечно близок русской театральной традиции. Можно смело утверждать, что она его по преимуществу и создала. Без Мейерхольда и Вахтангова (а также Бенуа, Евреинова, Комиссаржевского, Прокофьева, Миклашевского, Таирова и Радлова) значимость опыта *Commedia dell'Arte* не ощущалась бы столь остро. Свою роль в формировании мифа о са́мом театральном театре сыграли, конечно, и французы. Но их сочтем в другой раз.

Пока же определим в качестве аксиомы: идеалом настоящего самодовлеющего сценического искусства служит для русского театрального человека именно *Commedia dell'Arte*. Потому и не иссякает у нас ручеек желающих попробовать свои силы в постижении приемов игры итальянских импровизаторов.

Само собой разумеется, что первым литературным материалом оказываются на этом пути сказки Карло Гоцци. Венецианский граф по праву делит с Аристофаном пьедестал самого остроумного консерватора в истории драматургии. Оба они пытались остановить прогресс ради сохранения великих (с их точки зрения) ценностей старого искусства. Оба в этом деле – несмотря на одержанные победы – не преуспели, но оставили человечеству тексты вечные, которые не перестают волновать. Гоцци захотел поддержать труппу комедии масок и побороться с мещанской драмой. Он желал доказать согражданам, что в исполнении Антонио Сакки и его товарищей те с удовольствием будут смотреть давно известные им небылицы – волшебные побасенки, которые в детстве слышали от своих простодушных нянек. Так родились десять театральных сказок. В них чудесное шутовство масок аккомпанирует сюжетам о превратностях любви в фантастическом мире чудесных духов и волшебства.

В своих «Бесполезных мемуарах» Гоцци пишет, что поначалу духи отнеслись к его затее благосклонно – они восприняли фьябы как отличную рекламу. Однако к середине цикла их настроение переменилось. Волшебным силам стало обидно: каждый вечер венецианцы громко хохочут на представлениях с их участием. И еще надо разобраться, над чем именно они заливаются – уж не над ними ли? Духи ответили автору мелкими пакостями: пихали под руку, заставляя разлить кофей на новые дорогие шелковые штаны и прочая прочая. Это не могло не сказаться на творчестве.

«Зобеида» – шестая сказка Гоцци. Комедиограф решил поискать для нее новую форму, изменить жанр. Задумав ее как *tragedia fiabesca*,

А. Девятьяров – Тарталья, М. Шкловский – Синадаб, А. Пахомов – Панталоне. «Зобеида». РАМТ. Фото С. Петрова

драматург лишил здесь героиню всяких шансов на счастливое разрешение любовной коллизии. Пьеса, по-моему, получилась про трагическое узнание Зобеидой правды. Эта ужасная правда превращает любовь в ненависть, которая взыскует мести.

Спектакль режиссера Олега Долина про другое. Он о радости творческой игры, умеющей рассказать страшную сказку так, что веселье почти не покидает зрителя, но сказка остается сказкой. И не перестает быть страшной. В конечном счете, он о свободе приятия полноты жизни.

Механизм спектакля полностью обнажен. Площадной театр, целиком открытый глазам публики и жестоким московским ветрам. Никакого иллюзионизма, свойственного портальной сцене. И одновременно с этим – театр подлинной магии, где все оживает в руках актеров: предметы, личины, детали замечательно придуманных костюмов. В этот ряд надо обязательно добавить голоса и тела лицедеев (частями и целиком), которыми их обладатели жонглируют столь же пластично и виртуозно, как и сторонними объектами.

Двор заполнен зрителями и всем необходимым для спектакля. Тесно как на рыночной площади в базарный день. Сначала к своим местам протискиваются музыканты маленького оркестра. Им предстоит играть изысканную композицию, составленную из мелодий Люлли,

Монтеверди, Баха и Форэ. Кланяются. Звучит музыка, под которую деловито, без всяких рекламных ужимок выходят актеры – люди пришли серьезную работу работать. Расходятся к стульям, расставленным по бокам трапециевидного помоста, оставляя на сцене молодую женщину в белом платье. Хлопок раскрывающегося веера, и бурным потоком нарядных рифм Щепкиной-Куперник слегка безумная Зобеида Анастасии Волынской начинает праздник.

Именно праздник – а как иначе назвать действо, зрители которого постоянно испытывают радостный подъем чувств?

Это неостановимый поток изобретательности и остроумия. Жесткие рамки самоограничения эстетикой «бедного» площадного театра самым плодотворным образом пришпорили фантазию создателей спектакля. Не перестаешь восхищаться тому, как здорово работают здесь старинные актерские хохмы и трюки, какие способы поэтического преображения находят свое воплощение буквально в каждом эпизоде зрелища необычайного.

Сценическое волшебство «Зобеиды» в РАМТе – это дивное сочетание простоты с изощренностью. Все создатели и участники спектакля знают достаточно много про итальянскую комедию масок, про Гоцци и традицию его постановок в героическую эпоху отечественной режиссуры. Но это знание не тяжелит, не висит мертвым грузом на крыльях вдохновения. Потому что спектакль нисколько не преследует реконструктивистских задач; он – свободная, современная творческая игра художников сего дня с тем материалом, который дает в их распоряжение история сценического искусства.

Тут совсем не испытываешь досадного чувства от присутствия у режиссера «сложной» фиги в кармане. Он смотрит на примитив не свысока, а с восхищением. И умеет убедить всех своих содействующих в особой ценности древней театральной простоты. Легко – и даже с азартом – идем за ними и мы, зрители.

(Вот не люблю я этот оборот, почти никогда не считаю возможным писать о себе во множественном числе, объединяя личные ощущения с чувствами незнакомых мне людей. Но в данном случае он представляется мне оправданным. Ибо давненько не испытывал я такого единения посетителей театра и превращения их в соучастников.)

Ничто в спектакле не отталкивает. Его визуальная сторона прямо безупречна. И решение пространства, и маски – то и другое работы Сергея Якунина. И костюмы, сделанные Евгенией Панфиловой как бы

М. Шкловский – Синадаб, С. Печенкин – Абдалак. «Зобеида». РАМТ.
Фото С. Петрова

из тех подручных дешевых материалов, что могли оказаться в распоряжении бродячей труппы *Commedia dell'Arte*. Костюмы не просто дают актерам игровые возможности – сами по себе они являются воплощением принципа игры, когда каждая деталь изображает нечто, чем на самом деле не является.

Особо стоит сказать про маски. От личин свободны только прекрасные героини (авторы спектакля помнят, что появление на подмостках импровизованной комедии живых женщин было некогда особо притягательным аттракционом). Все остальные персонажи играют в масках (хотя во времена Гоцци было не так, но к черту подробности!). Корявые и мятые личины эти страшны как смертный грех. Ужасное волшебство, царящее в пьесе, искорежило Божие подобие до полного уродства. Но страшное – стараниями актеров – обнаруживает способность быть смешным. И в этом, воля ваша, очень много жизнеутверждающего смысла!

О труппе «Зобеиды» можно писать только в превосходных степенях. Команда актеров, многие из которых играют по несколько ролей, переоблачаясь и перевоплощаясь на глазах публики, выказывает явную увлеченность этой работой. Как они смотрят на игру своих товарищей, когда сидят в ожидании выхода! Как дружным хором («Оооо!») подзвучивают микрокульминации совершающегося на сцене действия!

М. Шкловский – Синадаб, А. Волынская – Зобеида. «Зобеида». РАМТ.
Фото С. Петрова

Все вместе и каждый в отдельности они демонстрируют то замечательное импровизационное самочувствие, которое и есть сердце настоящего театра. Не шибко любя актерские отсебятины, якобы актуализирующие старый текст, здесь я радовался им совершенно по-детски. Именно потому, что они были соприродны эстетике Гоцци (и шире – любых открытых площади подмостков), звучали с ней в унисон.

Традиционные персонажи-маски решены в спектакле столь же свободно. Министр Тарталья (одна из ролей Александра Девятьярова) тут не заикается, но ужасно смешно гундосит свои бесконечные речи. Его начальник – Синадаб, царь Симендаля и страшно могущественный чародей, – внушает своими сверхъестественными способностями придворным такой страх, что у бедного Тартальи явно не выдерживает мочевой пузырь. Он переминается с ноги на ногу и, зажимая один краник, вынужден отворять другой, извергая потоки льстивых и бессмысленных речей. Царя величает на русский манер, по имени-отчеству, причем так занятно сглатывает слоги, что получается то ли Семен Семеныч, то ли Степан Степаныч. Второй министр Панталоне в исполнении Александра Пахомова, напротив – не может выдавить из себя от ужаса ни слова, только мычит. В ответ на прямо к нему обращенный вопрос шефа – падает на колени и без запинки травит анекдоты. Своих слов у него нет, лишь ходячие остроты.

Их царя, который вполне по-сталински сердцем радуется от страха подчиненных, Михаил Шкловский играет веселым диктатором-гедонистом. Его Синадаб живет для наслажденья. Тридцать девять дней любится с новой женой, а на сороковой – пожалуйте, голубушка, в стадо во образе телицы или в табун кобылицею, к диким самцам. Продовольственную программу выполнять. Доверительно делится с мужской половиной публики: мы-то с вами знаем, что больше сорока дней одну женщину вытерпеть невозможно.

Злодейство для Синадаба – еще один способ получения удовольствий. Наравне с плотскими радостями оно тешит прежде всего синадабово *ego*. А потому в творении зла царь ценит хитроумие и полет фантазии.

Он в длинном военном пальто и бриджах. Голыми коленками играет так же комично, как голосом и высунутым языком. С точки зрения высокого вкуса буффонады актера довольно рискованны, но кто сказал, что в площадном театре запрещено кривляться? Уж до чего строга была советская цензура в вопросах комического, да и она (понимая жанр) не запрещала Аркадию Райкину крутить языком во все стороны, когда он работал в масках. Видимо, актерская интуиция подсказывает, что не имеющую мимики личину можно оживить с помощью единственного оставшегося на лице подвижного органа.

Из предоставленного ему драматургом черного злодея М. Шкловский делает сволочь многоцветную, с ворохом ассоциаций – от исторических до вполне сиюминутных.

Очень смешной спектакль сделан так объемно, что легко впускает в себя и печаль. Главным событием представления стала для меня сцена поединка и трагической гибели ормусского царя Бедера от руки собственного сына. Синадаб с помощью волшебства похитил у Бедера двух дочерей и невестку. Узнав имя злодея от оракулов, Бедер является с огромным войском под стены синадабовой столицы. Колдун предлагает ему не подвергать опасности жизни солдат, а решить дело поединком. Бедер дает согласие и отправляется на рассвете в назначенный для схватки лес. Меж тем, Синадаб в образе справедливого жреца Абдалака приходит к бедерову сыну Шемседину и уверяет его, что он должен явиться в назначенный лес и напасть там на коварного чародея, спрятавшегося в засаде. Шемседин бежит на место поединка.

Далее Гоцци предлагает сделать театральный трюк с подменой голоса: за отца и сына говорит актер, исполняющий роль Синадаба.

В. Тиханская – Шемседин, А. Девятьяров – Бедер. «Зобеида». РАМТ.
Фото С. Петрова

Поэтому и Бедер, и Шемседин верят, что каждый из них видит перед собой коварного супостата. Режиссер спектакля и автор композиции текста О. Долин эту подробность опускает. Театр никак не мотивирует желание отца и сына зарезать друг друга. Да оно и не нужно: два комических персонажа сошлись в темном лесу и схватились за мечи.

Александр Девятьяров представляет царя Бедера эдаким Кощеем из русской сказки. Худой, длинный, накидка из рыбьего меха, играющего роль драгоценного горностая, топорщится на плечах горбом, страшная вогнутая маска под аляповатой короной. Когда Бедер кипит от возмущения, актер успевает ловко и незаметно «зарядиться» и выпускает из всех щелей маски клубы пара.

Под стать отцу и сынок. Его роль исполняет Виктория Тиханская, являя удивительно странное существо. На голове у персонажа вязаная женская шапка с плетеными завязками. В шапку богатая шевелюра актрисы помещена таким образом, что Шемседин получает непропорционально длинный затылок. Вместе с маленькой безносой маской голова молодого воина становится похожа на череп инопланетянина из голливудского фильма. Он вооружен деревянным мечом, который постоянно пытается выхватить во время героических речей. Да руки коротковаты – меч никак не выпрастывается из-за пояса.

А затем эта смешная парочка начинает дубасить друг друга грубо выструганным оружием. Поставлен и исполнен поединок замечательно,

М. Шкловский – Синадаб, А. Волынская – Зобеида. «Зобеида». РАМТ.
Фото С. Петрова

как в хорошем пластическом театре. Быстрые атаки перемежаются «рапидом» – замедленным движением, растягивающим мгновение опасного удара. Один из противников плавно уворачивается от вражеского клинка, который проплывает в сантиметре над его головой. Затем следует новый быстрый перестук деревянных мечей.

Наконец, меч Шемседина попадает в цель. Бедер делает быстрый разворот, и в воздух взлетают алые цветочные лепестки, играющие роль кровавых капель. Роль лепестков, в свою очередь, доверена резаной красной папиросной бумаге. Умирающий Бедер произносит последний монолог, кашляет, подносит к губам руку – и с его последним выдохом на помост вновь, будто хлынувшая горлом кровь, летят алые лепестки.

Это было не просто красиво. Условно изображенные подробности смерти производили впечатление куда более сильное, чем любые ужасы натурализма. Смерть, показанная через поэтический образ, являла силу искусства театра.

Пусть и в побочной линии, режиссер впускает в свою партитуру занимательность трагического, способного глубоко взволновать зрителя. И все же, несмотря на обилие в спектакле разнообразных тематических линий, главным для команды «Зобеиды» остается, на мой взгляд, способ говорения: механизмы открытой театральности. Это ничуть не формализм, но вера в могущество сценической игры. Убежденность, повторюсь, в соответствии полноты бытия и вмещающего в себя весь мир лицедейством.

Отбив себе ладоши во время поклонов, я искренне благодарил всех создателей «Зобеиды» за прекрасный спектакль. А спустя некоторое время оставшийся от него шлейф впечатлений навел меня на размышление о природе успеха трупп *Commedia dell'Arte* у публики разных стран и разных столетий. Как это ни покажется странным обыденному театральному сознанию, но главным аттракционом итальянской импровизованной комедии были не маски, а игравшие без личин Влюбленные.

Это гениально ухватил Вахтангов. В его «Турандот» ирония и остранение служили тому, чтобы зритель 1920-х гг., переживший революцию и гражданскую войну, всерьез стал сопереживать сказочным принцу и принцессе. Приемы рушили защитные барьеры, расчищая пути для чистой лирики.

Чудесный спектакль РАМТа не дает своей публике повода посочувствовать Зобеиде. Не нашли, на мой взгляд, его создатели и средств для показа перелома, который происходит в душе героини и без всякого волшебства превращает любовь в жажду мести. А без этого Гоцци уже не совсем Гоцци. Да и комедия масок – тоже.

Художник и музыкант научают народ видеть и слышать окружающий человека мир. Театр – показывает способ разговора с другим человеком о самых важных чувствах.

Мы любим смеяться, пересказывать анекдоты и чужие остроты. Они помогают нам легче сносить тяжелую поступь жизни.

Однако шутки – это острая приправа к главному блюду театральной поэзии: к разговору о любви и смерти. Шутовская кутерьма масок всегда оставляла центральное место на подмостках лирическим персонажам. Тем, ради слов и чувств которых к вознесенным над толпой подмосткам приходил народ.

Это рассуждение, к сожалению автора, подвешивает его чистосердечные комплименты создателям спектакля на тоненькую ниточку. Но зачем и кому вообще нужен критик, которому все нравится?

Елена Горфункель

Эдип беспечный

При исключительном лаконизме спектаклей Боба Уилсона они насыщены красотой, пластикой, музыкой, поэтому относятся к той категории театра, которая должна восприниматься не разумом, а чувством. Зрителю достаточно определиться, нравится ли ему зрелище.

«Эдип». *Change Performing Arts*. Италия. Сцена из спектакля

«Эдип», показанный на сцене «Балтийского дома», мне нравится. Но любое «нравится» от ответственного зрителя (критика) необходимо предельно обосновать. Рискуя ошибиться, хочу довести до сведения читателя свои впечатления, основанные на наблюдениях и доводах. На том, что в русской критической традиции называется концепцией.

Его «Эдип» – визуальная инсталляция для хора и солистов. Что хотел сказать режиссер, сообщает программка: герой прозревает, потеряв способность видеть (схоже с историями Лира и Глостера: Лир понимает, что произошло, когда сходит с ума; Глостер – когда ему выкалывают глаза). Идеи режиссера отражены в образной композиции спектакля – в финале Эдип выпрастывается из черных покрывал, приобретая при этом пластику пантеры или другой большой кошки. Затем он поднимается во весь рост и устремляется к солнечному пятну. Подобным же образом спектакль начинался: почти бестелесные фигуры уплотнялись, словно набираясь материи от восходящего солнца. Чередование трехмерных и двухмерных планов, проход персонажей по прямым линиям сцены слева направо; статичные картины, сменяющие одна другую; подсветка разноцветными фонами; неоновое черчение на сцене, напоминающее рисование на мониторе компьютера; разнообразный реквизит – от античных посохов до легких складных стульев, которые сначала медленно проносят и устанавливают на сцене, чтобы затем несколькими бросками скинуть на пол – вся эта непрерывно обновляемая

картина усваивается благодаря записям. Но они не передают всей динамики зрелища, за которым едва поспевают глаза.

«Пространство театра архитектурно», – поэтому так важна для Уилсона площадка. Премьера «Эдипа» состоялась на сцене *Teatro Olimpico* в Виченце. Спроектированный архитектором Андреа Палладио, он открылся в 1596 г. именно постановкой «Эдипа» Софокла. Театр сохранился доныне, в теплое время там идут спектакли (здание не отапливается, весной там каменный холод). Богатейший ренессансный фасад строенной декорации (*scena fronte*) украшен пилястрами, скульптурой, росписью. На узкий просцениум выводят пять «улиц» (входов) – самая широкая центральная и по две симметрично от нее. Можно сказать, универсальная декорация, безразличная к тому, какая пьеса здесь будет сыграна. Потолок над зрительным залом (первоначально у Палладио его не было, что приближало итальянский «ученый» театр конца XXI в. к античным площадкам) изображает небо с буйными сине-серо-розовыми облаками. Исполнителям предоставлена только длинная полоса просцениума. Этим обусловлена сценографическая вытянутость постановки Уилсона, сохранившаяся на сцене петербургского театра «Балтийский дом». Разумеется, соблазнительно увидеть «Эдипа» там, где он показывался впервые (в конце XXI в. и в 2018 г.). С другой стороны, любые декорации и мизансцены мельчают на фоне грандиозного, композиционно и стилистически законченного театра *Olimpico*. Его роскошь и красота бесполезны для современного театра.

В спектакле Уилсона чувствуется продолжение традиций Брука. Идея интернационального театра реализована с наибольшим изяществом. Персонажи, обозначенные как Свидетели, сыграны актерами разных стран и на разных языках. Лидия Кониорду говорит по-гречески, одета и выглядит как трагическая актриса национальной школы, напоминает Аспасию Папатанасиу, фигура ее величава и монументальна. Хрипловатый низкий голос открывает рассказ об Эдипе и задает ритм повествованию. Вслед за ней появлялся второй Свидетель – Ангела Винклер, знаменитая актриса Петера Штайна. Немецкая актриса выглядит типичной парижанкой, как на картине Дейнеки, только не в красном, а в черном – от маленького черного платья до маленькой аккуратной шляпки на голове. Стильная женщина середины прошлого века. Третья колоритная исполнительница – Кайджи Катаме с белым гримом-маской на черном лице, плоть от плоти африканского театра. Фиванская свадьба, атлеты, дискоболы, плясуны – бессловесные

К. Катаме – Свидетель. «Эдип».
Change Performing Arts. Италия

музыкальные картины танцующей режиссуры Уилсона. С музыкой в спектакле тоже интернационал; один из ярких голосов – саксофон вписан в хор «Эдипа». Единство выразительных средств, сочетание лаконизма и насыщенности, удивительный удельный вес каждой минуты спектакля – примета минимализма. Именно так режиссер определяет свой стиль. Ссылается на пример Марлен Дитрих. Посмотрев ее концерт семнадцать раз, он усвоил, что баланс между временем и пространством надо найти, не потратив впустую ни одной секунды и ни одного жеста. Уилсон перебрасывает действие из эпохи в эпоху, из страны в страну, из трагедии в бытовую драму. Спектакль задуман как рассказ в иллюстрациях.

Но сильнее всех красот, образов и тропов спектакля поражает его смысл, толкование судьбы. Не только Эдипа – речь идет не о конкретном герое, а о человеке как таковом. Человек мыслящий, человек играющий – эти наши грани не раз обсуждались европейской культурой. Но в небольших фрагментах трагедии Софокла, что включены в спектакль и неоднократно повторены на разных языках, главным кажется завет богов: надо жить беспечно. Поскольку текст, исполняемый в спектакле, сам является сложением переводов, отсылки к определенному русскому переводу невозможны. На слух же, и в уме, в душе́, если хотите, акцентируется слово «беспечность». Именно оно становится ключом к новому

«Эдип». *Change Performing Arts*. Италия.
Сцена из спектакля

истолкованию мифа. В «Философском словаре» Андре Конт-Спонвиля читаем: «Легкость есть качество, обратное тяжеловесности, серьезности, солидности. Она не то чтобы исключает трагичность, – она не задумывается о трагичном или поднимается над ним».

В свете этой пронзительно новой для истории «Эдипа» концепции прошлое, настоящее и будущее главного героя воспринимается совсем иначе. Он убегает из дома приемного отца Полиба, царя Коринфа не потому, что узнал нечто страшное, а потому только, что захотел избежать страшного. Он убил Лая, преградившего ему дорогу, не потому что был разъярен и оскорблен, а потому лишь, что такой способ избавиться от «помехи» показался ему самым простым. Он женился на Иокасте, поскольку она была вдова царя и привлекательна, а Фивам нужен был царь-герой, победивший Сфинкса. Никакое толкование не может быть точным – неоднократно напоминают Свидетели в спектакле. Предсказание судьбы – приблизительно, а потому лучше ни к чему не готовиться и не пробовать избегнуть участи. Естественно стремление узнать, кто мои родители, откуда я родом, но так ли оно необходимо для спокойной жизни? «Иной и в вещем сне Его [преступление. – *Е.Г.*] свершит; и чем скорей забудет, Тем легче жизнь перенесет свою». С этим призывом к Эдипу обращается Иокаста, женский взгляд противопоставлен мужскому.

По всей вероятности, мы не все обдумали в этой истории, хотя знаем много знаменитых истолкований. Одно из них – экранизация Пьера Паоло Пазолини. В его фильме Эдип покинул дом Полиба, обливаясь слезами от горя. Потом долго бродил в поисках пристанища. Пазолини демонстрирует попытку перечить року: увидев табличку с названием города Фивы, Эдип пошел в другую сторону, опять долго странствовал и вновь очутился перед тем же указателем. С точки зрения Пазолини преступление и трагическая вина безусловны. По версии Уилсона, беды, грозящей смертью жителям Фив, погибели урожая и нив в обстоятельствах сценической фабулы нет. Воинственных воплей народа против врагов города тоже нет. Угроз и проклятий Эдипа тем, кто скрывает убийцу Лая – нет. Сама фабула короче, сродни притче. Темнота – источник правды. Для Уилсона образ этот более всего связан со слепым прорицателем Тиресием, который ближе всех из смертных к богам. По Тиресию, – «что сбудется, то сбудется и так». Зачем же узнавать и сопротивляться? У Софокла речь идет ни больше ни меньше как о конце веры в богов, о «конце благочестью». Иокаста и Эдип открыто пренебрегают тем, что вещают боги. «Бессмертных», – поет Хор, – «ныне забыли мы». «Чего ж бояться, если случай правит жизнию твоей, а провиденью места нет нигде?». «Ради тусклой мглы призрачных улик», – вот соображения людей о божественных указаниях.

Всемирный покров беспечности создали боги, и тем посмеялись над людьми. Так не правильней ли в самом деле не доверяться «призрачным уликам», а жить, повинуясь лишь интуиции и чувствам? Все, что написано на роду, и так сбудется. Беспечность освобождает от страха. В итоге Эдип избавляется от страха знания: выколоть глаза, вернуться к природе и вновь обрести беспечность.

Такой «Эдип» – не трагедия рока. Рок— это их, верхний, Олимпийский распорядок событий. Люди в него не посвящены. Людям боги «скидывают» беспечность, чтобы они не узнавали и не боролись. Всякое деяние, совершаемое человеком, осознано. Зачем? Ведь надо жить как пантера, в которую в финале превращается Эдип. У животных нет ни фатализма, ни рока. Так можно понять Уилсона. В трагедии Софокла этим спектаклем все перевернуто. Как говорится, традиционные ценности стали легче перышка от такой беспечности.

Галина Коваленко

Театральные лики Италии

Год театра открылся в Санкт-Петербурге Седьмым международным культурным форумом. Город принял Международную театральную олимпиаду. С июня по декабрь 50 коллективов из 21 страны показали здесь свои спектакли.

Важнейшим событием стали «Трагедия мстителя» Томаса Мидлтона в постановке Деклана Доннеллана и «Эдип» Роберта Уилсона, представленные итальянскими компаниями: Пикколо ди Милано совместно с Театральным фондом Эмилии-Романьи и Центром исполнительских искусств (Милан) по заказу фестиваля *Conversazioni* (Совместное производство с *Pompeii Theatrum Mundi* и *Teatro Stabiledi Napoli / Teatro Nazionale*).

Премьера «Эдипа» Уилсона состоялась в *Teatro Olimpico* в городе Виченце, созданном гением Андреа Палладио. Его архитектура, вдохновленная не только формами, но и духом античности, как нельзя более соответствует классической традиции. В знаменитой книге «Образы Италии» Павел Муратов называет творения Палладио живописной архитектурой. Это определение рифмуется с эстетикой Роберта Уилсона. На пресс-конференции в Петербурге режиссер и сценограф сказал, что стремился «поставить спектакль по древнегреческому мифу об Эдипе, по стихам Софокла на древнегреческом языке и на различных живых языках и создать новое видение этого сюжета для современной аудитории».

Спектакль идет на итальянском, английском, французском, немецком и греческом: труппа интернациональная. В России – еще и на русском. Многоголосие действует магически. Эдип, – убивший отца, разгадавший загадку Сфинкса, женившийся на своей матери, породивший детей, которые стали его сестрами и братьями, царствовавший в Фивах, – узнав, что сбылись предсказания оракула, прозрел, ослепив себя. Миф, возникший в глубине веков, отражал свое время; Софокл отразил свое. Спектакль Уилсона включает эпизоды древнего мифа в прозе и фрагменты трагедии Софокла и подчеркивает, по словам режиссера, «вечность этого мифа. Его путешествие сквозь века, пересечение географических и культурных границ».

Первые секунды спектакля рождают беспокойство. В темноте раздаются жуткие, корябающие звуки; на зрителей направлен яркий, беспощадный световой луч. Звуковое пространство спектакля создает саксофонист Дики Ландри (он работал с Уилсоном над оперой Филипа Гласса «Эйнштейн на пляже» и спектаклем «Черные» по пьесе Жана Жене. К «Эдипу» Ландри написал музыку в содружестве с сирийским композитором и кларнетистом Кинаном Азмехом). Это минималистская музыка с повторами звуковых комбинаций при незначительных их изменениях. Волшебный голубой свет заливает сцену.

«Эдип». *Change Performing Arts*. Италия.
Сцена из спектакля

Актеры застывают в позах, знакомых по росписям древних амфор. Хор пластически комментирует события, о которых повествует величественная Лидия Кониорду. Ей вторит Ангела Винклер. Великолепное, с богатейшей нюансировкой контральто Кониорду рассказывает историю Эдипа от рождения до ослепления.

Персонажи «оживают» – начинают двигаться. Эдипа играют два актера. Алескиос Фусекис показывает горделивого, своенравного юношу, не умеющего владеть собой. Михалис Теофанус – героя и царя, спасителя Фив. Его бракосочетание с Иокастой происходит на заднем плане. На переднем – ряды черных металлических стульев. Они расставлены таким образом, что напоминают ритуальный зал прощания с усопшим куда больше, чем место свадебных торжеств. Во время церемонии Эдипа охватывает смятение. Он стремительно разбрасывает стройные ряды тяжелых черных стульев, словно пробуя избавиться от страшной тревоги. С этого мгновения, еще не знающий своей вины за отцеубийство, инцест, рожденных во грехе детей, он ступает на путь страдания. Искривленный торс, нервные синкопированные движения, отчужденность от всех – перемены показаны пластически. После самоубийства Иокасты закрывший пустые глазницы повязкой Эдип медленно движется к источнику беспощадного света – символу трагического прозрения. Он достиг акме.

Залы, в которых игрались первые спектакли, – древнеримский театр в Помпеях, греческий – в Эпидавре, *Olimpico* в Виченце, – помогали созданию атмосферы. Современное пространство «Балтийского дома» ее не разрушила. Миф об Эдипе прозвучал во всей своей первозданной силе. За час с небольшим рассказав историю о власти рока, Уилсон в то же время высказался о свободе действия, свободе выбора.

Театр *Piccolo di Milano* представил спектакль «Трагедия мстителя» английского драматурга XVII века, младшего современника Шекспира Томаса Мидлтона в постановке Деклана Доннеллана. Он сделал собственную редакцию пятиактной пьесы, сократив ее до двух часов. «Кровавая трагедия» превратилась едва ли не в фарс, а приближение ее к нашему времени оказалось возможным благодаря акценту, сделанному на нравственном падении личности и общества. Английские драматурги любили разворачивать действие своих пьес в Италии, в которой по большей части никогда не бывали. Под влиянием односторонне понятого трактата «Государь» англичане видели во всех итальянцах «маленьких Макиавелли». Так возникло понятие «итальянизированного зла». Мидлтон, как и многие его современники, был недоволен правлением короля Якова Стюарта, что и отразилось в его сочинениях.

«Трагедия мстителя» происходит при дворе итальянского герцога, порочного старого циника. Казни и разврат здесь – дело житейское (как говорит Глостер в «Короле Лире» – «ожесточение, предательство, гибельные беспорядки…»). Большое влияние на Мидлтона оказали идеи Сенеки. Не только философия стоицизма и бескомпромиссных решений нравственных проблем, но склонность Сенеки-драматурга к нагромождению ужасов и мести как движущей силы сюжета. В «Трагедии мстителя» также просматриваются элементы средневекового моралите. Говорящие имена персонажей, образованные от английских корней с итальянскими окончаниями, отражают характер или положение персонажей. Главный герой – Виндиче, то есть Мстительный. Сыновья герцога – Луссуриозо (от английского *lust* – похоть), Спурио (*spurious* – незаконнорожденный); имя сестры Виндиче Кастицца происходит от английского *chaste* – целомудренная. Пьеса начинается с большого монолога Виндиче, который выходит на сцену с черепом возлюбленной (герцог отравил ее за то, что она не уступила его грязным домогательствам). Виндиче проклинает «безмозглый век», с помощью брата нанимается в слуги к Луссуриозо и обязуется поставлять приглянувшихся тому девушек. Истинная цель Виндиче – сквитаться с герцогом.

«Трагедия мстителя». *Piccolo di Milano*. Италия.
Сцена из спектакля

В конце концов, ему удается отомстить. На место убитого им герцога выбирают Антонио, и новый властитель отправляет Виндиче на казнь за убийство. Герой оплатил победу собственной жизнью.

Доннеллан, сохраняя фабулу, не придает ей большого значения и ставит спектакль-дайджест. События, поданные в фарсовой манере, чередуются с необыкновенной скоростью, характерной для современных новостных программ. Большинство сцен идет на фоне громадных портретов государственных и церковных деятелей эпохи Ренессанса кисти художников-современников. С их значительными, полными мысли лицами резко контрастируют физиономии политиков, пришедших им на смену. Спектакль начинается и заканчивается стремительным эксцентричным танцем (пластика Алекссио Марии Романо). В нем актеры представляют собирательный образ сегодняшних хозяев жизни. Чудовищный эротизм, которым пронизана пьеса, названный в одном ученом труде макабрическим, в спектакле отвратительно смешон. Моральные абстракции Мидлтона поданы сатирически. В зале постоянно смеются, хотя речь идет о тюремных заключениях и смертных приговорах, которые выносятся за взятки или по приказу вышестоящих лиц.

Темпераментная труппа знаменитого итальянского театра уже не образует того ансамбля, который существовал в спектаклях Джорджо Стрелера, но некоторые актеры создают запоминающиеся образы.

Первый выход Фаусто Кабра – Виндиче с черепом – подлинный монолог трагического героя. Вначале он и воспринимается как фигура трагическая. Но после поступления на службу к сыну герцога Луссуриозо, который называет его «пьято» (прозвище слуги в Италии), Виндиче меняется, предстает то Арлекином, то Труффальдино. В какие-то моменты актер из весельчака-буффона превращается в персонажа из «Трехгрошовой оперы» Брехта, в котором мы должны узнать современного бандита (здесь актеру не хватает точности).

Интересна работа Пии Ланчиоти, исполнительницы ролей двух матерей – похотливой герцогини и добродетельной госпожи Виндиче. Актриса блестяще справилась с задачей. Вальяжная, чувственная герцогиня в платье изумрудного цвета, открывающем роскошные плечи, – олицетворение порока. Столь же убедительна скромная бедная вдова, потерявшая мужа из-за козней герцога и пытающаяся сохранить остатки достоинства. Благодаря Алессандро Бандини запоминается младший сын герцогини Юний – знакомый тип избалованного сынка олигарха или крупного чиновника. Постановка Деклана Доннеллана в целом напоминает не более чем «веселую трагедию в стихах» о Пираме и Фисбе.

По двум спектаклям, открывшим Олимпиаду, можно составить некоторое представление о театральной жизни Европы. «Эдип» – большой проект Центра исполнительских искусств Милана, для которого выбиралась площадка, был приглашен знаменитый иностранный режиссер Роберт Уилсон, набрана интернациональная команда, в результате чего был воссоздан миф об Эдипе с современным звучанием.

«Трагедия мстителя» – проект театра *Piccolodi Milano* и Театрального фонда Эмилии-Романьи , опять же с приглашенным иностранным режиссером – Декланом Доннелланом. Оба, таким образом, предлагают в качестве пути развития театра (не только итальянского) – путь глобализации.

Анастасия Арефьева

«Аритмия чувств»

Испанские классические комедии на современной московской сцене

Испанские комедии Золотого века вошли в репертуар московских театров во второй половине XIX века. Тогда, открывая для себя драматургию Лопе де Веги, Педро Кальдерона, Тирсо де Молины, русский театр открывал и иную театральную систему: ее экспрессивную эмоциональность, особый поэтический строй и образность сценического языка.

В 1860–70-е гг. на сцене Малого театра одновременно с драмами «Фуэнте Овехуна», «Звезда Севильи», «Ересь в Англии» идут комедии «Сам у себя под стражей» и «Саламейский алькальд». В конце 1890-х впервые сыграна «Собака на сене». Серебряный век заинтересуется религиозно-философскими драмами – «Стойкий принц», «Жизнь есть сон», «Поклонение кресту». Советское время вернет интерес к пьесе «Фуэнте Овехуна», а также к множеству жизнерадостных испанских комедий: в 1937-м в «Собаке на сене» в Театре Революции сыграет Мария Бабанова; в 1940-м Софья Гиацинтова в Театре имени Ленинского комсомола исполнит роль валенсианской вдовы (Леонарды) в одноименной пьесе. В 1946 г. Владимир Зельдин дебютирует в роли Альдемаро в ставшем затем легендарным спектакле Владимира Канцеля «Учитель танцев». В 1979-м Леонид Хейфец в Малом театре выпустит «Ревнивую к себе самой».

В последние два десятилетия XX-го и в начале XXI-го века московские театры почти не обращаются к комедиям испанских классиков (яркое исключение – «Дурочка» в театре «Сатирикон» в постановке Рузанны Мовсесян, 2006 г.). Зато в середине 2010-х сразу несколько крупных московских театров выпускают испанские классические комедии: «Ревнивую к себе самой» (2014) и «Комедию о вдове» Лопе де Веги ставят в Театре им. Евг. Вахтангова (2019), «Собаку на сене» Лопе де Веги – в Театре сатиры (2016), «Театр чудес» Мигеля де Сервантеса – в Театре Наций (2018). Чем объясняется всплеск интереса к старинным пьесам?

«Ревнивая к себе самой» по пьесе маньериста Тирсо де Молины поставлена Александром Коручековым на Малой сцене Вахтанговского театра в соавторстве с художником Тимофеем Рябушинским и композитором Фаустасом Латенасом. На вопрос о том, как рождался сценографический образ, режиссер ответил: «хотелось создать театральный, игровой, а не правдоподобный Мадрид»[1]. Сцену полукругом обнимает стена насыщенного терракотового цвета – цвета земли многих районов Испании. Пространство перед ней – арена для корриды – битвы с самим собой.

Под игривую музыку (в ней – импульсивность и «вспышки» испанскости) выходят восемь женщин в одинаково черных платьях, в высоких атурах[2] с вуалями и на каблуках. Каждое движение выдает томление. Вскоре из этой группы выделится главная героиня – Донья Магдалена в исполнении Ольги Лерман.

Пьеса соткана из тончайших психологических нитей, она – сгусток желаний и самолюбия, где «поединок своеволий» разворачивается в

А. Иванов – Дон Луис, О. Лерман – Донья Магдалена. «Ревнивая к себе самой». Театр им. Евг. Вахтангова. Фото В. Мясникова

душе героини: влюбить в себя собственного жениха и скрывать от него свое лицо, ревновать к себе самой, злиться на себя саму, одновременно осознавая всю абсурдность положения. Вначале игра кажется забавной, она вдохновляет и бодрит. В ней много ребячества, детства. Возможно, поэтому такую важную роль играет огромная деревянная лошадка на колесах. Ее выводит под уздцы слуга Вентура–Евгений Косырев, сам главный герой Дон Мельчор горделиво восседает на ней. В Вентуре, кстати, тоже много дурачества и свободы. Он то и дело норовит выйти из роли и напрямую заговорить с залом или с работниками сцены: «Выключите музыку, мне нужно монолог произнести».

Вскоре игра, как часто бывает у Тирсо де Молины, оказывается опасной даже для тех, кто ее затеял. Плести любовные сети и не запутаться в них нельзя. Несколько раз сцену накрывает огромная темная мантилья. Она превращается во что-то инфернальное, пугающее: спрятавшись под ней, можно исчезнуть насовсем.

В финале, когда должно состояться сразу три свадьбы, молодожены идут под венец растерянными, опустошенными: после всего, что произошло, верить в будущую совместную счастливую жизнь нет никаких оснований. Александр Коручеков поставил спектакль о непостоянстве чувств как константе человеческой природы, с которой поделать ничего нельзя, последствия же его неизбежно разрушительны.

Е. Косырев – Вентура. «Ревнивая к себе самой». Театр им. Евг. Вахтангова. Фото В. Мясникова

«Ревнивую к себе самой» в Театре им. Евг. Вахтангова и **«Собаку на сене»** в Театре Сатиры объединяет имя композитора Фаустаса Латенаса. В команде режиссера Павла Сафонова есть еще один «вахтанговец», много лет работающий с Римасом Туминасом – сценограф Мариюс Яцовскис. Он выстроил на сцене павильон с высокими стеклянными ширмами, мягко бликующими «окошками», множеством кашпо с цветами, отсылающими к оригинальному названию пьесы (*«El perro del hortelano»*: дословно – «Собака садовника»). В глубине подвешена виуэла.

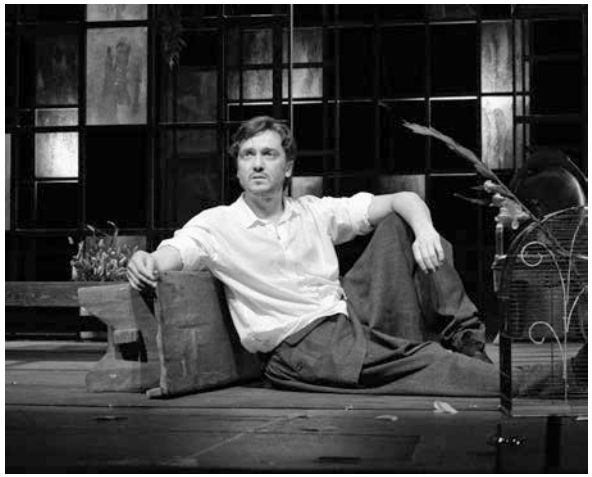
На авансцене – изящные клетки для птиц, искусственные букеты и чучела пернатых на столиках В самом начале спектакля Диана (рыжеволосая Наталья Швец) выпускает невидимых птиц из клеток, мы слышим шорох крыльев. Сама она – сразу очень уставшая, говорит со всеми резким тоном, а глаза словно всегда в слезах. Ее нервность, уязвимость сочетаются с царственным изяществом. Платья с открытыми плечами, высокие шпильки, блеск украшений (художник по костюмам Евгения Панфилова) смело подчеркивают утонченную чувственность.

Ренессансная любовь, как известно, движет солнце и светила. Но что делать с любовью, которая родилась из ревности, из чувства собственничества? «Ревную без любви, но любви хочу!» По словам режиссера Павла Сафонова, в работе с актерами эта пьеса открылась во всей

А. Барило – Теодоро, Н. Швец – Диана. «Собака на сене». Театр сатиры.
Фото Е. Мартынюк

противоречивости: «Аритмия от юмора до драмы наполнила ее бешеной энергией и страстью, где нет места легкому кокетству»[3]. Постоянная смена настроений Дианы оказывается следствием неготовности к душевной близости. Сословные различия, а также тема чести, так остро заявленная Лопе де Вегой («Будь проклята людская честь. Кто выдумал тебя?»), отходят на второй план, а прихоти сиюминутных чувств и гордыня делают невозможным сближение возлюбленных. История заканчивается свадьбой только благодаря находчивому слуге. В финале этой «Собаки на сене» нет помолвки Марселы. Она оказывается жертвой любовных игр своих хозяев.

«Театр чудес» поставлен в Театре Наций по интермедиям Мигеля де Сервантеса, имеющим совсем небольшую сценическую историю в России. Это дебют в Москве Дениса Бокурадзе. Несколько лет назад режиссер получил «Золотую маску» за «Корабль дураков», поставленный им по средневековым французским фарсам в Новокуйбышевском театре-студии «Грань». Сам он говорит: «Спектакль “Театр чудес” для меня – вторая часть триптиха о любви. Первая, наш “Корабль дураков”, была посвящена любви плотской. А Сервантес – это любовь поэтическая. Вы спросите: “Театр чудес” – а какие там будут чудеса? – Чудеса будут! Но это чудеса не технические. Я в этом спектакле делаю ставку на актера»[4].



А. Барило – Теодоро. «Собака на сене». Театр сатиры.
Фото Е. Мартынюк

Из сборника интермедий Сервантеса выбраны три. Все – в переводе А.Н. Островского: важно, чтобы актеры научились работать со старинным словом. «Солдат: А знаешь ли ты, Пасильяс, рожон тебе в горло, что Кристина мой предмет? Сакристан: А знаешь ли ты, улитка в человечьем платье, что этот твой предмет я выручил и закрепил за себя и что он мой по всем правам и законам?». Это – из «Бдительного стража» – о соперничестве между солдатом и сакристаном[5], влюбленным в посудомойку.

«Мариана: Позвольте мне плакать, ваша милость; в этом одно мое утешение. В королевствах и республиках, хорошо-то устроенных, время супружеской жизни надо бы ограничить; через каждые три года браки-то нужно бы разводить или утверждать еще на три года, вот как аренды; и чтоб уж никак не тянулись они всю жизнь, на вечную муку для обеих сторон». Это – из «Судьи по бракоразводным делам» – о тягостях супружеского ига.

«Чанфалья: Этот театр изобрел и устроил мудрец Дурачина, под такими параллелями, румбами, звездами и созвездиями, с такими условиями, особенностями и соблюдениями, что чудес, которые на нем представляют, не может видеть ни один из тех, которые имеют в крови хоть какую-нибудь примесь от перекрещенцев или которые родились и произошли от своих родителей не в законном браке. И кто заражен

этими двумя столь обыкновенными недостатками, тот лучше откажись видеть никогда невиданные и неслыханные представления моего театра». Это – из «Театра чудес»: площадные актеры убеждают почтенную публику, что та видит то, чего на самом деле нет, и наоборот.

В течение спектакля актеры играют по 4-5 ролей. На перевоплощение дается около 20 секунд. Художник Александра Денисова создала на сцене обезличенное и символическое пространство площади. Черный помост, за ним – того же цвета стена с проемами без дверей и окнами без рам.

Слуги просцениума в какой-то момент становятся героями сценки. Беленые лица, черные (в начале – безразмерные) костюмы, в руках, а затем и на лицах – маски земляного цвета с длинными колпаками-бубенцами и с такими же длинными носами (создатель масок – Алиса Якиманская). Не лица актеров, но их вечно находящиеся в движении тела становятся средством выразительности.

Актеры бродят по сцене босиком, а через дырявый зонтик льется свет софитов. Нижний свет искажает и без того причудливые черты лиц-масок. Реальность преображается в фантасмагорию. За чередой сценок, беспокойным движением персонажей, за этим остроумным фарсом – сумрак, чернота, тревожность «темных веков» и одновременно эстетика театра абсурда:

Солдат. Что тебе нужно, пустой призрак?
Сакристан. Я не пустой призрак, я твердое тело.

Спектакль **«Комедия о вдове»** на недавно открывшейся Симоновской сцене Театра им. Евг. Вахтангова имеет подзаголовок – «сочинение единомышленников по пьесе “Валенсианская вдова”». Единомышленники – однокурсники, окончившие Театральный институт имени Бориса Щукина в 2016 г. Мастер курса Александр Коручеков заразил студентов испанской «бациллой», и для самостоятельной работы они выбрали пьесу Лопе де Веги. Художественному руководителю Театра им. Евг. Вахтангова опыт показался удачным, и спектакль вошел в репертуар.

Надо признать, спектакль без режиссера – редкий сейчас пример так называемого горизонтального театра, создающегося без участия какого-либо руководителя. Исполнитель роли Урбана Виталий Довгалюк рассказывает: «У нас был дипломный спектакль “Собака на сене” Лопе де Веги. По прошествии времени я предложил ребятам собраться и восстановить этот спектакль, потому что нельзя лишать людей

«Театр чудес». Сцена из спектакля. Театр Наций.
Фото М. Зайвый

удовольствия смотреть что-то красивое, светлое, открытое и в то же время горячее, темпераментное. Мы прочитали “Собаку на сене”, подумали, кто кого может играть. И просто поступило предложение – прочитать еще одну пьесу. Прочитали и поняли: какая “Собака на сене”?! Надо делать это, потому что это – любовней, потому что это – жарче, потому что это – острее».[6]

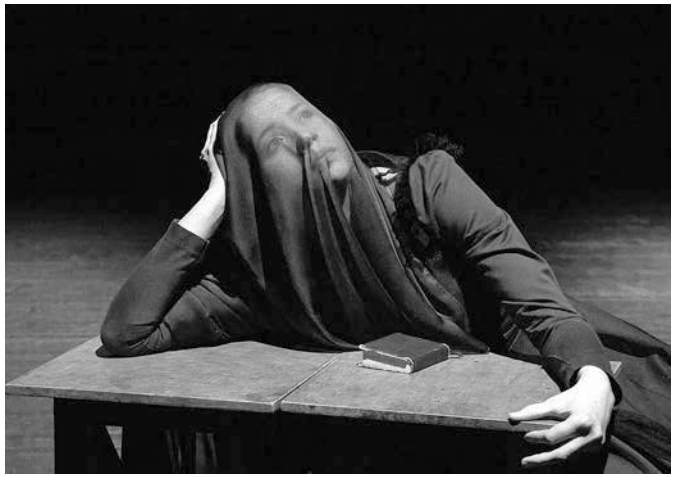
Выпускники скинулись на декорации и костюмы, придумали, какие цветовые решения, типы ткани и реквизит должны господствовать в спектакле. Дам было решено одеть в бордовые и фисташковые платья из кисеи, а кавалеров снабдить шпагами, широкополыми шляпами и гитарами. Репетировали то в квартирах, то в цеху заброшенного завода. А через девять месяцев спектакль обрел свой дом в Театре им. Евг. Вахтангова. Отказавшись от режиссера, выпускники не стали отказываться от художника. Им стала Мария Мелешко. Она шла от особенностей подвального помещения с низкими сводами, колоннами и небольшой глубиной сцены. Вместе с художником по свету Владиславом Фроловым они создали сценическое пространство игрой светотени и динамичными сменами деревянных тумб, способных превращаться в лестницы, мосты и дома испанского города. Дух Испании живет и в музыкальном оформлении. Помимо романсов, которые сочинили сами актеры, в спектакле звучит музыка Ж. Бизе, М. де Фальи, Л. Минкуса и др.

Е. Лейбензон – Марта, В. Липовой – Урбан. «Комедия о вдове».
Театр им. Евг. Вахтангова. Фото В. Мясникова

Историю о том, как все хотят выдать замуж овдовевшую Леонарду, а она тайно встречается с незнакомцем, в которого неожиданно влюбилась, актеры декламируют в манере начала XX века. Во многом фабула близка к «Ревнивой к себе самой»: здесь тоже сюжет в руках главной героини, которая также выдает себя за другую. В данном случае – за старуху, с которой возлюбленный якобы проводил многие часы ночных свиданий. Все ради одного – сохранить свою честь. Любовь, «у которой всегда есть оправданья», здесь страсть, азартная игра, испытание себя и своего возлюбленного.

Во всех четырех спектаклях сделана ставка на малоизвестный сюжет и интригу. Здесь нет сложных сценографических решений, мультимедийных эффектов, игры с текстом. Нет и новых переводов, которые бы могли приблизить реальность пьес Золотого века к нашему времени. Их эстетика ближе к испанским корралям (публичным городским театрам XVII столетия), чем к европейскому театру XXI века. Это крепкие работы, являющиеся основой репертуара, спектакли, которые ведут с публикой вневременной разговор «о странностях любви».

Они, как и сами пьесы, сильны мелодраматическими сценами, в них много легкого юмора и эротического подтекста. Но все же два из четырех спектаклей («Ревнивая к себе самой» и «Театр чудес») заканчиваются не торжеством всепобеждающей любви (как это свойственно



Е. Ивашова – Леонарда. «Комедия о вдове».
Театр им. Евг. Вахтангова. Фото В. Мясникова

ренессансной комедии), а тревожной нотой безысходности. Именно эти финалы делают спектакли пронзительно современными.

[1] Цитата из неопубликованной беседы автора статьи с режиссером.

[2] Атýр – сложный женский головной убор на каркасе из китового уса, металла, накрахмаленного полотна или твердой бумаги. Другое название — эннен. Наиболее распространенные варианты эннена исполнялись в виде конуса, усеченного конуса или трубы.

[3] Анонс спектакля «Премьера “Собаки на сене” пройдет в Театре сатиры» // Информационный портал М24 [Электронный ресурс]. URL: https://www.m24.ru/articles/premery/18022016/97765?utm_source=CopyBuf (дата обращения 30.09.2019)

[4] Из аннотации к спектаклю «Театр чудес» // Сайт Театра Наций [Электронный ресурс] URL: https://theatreofnations.ru/performances/teatr-chudes (дата обращения 30.09.2019)

[5] Ризничий, пономарь.

[6] Цитата по: https://radiovesti.ru/brand/61178/episode/2155979/

Александр Колесников

Шекспир с пауками

Внутренние истоки балета «Зимняя сказка», поставленного в текущем сезоне в Большом театре России,– в желании известного английского хореографа Кристофера Уилдона воплотить неизвестного Шекспира. Не повторять «Ромео и Джульетту», «Укрощение строптивой», а найти у великого автора не замеченное балетным театром.
Он выбрал «Зимнюю сказку», отнесенную на шекспировскую периферию даже драматическим театром и тем как бы заранее объявил о работе с чистого листа.

Питер Брук искал для постановки не читавших пьесу актеров, стремясь исключить знание, но активировать подсознание, идя по событиям и имея дело только с первичным, не привнесенным смыслом. Уилдон не так строг к себе, он ненавязчиво ориентируется на некую собирательную традицию шекспировского балета, и не видит в том ничего пагубного. И мы не видим. Быть свободным от предшествующего знания. Или не быть? Ощущать за собой труд шекспироведов и балетмейстеров, при этом оставаясь свободным в собственном высказывании. Еще не известно, что труднее. Скорее второе.

Уилдон свои обязательства перед Автором и его комментаторами растворяет в свободе самовыражения – свободен его хореографический язык, легко текущая материя классического в основе своей танца, гибко следующая за сюжетом и даже за репликами персонажей. Видя, как он формирует отдельные фразы, складывает их в связные композиции и ансамбли, понимаешь: его артистический и хореографический опыт сплавлен с общей культурой. Он явно много видел в балетном театре и не прошел мимо важных событий, много читал, слушал комментаторов и т.д. Но это знание не угнетает личную хореографическую интонацию.

В самом общем смысле балет Уилдона вполне литературоцентричен. Сказывается ли в таком подходе усталость от абстрактного и бессюжетного танца, главенствующего в современном балете? Последовательный и зачастую сознательный отказ от оригинальной музыки, сценографии, широкой развернутой композиции и многоактности, – все это стандартизирует репертуар балетного театра, иссушает самое искусство танца. И закономерно возникает «иммунный ответ» – сделать наоборот.

Отметим также, что «Зимняя сказка» создавалась Уилдоном для Королевского балета Великобритании (мировая премьера в Лондоне, 2014), большой академической труппы, способной воплощать, помимо одноактовок (основное мерило европейского хореографического мышления), большую форму. В ее развертывании уже есть – должна быть! – драматургия. Выбор Большого театра, на протяжении веков разрабатывавшего именно форму большого балета и достигшего на этом направлении недосягаемых высот, таким образом, полностью оправдан. Можно даже сказать, в основе, в методологии своей это вполне русский балет.

В чем тогда его английскость? И есть ли она в перенесенной точка в точку в Москву «Зимней сказке»? Чем больше хореограф ездит по миру, тем он успешнее, – так считается. Культурно-интеграционные процессы

безжалостно нивелируют сам тип балетного спектакля, его эстетику и содержание. Они все на одно лицо. Репрезентативны ли в этом случае рассуждения о национальном своеобразии в современном балете? Как ни странно, «Зимняя сказка» не лишена своеобразия и привязки именно к английской театрально-балетной традиции. Культура сценического повествования, я бы сказал, здесь первична и относится ко всему, что мы видим и слышим. При этом соединена с интеллектуальностью, диктующей внешнюю строгость манеры, не выплескивающей эмоции через край. Или выплескивающей, но ровно настолько, чтобы не впасть в истерику. Уилдон ставит сцены наивысшего эмоционального накала (обвинение Гермионы, грубое с ней обращение, публичные оскорбления и пр.), оставаясь лексически сдержанным. Ничто в спектакле не кричит истошно о радикализме, никакая концепция не манифестирует самое себя эпатажными приемами и доказательствами. Как это было в квазишекспировском одноактном балете Кристофера Уилдона *Misericordes* (по мотивам «Гамлета», 2007), который кратковременно находился в репертуаре Большого театра и как раз являлся примером так называемой современной хореографии с ее ложной метафизикой и нарочитым глубокомыслием.

Сегодняшнего Уилдона можно счесть зрелым художником, его хореографический язык почти прозрачен, отдельные повествовательные планы балета не иллюстративны, отличаются емкой образностью, вкусом и мерой. Лондон может гордиться своим воспитанником, спектакль получил в 2015 г. международную премию *Benios de la danse* («Балетный Бенуа») в трех номинациях: сам Уилдон, композитор Джоби Тэлбот и исполнитель главной партии Леонта – Эдуард Уотсон.

Сильное начало спектакля в считаные мгновения воссоздает события прошлого и подводит к настоящему. Этот Пролог не хочется называть экспозицией, хотя функционально он служит именно такой цели. В нем спрессована и одновременно динамично выявляет себя история взросления и личностного роста двух мальчиков, которым предстоит стать королями и – вместе с высоким титулом – принять исключительные душевные муки. В жестокую переплавку первой попадает их чистая дружба; потом любовь обернется ненавистью, доверие – подозрением, все это откроет путь реальной жестокости, а та приведет к клевете на прекрасную Гермиону и гибели невинного ребенка. Срабатывает спусковой механизм – происходит эманация зла, и все несется в тартарары.

Э. Сволкин – Поликсен, Д. Савин – Леонт, О. Смирнова – Гермиона. «Зимняя сказка». ГАБТ. Фото Д. Юсупова

Хореограф визуализирует процесс начавшегося душевного хаоса героя. В композиции первого акта, в самом его начале, когда король Леонт и его жена Гермиона стремятся удержать в гостях у себя ближайшего друга короля Богемии Поликсена, все трое встречаются в общем действенно-пластическом моменте: Гермиона, находящаяся на поздних сроках беременности, берет обе руки – мужа и друга семьи – и кладет их себе на живот, чтобы те почувствовали биение новой жизни. Роковой поступок. И не очень скромный с точки зрения традиции – прикасаться к женщине в положении не должен никто, кроме отца будущего ребенка. Прикосновение стремительно разрушает отношения троих:

Нет, эти взгляды, и касанья рук,
И эти пальцы, вложенные в пальцы,
Ответные улыбки, этот вздох,
Подобный стону раненого зверя, –
Такой игры мое не терпит сердце…
«Зимняя сказка». I,1[1]

Слова принадлежат Леонту, и мы видим далее, как хореограф находит Эдуарду Уотсону ряд экспрессивных пластических штрихов. Леонт вдруг насторожился, внутри него что-то начинает шевелиться и жить самостоятельной жизнью. «Некий паук под кожей», – говорил

в интервью перед премьерой хореограф. Этот *spider* – мельчайший, ничтожный – сначала прополз по руке, пробежал выше, выше… И далее – везде! Леонт чувствует новое, чужое движение внутри себя, неприятные ощущения растут, и вот уже буквально сотрясают монарха.

И вторая чисто хореографическая деталь, на вид экстравагантная и чудн*ая*, обретает ключевое образное значение. Леонт (внутри которого уже вовсю бегает и сучит лапками «паук») начинает метаться и очерчивать руками вокруг лица странные геометрически фигуры. Так кинооператоры прикидывают будущий план съемки, ладонями как бы кадрируя реальность, ища и захватывая нужный фрагмент картинки. Леонт складывает быстро перед глазами воображаемый квадрат, словно надевает добровольные шоры, отсекающие боковое зрение. Теперь он видит только перевернутое изображение – Гермиона не верна.

Визуализация смысла через точно найденный жест так здорово, так творчески раскрывает рождение конфликта «Зимней сказки» – разрастание подозрения из ничего, из самой пустоты. Венецианскому мавру Отелло все же половину пьесы внушали неверность жены – показали платок Дездемоны, сопоставили факты, заставили подслушать разговор с лейтенантом, словом, приводили компрометирующие доказательства. Леонт же в трактовке Уилдона – герой психодрамы. Его реакции современны тем *внезапным сдвигом сознания, пограничным состоянием психики*, которое есть достояние искусства XX в. Это следует поставить в заслугу хореографу, не польстившемуся на повальные и тошнотворные актуализации классики, на которые мы постоянно наталкиваемся в современном российском театре. Он не счел необходимым превращать, допустим, сицилийского монарха в крестного отца мафии. А его оппонента делать главой противоборствующего клана. Уилдон лишь чуть обострил представление о властных полномочиях Леонта, выведя на сцену группу мужчин в черной униформе и намекнув тем самым на собственную его величества спецслужбу. Выстраивая свою картинку, Уилдон перекомпоновывает события – суд над Гермионой следует у него уже в первом акте. Он отсекает подробности сюжета, какими бы те ни казались выигрышными с точки зрения яркой театральности. Скажем, путешествие Клеомена и Диона к Дельфийскому оракулу в Грецию в старинных балетах Жюля Перро, Сен-Леона или Петипа породило бы целые сюиты экзотической красоты, соответствующие описаниям Шекспира:

Клеомен
Я не забуду этот край цветущий,
Душистый воздух, величавый храм,
Красой превосходящий все святыни.

Дион
Как хороши средь этой белизны
Жрецов одежды, желтые с лазурным!
А шествие во славу Аполлона
И жертвоприношенья торжество –
Поистине великолепный праздник!
«Зимняя сказка». III, 1

Вместе с тем ряд фантастических деталей хореограф сочиняет с детской наивностью, вызывающей в зале Большого театра оживление и умиление: ужасный медведь, растерзавший Антигона на морском берегу, изображен (с помощью компьютерной проекции) на вздымающемся под колосники полотне, оно колышется и поглощает несчастного царедворца. На сцене остается корзина с новорожденной принцессой Утратой, и та трогательно шевелит ручками и ножками, будто чудесная кукла из старинного лондонского магазина игрушек *Hamleys* на Риджент-стрит.

Горы трупов и моря крови, битвы за царства и низвергнутые властители, отравления, удушения, закалывания, обезглавливания, – все это отыграно. Брутальность трагедии сменяется неопределенностью утопии. Уилдон как либреттист держится основ пьесы. Нет оснований говорить, что он особенным образом понял ее. Предпочел обойтись без запальчивого и модного спора с автором, концептуальных курсивов и всего такого, решил особо не толковать историю. Хореограф, и это очень приятно, поставил себе задачу сосредоточиться исключительно на лирическом существе шекспировской «зимней сказки», создать *атмосферу сказки*, которая бы легко сама себя объясняла. Его хореография погружена в музыкальный и визуальный ряд, а также опирается в огромной степени на танец-игру наших артистов. Из их союза проистекает целостность постановки. Она, как уже сказано, создана не для труппы Большого театра, но наши артисты творчески «присвоили» английский замысел, и к этому мы еще подойдем.

Музыка «Зимней сказки» принадлежит Джоби Тэлботу, и она оригинальна – то есть создана специально для спектакля, а не заимствована

из ранее написанного. В этом тоже видна традиция русского балета, сегодня практически утраченная. Балеты сплошь и рядом ставятся на составную музыку (в Большом театре «Укрощение строптивой» и «Гамлет» поставлены на музыку Д. Шостаковича. Впереди – «Мастер и Маргарита» на музыку А. Шнитке и Д. Шостаковича. Наследники композиторов охотно идут на это в расчете на валовый сбор). Тэлбот уверенно создает оркестровую ткань, гибкое сопровождение с очень скромным тематизмом, но весьма изысканным ритмическим узором, звуковой и тембровой изобретательностью. Он вводит в оркестр экзотические инструменты: солирующую северо-индийскую флейту бансури (заказывали специально в Индии), молоточковый дульцимер (видоизмененная венгерская цитра), бандонеон, западноафриканский барабан джембе и др. Этот ансамбль играет существенную роль в создании экзотического колорита во втором акте, на народном празднике в Богемии. Таков в принципе и весь Джоби Тэлбот – эрудированный экспериментатор, смешивающий звуки в разных акустических пространствах, оперирующий стилями разных эпох, сопоставляющий их в зависимости от задачи, работает ли он в кино, театре, хоровой, симфонической или рок-программе. Его работа над «Зимней сказкой» расположена между саундтреком к кинофильму и симфоническим сочинением. Оркестр под управлением Антона Гришанина придает этому фэнтези дополнительный масштаб. Дирижер с честью справляется с задачей, сводя разные музыкальные планы с танцем. А это в спектакле очень непросто, поскольку упомянутый диковинный инструментальный ансамбль играет не в яме, а на сцене для танцующих.

Художник Боб Краули реализовал замысел хореографа как сопоставление, даже резкое противостояние двух миров. А именно: мрачной, холодной Сицилии (первый акт) и идиллически сказочной Богемии (второй акт), ставшей на 16 лет пристанищем влюбленных. В третьем действии судьба возвращает их на Сицилию. Не забудем, говоря о сценографии, роль художников: по свету Наташи Кац, видеоконтенту – Дэниела Броди и спецэффектам – Бэзила Твиста.

Декорации монументальны и мобильны одновременно. Мощные высокие конструкции под бетон, высокие лестничные марши движутся, образуя пространство королевства Леонта. Также свободно перемещаются, выдвигаясь на авансцену, белые скульптуры на постаментах, включенные в действие («оттанцованные»,– так говорят в балете, имея в виду связанность артистов со средой, интерьером, действенной

сценарной задачей). Ближе к финалу акта появляется панно с зимним пейзажем как привязка к названию пьесы Шекспира и ироничная антитеза – на Сицилии, конечно же, царит вечный холод.

Второй акт балета – вечная весна. Образ Богемии создан и исчерпан одним-единственным деревом. Зато каким! Огромным, раскидистым, зеленеющим, с обнаженными мшистыми корнями, среди которых можно удобно прилечь, украшенным многочисленными ленточками и игрушками, свисающими с его ветвей. Поначалу подумалось, что свисают медальоны, оставленные на брошенных детях, по которым в конце старинных пьес происходит узнавание их происхождения. Медальоны уже заняли всю крону, потому что мы на острове, к которому прибиваются лодки с несчастными, но спасенными душами. Но нет – таково просто праздничное приношение доброму дереву, возле которого встречаются влюбленные и веселится народ. В контражуре на розовом и голубом фоне гигантская графика действительно многозначна. В ней собирательная шекспировская Иллирия, все выдуманные шекспировские королевства – здесь легко представить героев «Бесплодных усилий любви», «Двенадцатой ночи», «Сна в летнюю ночь» и «Как вам это понравится»…

Дерево Боба Краули всех очаровало и было встречено аплодисментами. Вдохновлен им был и хореограф. К сожалению, до такой степени, что перестал контролировать собственное воображение и создал на чудесной поляне слишком запутанную танцевальную композицию, не связанную со смыслом происходящего. В мало структурированной сюите смешиваются массовые и сольные танцы и якобы развиваются отношения молодых героев – Утраты и Флоризеля. Прекрасно. Но зачем давать им три адажио? Долго. Пестро. Действие останавливается. Все предшествующие сюжетные связи обрываются. Возникает аморфность. Хотя кордебалет и его солисты на высоте (особенно две мужские «четверки» с их воинственной лексикой и напористым движением), но слишком много танцевать в балете нельзя. Иногда нужно останавливаться. Великие балетмейстеры это понимали и останавливались, готовили иными средствами переход к следующему моменту действия.

Финал строго следует Шекспиру: свадьба Утраты и Флоризеля, примирение двух королей и ожившая статуя Гермионы. Крайняя условность последнего эпизода пьесы пришлась впору балетной сцене, давно закрепившей в своей вековой истории мифологему оживления, одухотворения неживой природы (оживший гобелен, ожившая статуя,

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

ожившая кукла). Хореограф вместе с композитором и художником не ищут реалистических оправданий, наоборот, предельно обобщают ситуацию: сцена освобождается от декораций, одна беломраморная фигура на постаменте, у подножия – коленопреклоненный человек. Почти моралите – на предельно пафосную музыкальную тему Гермионы к ней возвращается жизнь, и она сходит к потрясенному и раскаявшемуся монарху.

Живую жизнь «Зимней сказке» в наибольшей степени дарят исполнители. Их универсальное мастерство способно справиться с любой условностью, от какого бы художественного направления или стиля, от какой бы школы та ни происходила. Общее свойство двух составов – актерская органика и высочайшее качество танца, в основе классического, но преображенного Уилдоном, изобретательно развитого всякий раз в соответствии со сценарной задачей. Леонт Дениса Савина – живое воплощение драмы монарха, сильного человека, породившего хаос со всеми его пагубными последствиями. В его распоряжении двор, спецслужба, административный ресурс, но они не в силах помочь ему побороть собственное заблуждение. Властитель ощущает власть над собой чего-то непознаваемого. Артем Овчаренко в роли Леонта вступает в знаменательный для себя период других, «взрослых» ролей после всех премьерских партий в чистой классике. Он нисколько не растерян,

но отважно устремлен в новое пространство поиска; и его герой, пораженный внезапной душевной болезнью, безуспешно пытается понять новую реальность.

Гармония женственности, совершенство школы и драматизм – все это Ольга Смирнова в партии Гермионы. Ее присутствие на сцене содержательно в любой смысловой ситуации и в любом хореографическом рисунке. Думается, и в Евгении Образцовой хореограф обрел истинную героиню, воплощенную антитезу мраку; испытания она преодолевает с кротким лиризмом, но в ней сильна и борьба за собственное достоинство.

Особая роль неожиданно отведена в балете сицилийской придворной даме Паулине. Кристина Кретова несет в себе активное драматическое начало, в отличие от несколько абстрактной Гермионы; она ведет борьбу за королеву, позволяет себе открытый протест, она же в финале умиротворяет Леонта, который терпит ее при дворе и с ней считается. Янина Париенко в этой партии также органична в хореографическом замысле.

Остается поставить новую «Зимнюю сказку» в контекст обширной шекспирианы Большого театра России. В XX – начале XXI в. это 6 названий в 12-ти постановках.

«Ромео и Джульетта» С. Прокофьева: 1946 (и возобновление1995) – Л. Лавровский; 1979, 2010 – Ю. Григорович; 2003 – Д. Доннеллан и Р. Поклитару; 2017 – А. Ратманский. «Любовью за любовь» («Много шума из ничего») Т. Хренникова (1976, В. Боккадоро). «Макбет» К. Молчанова (1980, В. Васильев). «Укрощение строптивой» на музыку разных композиторов (1996 – Дж. Кранко, 2014 – Ж.-К. Майо). «Сон в летнюю ночь» на муз. Ф. Мендельсона–Д. Лигети (2004 – Дж. Ноймайер). «Гамлет» на муз. Д. Шостаковича (2015 – Р. Поклитару).

«Зимняя сказка» Уилдона включена в завидный исторический ряд. Большой в последние годы вообще стал дополнительной площадкой для творческого самовыражения английских театральных деятелей, и они привольно пасутся на его тучной бюджетной ниве.

[1] Здесь и далее перевод В. Левика.

Екатерина Омецинская

Вы не хотите поговорить об одиночестве?

Прежде казалось, что герой пьесы Александра Вампилова «Утиная охота» принадлежит исключительно советской эпохе. Однако, новейшая история, в 1990-е подарившая нам череду экономических и общечеловеческих испытаний, вновь вывела его на сцену Петербурга. Сначала – Камерного театра Малыщицкого (2009), затем – Театра на Васильевском (2016) и «Мастерской» Григория Козлова (2019). Новые Зиловы отражают разные эпохи, но каждая из них умеет безжалостно истреблять в человеке «души прекрасные порывы».

«Утиную охоту» (1968) «Новый мир» не смог издать в момент ее появления. После публикации альманаха «Ангара» (1970) волна постановок поднялась по стране (Молдавия, Латвия, Узбекистан) и к началу 80-х докатилась до Москвы: Владимир Андреев выпустил спектакль в Театре им. М.Н. Ермоловой, Олег Ефремов – во МХАТе. В Ленинграде первым «Утиную» показал Молодежный театр в режиссуре Ефима Падве (1983). Но значимость пьесы для целого поколения определила телеэкранизация киностудии «Ленфильм». «Отпуск в сентябре» Виталия Мельникова вышел на экраны только в начале «перестройки», в 1987-м (хотя был снят в 1979-м), и заставил задуматься, как быстро обесцениваются убеждения, представления о нравственности и те красивые слова, которыми сыпал герой Олега Даля.

Чувствительность как лишняя деталь

«Утиную охоту» в 2009 г. выпустил режиссер Александр Кладько в союзе с художником Борисом Шляминым. У негосударственного Камерного театра Малыщицкого отсутствует подиумная сцена, между зрителями и актерами – совсем незначительное расстояние, и это обстоятельство не допускает ни малейшей фальши. Достаточно традиционно решенный спектакль, прожив семь сезонов, снискал зрительскую любовь и заслужил несколько наград, в том числе диплом VIII Всероссийского театрального фестиваля современной драматургии им. А. Вампилова. А роль Зилова стала переломной для актера Андрея Шимко, трагический пласт таланта которого до тех пор был не реализован. Легкость, свойственная большинству создаваемых актером героев, досталась и Виктору Зилову. Внешне он принадлежал к породе удающихся исполнителю образов-обаяшек: общителен, говорлив, в меру циничен. Человек-праздник, балагур, с которым легко дружить, выпивать, без умолку болтать ерунду, затевать розыгрыши, участвовать в авантюрах. Душа компании. Но видимая легкость сочеталась с внутренней сложностью – острой непереносимостью фальши, рутины, притворства. Искреннее сожаление об умершем отце, внезапная пауза в речи, замерший на секунду взгляд, пластически выраженное недоумение или неприятие чужих слов и поступков становились видимыми обозначениями инородности Зилова. Замаскировать это несходство Виктор чаще всего пытался шутовством, нарочитостью поведения, которая выглядела иначе в сценах с женой. Галина в исполнении Иланны Некрасовой идеально чувствовала мужа: первый же их диалог убеждал,

А. Шимко – Зилов, И. Некрасова – Галина. «Утиная охота». Камерный театр Малышицкого. Фото А. Коптяева

что перед нами люди, понимающие друг друга с полуслова и полувзгляда. Понятно, что эта пара выбрала ироническое легкомыслие тактикой доверительной игры. Игры, которая ведется на равных, до первого просчета одного из партнеров… Оттого в сцене выяснения отношений Зилов вел себя совершенно искренне: он боялся потерять Галину. Ведь только с ней и на охоте Зилов оставался самим собой. Этот Зилов был «уходящей натурой», героем отступавшей эпохи. «Душа компании» не совпадала с компанией, то есть с обществом.

Склонный к предательству Саяпин (Александр Кочеток), его завистливая жена (Наталья Вишня), бесхарактерный Кушак (Виктор Гахов), вульгарная Вера (Надежда Черных) – ему абсолютно чужды. Больше остальных раздражал его Дима (Валентин Кузнецов). Голливудская улыбка, основательность и рациональная безэмоциональность делали официанта антигероем, притягательным как для зрителей, так и для самого Зилова. Укоряя его в неверном поведении на охоте («Будешь мазать до тех пор, пока не успокоишься»), Дима-Кузнецов прищуривался и так вглядывался в зрителей крошечного зала, что не возникало сомнений – этот тип может хладнокровно убить любого. Он-то и был новым «героем нашего времени», расчетливым индивидуалистом, не допускающим даже мысли о рефлексии или чувстве. Ключевой сценой спектакля становилась сцена его мщения Зилову за оскорбительное

слово «лакей» – танец-мордобой под песню В. Высоцкого «Все не так, ребята…» (балетмейстер Евгения Робостова).

Из конфликта с окружением и со временем герой Шимко выбирался страшным образом – делался исполнен того холодного спокойствия, которому учил его Дима. Слова Кузакова (Дмитрий Белькин) «если тебе не нравится твоя жизнь, живи по-другому», и совет официанта сменить «пистоны на простые» воспринимались Виктором однозначно: надо перемениться, то есть стать другим. Зилов-Шимко совершал моральное самоубийство, он превращался в настоящего охотника.

Этот безумный, безумный мир

«Утиную охоту» Дениса Хусниярова в Театре на Васильевском начинает – голосом Алексея Баталова – закадровый текст к мультфильму «Ёжик в тумане». Но долго умиляться зрителю не придется: персонажи анимации действуют на фоне голых бетонных стен с торчащей арматурой (художник Елена Дмитракова). Зилов Андрея Феськова сидит в закутке необжитого дома и разговаривает по мобильному телефону: «А что, Дима, что-нибудь случилось?.. Честное слово, не помню… Полиции [в оригинале «милиции». – *Прим. авт.*] не было?». Сразу определив иное время действия, Хусняров сообщает: интерпретация пьесы отступает от традиции. Зритель, – написано в программке, – увидит сценическую версию театра. Версию, определенную вампиловской ремаркой: «На площадке, освещенной ярким прожектором, сейчас возникнут лица и разговоры, вызванные *воображением* Зилова». Наутро после встречи в кафе «Незабудка» герой получит не похоронный венок, а могильную табличку с гравировкой «Незабвенному безвременно сгоревшему на работе Зилову Виктору Александровичу от безутешных друзей» – ее видеопроекция высветится над широким дверным проемом бетонной конструкции. Кому-то в монолитном недострое привидится чистилище, в котором «застрял» Зилов. Кому-то происходящее покажется алкогольными галлюцинациями. Кто-то решит, что это видения человека в состоянии глубочайшей депрессии (недаром Зилов Феськова постоянно сворачивается калачиком). Но его попытка отмотать события назад (в спектакле несколько раз повторяется сцена, в которой подвыпивший Кушак благодарит Зилова за устроенное новоселье), определить отправную точку случившегося и проанализировать свою жизнь, обречена. Зыбкий, изменчивый мир, постоянно наползающий на голые бетонные стены то цветом, то пугающей рябью

«Утиная охота». Театр на Васильевском. Сцена из спектакля.
Фото А. Горбань

телевизионного «белого шума» надвигается на героя, путает его сознание, сводит его с ума. Окружающую его среду формируют люди, полностью зомбированные стереотипами, уверенные, что охота в сентябре – необходимая часть имиджа клерка, как енотовая шуба – непременный атрибут начальника (Артем Цыпин играет Кушака снисходительным божеством, раздающим указания, оценки и советы). В этом мире все двигаются под чужую указку, как это делает в начале спектакля роботоподобный пионер Витя, доставивший Зилову могильную табличку. Сочувствие выражают из проформы, настоящего веселья нет, для его организации непременно нужен аниматор. Друзья «дарят» его, одетого в нелепейший костюм утки, герою на новоселье. Здесь нет любви, одни пустые обещания, клятвы и угрозы (в спектакле сперва Зилов поучает Кушака, а потом Кушак – Зилова: «Обещайте, клянитесь, угрожайте. Как обычно…»). Отношения выясняют в жанре стендап, и даже разговор с женой, решившейся на аборт, Зилов транслирует монологом, то есть сам произносит реплики Галины. Зрителю разобраться в происходящем трудно, почти невозможно, словно в сериале «Твин Пикс». Отсылка к Дэвиду Линчу слышна в вокальном номере, который исполняют Александр Манцыгин, Булат Шамсутдинов, Асия Ишкинина, Мария Щекатурова, Анна Королева (Дима, Саяпин, Вера, Ирина, Галина). Мелодия похожа на лейттему Анджело Бадаламенти из культового сериала.

«Утиная охота». Театр на Васильевском. Сцена из спектакля.
Фото А. Горбань

Уже после смерти Зилов закружится по сцене в шаманской пляске. Увидев самого себя в стареющем аниматоре (эту роль, как и пионера Витю, играет Алексей Лудинов), уже с того света он расстреляет всю компанию опостылевших приятелей. Впрочем, и выстрелы Зилова – невсамделишные, пейнтбольные красочные пятна.

Человек без ружья

«Утиная охота» Григория Козлова, появившаяся в театре «Мастерская» в 2019 г., возвращает зрителя в СССР. Много музыки того времени, черно-белая видеохроника: очереди в винные магазины, лица Юрского, Лаврова, Тарковского, Ефремова, Володина, Бродского, Вампилова, Галича, Шпаликова, Шукшина, Брежнева, Гагарина, Сергея Бехтерева, Олега Даля. На последних кадрах по экрану потянется утиный клин, из которого под хриплый голос Высоцкого («…но мы играли в жизни и на сцене…») выстрелом будет выбита птица. Тон спектакля обещан печальный, но начинается действие весело. На железную кровать рядом со спящим Зиловым присядут куклы Хрюша и Степашка. Выедут на круге и поговорят об умеренности, аккуратности и чинах образцово-советские Чацкий с Молчалиным (они же Кузаков – Михаил Касапов и Саяпин – Олег Абалян). В довершение картины появится живой, «живее всех живых», бровастый генсек с «приросшей»

Е. Шумейко – Зилов, Н. Шулина – Ирина. «Утиная охота». Театр Мастерская. Фото М. Мироновой

к нему красной трибуной. «Ты, я, он, она, вместе – целая страна!», – проскандирует он и уедет за кулисы, предварительно обцеловав Зилова – Евгения Шумейко. Фантасмагория завершится бурными аплодисментами и явлением Эдиты Пьехи (ее играет Мария Валешная, она же – исполнительница роли Галины).

Как только «Пьеха» покинет сцену, пространство зала «Мастерской» заполнит монотонный шум дождя. Бесконечный ливень и известие о смерти отца отсекают Зилова от мира, в котором он, поверхностный, несерьезный человек, жил не задумываясь, избегая всякой ответственности. Оттого и нет в его жизни привязанности – ни к работе, ни к женщине. Оттого и нет ничего святого. Ничего такого, что требует душевных или физических усилий. Неудивительно, что и на охоте он «мажет». Взрыв эмоций в разговоре с Галиной (Мария Валешная) связан с внезапным подозрением – жена относится к их семейной жизни столь же небрежно, как и он сам. Осознание того, что Галина уезжает навсегда, раскручивает внутренний маховик. Монолог из-за закрытой двери Шумейко произносит, сидя на полу, подчеркивая тем самым обессиленность героя, исчерпавшего все душевные резервы в исповеди. Поняв, что выслушала ее не жена, а Ирина (Наталия Шулина) – чувствительное, доверчивое, романтическое существо – Зилов смеется. Герой потерял все, даже веру в искренность этой девочки. Но главное – он навсегда

потерял себя. Возвращение к себе «настоящему» – прежнему мальчишке, которого он видит в пацане, доставившем ему венок, – невозможно. Распахнув окно, Зилов кричит: «Витька!.. А как уроки?.. Порядок?.. Прощай, Витька!», – и исчезает с тем, чтобы в финале – уже после смерти – появиться на сцене под песню «Гуд бай, Америка» и присоединиться к мальчишке (Даниил Щипицын), играющему в футбол.

...Ефим Падве, первым поставивший «Утиную охоту» на ленинградской сцене и лично знавший Вампилова, писал: «Вампилов спасает Зилова от самоубийства не для того, чтобы он стал таким, как официант Дима. Тогда все очень просто. И никакого наказания...». В спектакле Александра Кладько Виктор Зилов по доброй воле превращается в своего антипода: официантам легче живется, они на охоте не «мажут». Гибнет не герой, но его личность. В постановке Дениса Хусниярова реальность сводит Зилова с ума, не оставляя ему ни малейшего шанса на спасение. Спектакль Григория Козлова, который поначалу ловит зрителя на удочку ностальгии по ушедшей эпохе, при внешне радостной картинке тоже заканчивается мрачно. Режиссер утверждает, что жизнь Зилова бессмысленна.

Все три петербургских спектакля транслируют ощущение угрозы, нависшей над всеми нами. «*Бог увидел, что стала земля негодной: все идут путями неправды. И увидел Господь, как много зла на земле от людей: все их мысли непрестанно устремлены к злу. И пожалел Он, что создал на земле человека, и в негодовании сказал: “Я сметy с лица земли всех людей, которых сотворил, а вместе с ними и скот, и зверей, и птиц. Я жалею, что создал их. Я покончу со всеми, кто живет на земле: она переполнена их злодеяниями. Я уничтожу их, а с ними и всю землю”*». Эти слова из Книги Бытия звучат в еще одной «Утиной охоте» – Московского театра «Ет сетера»[1].

[1] *Тимашева Марина.* Театр «Et Cetera». «Утиная охота». *Вопросы театра. Proscenium*. М., 2016. 1–2. С. 69–73. http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/2016_1-2_64-99_timasheva.pdf

Ксения Стольная

С просьбой о любви

В Москве прошел II фестиваль губернских театров «Фабрика Станиславского». В программу вошли восемь спектаклей, в их числе – «Дядя Ваня» Саратовского ТЮЗа им. Ю.П. Киселёва в постановке Ильи Ротенберга. Эту пьесу Чехова в Саратовском городском театре впервые сыграли в 1897-м – за два года до премьеры К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в Московском Художественном театре. Дыхание спектакля-легенды слышится даже в спектакле Ротенберга – так длительно и могущественно его художественное влияние.

«Сцены из деревенской жизни» – подзаголовок «Дяди Вани». Занавес еще закрыт, а звуки уже наполняют зал: квохчут куры, стрекочут кузнечики, щебечут птицы. Воображение приращивает к ним картины усадебного интерьера, пышную красоту сада, но взгляду открывается не живописная терраса, а пустынное обнаженное пространство (художник Наталья Зубович, художник по свету Тарас Михалевский). Деревянный помост со ступенькой, стол, стулья, кресло, табуретка с медным тазом и кувшином. Фоном – высокие потрескавшиеся стены грязного серо-розового цвета, узкие двойные двери со стеклами, большие мутные окна, за которыми ничего не видно. Крыша поросла травой. Вид заброшенного дома. Впрочем, мрачность обстановки тотчас побеждается обаянием жизни – хлопотливая няня за покрытым кружевной скатертью столом с пузатым самоваром угощает чаем Астрова.

Начинается спектакль широко и даже мажорно, почти по-островски. Едва ли веришь жалобам Астрова, что чувства притупились, ничего не хочется, никого не любит. В сильном мужественном человеке Алексея Карабанова угадывается не усталость духа, но досада от невозможности применить кипучую энергию. Он, как и Астров Станиславского в мхатовском спектакле 1899 г., несокрушимо жизнелюбив, но здесь его окружает не вязкий быт, а пусть несуразная, но полноводная, чувственно насыщенная жизнь, где даже тосковать умеют горячо и требовательно.

Идет разговор, ставят пластинку: Бесси Смит поет блюз. В музыкальном оформлении режиссер использовал девять композиций, и все они – минорная неоклассика. *«I'm wild about that thing»* стоит особняком. Голос Бесси Смит вальяжно входит в спектакль одновременно с Серебряковыми и не совпадает с общей тональностью, как сами они не совпадают с миром, который им чужд.

Под эту «чужую» музыку Соня (Ирина Протасова), дядя Ваня (Алексей Ротачков) и Вафля (Александр Федоров) танцуют. Тихонько, неуклюже, но с упоением. Елена Андреевна Виктории Самохиной, сводящая мужчин с ума красотой и изяществом, холодной нездешностью противоречит этому теплому миру. Она вступает в действие отстраненной, лениво наблюдающей жизнь, не участвующей в ней: «Все лес и лес. Я думаю, однообразно». Интонация – *опрокинутая,* ледяная. А монолог Астрова о лесах жаркий. Это его первая попытка прорваться к ней со своим горячим чувством. Она не столько *слушает,* сколько *позволяет говорить.* Астров уходит, и Елена снова ставит блюз, беспечно и лениво аккомпанирующий праздной жизни.

«Дядя Ваня». Саратовский ТЮЗ. Сцена из спектакля.
Фото М. Гаврюшова

По мере развития действия героиня В. Самохиной меняется. Резкие черты скругляются, смягчается острая холодность. «У этого доктора утомленное, нервное лицо», – говорит Елена Войницкому. В ее голосе пока еще больше хищного любопытства к мужчине, чем искренней увлеченности, но с этого момента тени эмоций постепенно проступают сквозь маску равнодушия.

Серебряков (Валерий Емельянов) – супруг, которым Елена, можно сказать, мужественно тяготится. Но к дремлющему профессору идет на цыпочках и с ласковой нежностью укрывает его пледом. Она его любила. Наверное, любит и теперь, только чувство упрятано под плотными слоями раздражения, жалости и досады. В бессонную дождливую ночь Елена будет говорить с Соней, и это искренняя попытка приблизиться к *жизни*. Она словно сбрасывает с тела медлительность и неподвижность, игриво подергивает плечами, бросается обнимать Соню, они дерутся подушками, как девочки, и пьют брудершафт. Но даже в эти минуты в глазах Елены стынет резкое холодное страдание.

В сцене с Астровым, когда он исступленно умоляет ее о тайной встрече, обнажается бесчувствие женщины, уставшей тосковать о страсти. Когда Астров с нетерпеливой грубостью рывком притягивает ее к себе, она отвечает на долгий поцелуй, с наслаждением принимает его ласки и сама обнимает, прижимает его к себе. Появление дяди Вани с

И. Протасова – Соня, А. Ротачков – дядя Ваня. «Дядя Ваня».
Саратовский ТЮЗ. Фото М. Гаврюшова

цветами, сорвавшее возможную близость, вызывает досаду не только у Астрова, но и у Елены. *И э́то не получилось*.

Внутреннее действие спектакля – пунктирно. Что бы ни начиналось, оно непременно обрывается, чтобы потом начаться вновь. Это роковое *мимо* задано текстом Чехова: все любят мимо друг друга. Пьеса состоит из череды не услышанных монологов. Каждый замкнут в своем одиночестве. Дядя Ваня стреляет в Серебрякова, но и тут – *мимо*: «Бац! Не попал? Опять промах?!». Потом он украдет у Астрова из аптечки морфий, чтобы свести счеты с жизнью, но *и это не получится* – Соня заставит вернуть.

Тотальное несовпадение Ротенберг усиливает мизансценически. Он с избыточной настойчивостью располагает героев друг за другом, как бы пряча их от прямого общения. Словно через невидимое *что-то* Соня косвенно признается Астрову в любви, а он косвенно ее отвергает. Она сидит на краю деревянного помоста в длинной белой ночной рубашке лицом к залу (но смотрит будто в себя), позади нее – Астров. «Скажите мне, Михаил Львович… Если бы у меня была подруга или младшая сестра, и если бы вы узнали, что она… ну, положим, любит вас, то как бы вы отнеслись к этому?» – спрашивает Соня. В пьесе перед ответной репликой стоит ремарка «пожав плечами». Важно, конечно, не движение, а заключенное в нем безразличие. В спектакле нет ни того

ни другого. Астров, понимая, чье это признание, отвечает сочувственно, громким полушепотом, как бы переплывая голосом через невидимого посредника: «Я дал бы ей понять, что полюбить ее не могу…». В его словах – особый род любви, неплотской, жалостливой, сострадательной и только из этого сострадания главным образом и состоящей. И сожаление – хотел бы полюбить. Душевная чуткость – в характере Астрова-Карабанова. Удивляет он и в знаменитом монологе о лесах. О деле своей жизни, о котором он в первом действии говорил с таким жаром, теперь рассказывает Елене, будто стыдясь и себя, и своих интересов. Но в следующую минуту сквозь робость прорывается пылкость, он смело подхватывает ее на руки, смеет целовать.

Дядя Ваня оказывается в тени темпераментного Астрова, на вторых ролях. Есть какая-то горькая ирония в том, что заглавный герой становится второстепенным. Нервно и самозабвенно он, как Пьеро, мечется в поисках взаимной нежности. В отличие от Астрова, он кажется прозрачным, бесплотным. В его облике есть что-то опадающее, безвольно-покорное, даже язвительные колкости проговариваются им с раздраженно-слезливой обидой. Высокая худая фигура, чуть согнутые в коленях ноги, опущенные плечи. Съеживаясь и тяготясь самим собой, Войницкий пытается занимать как можно меньше места.

Если вначале его печальное лицо еще размягчается легкой улыбкой, то по мере развития действия оно стынет. Взгляд безнадежно обращается в себя. Унизительное «Противно!» Елены его не ранит. Он с мечтательным умилением в глазах – обнимает стул, на котором она сидела. Когда же дядя Ваня застанет ее в объятиях Астрова, сникнут плечи, округлится спина. Ссора с Серебряковым произойдет из-за того, что случилось раньше. Профессор не приказывает, не настаивает, всего лишь *предлагает* продать имение. Однако, дядя Ваня срывается. В отчаянном исступлении как бы плачет всем телом. Неуклюжая подростковая пластика, нервные встряхивания пистолета, которого, видимо, он прежде в руках не держал, – все это придает сцене трагикомический оттенок, хотя Алексей Ротачков играет серьезно.

На первый взгляд, у Сони больше общего с Астровым, чем с Войницким. Они похожи энергичностью и прямотой, в них есть устойчивость людей «от земли». Соня бесхитростна в своей девчоночьей любви. Бросается на чемодан, когда Астров собирается уезжать, сгребает его карты, кидается обнимать и не отпускает, вцепившись так крепко, как маленькие цепляются за маму. Соня Ирины Протасовой – девочка с

В. Самохина – Елена, И. Протасова – Соня. «Дядя Ваня». Саратовский ТЮЗ. Фото М. Гаврюшова

угловатой, несколько грубоватой пластикой. Но за время действия тело растрачивает смешное детское очарование. Если в первом акте во время ночного разговора с Еленой она вертится, прыгает, катается по полу, забавно марширует и дурачится, то в конце второго акта, когда они с Войницким монотонно считают на счетах, Соня кажется уставшей потяжелевшей женщиной. Чем ближе к финалу, тем сильнее сходство с дядей Ваней – в отличие от гостей их дома и от Астрова, в том числе, они постепенно начинают как бы «жить вверх». Неуютная пустота, которая так покорно позволяла обживать себя в начале, берет свое, плотно обступая героев. Свет становится тусклее, музыка – таинственней, все выше поднимается длинная белая занавеска, поначалу почти неприметная. Соня кладет голову дядя Ване на колени. Они сидят слева на краю деревянного помоста, выхваченные лучом света, и полными слез глазами робко смотрят ввысь. Монологом Соня заговаривает боль, как Фирс в «Вишневом саде». В какой-то степени и она, и дядя Ваня, и Астров – Фирс. Каждого забыли, оставили внутри одиночества. Тут-то и срабатывает заявленный в начале образ брошенного Дома.

Илья Ротенберг ставит «Дядю Ваню» с серьезным подлинным сочувствием и оправдывает – всех. Даже в Серебрякове не так очевидны спесь и самодурство. Он почти по-детски беззащитен перед жизнью. Не столько брюзжит сколько капризничает как ребенок. «Бояться

А. Федоров – Телегин, Т. Тартер (Цихан) – няня, А. Ротачков – дядя Ваня, В. Емельянов – Серебряков. «Дядя Ваня». Саратовский ТЮЗ. Фото М. Гаврюшова

смерти…», – эти слова он произносит с особым выражением, надеясь на утешение, и ныряет под одеяло с головой. Серебряков, как и дядя Ваня, *обижен*. Как и дядя Ваня, не любим. Войницкий в нем разочарован – ушло былое сияние успеха. Но почему же Мария Васильевна до сих пор смотрит на него завороженно?

Тамара Лыкова играет шаржированно. В спектакле абсолютно чистого звучания ее героине доверили брать одни фальшивые ноты. Мария Васильевна во всем чересчур: слишком ярко одета по сравнению со всеми (красное платье с белым кружевным воротником и черным бантом, такого же цвета пальто и черным пояском, черная шляпа с довольно широкими полями и красной лентой), неестественна в движениях, позах и интонациях. Она обращается к Ивану Петровичу жеманно и одновременно механистично, имитируя волнение: «Я тебя совершенно не узнаю… Ты был человеком определенных убеждений, светлою личностью…». Трудно поверить, что ей удалось заметить тонкую душевную перемену в близком человеке. Да и близкий ли он, если между ними нет движения чувств? Что бы ни происходило вокруг, Войницкая занята разыгрыванием реакции на события. Может быть, этот ее театр – способ одолеть невыносимую скуку «длинных дней и долгих вечеров»? Прямого ответа спектакль не дает.

Часто в постановках «Дяди Вани» комическая функция ложится на Телегина. В исполнении Александра Федорова он скорее трогателен, чем смешон. Вызывает умиление и даже восхищение. Актер играет почти святого человека, который не умеет жить, но умеет жалеть. В его сосредоточенности на незначительном – высшая, другим недоступная мудрость. Один из самых немногословных персонажей ни секунды не бездействует на сцене, беспрерывно чем-то занят. То изучает вышивку на скатерти, то галстук крутит, то вяжет, то на гитаре играет, то засмотрится на кого-то с простодушным вниманием, а то и грянется на пол *мимо* стульев (опять *мимо*). Главное, что действия эти – подлинные, для него самого имеющие важный смысл. Это *такая жизнь*.

Илья Ротенберг относится к слову более, чем уважительно – любовно. Однако, некоторые изменения – тончайшие – привносит. В первом действии Телегин должен сказать согласно тексту: «…Счастья я лишился, но у меня осталась гордость». Слово «гордость» исключено, вместо него возникает пауза, меняющая смысл. «Но у меня осталось…», – и, слегка-слегка покачав головой, показывает на сердце. В сцене прощания с Серебряковым Вафля почтительно снимает шляпу, но куда ее пристроить? Долго стоит в растерянности. В итоге, вздохнув, зажимает шляпу полусогнутыми ногами и раскрывает руки для объятия, широко растопырив пальцы. Няня Марина в исполнении Тамары Тартер (Цихан) одинока едва ли не больше других, просто, в отличие от них, не требует и не ждет любви. То тихое упование, к которому приходят дядя Ваня и Соня в конце, в ней давно прижилось.

«Дядя Ваня» Ильи Ротенберга – лирическая поэма. Начавшаяся звонко и жизнелюбиво, к концу она стала затихать и серьезнеть. Бешеный пульс страсти умягчился. Горячая тоска перетекла в смиренную печаль. Режиссер подробно и психологически достоверно выстраивает историю об одиночестве, которое обволакивает душу, о попытках спастись от него в любви, о тщетности этих попыток и спасительной силе надежды.

Мая Брандесова

Семь дней CHELoBEKA TEATPA

**…Число семь – особенное.
И в нумерологии, и в фольклоре, и в религии… Можно относиться к таинствам чисел скептически («Жалею вас, приверженцы фатальных дат и цифр…», – пел Владимир Высоцкий, правда, как всегда, оставляя простор толкованиям), однако недаром и библейские семь дней Творения – космическая неделя, явившаяся прообразом нашей, земной, – показывают нам это число, как некую законченность, константу, внутри которой происходит становление главных жизненно важных элементов человеческой вселенной.**

Пролог

Пусть не смутит читателя пафосное начало разговора о, казалось бы, суетном и житейском – семи днях седьмого по счету театрального марафона. В 2012 г. руководитель Нового Художественного театра (НХТ) Челябинска Евгений Гельфонд, при дружеской поддержке известного критика Нины Мазур и сплоченной творческой и административной команды разработал идею нового театрального фестиваля-лаборатории спектаклей малых форм, главным действующим лицом которого станет Актер.

От конкурсного варианта, обесценивающего саму идею лаборатории, отказались ради вдумчивой, глубокой работы театральных критиков. От них требовались подробные открытые обсуждения, своего рода интеллектуальные «спектакли», вызывающие не меньший интерес у зрителей и участников фестиваля, чем работа актеров и режиссеров.

Название «CHELoBEK TEATPA» также родилось в поиске смысла, отличающего лабораторию, задуманную НХТ, от других международных российских форумов. Человек во главе угла, человек театра – и актер, и режиссер, и критик, и зритель. Нравственные смыслы; духовный поиск, составляющий суть не только русского, но и любого хорошего театра вне зависимости от национальных, культурных и стилевых рамок, – вот содержание Фестиваля. И, конечно,«CHEL» – намек на Челябинск.

В 2013 г. фестиваль взял старт. Мы решили рассказать о седьмом по счету фестивале сквозь призму всей его истории. Таким образом, первый день фестиваля 2019 г. перенесет нас и в первый его год. Условно мы дадим каждому «дню» название дня недели. В самих именах дней – их смысловое зерно. Это облегчит нам задачу.

Понедельник. Начало

– «Виктор, Виктор!» – актер Санкт-Петербургского театра «Особняк» Дмитрий Поднозов в роли слепого деда взывает к аутисту-внуку (Алиса Олейник). Его громкие, резкие призывы как удары в глухую стену. Мальчик изредка сквозь зубы отвечает: «Я рисую». Спектакль Алексея Янковского по пьесе Алекса Бьерклунда «Машина едет к морю» открывает седьмой «CHELoBEK TEATPA»…

В 2013-м первым спектаклем первого фестиваля была пронзительная работа Молодежного театра из Душанбе по стихам таджикского поэта-эмигранта Бозора Собира «Ночь вдалеке от Родины».

«Машина едет к морю». Театр «Особняк». Санкт-Петербург.
Сцена из спектакля

Перевода не было. Однако в поэтическом, символическом, искреннем, актерски сильном и режиссерски умном пространстве спектакля слова играли меньшую роль, чем все остальное. Актерам удалось передать ностальгию, мучения и радости души, отторжение Отечества и неизбывную любовь к нему, что называется, от сердца к сердцу.

Анализируя путь, пройденный фестивалем за это время, понимаешь, что каждый год лаборатории невольно обретал свою тему, рождавшуюся от драматургии отобранных спектаклей и идей, владевших большим не театральным миром. Тот первый год был «болен» темой, обозначенной великим Достоевским и отображенной в программке трехчастного грандиозного спектакля «Бесы» в режиссуре Е. Гельфонда (НХТ), показанного на этом же, первом CHELoBEKE ТЕАТРА: «Мы два существа и сошлись в беспредельности… в последний раз в мире. Оставьте ваш тон и возьмите человеческий! Заговорите хоть раз в жизни голосом человеческим».

Почти все постановки этого года: и упомянутый спектакль из Таджикистана, и «Бесы», и «Допрос» В. Деля по рассказу З. Прилепина, и «Танец Дели» Новосибирского драматического театра (С. Афанасьев по И. Вырыпаеву), и «Классика. РУ» Я. Рубина из Вологды, и даже эксцентричная «Летиция» П. Шеффера в постановке Златоустовского театра

К. Бойко. «Триптих для одной актрисы».
Новый Художественный театр. Челябинск

«Омнибус» – говорили о том, как нужно, просто необходимо человеку понять человека. И говорили «голосом человеческим»…

2019-й. «Машина едет к морю». Тяжелое сегодняшнее преломление той же самой темы, которую поднимал первый фестивальный год.

«Экзистенциальное творение Алекса Бьерклунда и Алексея Янковского поднимает непростые вопросы человеческого существования: одиночества, умения слышать и чувствовать Другого, свободы. <…> Три одиночества в каком-то космическом масштабе сошлись в убогой квартирке, может быть, кто знает, все-таки в одной машине, чтобы умчаться в Неведомое, почувствовать кожей ветер, скорость и соленые брызги»[1]. Не все в этом спектакле удалось. Театру пришлось преодолевать «картонность» и вторичность драматургического материала, однако поиск тона, когда тон эпохи (явленный ее драматургией) начинает забывать сами звуки нормального человеческого языка, все-таки состоялся.

Вторник. День второй

Показал особенную прелесть и разнообразие жанра моноспектакля и, если первый день был ориентирован на диалог, следующий – на монолог. Человек театра явил себя в прямом смысле.

Новый Художественный театр Челябинска показал «Триптих для одной актрисы». Ксения Бойко в трех женских ипостасях, в трех

В. Анисенко – М. Кац. «Дирижер». Минский областной драматический театр

ролях и способах актерского мироощущения. Сильно, проникновенно, режиссерски и актерски изобретательно (не в смысле умственных ухищрений, но по точности и выразительности). Автор монопьес, объединенных режиссером Евгенией Зензиной в спектакль, Нина Мазур коснулась легким пером трех классических сюжетов: истории Медеи, поведанной Еврипидом, трагедии Леди Капулетти, намеченной Шекспиром, и озорных новелл Боккаччо. Собирательный образ героинь «Декамерона» утверждает – по контрасту с предыдущими сюжетами – радость жизни. К. Бойко своей игрой являет не только победительность женской сущности, но и торжество Театра, Игры. Во всей их детской шаловливости и вечной серьезности.

«Дирижер» Леона Агулянского в постановке и исполнении выдающегося белорусского актера Валерия Анисенко обращает нас к жизни и творчеству прославленного дирижера Миши Каца. Спектакль получился неровным: со всплесками подлинных живых эмоций, зримостью музыкального жеста и одновременно с затуханием ритма, с провисанием некоторых смысловых и игровых моментов, с непроработанностью главной идеи… Каков он Михаил Кац – гениальный, не слишком приятный человек, либо убежденный, но не слишком одаренный, нонконформист?

В 2014-м моноспектаклей в афише фестиваля не было. Сперва казалось, что этот жанр не вписывается в основные художественные

задачи лаборатории. А тогда сумбур, творящийся в стране и в мире (кто из нас не помнит весну, трагично разделившую два братских, казалось, народа?), не мог подспудно не отразиться на содержании фестиваля. В спектакле «К тебе, Земля обетованная» НХТ – тема Холокоста; «Левушка» – простая, веселая и горькая история интернациональной советской семьи, сыгранная актерами молдавского театра «С улицы Роз»; «Дядя Ваня» из Липецка – странный, внутренне изломанный… Множество тем, образов, сюжетов, но при этом почти в каждом, даже многонаселенном, спектакле герои (и актеры) прорывались к зрителю с каким-то своим отдельным личным высказыванием.

Среда. Ближе к «экватору»

Ближе к экватору становится жарче. «Жарче» стало и на фестивале. Три спектакля из далеких друг от друга стран, напоенных солнцем разных культур… Иранский спектакль труппы «Джиджирак» из Тегерана попытался рассказать историю насилия над женщиной – не только сексуального, но тотального. Артисты театра кукол из Алматы показали «Материнское поле» по повести Ч. Айтматова в постановке Дины Жумабай. Работая в живом плане и с куклой одинаково проникновенно, рассказали в глубоко национальной манере, с песенным эхом большой древней степи, неповторимой пластикой многовекового кочевья общую для жителей СССР историю войны, осиротившей народ. Гора мужских сапог, заставившая вспомнить и верещагинский «Апофеоз войны», и нацистские концлагеря, навсегда останется в памяти всех, кто видел спектакль алматинцев.

Спектакль нижегородского театрального проекта «Крупный план» «Печали и радости» в режиссуре Владимира Кулагина и исполнении Ивана Скуратова перенес зрителя в северную деревню, образ которой чутко явлен Федором Абрамовым. Проза большого русского писателя звучала в моноспектакле ясным, печальным, светлым потоком.

Смысловой сюжет третьего дня фестиваля – человеческое и частное на фоне исторических потрясений: войны, коллективизации, индустриализации. Воздействие большой истории на маленького человека, живущего в своей национальной традиции и культуре своей единственной жизнью – подчас сокрушительно, но от этого никуда не деться.

А в 2015-м, на третий год фестиваля, почти вся программа состояла из спектаклей, выводящих на сцену частную историю. Факт подлинной биографии большого писателя Р. Гари («Жду тебя, мама»,

«Материнское поле». Театр кукол. Алматы.
Сцена из спектакля

израильский театр «Лестница»); вымышленный Н. Колядой сюжет о мужчине и женщине, обожженных 90-ми («Америка России подарила пароход» из Молдавии); вариации на тему страшного «маленького» человека в классической литературе («Нос в белую ночь» НХТ или «Пиковая дама» Вологодского театра) или человека мечтающего, самой силой воображения способного победить холодные законы мироздания («Калека с Инишмана» в постановке С. Федотова, Пермский театр «У моста»).

Четверг. «Экватор»

В 2016-м были показаны очень разные работы, далекие друг от друга по самой своей сути. Наверное, первый и единственный раз на фестивале были представлены постановки, в которых режиссерская мысль казалась довлеющей, голос ее был требовательнее, чем обычно. Это касалось и «199 дней до рождества» по дневнику Юры Рябинкина Владимира Деля (театр «Предел», г. Скопин), и «Подвального окна» по пьесе Вальехо (из Астаны), и спектакля «Жизнь человеков» по А. Слаповскому (Златоуст), и «Саня, Ваня, с ними Римас» Кудымкарского театра. Однако, авторы этих спектаклей при всем диктате дали актерам внятную партию, помогли им раскрыться. Яркий пример такого типа театра – «У Моста» Сергея Федотова. Пермская труппа приезжает

«Идиот». Театр «У Моста». Пермь.
Сцена из спектакля

на фестиваль почти каждый год: трилогия по МакДонаху, «На дне» М. Горького, «Идиот» Достоевского.

Тогда, на четвертый год фестиваля был показан «Череп из Коннемары», где каждый из странных кельтских (так близких североуральским) типов не просто ожил, но и зажил на сцене. В придуманном режиссером пространстве, казалось бы, застроенном до мелочей, в жесточайшем рисунке актеры абсолютно свободны.

В 2019-м театр «У Моста» играл «Идиота». В этом спектакле, нарочито традиционном, погружающим зрителя в XIX век всеми материальными, вещными, осязаемыми деталями, персонажи кажутся не живыми людьми, а проводниками идей. Что абсолютно отвечает особенностям художественного мира Достоевского, но «идейность» дана излишне прямолинейно. Это соображение не касается финала, когда актерски наполненная сцена убийства Настасьи Филипповны возвращает нас к пугающему, но живому миру федотовских спектаклей.

Некоторая фривольность «Зойкиной квартиры» театра «Ангажемент» (Тюмень), созданной в стиле немого кино, импонировала определенной части публики. Однако у значительной части профессионального сообщества спектакль вызвал неприятие откровенной нацеленностью на развлечение и грубостью некоторых приемов.

«Зойкина квартира». Театр «Ангажемент». Тюмень.
Сцена из спектакля

Все отметили хорошие актерские данные многих представителей труппы и были покорены тем, как достойно, без обид и профессионально правильно театр воспринял высказанные экспертами замечания. Подробнейшее обсуждение работы тюменцев явило собой пример лаборатории в том виде, в каком она и задумывалась, когда главное – не восторги от побед, а совместные поиски решения проблем.

Пятница. День пятый

В пятый год фестиваля – 2017-й –в программе «CHELoBEKA TEATPA» подавляющее число спектаклей было основано на классических текстах. Потрясающий «Вишневый сад» музыкально-драматического театра Астаны в постановке Сергея Потапова; глубокая и предельно современная при всем уважении к традиции «Гроза» Островского в режиссуре Евгения Гельфонда; неожиданно остро прозвучавшая «Ссора» по Гоголю артистов из Вологды («Свой театр»); фантасмагорично-хулиганский «Чехов» московского театра «Мост»; театральное мокьюментари «Живой Маяковский» Александра Вислова…

Пятый день фестиваля 2019-го неожиданным образом снова срифмовался с темой пятого года. Моноспектакль Евгения Думнова в постановке Якова Рубина «Опять об Пушкина» говорил от лица литературных персонажей первой половины XX в. о том, что значит Александр

Е. Думнов. «Опять об Пушкина». Камерный Драматический театр.
Вологда

Сергеевич для всех нас – даже далеких от художественной культуры и культуры вообще. Речь идет о том, что сквозь все искажения, идущие от идеологических установок, литературоведческих штампов, незнания собственно настоящего, Пушкин все равно прорывается к нам. Смотрит на нас светлым и умным взглядом с портрета Кипренского – пусть даже разъятого и исковерканного, каким он представлен в спектакле, – и все равно объединяет нас, таких разных, делая нас народом.

Спектакль «Твоя Катя» создан Нижегородским академическим театром драмы по переписке М. Горького и его жены Екатерины Волжиной, ранее нигде не публиковавшейся. Драматург Нина Прибутковская, проведя большую исследовательскую работу, организовала доставшиеся ей от родственников писателя письма в драматургическое целое, а Ирина Зубжицкая поставила дуэтный спектакль с известными нижегородскими актерами Олегом Шапковым и Ольгой Береговой. К сожалению, история не сложилась в целостное сценическое произведение.

Однако то, что Нижний Новгород ревностно и бережно хранит наследие Горького, гордясь великим земляком, заслуживает большого уважения. Благодаря этому спектакль «Твоя Катя», как и встреча с Н. Прибутковской, стали органичной частью «классического» пятого дня «CHELoBEKA ТЕАТРА».

«Любка».
Камерный Драматический театр. Вологда.
Сцена из спектакля

Суббота и воскресенье. День шестой и день седьмой

Высокое завершение недели – дни отдыха и раздумий. Фестивальный марафон предполагает второе, но не первое. Однако все четыре спектакля фестиваля подарили душевный отдых, так как и по содержанию, и по исполнению были очень человечными, и в высшем смысле простыми. «Любка» Вологодского камерного драматического театра в постановке Якова Рубина была создана со вниманием и любовью к человеку. Да и повесть Дины Рубиной режиссер выбрал потому, что писателя интересуют люди во всей совокупности нравственных, социальных, национальных истоков и связей. Случайная красивая рифма фамилий режиссера и писателя будто специально оттенила эту мысль.

Яркая сильная игра Ирины Джапаковой (она играет все женские роли второго плана); неожиданная, что называется, на «сопротивление», но, безусловно, удачная работа Елены Смирновой (Любка); сыгранная с чеховской глубиной сцена встречи доктора Перечникова с главной героиней повести Ириной Михайловной (Александр Сергеенко и Анна Карпунова) – все это настоящие фестивальные драгоценности.

Открытием фестиваля стало триумфальное возвращение на сцену мастера жанра моноспектакля – петербургского актера и режиссера Игоря Ларина (театр «Монплезир»). Он показал «Записки покойника» по М. Булгакову.

И. Ларин. «Записки покойника». Театр «Монплезир»

И. Ларин явил почти забытый и блестящий стиль актерского перевоплощения, который мы часто называем «райкинским». Он демонстрирует такую работу с маской и без нее, когда каждые три-четыре минуты навстречу зрителю выходит новый персонаж, совершенно не похожий на предыдущий, но при этом игровом и виртуозном буйстве не теряется ни главная мелодия спектакля, ни его глубина.

Театр «Человек» из Москвы приехал со своим новым главным режиссером, известным актером Владимиром Скворцовым. Владимир – давний друг фестиваля – начал в Челябинске серию мастер-классов для студентов театрального колледжа, которая, как надеются организаторы, продлится не один год. А спектакль, который он привез, создан легендарной Людмилой Рошкован по пьесе французского автора славянского происхождения Ролана Топора «Зима под столом». Л. Рошкован мастерски превратила комедию положений в комедию абсурда, полностью освободив ее от публицистики и социальности. Высочайших похвал заслуживают актрисы Милена Цховребова и Оксана Тимановская, как и слаженная ансамблевая работа их коллег.

Фестиваль в 2019-м закрывал спектакль «Сарра» музыкально-драматического театра из Астаны по пьесе Розы Мукановой в постановке Гульсины Миргалиевой. История Сарры и Агари, возникшая на заре авраамической цивилизации и во многом определившая ее пути, создана

«Зима под столом». Театр «Человек». Москва.
Сцена из спектакля

драматургом со всеми признаками современного мироощущения, дискретного и вариативного по своей сути. Предлагая свои варианты развития событий, драматург нарушает единственность и целостность древней картины мира. Вступая в коренное противоречие с самой сутью мифа, заданное пьесой, спектакль не смог это противоречие преодолеть. Это и есть тот «жучок», что изначально «подточил» благородное дерево замысла. И все же шесть красивых актрис, профессионально сильных и способных на большие роли и большие темы, изумительные костюмы, точные и в контексте спектакля не просто примиряли со спектаклем, но подчас медитативно завораживали.

Седьмой по счету «CHELoBEK ТЕАТРА» завершился все же на чистой, аккуратной театральной ноте.

Если обернуться назад и посмотреть на шестой год фестиваля, то можно увидеть, что в нем не было ярко выраженной единой смысловой линии. Впрочем, как и в последних двух днях нынешнего фестиваля. Был просто Театр. Разный. И в этой пестроте была прелесть. Даже в неоднородности уровня постановок, в их разномастности сквозила подлинная театральная карнавальность. «Рождество в доме Купьелло» НХТ, «Сны Гамлета» Владимирского академического театра, «А была ли певица?» Озерского театра «Наш дом», «Дуэт для солиста» театра из сербского Сомбора…

«Сарра». Музыкально-драматический театр. Астана. Сцена из спектакля

Эпилог

Театральный фестиваль – живой организм, растущий и развивающийся со всеми прихотливыми извивами живого. Подчас и не угадаешь, в какую сторону начнет он держать путь. Изначальный замысел формирует скелет, а другие обстоятельства создают все остальное.

И еще, фестиваль – организм целостный и художественный. Как и спектакли, которые его составляют. Та духовная энергия, которая затрачивается на формирование каждого отдельного праздника театра, тех семи дней, которые навсегда должны остаться с тобой, не исчезает, а преобразуется в целостность. Целостность впечатления, атмосферы, открытия или даже нескольких открытий. И в ней, как и в создании спектакля, участвуют все люди театра – режиссеры, актеры, критики, художники, зрители, администраторы. В этом смысле «CHELoBEK ТЕАТРА» – факт именно художественный.

Напоследок – слова глубокой признательности и благодарности экспертному совету фестиваля, его организаторам, ГИТИСу, плодотворное сотрудничество с которым продолжается уже второй год, и надежды. Надежды на новый семилетний цикл (как минимум), на продолжение «CHELoBEKA ТЕАТРА».

[1] *Ксения Тухватулина.* Экспресс-газета фестиваля. 1 марта 2019 г.

Вера Сердечная

ТОНальности Севастополя

На днях Севастополь вошел в списки *Forbes* – как один из самых театральных регионов России (одиннадцатое место), обогнав по этому показателю и Ярославскую, и Омскую области. Интересно исследовать причины такой высокой посещаемости и понять: какая эстетика близка местному театру, и что именно он сообщает зрителям, – севастопольцам и отдыхающим, которые заворачивают в театр с набережной.

Этим летом в Севастополе прошел третий фестиваль «ТОН» (Театр о нас) – смотр городских премьер. В программу вошли спектакли разных направлений, в том числе реконструкции в античном театре древнего Херсонеса, танцевальные постановки. «Мастер и Маргарита» и «Бесы» академического русского драматического Театра имени А.В. Луначарского (из 182 тысяч зрителей за год 119 приходят именно сюда) поставлены главным режиссером Григорием Лифановым. Они-то и получили два Гран-при (первый – экспертного совета, второй – журналистского жюри).

Кажущаяся театральность романа Булгакова чрезвычайно соблазнительна для режиссеров и весьма обманчива. В книге соперничают очень разные повествовательные стихии: комическая (шайка Воланда); лирико-романтическая (Мастер и Маргарита); священно-историческая (Иешуа и Пилат). Как правило, режиссеров интересует в бóльшей степени сатирический и мифологический сюжет, и связанная с ними тема столкновения Художника с властью. Любовная история при этом бледнеет и отступает на дальний план, становясь почти неразличимой (так было и в легендарном спектакле Театра на Таганке у Юрия Любимова, и в «Балтийском доме» у Йонаса Вайткуса, и в «Студии театрального искусства» у Сергея Женовача). Григорий Лифанов – автор инсценировки – стремился соблюсти баланс и паритет всех трех линий. Для их объединения он ввел новый персонаж – Автора (Алексей Красноженюк), которому дал текст, но, к сожалению, не дал действия. Зато поставил едва ли не единственный в истории инсценизации романа спектакль, где режиссер ассоциирует себя не с великим писателем, противостоящим тирании (бери выше – с Иешуа Га-Ноцри), а с любящим человеком. И не случайно вынесены в эпиграф слова: «… За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!».

«Мастер и Маргарита» – спектакль яркий, необыкновенно динамичный и увлекательный. Сценография отсылает к началу XX в. (на заднем плане затейливо вырезанные высокие ворота эпохи модерн), а интерьеры психиатрической лечебницы напоминают о конструктивизме. Мир сочинен эффектно и изобретательно: вот выкатывается тумба «Пиво-воды», а вот и трамвайный вагон едет по сцене навстречу неудачливому Берлиозу. Заметим, что продавщица и вагоновожатая – одно лицо. Это Гелла. Сперва торговала «абрикосовой; теплой», потом незаметно перебралась в кабину трамвая и оказалась участницей ДТП

со смертельным исходом (стало быть, Воланд не просто предсказал смерть председателю МАССОЛИТа, но – прав поэт Бездомный – «он его нарочно под трамвай пристроил»).

Чуть позже стенки вагона раздвинутся и выгородят интерьер «нехорошей квартиры». Так возникает многомерный и подвижный визуальный образ спектакля (художник – Наталья Лось). Световая партитура создает ощущение объемного, пронизанного нездешними лучами пространства (художник по свету Дмитрий Жарков), но как только закроется занавес – зашустрят перед ним розоватые деятели вполне посюстороннего мира – мира варьете.

Спектакль достаточно точно следует тексту романа, сокращения вполне обоснованы. Постановочная группа и артисты упиваются театральными перспективами булгаковского текста, в особенности – проказами свиты Воланда, представленными каскадом блистательных этюдов. Они почти не покидают сцену. Коровьев Евгения Овсянникова – худой, какой-то извилистый с наглой насмешливой физиономией забияки, одетый в клетчатые кюлоты. Бегемот Александра Порываева, заточенный в черный меховой костюм и облегающую голову шапочку, внешне тяжеловесный и медлительный. Это не мешает ему время от времени впадать в кошачье детство – улегшись на спину, помахивать всеми четырьмя «лапами», играя с воображаемым клубочком или мышкой. В эти минуты он кажется опасным – в роли мышки может оказаться любой. Пластичная, бесконечно импровизирующая пара в течение всего спектакля смешит зрителей разнообразными способами; причем если Бегемот потешен уже по своей зооморфной природе (грим, хвост, кошачьи ужимки), то Овсянников делает своего Коровьева настоящим гением действия, пружиной сюжета (такую же роль неутомимый, живой как ртуть актер выполняет и в «Бесах»). Контраст подвижной парочке составляет более статичный и зловещий дуэт. Это Азазелло Евгения Чернорая в контрастном гриме убийцы из комикса: красные тени, обведенные черным губы, шрамы, и обольстительная рыжая красавица Гелла Людмилы Заплатниковой. Лишенная собственных слов, она говорит как кукла чревовещателя-Азазелло (работают актеры исключительно слаженно: она артикулирует текст, он его произносит вслух, и создается полная иллюзия, что Гелла говорит низким мужским, плывущим, как на запиленной старой пластинке, голосом). Вся эта компания напоминает одновременно клоунов и уголовную шайку: ерник-провокатор и его физически более

Три Воланда и их свита. «Мастер и Маргарита».
Театр драмы им. А.В. Луначарского. Фото Д. Кириченко

сильный партнер-вышибала, бесчувственный убийца и соблазнительная барышня-приманка. Идеальное распределение амплуа в свите Воланда. Вернее, воландов. Их в спектакле трое – они выходят на сцену, сменяя друг друга. Надо сказать, что это происходит почти незаметно для зрителей – настоящий сеанс черной магии. Первым появляется статный молодой красавец с совершенно безучастным лицом и ледяными глазами – Николай Нечаев. За ним – величественный, мощный старец – Николай Карпенко. Наконец, элегантная худая коротко стриженая женщина с застывшим выражением надменной брезгливости – Людмила Шестакова. Все одеты в длинные черные плащи, у всех отвлеченно-суровые интонации. Сила, «что вечно хочет зла и вечно совершает благо», не имеет определенного лица. По крайней мере, нам оно неизвестно. В конце спектакля, после бала у Сатаны, все трое по очереди выслушивают Маргариту. И только старший (Н. Карпенко) откликается на ее просьбы.

Ярко и объемно даны сцены московских проказ, этот по-диснеевски яркий морок. Незадачливый Иван Бездомный Глеба Козляева, которого Коровьев, закружив в танце, докружил до «шизофрении, как и было сказано». Степа Лиходеев Владимира Крючкова – опухший от вечного похмелья херувимчик. Хор во главе с умопомрачительно-гротескной Ириной Демидкиной, который – по милости регента Коровьева –

«Мастер и Маргарита». Театр драмы им. А.В Луначарского.
Сцена из спектакля. Фото Д. Кириченко

«заело» на песне «Славное море, священный Байкал». Эта превосходно придуманная и исполненная сцена – подлинный образец комической миниатюры и вместе с тем грустно-ироническая зарисовка о природе театра. Вот группа обычных «советских служащих»; но как только на них находит вдохновение, они становятся одержимы искусством. Оно, как песня, выходит из них, не встречая преград. Маленькая притча о том, как искусство меняет человека, как он преображается на сцене, – даже против собственной воли. Истерически смешон профессор Стравинский, при каждом упоминании психиатрической лечебницы впадающий в настоящее буйство (Юрий Корнишин).

Смех смехом, однако, впервые думаешь (благо Эпилог в спектакль не вошел), что Воланд и служители его культа отправили на тот свет не только Берлиоза, но и Варенуху, и Степу Лиходеева, а телеграммы из Ялты шлют в варьете сами от его имени. Был человек и нет человека, осталось только его отражение (Крючков в этот момент спрятан в театральный трюм, над которым накренено зеркало, и «свита» в подтверждение своих рассказов показывает всем желающим, как он плещется в голубом Черном море).

Для Мастера и Маргариты в спектакле создано собственное пространство (полупрозрачная, колышущаяся завеса), а сцены их звучат в лирической тональности. Поначалу искомой тишине трудно установиться в зале, настроенном на искрометные сатирические и эффектные сатанинские сцены. Однако постепенно – в монологах Мастера Геннадия Ченцова, в преображении Маргариты Марии Кондратенко, в полете на бал нагой и свободной женщины (фантастической красоты цирковой номер – актриса работает как воздушная гимнастка на обруче), в страстном и вместе с тем целомудренном любовном танце-экстазе – этот сюжет набирает силу и выходит на первый план.

История пятого прокуратора Иудеи в спектакле Лифанова на это не претендует. Статуарные позы, сложные исторические многоскладчатые костюмы. Конечно, белый плащ с кровавым подбоем у Пилата Евгения Журавкина. По темной сцене стелется дым, в контровом свете на красном фоне появляются персонажи библейской истории. Ершалаимский сюжет служит изысканной рамой основному действию – но необходим более всего для того, чтобы свести концы с концами и привести нас к финалу: «Кто-то отпускал на свободу Мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя. Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат».

Илья Спинов исполняет в спектакле сложную двойную роль: Га-Ноцри и поющего (замечательно поющего!) поэта. Композиции группы «Сплин», от «Бог устал нас любить» в начале до «Романса» в финале, как бы ни сопротивлялся зритель подобной вольности (где Булгаков, где Андрей Васильев…), задают нужный эмоциональный тон. И слова, написанные в совершенно иное время, вдруг становятся единственно возможными здесь и сейчас, когда обретают покой и измученный Мастер, и его Любимая, когда их бесплотные тени – так мы видим – уходят по лунной дорожке. А нежный красивый мужской голос поет: «И в телефонной трубке много лет спустя одни гудки. И где-то хлопнет дверь. И дрогнут провода. Привет, мы будем счастливы теперь и навсегда. Мы будем счастливы теперь и навсегда».

Автор А. Красноженюка вглядом провожает уходящих в иной мир героев, и болезненно ясным становится бесконечное одиночество творца-провидца над завершенным творением.

***

В «Бесах» режиссер, вновь выступающий как инсценировщик, «раздваивает» Ставрогина на исповедующегося и действующего. Первого играет Николай Нечаев: за несколько минут сценического времени,

«Бесы». Театр драмы им. А.В. Луначарского. Сцена из спектакля.
Фото Е. Сердечного

Е. Овсянников – Верховенский. «Бесы». Театр драмы им. А.В. Луначарского.
Фото Д. Кириченко

предоставленного ему в диалоге с Тихоном (Илья Синкевич), он минимальными средствами создает образ незаурядного человека, мучимого сознанием вины, пытающегося ее искупить. Иллюстрируя повествование, девочка (хорошая работа юной Алены Щипачевой) уходит в глубь сцены, поднимается по высокой белой лестнице, исчезает из нашего поля зрения и через несколько секунд сверху падает веревка с телом повесившейся Матреши (нехитрый, но впечатляющий трюк). Девочка в белом платьице вновь и вновь будет являться герою.

Деятельного, «сюжетного» Ставрогина играет Петр Котров. Молодой актер наделяет его отрицательным обаянием, но не может преодолеть литературную умозрительность персонажа Достоевского. И в центре постановки не он, а Петруша Верховенский. «БЕСы» – именно так написано на афише название спектакля. Крупным планом дано здесь только одно лицо, Овсянникова–Верховенского. Это удивительно энергичная, затратная роль, в которой внешняя нервическая подвижность героя становится выражением раздерганной, разрушенной, «осколочной» души. И подзаголовок в программке гласит: «осколки фальшивых идей».

Григорий Лифанов не занимается исторической реконструкцией. О нет, – он опрокидывает прошлое в современность. Для него давняя история более чем актуальна. Вначале «революционная молодежь» еще носит условно-исторические одежды, но вскоре длинные черные тонкие шинели сброшены, и перед нами современники-неформалы, некая протестная субкультура – в берцах, черных джинсах, футболках с англоязычными надписями. Все они жесткие, резкие, недовольные. Современные бесы действуют по-сегодняшнему. Они увлеченно молотят рэп (от «Все переплетено» до *Venom*), делают селфи и ведут он-лайн трансляции, оттягиваются на рейверских вечеринках, играют в баскетбол и даже на виолончели, звучащей надсадно и истерично. Тестостерон толкает молодых мужчин к действию. Из общей группы постепенно выделяются индивидуальности. В частности, более мягкий Шатов Алексея Гнедаша и обаятельный идеалист Кириллов. Глеб Козляев представляет его без мрачной самоуглубленности, и он выходит человеком симпатичным, которому действительно сочувствуешь.

Противовесом бесовщине в спектакле дана культура классическая. Она представлена пасторальной росписью полупрозрачного занавеса, закопченными иконами и балетными туфлями. Екатерина Семенова-Неврузова играет Хромоножку как балерину в одном пуанте и как юродивую праведницу. Ее героиню по-настоящему жаль.

Оформление спектакля, созданное Натальей Лось, впечатляюще многозначно и почти лишено цветовых оттенков. В глубь сцены уходит череда сужающихся квадратов-ступеней. Визуально напоминает

«Урод». ТЮЗ. Севастополь. Сцена из спектакля.
Фото О. Базуриной

прямоугольную камеру старинного фотоаппарата с фокусировочным мехом («гармошкой»), а метафорически читается как воронка памяти. Режиссер пытается нас уверить, что сущность социального бесовства по сей день остается неизменной – в финале Верховенский-мл. едет в поезде, а на экране идет кинохроника и перелистываются годы: вплоть до 2019-го.

***

Свой разговор о современности ведет со зрителем севастопольский Театр юного зрителя – приглашает молодых режиссеров, работает с новой драматургией. «Урода» Мариуса фон Майенбурга – злую сатиру на современное общество – поставила Алессандра Джунтини. Никому из персонажей здесь сочувствовать не приходится – разве что главному герою Летте, когда окружающие внушили ему, что он уродлив. Игорю Цветкову удалось точно сыграть преображение. Вначале лицо Летте действительно кажется некрасивым, но после операции полностью меняется как его выражение, так и его восприятие. Абсурдный же поворот сюжета состоит в том, что теперь каждый может приобрести такое лицо. Настало время обезличенной, продажной и продающейся красоты, людей-клонов и полной глобализации.

Остальные роли распределены между тремя актерами. Елена Воронцова играет жену героя, его престарелую богатую любовницу и

«Обломов». ТЮЗ. Севастополь. Сцена из спектакля.
Фото С. Сенчёнок

секретаршу. Владимир Соловьев и Данил Высоцкий также представляют по несколько персонажей. К сожалению, выбранные режиссером приемы (свиные маски или больничные каталки, как главный функциональный элемент сценографии) не слишком оригинальны, часто используются молодыми режиссерами при работе с современными европейскими текстами и не позволяют создать живое, объемное пространство.

О современных проблемах говорит и «Обломов», поставленный на сцене ТЮЗа петербургским режиссером Василием Заржецким. Неготовность сегодняшних тридцатилетних к взрослению, безответственное отношение к другим людям, к работе, к семье – серьезная проблема. В исполнении Игоря Цветкова герой кажется едва ли не первым *kidult'*ом[1] русской культуры, то есть человеком, застрявшим во внутренней Обломовке в состоянии полнейшего инфантилизма. Обломов кричит на брутального Захара (Александр Костелов), изводит его придирками. Он раздражен, патологически ленив, симулирует болезни и рассуждает как демагог. Получается пример отрицательного героя, карикатурный образ лодыря и обжоры. Правда, не очень ясно, как в него, такого манерного и капризного, могла влюбиться Ольга Ильинская. Более того, справедливые слова, которые вложил в уста героя Гончаров (о власти суеты, о праве человека быть самим собой),

начинают звучать пародийно. Им не веришь: комический неврастеник с опереточными интонациями всерьез не воспринимается.

Режиссер предостерегает от подобной модели поведения и говорит с аудиторией на современном театральном языке. В спектакле принимает самое деятельное участие ансамбль «Утраченные иллюзии». Выглядит он как дарк-фолк группа деревенски-готического вида: девушки в сарафанах и панковском гриме, у парней – грубые сапоги в сочетании с цилиндрами. Клоунская компания замечательно исполняет написанные Ириной Кузнецовой для спектакля мрачные зонги. «Ты давно уже умер», – говорит Штольц. И мы обнаруживаем, что под диван Обломова замаскирован деревянный гроб с откинутой передней панелью. Мало этого – обитель Обломова выгорожена стеклянными стенами, покрытыми вековой пылью, будто действие происходит в английском готическом романе (художник Алексей Левданский). Дополняет эту черную картину образ Агафьи Матвеевны. У Елены Воронцовой это не столько покорная супруга Обломова, сколько живое воплощение смертельного уюта или уютной Смерти.

***

Непростые времена в связи с административными переменами переживает Драматический театр им. Б.А. Лавренева (театр Черноморского флота). Проблемы (ничтожное финансирование, переход актеров в другие труппы) не могли не сказаться и на художественном уровне премьеры «Не все коту масленица». Стремясь развеселить зрителей и не очень полагаясь на возможности текста, режиссер Екатерина Гранитова-Лавровская добавила в спектакль своеобразного комизма уж очень простой природы. К примеру, Светлана Иваненко заставила свою Круглову комментировать события словами, которых Островский не писал («Твою мать!» – звучит здесь постоянным рефреном).

Комедия Островского рассказывает о времени перемен: о том, как власть переходит от старого богатого купечества к молодым предпринимателям, а домостроевские представления о браке отступают под натиском живого чувства. Режиссер расставляет акценты иначе. Деспот купец Ахов, благодаря Борису Талаху, ко второй половине спектакля становится едва ли не лирическим героем. Зрители вместе с ним искренне и горько сожалеют о прежних временах. Зато молодая поросль (непокорная резвушка Агния Татьяны Стасюк и Ипполит Валерия Александрина) в финале долго и судорожно пересчитывают банкноты, забыв друг о друге, своей любви и об окружающих. Судя по всему, Екатерине

Т. Стасюк – Аглая,
Б. Талах – Ахов.
«Не все коту масленница».
Театр Черноморского флота
им. Б.А. Лавренева.
Фото Т. Еременко

Гранитовой эти юные креативные персоны представляются куда более алчными и опасными, чем их отцы и деды.

У театров Севастополя есть общие черты с другими театрами юга России. Во-первых, это жизнелюбивое стремление к впечатляющей форме, эффектной сценографии, контрастным цветам, острым интонациям. Во-вторых, рубежное, оберегающее сознание. Большинство театров, стоящих на пограничных территориях, подобно герою Сэлинджера, чувствуют себя ответственными за то, чтобы никто не заблудился во ржи. И потому достаточно четко отделяют зерна от плевел, не путают плохое с хорошим, черное с белым, – иными словами, последовательно занимаются наставлением зрителя. Прислушиваются к публике, но ей не угождают.

[1] *kidult* – от англ. слов *kid* и *adult*.

Дмитрий Трубочкин

О статусе искусства актера в современности: опыт «Сатирикона»[1]

Каждая театральная эпоха находит способ громко заявить о своих поисках и проблемах, успехах и неудачах – через спектакли и общественный резонанс вокруг них, через высказывания людей театра и т. д. «Громкая» сторона театральной жизни в первую очередь становится материалом для анализа в науке и критике.

Какие же темы, провозглашенные нашей эпохой, позволят нам выявить суть и направленность сегодняшних театральных поисков? Политический театр как рупор беспокойной правды жизни? Нонконформизм как актуальный художественный принцип? Художественная неудача как эстетическая основа спектакля? Минимализм и безыскусность в противовес технической сложности коммерческого театра? Неизбежность иронии по отношению к театральной традиции?

Кажется, любая из них способна привести к самым основаниям современного художественного процесса. Но в череде множащихся вопросов важно заметить и другое. «Фигуры умолчания» порой характеризуют эпоху точнее и глубже, чем самые громкие ее заявления. О чем сегодня молчат критика и теория театра? Чтó недавно было на острие театральных дискуссий, а теперь забыто?

В научных работах о театре в наши дни отступило на второй план искусство актера с огромным набором его профессиональных проблем. Этот факт, отмеченный исследователями неоднократно, является важным показателем складывающейся художественной системы и соответствующей научной парадигмы.

В актере с глубокой древности видели не просто участника спектакля, но воплотителя самой идеи театральности. В конце XVII в., когда наилучшим для театра было признано крытое помещение со сценой итальянского типа, огромное значение приобрел архитектор-сценограф. Архитектурными и живописными средствами, с помощью инженерной изобретательности он превращал сцену в прекрасный и таинственный мир, подверженный эффектным трансформациям. Театральным пространством могли любоваться и восхищаться уже без того, чтобы на сцене появились живые люди; достаточно было музыки и нескольких смен декораций, чтобы сыграть небольшой спектакль.

Однако в этой новой художественной системе актер не был все-таки вытеснен на вторые роли. Таинственной природе актерского таланта публика безгранично верила и ждала от него чуда. Живое присутствие актера было важнейшим элементом спектакля, ибо только актер своей игрой мог вывести зрителя из пассивного, созерцательного состояния, побудить к активной работе мысли и эмоциональному участию в действии.

Репутация актера как главной театральной профессии впервые была всерьез оспорена только в начале XX в.: конкуренцию актеру составил режиссер. Восхождение режиссуры в театре было более, чем

К. Райкин.
Фото из архива театра «Сатирикон»

стремительным. В середине XIX в. режиссуру в Европе только-только ввели в номенклатуру театральных должностей, и понимание ее профессиональных задач еще двоилось между организацией постановочного процесса и творчеством[2]. В начале XX в. в режиссере увидели уже не просто помощника актерскому гению, но самостоятельного художника – сочинителя новых произведений для театра. Недаром каждый спектакль Вс. Мейерхольда на афише и в программке был назван почтенным словом *opus* (в переводе с латинского – «сочинение»), даже если он и был поставлен на основе классической драматургии, в которой, казалось бы, уже все давно «сочинено».

Режиссер быстро доказал необходимость своего присутствия в любом театре и любом спектакле: в 1910–1920-х он стал центральной фигурой театрального процесса. От режиссера, а не драматурга теперь ожидали главных открытий в области композиции. Режиссер, а не художник предлагал самые смелые пространственные и стилевые решения. Режиссер совершил «вторжение» в области до тех пор неприступные: в психологию и психофизику актера – таинственное обиталище актерского гения. Психология была истолкована как профессиональный инструмент, подвластный настройке и регулированию, в зависимости от художественных целей спектакля. Былое театральное божество – актер – предстал перед профессиональным взором в образе марионетки

са́мой совершенной конструкции. От марионетки в художественных поисках новой эпохи требовалось абсолютное владение телом и полное послушание воле режиссера.

Разумеется, актеры старой школы, воспитанные в культуре зрительского доверия к актерской природе с ее могучей стихийностью, гипнотизирующей энергией и эмоциональной заразительностью воспротивились «технологичному» подходу к их искусству. Историки театра неоднократно исследовали это интереснейшее и драматичное противостояние «актерского» и «режиссерского» театра в начале XX в., в котором то и дело возникали слова: кукла, марионетка.

Противостояние особенно ярко проявилось в творческих конфликтах В. Комиссаржевской и Вс. Мейерхольда, К. Станиславского и Г. Крэга. Комиссаржевская, объясняя, почему она не хочет больше видеть Мейерхольда режиссером ее театра, писала 9 ноября 1907 г.: «Путь, ведущий к театру кукол, это путь, к которому Вы шли все время, не считая таких постановок, в которых Вы соединили принципы театра “старого” с принципами театра марионеток... путь этот Ваш, но не мой»[3]. Крэг в 1908 г. в своей знаменитой статье[4] определил сущность актера термином «сверхмарионетка», начав свое рассуждение с полемичного тезиса: «Актерская игра – не искусство. Поэтому неправомерно говорить об актере как о художнике». Несогласие между Крэгом и Станиславским яснее всего проявилось на практике во время репетиций «Гамлета» в МХТ (1911), в котором работу режиссера и сценографа выполнял сам Крэг, а с актерами занимался Станиславский.

В подобных спорах, затрагивавших самую суть театра, выразилось поворотное для новейшей истории противостояние театральных поколений. В 1900-х представители «актерского» театра Комиссаржевская и Станиславский принадлежали к поколению 40-летних, а режиссеры Мейерхольд и Крэг – к поколению 30-летних. Их разделила, как оказалось, глубочайшая граница между старым и новым театром; за ней открывался путь к наиболее радикальным в истории театра экспериментам, к которым жадно устремилась набиравшая силу культура авангарда.

Идея первенства режиссера, оформившаяся в театре благодаря Г. Крэгу, М. Рейнхардту, Вс. Мейерхольду и другим, по сей день сохраняет всеобщее значение. Сегодня тот, кто всерьез вздумал бы доказывать превосходство «актерского» театра (в старом смысле этого слова) над «режиссерским», вызвал бы недоумение у большинства критиков.

В самом деле, история последних десятилетий знает много красноречивых примеров, ка́к театр с первоклассной актерской труппой выходил из творческого кризиса лишь тогда, когда обретал своего режиссера и художественного руководителя.

При этом ни стремительное восхождение «режиссерского театра» в начале XX в., ни переосмысление творческой природы актера не убрали с повестки дня в России профессиональных вопросов актерского искусства. Наоборот, в театре и театральной школе их стали обсуждать еще активнее, чем раньше.

Не случайно система Станиславского – ровесник «режиссерского театра». Система – наиболее внушительное в истории театра философское оформление концепции «актера-творца», «актера-художника»; она неизменно оставалась идейным центром русской актерской школы в XX в. В 1970–1980-е гг. в России, хоть и с досадным опозданием, стали исследовать и применять идеи, находящиеся за пределами классической системы: возобновились занятия по мейерхольдовской биомеханике[5], появились первые публикации об актерских тренингах М. Чехова, за которыми последовало и первое русское издание его литературного наследия[6]. Все это придавало новые импульсы дискуссиям об актерском искусстве. Поэтому анализ актерской игры в рецензии на спектакль и более крупные театроведческие жанры – такие, как «актерский портрет», научно-популярная монография об актере – оставались существенными чертами отечественного театроведения на протяжении XX в.

Актерское искусство лишь сравнительно недавно «выпало» из числа первых тем в науке о театре – и вовсе не потому, что оно будто бы пришло в упадок. Напротив, в России (особенно в крупных городах) сейчас очень высока профессиональная конкуренция актеров разного возраста, технически готовых к тому, чтобы играть в спектакле или фильме почти любой эстетики. Утверждения о том, что русская актерская школа непригодна для современности, звучат не так уж часто и не имеют системного характера[7], ибо в прокат выходит все больше спектаклей, в которых молодые режиссеры с успехом работают с актерами разных поколений; а зарубежные коллеги, приезжающие на фестивали, неизменно испытывают восторг, видя высочайший профессиональный уровень русских актеров на сцене.

Полагаю, театроведение «замолчало» о современных актерских работах не от недостатка материала, а, наоборот, от его изобилия. Важная причина здесь, мне думается, в том, что методика анализа актерской

работы, основанная на системе Станиславского с ее центральной идеей целесообразного и осмысленного человеческого поступка, перестала быть общепризнанной. Поэтому и выявление личного творческого вклада актера в создание образа стало гораздо более затруднительным.

Таков двойной эффект крэговской идеи актера-«сверхмарионетки». С одной стороны, она оказала плодотворное влияние на эстетику нового европейского театра, заново открывшего в XX в. маску, небытовой жест, пантомиму, эстетику «физического» театра и т. д. С другой стороны, эта же концепция неизбежно отвлекла теоретическую мысль от осмысления работы актера в спектакле как личного, самостоятельного творчества.

Одновременно мы замечаем, что «актерский» театр с его привычными (если угодно, старомодными) признаками сценического существования нередко вызывает недоверие, притом не только у молодого поколения театралов[8]. Сегодня найдется достаточно зрителей и критиков, которые предпочтут небольшой перформанс актеров-любителей, остроумно организованный и самоотверженно (хоть и не «мастерски») исполненный, многоактному костюмному спектаклю с участием Народных и Заслуженных артистов.

Это означает, на мой взгляд, что вопрос о статусе актерского творчества в современном искусстве снова открыт. Вместе с ним заново возникают вековые вопросы об образе героя, о разнице между чувствами «современными» и «устаревшими», о соотношении «правды жизни» и «правды сцены», о современном смысле «магии» театра, о культурном статусе человека, выходящего на сцену, о соотношении интерпретации и созидательного творчества и т. д.

В этой связи особого внимания заслуживают театры, в творческой жизни которых описанные выше противоречия являются не сдерживающим фактором, а стимулом и материалом для развития. Такие театры принадлежат к сущностной части художественного процесса, ибо умение гармонизировать противоречия с глубокой древности признавалось важнейшей чертой театра как вида искусства. Таков театр «Сатирикон» под руководством Константина Райкина.

Творческие принципы, которым следует Райкин как актер, режиссер и педагог, были сформированы им через осмысление статуса актерской профессии в современном театре. Четыре из них, прямо относящиеся к проблемам, обозначенным выше, сформулируем в виде тезисов[9]:

1) Для актера любой школы сутью профессии является «трансформация» – или, в терминах Станиславского, «перевоплощение»: искусство стать другим.

2) Творческое начало актера-«марионетки» – или иначе, актера-«маски», актера-«лицедея» и т. д. – может быть верно понято в терминах системы Станиславского несмотря на то, что систему часто ошибочно трактуют как свод эстетических норм натуралистического театра.

3) Психологическое, или «внутреннее», прочтение роли актером не противоречит внешнему ее освоению через пластический рисунок. В этом смысле актер-«марионетка» или актер, играющий не человека, не должен умалять в себе полноту душевной жизни или, тем более, отказываться от нее. Наоборот, объект неживой или нечеловеческой природы действует на сцене наиболее убедительно лишь тогда, когда наполняется осмысленностью и целесообразностью, которую может ему придать жизнь души, сообщаемая человеком-актером.

4) Современная режиссура, сколь угодно радикальная, достигает наибольшего успеха тогда, когда в спектакле появляются выдающиеся актерские работы; так что при творческом первенстве режиссера процесс создания спектакля любой эстетики предполагает от актера не только подчинение и послушание, но и сотворчество.

В подтверждение первого тезиса приведу слова Михаила Чехова, чью систему актерских тренингов часто противопоставляют педагогическим методам Станиславского: «Способность полного перевоплощения всегда была для меня признаком таланта, дара Божия в актере. Она в высшей степени свойственна русскому актеру. Но придет время, когда и западный актер поймет, как бедно живет он на подмостках сцены, всю свою жизнь изображая самого себя. Скажут: а Чарли Чаплин? А Грок? Да, если вы обладаете их гением, если вы можете создать такой же фантастический образ, способный передавать все бесконечное разнообразие человеческих переживаний, какой создали Грок или Чаплин, – играйте всю свою жизнь одно и то же, тогда хвала вам и честь, тогда никто не осудит вас»[10]. И еще: «каждый подлинный артист, а тем более талантливый актер, несет в себе глубокое и подчас не до конца осознанное стремление к перевоплощению»[11].

В театре «Сатирикон» – единственном из московских театров – актерская трансформация является не просто профессиональным инструментом актера, но постановочным приемом, на котором строятся целые спектакли. Таков был «Квартет» по комедиям Мольера (1999) в

К. Райкин – Тодеро,
Л. Нифонтова – Фортуната.
«Синьор Тодеро хозяин».
Фото из архива театра «Сатирикон»

постановке К. Райкина, в котором четыре актера «Сатирикона» сыграли два десятка ролей, моментально меняя костюмы за ширмой; каждая перемена костюма влекла за собою «внутреннее перевоплощение» и изменение внешней манеры поведения. В 2016 г. К. Райкин еще раз обратился к любимому драматургу Мольеру и поставил «Лекаря поневоле», в котором десять ролей были исполнены тремя молодыми актерами – выпускниками Высшей школы сценических искусств.

В начале XX в. эту древнюю технику молниеносной трансформации за ширмой (с использованием специальных костюмов, масок и париков) применяли разве что цирковые и эстрадные артисты – среди них знаменитый итальянец Николо Луппо. В русский эстрадный театр ее ввел в 1940-е гг. А.И. Райкин и долгое время оставался единственным артистом, регулярно ею пользовавшимся. Теперь эта техника стала приметой сатириконовского стиля, а К.А. Райкин – режиссером, в совершенстве ею владеющим.

Второй из обозначенных тезисов Райкин неоднократно пояснял в своих публичных лекциях в Высшей школе сценических искусств и за рубежом – например, в Шанхае во время недели университетских театров в ноябре 2016 г. Цель системы Станиславского – научить актера осмысленному и целесообразному действию на сцене, в том числе (по Райкину) в самых невероятных предлагаемых обстоятельствах.

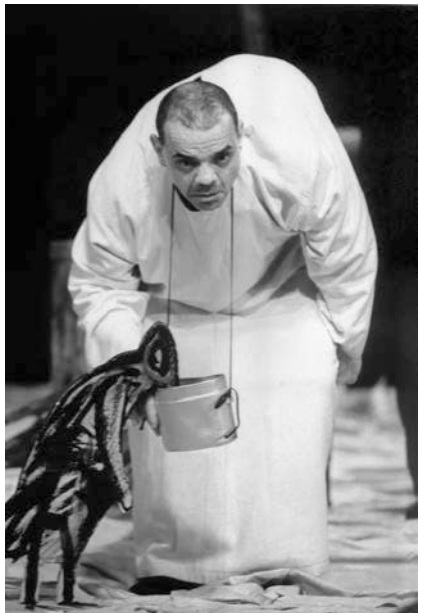
Если в привычных трактовках системы начальный этап обучения артиста посвящен теме «я в предлагаемых обстоятельствах», то согласно райкинскому методу, молодого актера надо сразу максимально удалять от простого «я-самочувствия» через погружение в «невероятные обстоятельства» (сон, немое кино, фантастические сюжеты) и через игру в другого (животные, неживые предметы, анимационные персонажи и т. д.).

Цель таких упражнений, практикуемых в Театральной школе Константина Райкина, – научить актера наполнять своей душевной энергией любой предмет и любого героя, которого ему предстоит играть. В этом смысле персонаж-животное или персонаж-кукла тоже имеют свою осмысленность и целесообразность, которую актеру предстоит раскрыть через традиционные для системы стадии: предлагаемые обстоятельства, состояние, внимание, оценка, реакция, действие и т.д.

Отсюда ясна суть и третьего тезиса. Райкин как актер в работе над ролью умеет идти от внешнего рисунка к внутреннему содержанию и наоборот. Как режиссер он понимает, что есть актеры, ищущие для себя осмысленность через рациональную мотивацию (которую чаще всего видят в системе Станиславского), а есть те, для которых по природе ближе «интуитивно-моторная» убедительность формы, никак не связанная с рациональным обоснованием. Но и в том, и в другом случае осмысленность формы для актера может быть развита психологически через поиск соответствующего душевного состояния героя, его настроения, оценки, реакций и пр.

Характерно, что две знаменитые роли К.А. Райкина 2000-х – Тодеро («Синьор Тодеро хозяин» К. Гольдони, постановка Р. Стуруа, 2002) и Ричард («Ричард III» У. Шекспира, постановка Ю. Бутусова, 2004) имеют сложнейший пластический рисунок и обе предполагают глубокий психологический план. В виртуозной импровизации, придуманной К. Райкиным в «Ричарде III», в которой Ричард примеривает свое уродливое, горбатое тело к разным королевским тронам, хорошо видно, как герой, пришедший к власти и славе, страдает от своего уродства: Райкин легко, не произнося ни слова, переключает регистр зрительского внимания от фарсовой эксцентрики к трагедии.

Синьор Тодеро – роль, решенная в стилистике гротеска. Мейерхольд точно определил для актера гротеск как «соединение несоединимого». В синьоре Тодеро соединились бурная, яростная натура, побуждающая к непрерывной деятельности, – со столетним, немощным телом, у которого левая рука странным образом живет самостоятельной жизнью и по собственным правилам, то и дело затрудняя самые простые бытовые действия героя. Райкин явил в Тодеро и другое гротескное соединение: с одной стороны, злобная, демоническая душа, заставляющая совершать мелкие и крупные злодейства по отношению к домочадцам (это провоцирует в зрителе негодование); с другой стороны – виртуозная телесная эксцентрика, позволяющая выбраться из нелепых физических положений, на которые обрекает его немощное тело (это провоцирует в зрителе смех, восторг и симпатию). В столь ярком гротескном образе Райкин нашел место психологической игре. Он выстроил душевную жизнь синьора Тодеро по правилам сквозного действия: от яростной конфликтности, заставляющей его жить мелкой, беспокойной, никчемной жизнью и не любить себя – к примирению с семьей, умиротворенному приятию жизни и спокойной смерти в финале.



К. Райкин – Ричард III.
«Ричард III».
Фото из архива театра «Сатирикон»

Отсюда легко объясняется и четвертый райкинский тезис: один из критериев успешной режиссуры – выдающиеся актерские работы в спектакле. Сколь бы формальным, сколь бы парадоксальным ни было пластическое решение спектакля, актер делает его живым через свое душевное участие. При этом технический инструментарий актера

«Тополя и ветер». Сцена из спектакля.
Фото из архива театра «Сатирикон»

должен быть совершенным, чтобы он не сдерживал освоение образа «в глубину», и это освоение может быть бесконечным. По таким принципам построены спектакли режиссера К. Райкина, в которых имеются яркие, порой парадоксальные постановочные приемы: «Синее чудовище» К. Гоцци, поставленное в жанре циркового шоу (2008); или «Тополя и ветер» Ж. Сиблейраса (2009), где роли трех стариков были отданы молодым актерам; или спектакль «Все оттенки голубого» В. Зайцева (2014), в основе которого лежит полистилистика, потребовавшая от актеров умения моментально «переключать» жанры: от интервью и документального театра – к фарсу и сценам из снов – затем к остропсихологической драме с признаками трагедии.

Стремление гармонизировать противоположные, часто конфликтующие аспекты театрального процесса; умение отдавать первенство актерскому искусству даже в спектаклях с избыточным режиссерским решением; уникальный актерский и педагогический материал, накопленный в самых разных театральных жанрах; обращение к древнейшим истокам актерской профессии для решения актуальных театральных задач – все это превращает театр «Сатирикон» в интереснейший предмет исследования в связи с анализом художественной системы, складывающейся в современном театре.

[1] Продолжение очерков о театре «Сатирикон». См.: *Трубочкин Д.* «Сатирикон»: Лицо театра. Очерки // *Вопросы театра*. № 3–4. 2015; *Трубочкин Д.* «Сатирикон»: Очерки недавней истории // *Вопросы театра*. № 3–4. 2017.

[2] Ср.: *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Play&Play; Канон-плюс, 2015. С. 334–336.

[3] Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской / Под ред. Е.П. Карпова. СПб.: Тип. Главного управления уделов, 1911. С. 241.

[4] *Крэг Г.Э.Г.* Актер и сверхмарионетка // *Крэг Г.Э.Г.* Воспоминания, статьи, письма. М.: Искусство, 1988.

[5] Ср.: *Трубочкин Д.*, *Карпов Н.* Биомеханика – историческое наследие или живая школа? // *Вопросы театра*. № 1–2. 2012. С. 222–228.

[6] *Чехов М.* Литературное наследие. В 2 т. М.: Искусство, 1986.

[7] См., напр.: *Константин Богомолов*: 10 мыслей о современном театре [публикация от 15.06.2016] // https://www.m24.ru/articles/.

[8] Признаки старомодной игры легко узнаваемы, но говорить о них следует с осторожностью, ибо здесь речь идет не о ясных критериях, а скорее о нюансах: это подчиненность различных линий поведения на сцене одной и той же схеме развития (завязка – кульминация – развязка); желание даже в маленькой роли найти эмоциональные кульминации через откровенное переживание сильных чувств; навязчивое стремление эмоционально «воодушевить» и «потрясти» зрителей; порою склонность использовать авторитет собственной актерской славы, чтобы вызвать аплодисменты и т. д., и т. п. Они становились предметом критического анализа – то серьезного, то насмешливого – у самых разных режиссеров и теоретиков театра, начиная со Станиславского. Парадокс заключается в том, что современные критики старомодной актерской манеры любят вменять ее в вину Станиславскому, который как раз выступал против нее.

[9] Материалом для тезисов являются беседы и интервью, данные К.А. Райкиным автору этой статьи, его публичные лекции и выступления.

[10] *Чехов М.А.* Жизнь и встречи // *Чехов М.А.* Литературное наследие. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1995. С. 233.

[11] *Чехов М.А.* Характер и характерность // Там же. Т. 2. С. 301.

Мария Хализева

Беспокойный разум

Англичанка Кэти Митчелл – в числе бесспорных лидеров европейской режиссуры. Среди стран, с театрами которых она сотрудничает – с одними регулярно, с другими эпизодически, – не только Великобритания, но и Ирландия, Италия, Дания, Швеция, Германия, Франция, Нидерланды, Австрия.

К. Митчелл

В случае с Кэти Митчелл трудно говорить о линии творчества, путь ее в театре отнюдь не линейный, режиссер годами, если не десятилетиями, пребывает в круге определенных идей и разрабатывает одновременно несколько постановочных техник (ключевые понятия здесь – психологизм, симультанность и мультимедийность, как ни парадоксально монтируется первое со вторым и третьим). Постановки в драме идут рука об руку с оперными – с отчетливыми перекличками мотивов – уже со второй половины 1990-х гг., когда в *Welsh National Opera* в Кардиффе был выпущен моцартовский «Дон Жуан» (1996).

Рассудочность конструкций ее художественной вселенной, внешняя сдержанность, универсальность тем и жесткость концепций, как правило, сочетаются с внятностью театрального посыла, чуть завуалированной полемичностью и актуализированностью, порой злободневностью, режиссерского высказывания.

Среди воззрений Митчелл, пронесенных через десятилетия, мысль о том, что постановка должна резонировать с окружающей действительностью. Социально-политический контекст чрезвычайно важен для ее театра. Так, еще в 1998 г. режиссер рассуждала о принципах выбора литературного материала: «Выбор происходит тогда, когда личные, творческие потребности соединяются с социальными и политическими потребностями. Например, я давно хотела поставить “Финикиянок” Еврипида. Но только поворот в ходе Боснийской войны – кровавая бойня в Сребренице, где погибло более шести тысяч

боснийских беженцев, – подтолкнул меня к постановке пьесы о братоубийственной войне»[1]. Создавая не так давно версию «Служанок» Жана Жене в театральной компании *Toneelgroep Amsterdam*, Митчелл с головой окунула героев в современную реальность. Она «фиксирует актуальность социальных различий сегодня, <…> добавляет к этому несколько важных современных вопросов – гендерного определения и тотального превращения личного пространства в публичное, когда частная жизнь больше похожа на большой фильм в картинках, а судьбу определяет лайк»[2]: делает Клер и Соланж польскими эмигрантками, а Мадам – трансвеститом и переносит их в сегодняшнюю Голландию.

Кэти Митчелл отличают исключительная принципиальность и абсолютная поглощенность работой. Она пытлива и дотошна, ее беспокойный разум склонен к непрерывному самообразованию. В дело идет все: приезды в Россию, знакомство со спектаклями Анатолия Васильева, Юрия Любимова, Льва Додина (под впечатлением работы последнего поставила в 1989 г. пьесу «Звезды на утреннем небе» Александра Галина), путешествия по Польше, Литве, Грузии, знакомство в ГИТИСе и беседы с российским театроведом Инной Соловьевой, присутствие на режиссерских занятиях у Додина, погружение в изучение системы К.С. Станиславского и пиетет перед ней. Однажды Кэти Митчелл отправила драматургу Симону Стефенсу, чье сочинение *Wastwater* ей предстояло ставить в театре *Royal Court* в 2011 г., 225 вопросов по пьесе, а потом на основе ответов составила 50-страничный документ, который и предложила прочесть на первой застольной репетиции вместо оригинальной пьесы[3]. Недаром свой подход к режиссуре Митчелл полагает никак не британским, систему Станиславского по сей день называет «мой ящик с инструментами», а в списке ее постановок – интерпретации почти всех пьес А.П. Чехова. В девяностых годах режиссер, находившаяся под сокрушительным влиянием русской школы, активно практиковала поездки в места действия репетируемых пьес и на вопрос, что дают такие вылазки, отвечала: «Иногда ищешь самых элементарных вещей. Например, запах, язык тела, вкус. Когда мы ставили “Гадибук” [1992. – *М.Х.*], мы ездили по разным еврейским местечкам на Украине… <…> Это не значит, что мы потом в спектакле будем использовать именно те вещи, которые находим во время этих поездок, но они дают определенный толчок, энергию». И совсем уж трогательное признание: «На Украине мы даже записали лай собаки на магнитофон»[4].

Это свидетельство приверженности в прошлом идеям «реальной постановки» наглядно подчеркивает ту эволюцию, которая произошла с режиссерским мышлением Митчелл за последние два десятилетия неустанной работы в театре. Эволюцию постановщика, прошедшего путь от несомненной тяги к жизнеподобию до выстраивания целостного – при всей его дискретности и монтажности – художественного мира, космически далекого от натурализма (несмотря на очевидное почтение перед предметами, населяющими ее спектакли).

Родилась Катрина Джейн Митчелл в небольшом местечке Эрмитаж в графстве Беркшир на юге Англии в семье повара и дантиста. В 16 лет, еще учась в школе-интернате, взялась за первые театральные постановки. Среди прочего воплотила на сцене совсем свежую на тот момент радиопьесу Гарольда Пинтера «Голоса семьи» (1981). В 17 лет основала собственную театральную компанию и с постановкой пьесы Тома Стоппарда «После Магритта» отправилась на фестиваль в Эдинбург. Понятно, что спектакль участвовал в программе Фриндж, и легко предположить, что без выдающегося успеха – в противном случае какие-то легенды бы сохранились. Тем не менее, самолюбие не было задето – стремление заниматься режиссурой не пропало и в пору учебы в Колледже Магдалины Оксфордского университета. По окончании Оксфорда в 1986 г. Митчелл всерьез мечтала работать ассистентом Питера Брука, даже послала ему письмо, получила ответ и съездила к нему в Париж (тогда же она впервые попала на спектакль Пины Бауш, произведший сокрушительное впечатление, – это были вершинные «Гвоздики»)[5]. В театре *Bouffes du Nord* Питера Брука первая постановка Кэти Митчелл – «Смертельная болезнь» (*La Maladie de la mort*) по Маргерит Дюрас – состоится, однако, лишь в 2018 г.

Свою карьеру в профессиональном театре Кэти Митчелл начинала помощником режиссера; около десяти лет проработала в *Royal Shakespeare Company* в Стратфорде-на-Эйвоне, возглавляя в 1995–1998 гг. Экспериментальную студию при нем; также ставила в театральной компании *Paines Plough*, специализировавшейся на современных пьесах. Выпустила несколько названий под маркой своей компании *Classics On A Shoestring* («Классика на шнурке» – в значении затеи, висящей на ниточке из-за ничтожности бюджета), постепенно обрела положение в театральном Лондоне и начала ставить в его крупных театрах: из *Gate* и *Royal Court* перебралась в *Young Vic* и *Royal National Theatre*.

Только в *Royal National Theatre* в эпоху Николаса Хайтнера, возглавлявшего театр в 2003 – 2015 гг., режиссер Кэти Митчелл, занимая должность его заместителя, выпустила больше десятка названий. Именно здесь в 2006 г. она поставила спектакль «Волны» по роману Вирджинии Вульф, ознаменовавший личный разворот к мультимедийности в театре и начало сотрудничества с видеохудожником Лео Уорнером. С тех пор он видится нерушимой опорой целой серии ее постановок, выступая соавтором работ, составивших чрезвычайно значительное направление творчества Митчелл.

«Волны», как и «Покушения на ее жизнь» (*Attempts on Her Life*) Мартина Кримпа (2007), как и «Некий ее след» (*…Some Trace of Her*) по роману «Идиот» Ф.М. Достоевского (2008, все – *RNT*), стали первыми шагами Кэти Митчелл на театральном пути визуализации потока сознания[6], перевода сценического молчания в экранное повествование. Начав эксперименты еще в Англии, возможность развивать и закреплять достижения Митчелл обрела в Германии. В сезон 2010/2011 гг. в берлинском театре *Schaubühne* выходит ее «Фрекен Жюли». Пьеса Августа Стриндберга была преподнесена под столь необычным углом зрения, что в 2012 г. на гастролях в Москве спектакль, приглашенный фестивалем «Новый европейский театр» («NET»), даже игрался под другим, намного более точным, названием – «Кристина». «Кристина» оказалась первым знакомством России с режиссурой Кэти Митчелл, незадолго до этого приезжавшей в Петербург на вручение международной премии «Новая театральная реальность», однако, без показа своих работ. Уже только по одному этому спектаклю можно было понять, что перед нами режиссер первого ряда.

Виртуозно использующие возможности мультимедиа постановки Кэти Митчелл наглядно иллюстрируют тезис о том, что театр и кино, чьи отношения десятилетиями полагались остро конкурентными, остаются системой сообщающихся сосудов. Сама режиссер на вопрос, что подвигло ее скрестить театр с кинематографом, отвечает: «Два мощных источника. Первый – собственно кино, моя страсть к нему, особенно к небританским фильмам: ранний Ингмар Бергман, удивительное советское кино 1960–70-х годов и особенно “Иваново детство” Тарковского, “Восхождение” Ларисы Шепитько и “Иди и смотри” Элема Климова. Второй – влияние театральных коллективов, использовавших в перформансах кино и видео, нью-йоркской *The Wooster Group*, например, или британских трупп *Hesitate and Demonstrate* и

«Фрекен Жюли». Театр *Schaubühne* (Берлин). Сцена из спектакля. Фото *Thomas Aurin*

Impact»[7]. Также в интервью она нередко ссылается на кубизм, называет собственный стиль «кубизмом в театре» – ей нравится сравнение своих работ в жанре *live cinema* с трехмерными портретами Пикассо[8].

Беря в соавторы «Фрекен Жюли» видеохудожника Лео Уорнера (здесь он обозначен как сорежиссер), Кэти Митчелл не ограничивается передачей на экран изображения, идущего с одной – суетливо снимающей или, напротив, застывшей – видеокамеры. Она впускает в свои театральные создания нескольких высококлассных операторов и строит действие преимущественно на крупном плане, продуманном и выверенном с точностью до секунды и миллиметра, делая его эпицентром сценической конструкции. При всем обилии видео очевидно, что режиссер решает исключительно театральные, хотя и довольно необычные, задачи, скажем, выводит к зрителю не столько персонажа, сколько его способ мышления[9]. Это тот род театра, когда с подмостков изгнан даже намек на актерскую импровизацию, спектакль не может идти лучше или хуже – только в полном соответствии с партитурой. Подчеркнем, что публика сталкивается здесь с вполне сознательным режиссерским отказом от контакта между актерами на сцене, возведенным в художественный принцип, – наиболее наглядно это было воплощено в спектакле по Достоевскому «Некий ее след». Экранный диалог Мышкина и Рогожина у мертвого тела Настасьи Филипповны

«Фрекен Жюли». Театр *Schaubühne* (Берлин). Сцена из спектакля.
Фото *Stephen Cummiskey*

складывался из реплик примостившихся в разных концах подмостков персонажей, снимаемых операторами[10].

Главный же содержательный ход Кэти Митчелл в отношении «Фрекен Жюли» Стриндберга состоял в ключевой смене акцентов: крупный план предназначен не истеричной фрекен, как логично было бы предположить, но ее утомленной и неразговорчивой служанке Кристине в исполнении Юле Бёве, ее созерцательно-неповоротливому внутреннему миру и неуклюжему осознанию собственной драмы.

Кристина ставит на стол свечу, устало садится перед зеркалом, и мы в мельчайших подробностях видим то же, что и она сама: сонное лицо в полутьме, веснушчатое и чумазое, покрасневшие глаза, потухший взгляд, плохая кожа, морщина над переносицей. В спектакле вообще много отражений, в том числе в едва подрагивающих водных поверхностях (отражения – один из лейтмотивов созданий Митчелл). Пристального всматривания удостаиваются огонь, вода, трава, пар от кипящего варева, трепет воздуха в пламени свечи, распятие в комнате.

В глубине сцены намечен графский дом, просторная кухня-веранда с дощатыми столами, огромным ларем с откидывающейся крышкой, все в пастельных тонах – частности доносит камера, из зрительного зала их не разглядеть. Над верандой – большой экран, чуть ли не основное

место действия: долгий крупный план каждой детали неизменно придает ее бытовой сущности значение едва ли не ритуальное.

На авансцене слева – еще один обжитой уголок с несколькими дверями, шкафчиком и часами на стене. Справа же – территория вспомогательная: на публику вынесен, как во всех театральных работах Митчелл, созданных в этой технике, процесс озвучания видеоряда. На длинном столе перед людьми в черном, сливающимися с полумраком, высятся мониторы и микрофоны. Там (и в застекленной будке рядом) рождается необыкновенно сложная звуковая составляющая спектакля – от хруста срываемых трав до шороха шагов, от шуршания сбриваемой щетины Жана до стука дождевых капель, от тиканья часов до праздничного гула голосов в Иванову ночь.

Свет здесь тоже особенный (художник по свету Филип Гладвел) – тусклый с внезапными проблесками, будто приблизился рассвет, – напоминающий о туманах и дымке над каналами, не столько о Скандинавии, сколько о Голландии или Фландрии. Или о провинциальной Англии, как в фильме-опере Митчелл 2004 г. «Поворот винта» Бенджамина Бриттена по повести Генри Джеймса – с туманами над рекой и лугом или влажным трепещущим воздухом над волглой осенней землей, усыпанной листьями.

Во «Фрекен Жюли» разреженность преподнесения на экране вещей, выявление их символического прошлого, значительность подачи заставляют вспомнить о художественном языке голландцев, в первую очередь о полотнах Яна Вермеера.

Крупные планы режиссер все же чередует с общими, иногда переключая наше внимание с экрана на подмостки, с видео – на людей во плоти, изнутри замкнутого пространства дома – вовне. Но это лишь нечастые вкрапления, не дающие забыть, что действие происходит вживую.

При всей пастельности и медитативности идущий лишь час с четвертью спектакль отличает редкая концентрированность, насыщенность информацией и эмоцией, которые зритель способен считывать независимо от знания или незнания пьесы Стриндберга. Имеются в режиссерском сюжете и дополнительные обертона. Так, Кристина, несомненно, беременна. Ставя перед Жаном (Тильман Штраус) ужин и наблюдая, как он ест, она бросает на него испытующие взгляды: в каком тот настроении, сказать про ребенка или отложить до другого раза? Именно ее физиологическое состояние, держащееся в тайне, –

источник вялости, заторможенности, углубленности в себя, нездорового цвета лица и прочих нюансов. Она даже спит в корсете, чтобы кто-нибудь ненароком не приметил ее положения.

Бог этой режиссерской работы, несомненно, в деталях, тщательно отобранных, порой домысленных и филигранно распределенных. К финалу разрозненные фрагменты сложатся в жутковатое целое. Кухонный стол, на котором Кристина долго колдовала с травами для приворотного зелья, затребованного ее утонченно-порочной госпожой, а потом не менее торжественно готовила почки Жану на ужин, – окажется поруган ночным разгулом лакея и госпожи. Камера медленно ведет взгляд зрителя по островкам пролитой воды, распластавшимся цветам из опрокинутой вазы, пока мы вместе с героиней не поймем, что стол обильно испачкан кровью. Посеревшее и постаревшее лицо Кристины медленно развернется к камере, на нем отразится вздрог вселенского ужаса, мгновенно сменяющийся пустым белым экраном. «Райская тьма бела» – изречение из числа сопровождающих спектакль нестриндберговских текстов пера драматурга Майи Цаде, в своей монотонной перечислительности порой складывающихся в белый стих.

Авторы этой театральной версии исследуют не события пьесы, но то, как они преломляются в восприятии Кристины. Экран демонстрирует не убийство чижика, но полный обреченности взгляд героини, неотрывно следящий за женихом Жаном и госпожой Жюли в дверную щель: огромный зрачок расширяется и сужается, реагируя на смерть птицы. Актриса играет бездвижное и безмолвное потрясение на каждом представлении, зная, что ее глаза в это мгновение во весь экран распахнуты перед залом.

Пишущие о спектаклях Митчелл отмечают: «Камера, рыскающая по комнатам, все время заставляет зрителя задаваться вопросом, характерным скорее для кино: чьими глазами мы сейчас видим этот затылок, этот крупный план, эти руки, блуждающие по поверхности туалетного столика? Кто в данный момент берет на себя роль рассказчика? Вопрос про принадлежность взгляда – один из важнейших для Кэти Митчелл»[11]. Возможно, именно из-за вопроса про принадлежность взгляда спектакль «Фрекен Жюли», как и другие ее работы, открывающие романы, пьесы, новеллы непривычным постановочным ключом, исследующие мрачные психологические закоулки (неизменно женской души), требуют тщательных описаний.

Август Стриндберг в интерпретации Кэти Митчелл неожиданно лишается агрессии и женоненавистничества: режиссер сосредоточен лишь на причудливости и хрупкости человеческих взаимоотношений в пределах одного максимально укрупненного фрагмента жизни. Проблемы феминизма со всей очевидностью занимают Кэти Митчелл, проступая не только в ее драматических работах, основанных на произведениях, не чуждых теме, но и, например, в сказочной опере «Альцина» Георга Фридриха Генделя на сюжет Лудовико Ариосто или в «Пелеасе и Мелизанде» Клода Дебюсси по Морису Метерлинку – им режиссер адресует четкую формулировку «феминистская деконструкция»[12]. Уже в ранних работах Митчелл на первый план выдвигались женские образы, спектакли почти всегда строились вокруг женщин: «Если прописанные в пьесе женские персонажи не были важными, я создавала других женских персонажей, чтобы сделать их такими же интересными, как и мужчины. Это касается и моих чеховских постановок, ведь пьеса “Три сестры” выстроена вокруг трех героинь, а в “Чайке” два ключевых персонажа, по моему мнению, это Нина и Аркадина»[13]. Схожим путем Митчелл двигалась и в опере, где перевернуть привычную схему (мужчина – герой, женщина – пассивная жертва) оказалось особенно заманчивым. Говоря о своей позиции в отношении гендерной проблематики, она утверждает: «Осознанность во многом пришла благодаря работе в опере»[14].

Театрально-психологические триллеры, созданные режиссером в драматическом театре в начале 2010-х, – «Путешествие через ночь» (2012) в *Schauspiel Köln* по канве новеллы современного автора, австрийской феминистки Фридерики Майрёкер, и «Желтые обои» (2013) в *Schaubühne* по прозе американки Шарлотты Перкинс Гилман, которую нередко называют утопической феминисткой, – сделаны по тем же лекалам, что и «Фрекен Жюли», и сосредоточены на феминистской теме со всем на то основанием. Как и более поздние работы в *Schaubühne* – «Комната Офелии» (2015) Алисы Бёрч[15] и «Тени (Говорит Эвридика)»[16] (2016) по Эльфриде Елинек. (В связи с «Комнатой Офелии» Митчелл отчетливо высказывается о «токсичной гендерной политике»[17] шекспировского «Гамлета» – точке отталкивания для своего спектакля.)

В «Путешествии через ночь» и «Желтых обоях» сцена снова представляет собой двухъярусную конструкцию. Внизу – погруженный в полутьму живой план, вверху – укрупненные камерой знаки внутренних переживаний, явленные в мимике, взгляде или жесте. Снова Митчелл

предлагает два параллельных повествования – театральное и экранное, трехмерное и двумерное. С той только разницей, что в «Путешествии через ночь» на нижнем уровне выстроены купе синего железнодорожного вагона, а в «Желтых обоях», как и во «Фрекен Жюли», – анфилада комнат. На самом же деле, в каждом случае – это подогнанный под возможности театральной сцены тесный кинопавильон.

Регина – Джулия Виенингер и Джулиан – Майк Зольбах едут ночным экспрессом из Парижа в Вену на похороны ее отца. Вагон поезда еще пребывает в тишине и мраке, а на экране в мерцании огней под музыкальную капель уже тянутся лентой рельсы, возникают очертания вокзала, крупным планом даются часы, готовый к отправлению состав и женщина, заглядывающая в окно, а затем – почти во весь экран – ее безжизненные глаза.

Героиня подавлена и погружена в воспоминания, спутник испытывает неловкость от необходимости сопереживать ее утрате и жаждет, чтобы траурные дни поскорее закончились. Чем глубже он ныряет в свое отчуждение, тем более подчеркнуто его внимание к ней. За трансляцию оттенков настроений на экран отвечают виртуозные митчелловские «дзанни» с видеокамерами, опутанные проводами (соавтором режиссера в который раз выступает Лео Уорнер). Укладываясь спать, женщина и мужчина не обмениваются ни словом. Закадровый текст ровно и бестрепетно читается актрисой в тон-студии, под которую отведено одно из купе.

В «Путешествии через ночь» предметы-вехи, заслужившие крупный план, оказываются несколько более бытовыми и приземленными, чем во «Фрекен Жюли», – очки для чтения или маска-шоры для сна, зубная щетка или будильник, скомканная страница или мутное зеркало.

События ночи ощутимо отсылают к Зигмунду Фрейду. В памяти Регины, сочиняющей речь для похорон и склонившейся над тетрадью, встает видение молодого рыжеволосого отца. Назойливо маячит эпизод из прошлого: кухня, заливистый смех, упаковка рождественских подарков, веселая мать, и внезапно – сцена между родителями, звук удара, и кукла на полу. Взрослая героиня зажмуривается, кидается к сонному мужу, но не находит поддержки. В поезде раздается звук (то ли лопнувшей струны, то ли упавшей бадьи), очень похожий на тот удар из прошлого, и видение повторяется. Регина хватается за виски, заталкивает обратно крик, рывком опускает окно в коридоре – волосы взметываются из-за встречного поезда (ветер, как и мелькание огней,

«Путешествие через ночь». Театр *Schauspiel Köln*. Сцена из спектакля. Фото предоставлено Авиньонским фестивалем

специальными устройствами создают на подмостках те же «дзанни»). Молодой проводник протягивает стакан воды и, уловив немой призыв, целует ее сначала вопросительно, а затем разнузданно. Стремительный секс происходит в крайнем служебном купе, зрителю, вуайеристу поневоле, видна лишь ритмично дергающаяся нога. Обратно по коридору Регина бредет полураздетая, шатаясь при торможении поезда, с приоткрытым ртом и застывшим взглядом, на лице – красные пятна. Экран безжалостно приближает ее унизительное преображение. В туалете (еще один отсек сценического вагона) она упирается лбом в зеркало, и между нею и отражением внезапно проступает лицо матери, напоминая об эпизоде расплаты за измену. Настоящее оказывается во власти прошлого.

Ранним утром, когда природа за окном начинает приобретать ясность черт, пробудившийся муж предсказуемо натыкается на Регину, снова пришедшую за лаской к проводнику, и звук давнего удара разносится в третий раз, только адресован он теперь случайно встретившемуся на пути мужчине.

Слезы в глазах экранной Регины расплываются и вытягиваются в рельсы, проводник по громкой связи объявляет прибытие. Мужчина выходит, женщина мешкает, затем все-таки закидывает за плечи рюкзачок и следует за ним. На верхней полке остаются тетрадка и фото отца –

«Желтые обои». Театр *Schaubühne* (Берлин). Сцена из спектакля. Фото *Stephen Cummiskey*

одну из прошлых травм, кажется, удалось изжить. Идущая по пустому вагону уборщица бесстрастно отправляет забытое в мусор.

Отчасти автобиографический рассказ «Желтые обои» написан Шарлоттой Перкинс Гилман в 1892 г. в форме дневника. Нынешняя сценическая версия принадлежит Линдси Тернеру, имена героев изменены, концептуально переделан финал.

Кристоф – Тильман Штраус старательно обустраивает спальню, двигает мебель, проверяет розетки, наливает воду в вазу, слишком просторную для скромного цветка. Из комнаты выдворяются облезлый чемодан и чугунная детская кроватка, которая застревает в дверях. Молодому человеку ассистирует юная розовощекая прислуга – Ирис Бехер. Наконец откуда-то издалека слышится голос героини: «Я приехала», а затем тяжелая поступь по лестнице. Уже звук шагов дает понять, что с Анной что-то неладно.

Реальный сценический план в этом спектакле периодически скрывает от публики опускаемая темная панель, напоминающая пожарный занавес. То, как пугливо обходит Анна новый дом, публика видит только на видео, и здесь впервые сталкивается с затравленным взглядом полупрозрачной героини в исполнении Юдит Энгель, постепенно понимая из текста и действия, что та во власти послеродовой депрессии.

При звуках плача из радионяни по лицу Анны пробегают судороги страдания и отвращения, она тянется ее выключить. Желая

отстраниться, перенаправить внимание, Анна проводит рукой по обоям, и с этого момента, рассматривая обнаружившуюся за рамой зеркала пыль, она попадает в плен, болезнь толкает ее в зависимость от старых обоев, прямо-таки в соответствии с философией Свидригайлова из «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского: «…чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше…». Желтые обои оказываются образом самой что ни на есть заурядной реальности, за кромку которой так тянет заглянуть.

Желтые обои поглощают Анну целиком. Она тяжело встает, с неуверенностью одевается, все больше сутулится и поникает, отстраняет поднос с едой, а на предложения мужа спуститься к ребенку вяло бормочет: «Я еще не готова». Измученная Анна ждет только ночей. Ночами она наблюдает, как в лунном свете меняется желтый рисунок, как узоры шевелятся, обои прорываются, проступают неведомые контуры и черты – мультимедиа тут всемогущи.

Растерянность и рассеянность не дают сосредоточиться ни на работе – Анна пробует открыть ноутбук, ни на игрушках в мобильном телефоне. Даже в редкой выдавленной улыбке, увеличенной во весь экран, видно предельное напряжение мышц. Последняя энергия дарится лишь предмету ее страха и вожделения: Анна мечется от стены к стене, стелется по ним, страстно гладит обои, чувствует их особый запах, дыхание теней. Когда же видит, что за обоями проступает то женский профиль, то анфас (молодое, красивое, но безликое лицо Женщины по ту сторону обоев в исполнении Луизы Вольфрам операторы открыто снимают в соседней комнате), безумие достигает кульминации: Анна принимается яростно обдирать обои, чтобы освободить незнакомку. Скоблящий звук слышится даже в музыке. Мертвая от страха служанка подслушивает за запертой дверью и вызывает с работы Кристофа.

Комната разорена, повсюду ошметки бумаги. Обессиленная Анна уснула на полу. Тут-то и предстанет перед ней равнодушный призрак, возьмет за руку, скажет: «Давай приведем тебя в порядок, ты так хороша», протянет черное вечернее платье, застегнет на шее цепочку и отправит прямиком в ванную, наполненную водой, дав в руки работающий фен. Подоспевший муж будет таранить тяжелую дверь огнетушителем (последнее, что он услышит от жены: «Я еще не готова»), а Анна на экране – плавать в воде, словно безумная Офелия. Офелия и

вода – тут слышны переклички сразу с двумя работами Кэти Митчелл: прошлой – «Пять истин» (2011) и будущей – «Комната Офелии» (2015).

Отбирая у главных героинь своих постановок одну из важнейших составляющих актерской игры – речь – или сводя ее к минимуму, Кэти Митчелл сосредоточивает все их усилия на передаче внутреннего через внешнее, визуальное. Ее актрисы – Юле Бёве («Фрекен Жюли»), Джулия Виенингер («Путешествие через ночь»), Юдит Энгель («Желтые обои») – волшебным образом способны прямо на глазах преображаться, вспыхивать и потухать, стареть и дурнеть, и проживать за час с небольшим изощренно долгие и изощренно мучительные эпизоды судеб.

Описания этих трех, весьма показательных для мультимедийного метода и выбора литературной основы спектаклей могут дать основания предположить, что в первой половине 2010-х годов ничто иное не занимало режиссерских помыслов Кэти Митчелл: только совершенствование в рамках однажды найденного. (Надо признаться, что при первой зрительской встрече этот постановочный прием, обращенный в психологические глубины и технически безукоризненно отшлифованный, производит впечатление ошеломляющее, но рождает сомнения в целесообразности повторения. Опасения, однако, напрасны – ум и фантазия режиссера, ее бестрепетный взгляд на трепетность и хрупкость жизни, как и дарования приглашаемых исполнителей, в первую очередь актрис, как и перфекционизм работы видеооператоров, позволяют применять такую технику к очень разным сюжетам, демонстрируя более чем осмысленное разнообразие.) Но даже оставляя пока в стороне разговор об опере, можно привести и примеры работ Митчелл, сделанных в эти годы не в технике *live cinema*.

В основу пьесы «Дыхание» британского драматурга Дункана Макмиллана положен вопрос практический и одновременно философский: имеем ли мы право приводить детей в мир, где каждая человеческая жизнь накладывает негативный отпечаток на судьбу планеты. Дышать в понимании создателей спектакля *Schaubühne*, выпущенного в конце 2013 г., значит оставлять углеродный след, но вместе с тем, по счастью, еще и любить, и предвкушать будущее. И здесь вступает другая тема, давно занимающая размышления Кэти Митчелл, – экология, состояние планеты: «Я заинтересовалась этой проблемой еще в 2011-м, когда работала с британским ученым Стивеном Эммоттом над перформансом “Десять миллиардов”, копродукцией Авиньонского фестиваля и лондонского театра *Royal Court*. У нас получилась

такая театрализованная лекция о перенаселении, землепользовании, водных ресурсах, пище, транспорте и климате. Целью было просто и ясно донести научные взгляды до обычных зрителей, которые ходят в театр, а не читают научные исследования. Вышло так, что в первую очередь я для себя открыла гигантский пласт знаний, осознала, что происходит с окружающей средой, и поняла, что обязана работать с этой проблематикой. “Дыхание” – моя вторая, уже более осмысленная постановка, посвященная экологии»[18] (третьей стала «2071» в *Royal Court* – об истории изменения климата). К процитированному добавим, что из идейных соображений борьбы с загрязнением окружающей среды Кэти Митчелл не летает на самолетах, потому, наверное, и ставит только в пределах Европы.

Молодая пара из «Дыхания» (спектакль участвовал в фестивале «Новый европейский театр»–2014) задумывается о ребенке. Их напряженный, более чем часовой диалог происходит в необычном тренажерном зале. На двух массивных черных постаментах, над которыми нависли тяжеловесные крышки, будто у саркофагов, закреплено по велосипеду, по бокам примостились еще четыре велотренажера. Когда раздвигается невзрачный занавес, герои в майках, леггинсах и наушниках уже заняли места и усердно крутят педали. Таймер над сценой ведет неумолимый счет, причем зритель не сразу понимает, что учитываются не обороты велосипедных колес, а новые жизни. Отсчет начинается с 7.206.398.000 (около 7 миллиардов жителей планеты), а в среднем каждую секунду на свет появляется 2,6 человек. За время спектакля рождается никак не меньше 10.000 новых обитателей планеты.

Начальная мизансцена – герои в исполнении Люси Вирт и Кристофа Гавенды крутят педали и вещают в микрофоны на фоне то вздрагивающей, то тягучей музыки – сохраняется неизменной до финала спектакля. Молчаливая массовка в лице двух безымянных пар тоже демонстрирует физическую веловыносливость, временами утирая пот полотенцем и выдавая в микрофоны тяжелое дыхание. Обсудив все возможные экологические и нравственные проблемы, герой проникновенно изрекает: «Все будет хорошо», героиня же завершает свою многословную речь признанием: «Я тебя люблю». Свет с их фигур поочередно убирается. Экологическая угроза еще не сумела взять верх над человеческими отношениями. От видео экологических катастроф, как и вообще от видео, режиссер в этой постановке воздерживается, сосредоточившись, против обыкновения, на слове и его содержании.

Максимально приближенной к кино оказывается киноинсталляция «Пять истин», созданная Кэти Митчелл в 2011 г. в сотрудничестве с *Royal National Theatre* и студией *59 Productions* специально для лондонского Музея Виктории и Альберта. В 2017 г. эта киноинсталляция (куратор Кейт Бейли) провела три месяца в Москве, обосновавшись в фойе Электротеатра «Станиславский».

Пять истин – пять сценических правд, пять режиссерских методов: Ежи Гротовского, Питера Брука, Антонена Арто, Бертольта Брехта и Константина Станиславского. Пять стилизованных фрагментов, заточённых в темную комнату и показываемых одновременно на десяти экранах (оператор и видеодизайнер, разумеется, Лео Уорнер): по два экрана – горизонтальный и вертикальный – для каждого из театральных новаторов XX в. Все пять версий погружения шекспировской Офелии в безумие и в тихую гладь реки – а следом и в воды Леты – сыграны английской актрисой Мишель Терри. Молоденькая девушка в кудряшках и цветастом платьице исполняет одну и ту же сцену, сочиненную по мотивам знаменитой трагедии; порой кажется, что у нее меняются не только реквизит (на самом деле, довольно незначительно) или цветы в худосочном несвежем букете, но даже – из-за освещения – цвет волос. Чтобы синхронизировать видеоэпизоды продолжительностью от 5 до 10 минут, создателям пришлось добавить более коротким фрагментам – сцены полного затемнения, как, скажем, этюду, выполненному в стилистике Ежи Гротовского.

Зрителю не предлагается дожидаться начала десятиминутного цикла: он входит в произвольный момент и вынужден самолично постигать правила игры, выбирая определенную тактику. Кто-то пытается уследить за десятью экранами одновременно, иные усаживаются/ложатся посреди черного куба и последовательно постигают митчелловские интерпретации режиссерских методов, наблюдая поочередно за действием на каждой паре экранов, пропустив через себя в итоге пять самоубийств Офелии. На последних кадрах утопленница покоится в реке в самых разных позах: лицом вниз или вверх (тень наплывает на уходящие под воду и в небытие черты), широко раскинув руки, с венком из цветов на шее, или в позе знаменитой прерафаэлитской Офелии с картины Джона Эверетта Милле 1852 г. (Самоубийца, как мы помним, плавала в ванне в финале «Желтых обоев», кадры с силуэтом утопленницы мисс Джессел неоднократно фигурируют и в «Повороте винта», где даже

Сцена из киноинсталляции «Пять истин». *Royal National Theatre* и студия 59 *Productions* для Музея Виктории и Альберта (Лондон)

маленькая Флора отправляет куклу в плавание по реке лицом вниз.) В некоторых эпизодах мелькают темные тени рыб, дрожит рябь на воде, одиноко плавает разбухшая от влаги фотокарточка, слышится бульканье вселенского аквариума, затягивающего очередную душу.

Один и тот же сюжет разворачивается раз за разом (для созерцателя он, однако, стелется окутывающим потоком): после смерти отца Офелия разбирает его вещи, их ей вернули в запечатанном целлофановом пакете – здесь бумажник Полония, связка ключей, очки в футляре, кольцо, мобильный телефон, часы, их общая фотография. В одном из вариантов Офелия негромко горестно напевает и перевязывает букетик цветов ремешком часов, удивляясь, что цветы увяли, а часы по-прежнему тикают (Брук), в другом – судорожно курит, шурша полиэтиленом и нервно выдергивая ромашки из общей связки (Станиславский). В третьем – сурово перекладывает деньги, а следом и кольцо, в свой кошелек, снимает ключ с общей связки, надевает часы на руку, сосредоточенно красится и даже исполняет зонг *«He is dead and gone»* (Брехт). В четвертом – маниакально разглядывает предметы через стены круглого аквариума с золотыми рыбками, поэтому то лицо, то сами вещи вытягиваются, размываются, а беззвучно кривящая рот девушка все больше напоминает привидение или мунковский «Крик» (Арто). В пятой же вариации ее действия преимущественно съедены тьмой, слышен лишь глухой отдаленный вой (Гротовский).

Трудно не позволить себе ассоциацию с тем, как век назад, в сезон 1912 – 1913 гг., Николай Евреинов написал и поставил для театра «Кривое зеркало» режиссерскую буффонаду «в пяти построениях одного отрывка из “Ревизора”, разыгранного в духе Станиславского, Рейнхардта, Крэга, в так называемой классической манере и в жанре кинематографической постановки». Подход Кэти Митчелл, вроде бы идущей схожим путем, не имеет все же ничего общего с «театром скепсиса и отрицания», как выражался про «Кривое зеркало» его создатель Александр Кугель. Это попытка крупного современного режиссера исследовать профессию за пределами интенсивного графика выпуска спектаклей, однако, при всей серьезности отношения суть каждого из методов передана довольно эскизно.

Тема киноинсталляции, как мы понимаем, выбрана отнюдь не случайно. Мысли о героине «Гамлета» и ее роковой гибели не оставляют Кэти Митчелл (при том, что она почти не ставила Шекспира, за исключением ранней работы над «Генрихом VI»), как и тяга к осмыслению театрального метода атлантов мировой режиссуры, как и исследование околосмертного опыта инструментами театра и музыки.

Именно человеческой хрупкости и уязвимости при столкновении с фактом смерти посвящена постановка оперы «Траурная ночь» (Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса, 2014) – сценическое прочтение кантат Иоганна Себастьяна Баха, подчиненное идеально прочерченной драматической логике. Кантаты использовались не целиком, были выбраны отдельные номера – арии, хоралы *a capella*, речитативы и хоры, исполнявшиеся пятью вокалистами. Дирижер Рафаэль Пишон, тогда впервые встретившийся в работе с Кэти Митчелл, говорит: «Нам хотелось, чтобы последовательность номеров составила единое целое, наподобие длинной кантаты. <…> Это был захватывающий совместный опыт, и шаг за шагом мы вдвоем сконструировали спектакль»[19].

Феномен искусства Кэти Митчелл заключен в ее органической способности пристально и хладнокровно вглядываться в пограничные состояния, в эстетизированном преподнесении экстремальных ситуаций и несуетном их проживании, в глубинном понимании неотъемлемости смерти от любви и от самой жизни, в сосредоточенности на смерти и приятии конечности бытия.

За поминальным столом в черном пространстве (сценограф Вики Мортимер, еще один соавтор множества спектаклей Митчелл) две сестры и два брата в течение полутора часов горестно, не поднимая глаз,

«Траурная ночь». Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса. Сцена из спектакля. Фото Д. Юсупова

обращаются к недавно ушедшему отцу, продолжают неоконченный диалог, скорбно осознают безвозвратность потери.

В «Траурной ночи» есть выразительная режиссерская самоцитата из «Пяти истин»: четверо членов осиротевшей семьи (на гастролях в Москве в Большом театре в 2017 г. их исполняли Мириам Арбу, Мариан Дейкхёйзен, Руперт Чарльзворт, Андри Бьорн-Робертсон), словно две Офелии и два Лаэрта, траурной ночью с обреченностью разглядывают возвращенные из морга вещи в прозрачной упаковке. Невероятно медленно вынимают сложенные рубашку и брюки, ботинки, футляр от очков, бумажник, примеряют на тонкое девичье запястье мужские часы и снова запаковывают – фиксируют в памяти навсегда.

Митчелл утверждает, что «в оперной режиссуре музыка диктует ход режиссерской мысли гораздо настойчивее, чем текст пьесы в драматическом театре»[20]. В своих мотивировках, формулировках и постановках Кэти Митчелл чуждается любой приблизительности, как в драме, так и в опере, где ставит почти с равной интенсивностью, объясняя приверженность обоим жанрам энергично и конструктивно: «Параллельная работа в оперном и драматическом театре стимулирует работу мозга»[21].

Поворот головы в «Траурной ночи» равен событию, на подмостках царит священнодействие скорби, возвышающей обыденные действия до литургии. Фигура отца (Фроде Ольсен) призрачно маячит в глубине,

«Миранда». *Théâtre de l'Opéra Comique* (Париж). Сцена из спектакля. Фото *Pierre Grosbois*

иногда проступая из темноты, разбавляемой лишь рыжиной чьих-то волос. Сама Кэти Митчелл определяет содержание спектакля – медитативного, сумрачного и парадоксальным образом просветленного – как «созерцание смерти»[22], и таково самое лаконичное определение из всех возможных, применимое отнюдь не только к этой ее работе, и отнюдь не только в связи с оперой.

Совсем иной посыл заложен в ритуал поминовения в относительно недавней – 2017 – премьере парижского *Théâtre de l'Opéra Comique*. Опера «Миранда» на музыку Генри Пёрселла – продолжение сотрудничества Кэти Митчелл и дирижера Рафаэля Пишона, – несмотря на название, имеет в основе отнюдь не шекспировский сюжет. Отталкивается он от пьесы «Буря», но представляет собой ее радикальный феминистский сиквел.

Миранда (Кейт Линдси), долгие годы проведшая с отцом Просперо на острове в окружении Ариэля и Калибана, давно выросла, вышла замуж за Фердинанда – первого, в сущности, после отца мужчину, которого ей довелось встретить, родила сына Энтони. В лаконично обставленной церкви (сценография Хлои Лэмфорд) предстоит прощание с Мирандой – она утонула, но тело не было найдено, поэтому под портретом устанавливают пустой гроб, на него водружают венок из белых хризантем и фотографию в рамке. Церковь наполняется людьми и высокими вазами с белыми лилиями, зажигаются свечи, под гармоничную

музыку в торжественном антураже совершаются тихие приготовления к отпеванию. Всё обещало бы светлое и горькое прощание, если бы в самом начале нам не продемонстрировали разъяренную Миранду, затевающую при поддержке кучки соучастников месть отцу и всему миру («В этот раз мой отец выслушает!» – даже не поется, а выплевывается ею в исступлении). Миранда взвинченно выкрикивает фразы о том, как украли ее жизнь, сослали на остров, изнасиловали, слишком рано выдали замуж. На изысканном музыкальном и постановочном фоне феминистская тема стремительно торит себе дорогу и выходит на простор. Про Миранду в спектакле *Opéra Comique* можно дословно повторить то же, что пишет критик о главном действующем лице «Комнаты Офелии» в берлинском *Schaubühne*: «В спектакле Митчелл Офелия расстается с мифом о себе, героине Шекспира»[23].

Погрузневший и обзаведшийся очками, давно утративший магию Просперо не подозревает об уготованной ему сцене «мышеловки». Как не догадываются о ложной смерти Миранды его беременная жена Анна, опустошенный Фердинанд, напряженный мальчик Энтони и прочие собравшиеся в церкви. Единым существом они вздрагивают от странных звуков, идущих извне (там что-то крушат), и при появлении загадочной невесты в белом коконе фаты, с черным чулком на лице и пистолетом в руках, наставленным на Просперо. Бьют часы, звонят колокола, Миранда пригвождает обвинениями отца («лжец, абьюзер!») – их, кажется, готова поддержать и Анна, – разоблачает жалкие остатки былой «магии», палит из пистолета в потолок, швыряет оружие мужчинам и уводит сына. Сбившиеся за пустым гробом скорбящие, как и подросток Энтони (ему в этот день суждено расстаться с доверием к людям), оказываются заложниками мести Миранды.

Свечи тушат, цветы и портреты уносят, гроб выкатывают, священник удаляется, колокола переговариваются, церковь пустеет, остается лишь Просперо. Но даже если в отношении Просперо обвинения попали в цель (план «совесть на крючок поддеть» сработал), то удалившаяся Миранда не выглядит победительницей, обеспечившей себе счастливое будущее. Ведь любые чувства и поступки оставляют след на человеке, пишутся жизнью и людьми прямо по коже (как в другой опере – она так и озаглавлена «Написано на коже», – поставленной Митчелл пятью годами ранее).

Убежденность в необходимости вглядывания в проблемное и травматическое не дает покоя и точит режиссера. Заставляет дописывать

классические сюжеты или придавать им вполне определенную направленность, приращивать смыслы и добавлять сюжетные повороты, как в изобретательной генделевской «Альцине» (Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса, 2015). Два сезона – 2017/2018 и 2018/2019 гг. – спектакль шел в Большом театре России, выступавшем ко-продюсером постановки.

Средневековую стилистику «Неистового Роланда» (в основу либретто положен фрагмент поэмы Лудовико Ариосто о пребывании сарацинского рыцаря Руджеро на острове волшебницы-чернокнижницы Альцины) режиссер твердо отвергла, полагая, что исторические реконструкции – не ее стезя[24]. Зато щедро усугубила непостоянство обликов и отношений, в изобилии рассеянное по первоисточнику.

Историю двух могущественных сестер, развлекающихся на своем острове с попавшими туда волею стихий воинами, Митчелл отяготила смыслообразующей деталью, проходящей через все действие. Молодые красавицы Альцина и Моргана (в Москве их пели Хизер Энгебретсон и Анна Аглатова соответственно) на самом деле существуют в двух параллельных возрастных измерениях. Витальные и жестокие, они обитают в роскошно обставленном и ярко освещенном центральном зале с доминирующим ложем размера *king-size* (сценография Хлои Лэмфорд), предаваясь здесь любовным утехам с оказавшимися в их власти мужчинами, воплощая разнообразные сексуальные фантазии, вплоть до садомазохистских. Отработанный и прискучивший человеческий материал (в данном случае исключительно мужской) отправляется Альциной – она в этой паре явно за главную – в верхние владения, дабы, пройдя через адскую машину, превратиться из полнокровного мужчины в чучело зверя, птицы или в деревце. Трофеи, словно вышедшие из-под руки таксидермиста, помещаются в прозрачные музейные витрины, ими сестры обставляют свою повседневность, расцвеченную еще и сосудами с эликсирами едких оттенков.

Однако Альцина и Моргана – не просто хорошенькие волшебницы-нимфоманки, увлеченные наслаждениями жизни и техническим прогрессом. Есть у них и одна на двоих страшная тайна – за пределами великолепной комнаты они всего лишь бессловесные старухи-ведьмы, доживающие век в каморках по обе стороны от магического зала. На эти чуланчики-пеналы, больше напоминающие гробы или пыточные камеры, тоже пал отпечаток дряхлости: ржавчина на внутренней стороне дверей, унылый сумрак, замедленные движения обитателей, дух

«Альцина». Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса. Сцена из спектакля. Фото Д. Юсупова

тоски и тлена. Двери, ведущие туда из ярко освещенной центральной комнаты, пробиты в стенах, где виднеются кривые временны*е* разломы, обнажена кирпичная кладка далеко отстоящих лет. Стоит только Альцине или Моргане взяться за дверную ручку и сделать шаг прочь из обители утех, как в тесное пространство инобытия входят их дряхлые отражения. Возможно даже, что сестры-ведьмы никогда и не были молоды – тем объяснимее их неистовая погоня за удовольствиями, попытка отнять молодость и жизнь у тех, кому они были дарованы природой, предварительно использовав их для страстных ласк.

События оперы сталкивают нас с владычицами острова в тот момент, когда их отлаженное существование оказывается на грани крушения. На сей раз в объятиях Альцины стиснут околдованный пленник Руджеро, а его невеста Брадаманта (по темпераменту девица-воин) под личиной собственного брата Риччардо в компании друга и наставника Мелиссо (оба в форме спецназа и с соответствующей экипировкой вплоть до пластида) является на остров, намереваясь вернуть возлюбленного.

Сбой защитной системы сестер заключается не только в том, что начальник их стражи ревнивый Оронт настолько влюблен в Моргану, что продолжает питать чувство даже к ее одряхлевшей ипостаси и мало что видит вокруг; не в том, что Брадаманте удается проникнуть в дом и нечаянно увлечь Моргану, но прежде всего – во вспыхнувшей в

Альцине, впервые за годы, а то и столетия, любви. Руджеро для Альцины не просто источник удовольствий, он ее подлинная страсть. Чем ближе подходят Брадаманта и Мелиссо к спасению Руджеро (тут тоже не без путаницы и недоверия), тем отчетливей слом в налаженном мирке колдуний – вот метнулась к двери пожилая Моргана и в том же старушечьем обличье ворвалась в заветный зал, впервые не преобразившись в красавицу, и в панике шмыгнула обратно. Вот утробно воет, содрогаясь всем телом, красотка Альцина, к ней пришло осознание, что чары не действуют и Руджеро она теряет (развенчанные и разоруженные волшебницы вообще очень искренно терзаются, горько тоскуют и подлинно страдают, терпя поражения в любви). Да еще и Руджеро безжалостно выливает-высыпает-уничтожает запасы чудодейственного зелья.

Сказка грубого века, «Альцина» Кэти Митчелл оказывается эстетски выверенным, чрезвычайно красивым, идеально соразмерным и очень человечным спектаклем, где режиссерский сюжет привычно пишется уверенной рукой поверх либретто. В каком-то смысле «Альцина» это еще и опера рока. Сестры-волшебницы бросают ему вызов, пытаясь одолеть ход времени, но рок их уничтожает, заключая навеки в те самые музейные витрины. Удел всего живого – быть побежденным временем, словно неизлечимой болезнью.

Время в работах Митчелл может быть почти осязаемым, иметь собственную поступь. В фильме-опере «Поворот винта» отсчет часам и событиям, казалось, вели осенние листья: в начале фильма ветер самовольно толкал дверь усадьбы, открывая знаки запустения – пыльный сумрак, патину, облезшую краску, и унылыми порывами наметал в дом сухие листья. В финале же, когда иллюзия нормальности и благополучия окончательно разрушалась, призрак Питера Куинта исчезал, а юный Майлз падал замертво, очередной поток воздуха выметал листья обратно, и дверь захлопывалась сквозняком.

Человек и время, время, которое течет с разной интенсивностью, ускоряется и замедляется, перекличка эпох, но и неподвластные времени чувства и мысли – все это проявлено в опере «Написано на коже» современного английского композитора Джорджа Бенджамина (Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса, 2012), переусложненной и по содержанию, и по музыкальной составляющей. Тем не менее, услышав эту музыку, Митчелл сказала себе: «Это поразительно красивый музыкальный пейзаж… Я должна его нарисовать!»[25] и взялась за постановку, выпустив мировую премьеру.

«Написано на коже». Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса. Сцена из спектакля. Фото Д. Юсупова

Сюжет, увенчивающийся съедением девушкой сердца своего возлюбленного, восходит к «Декамерону» Боккаччо и к еще более ранним временам – к литературной обработке биографии провансальского трубадура Гильома де Кабестаня XIII в. Автор либретто «Написано на коже» британский драматург Мартин Кримп, неоднократно сотрудничавший с Кэти Митчелл, предлагает свою версию имеющей разночтения истории, смело прошивая Средневековье сегодняшними реалиями – асфальт, парковка, торговый центр, международный аэропорт.

Молодой художник оказывается в доме зажиточного землевладельца и его жены Агнессы (на гастролях в Москве в Большом театре в 2017 г. главные партии исполняли Тим Мид, Джереми Карпентер и Вера-Лотта Бёкер). Он приглашен, дабы создать Книгу с миниатюрами, прославляющую жизнь и деяния Хозяина, который «не мыслит жизни без добродетели и насилия». Книга хозяйских завоеваний и чужих грехов пишется медленно – времена года плавно сменяют друг друга. Молодая хозяйка питает интерес не только к занятию Юноши, но и к нему самому. Ее настойчивые и недвусмысленные приходы в скрипторий, место трудов художника, меняют Книгу, где неминуемо возникает «потайная страница», меняют они и жизнеописание Хозяина, и само бытие.

Симультанность постановки «Написано на коже» вполне соответствует замыслу драматурга с перекличкой двух далеко отстоящих одна

от другой эпох. Пространство сцены поделено на четыре прямоугольника разных размеров (ближе к финалу к ним прибавится пятый, вытянутый по вертикали, с лестницей, уводящей в бесконечность). Правый нижний отсек с массивными белеными окнами, дверями и деревянным столом залит излюбленным Митчелл мягким тусклым светом. Сквозь пол и потолок комнаты прорастают деревья, пробивающиеся кронами в темное помещение наверху, обитель теней, где почти никогда никого не бывает (художник Вики Мортимер). В двух других прямоугольных пространствах творится современная алхимия, здесь условные «ангелы» под лампами дневного света ставят эксперимент над прошлым, по-новому пишут историю Адама и искусительницы Евы, выступая перед зрителями то реквизиторами, то костюмерами, то помрежами, а то и хором комментаторов. Они пропевают множество диких и жестоких реплик, начиная с такой: «Сравняйте города с землей, разрушьте дома» и добираясь до ключевых: «Вымарайте живущих, вытолкните мертвых в жизнь» и «Разбейте печатный станок. / Пусть будет бесценна каждая новая книга, / ибо она написана на коже». (Кэти Митчелл считает, что тексты Мартина Кримпа «напоминают накачанные мускулы, никакой дряблости», а его либретто «больше похоже на поэму, чем на театральную пьесу»[26].)

Не умеющая читать, но имеющая дар чувствовать и желать Агнесса с ее пробудившейся женственностью дерзко обращается к мужу, листающему вроде бы завершенную Книгу (образ любовника как человека книги отсылает к фильму «Повар, вор, его жена и ее любовник» Питера Гринуэя, а сюжет невольного свидетельствования художника против самого себя – к его же «Контракту рисовальщика»): «Дай мне увидеть слово “любовь”» и тем самым открывает свою тайну, обрекая Юношу на гибель.

Нам покажут Хозяина в фартуке мясника, его покровительственное объятие с Юношей и предательский удар ножом, а также чаши с внутренностями и сердце в банке, а еще лужи крови, вытираемые фартуком под бесчинство в музыке. «Ничто из еды, / ничто из питья / никогда не перебьет вкус сердца Юноши / в моем теле», – твердит Агнесса, отведавшая страшное яство и узнавшая правду. Сомнамбулически медленно она начинает подъем по лестнице, черные фигуры в рапиде следуют за ней. «Никакая твоя сила, / никакой твой запрет / не сотрут рисунки, что руки Юноши / выводили на моей коже» – Агнесса постепенно исчезает из поля зрения. «Ангелы» же описывают, как тело женщины падает с балкона, отмечая в третьем лице («этот прием –

«Смертельная болезнь». Театр *Bouffes du Nord* (Париж).
Сцена из спектакля. Фото *Stephen Cummiskey*

настоящее испытание как для режиссера, так и для исполнителя, вынужденного разбираться, кто он – рассказчик или действующее лицо!»[27]) собственный «холодный интерес к человеческой трагедии».

Ледяного холода по отношению к человеческой трагедии полна и «Смертельная болезнь» по роману Маргерит Дюрас, написанному в 1982 г., по объему похожему скорее на повесть. Вслед за романом спектакль Кэти Митчелл, сделанный с использованием мультимедиа, выводит к читателю совершенно чужих друг другу мужчину и женщину, чьи жизни сведены вместе в локальном фрагменте времени и пространства.

Проза Дюрас выстроена в сослагательном наклонении и состоит по преимуществу из фраз рассказчика, заключающих гипотетические возможности: в этом случае вы бы сказали, и тогда бы она ответила, и тут случилось бы… При всей предположительности и зыбкости интонации романного повествования между героями имеется четкое разграничение: он, охваченный «смертельной болезнью» бесчувствия, – несомненно, мертв, метафорически, разумеется; она, призванная за вознаграждение участвовать в акции спасения, – несомненно жива.

В спектакле парижского *Bouffes du Nord* заняты трое исполнителей: Летиция Дош – женщина, Ник Флетчер – мужчина и Ирен Жакоб – рассказчица, все время спектакля проводящая в тесной студии озвучания за стеклом, в наушниках и с книгой в руках, оперирующая, по сути, почти всем объемом текста Дюрас. Жакоб уверяет, что, готовясь к роли,

слушала по кругу многочасовые записи интервью Маргерит Дюрас и пыталась представить, как та мыслила, как чувствовала, как шевелились ее губы, но потом оставила любые попытки копирования и отправилась собственным путем. Впрочем, киноактриса с именем выступает здесь в функции скорее вспомогательной, внимания на себе рассказчица не задерживает (хотя в восприятии французов голос Ирен Жакоб, по-видимому, привносит дополнительные оттенки).

На нижнем этаже сценической конструкции воссозданы типовой номер отеля с ванной комнатой, гостиничный коридор, внутренность лифта. Проделываемые исполнителями в желтоватом искусственном свете действия отправляются на экран в виде черно-белой – кажется, впервые у Митчелл не цветной – укрупненной трансляции событий.

Брутального вида мужчина щедро платит молодой, но уже не юной женщине, чтобы та слепо ему повиновалась, – все это ради того, чтобы хоть раз в жизни испытать эмоциональную близость. Кадры на экране демонстрируют море, пустынный берег, отель, комнату, куда свет серого дня по прихоти обитателя почти не заглядывает. Женщина приходит, уходит и снова возвращается, выполняя неспешные ритуалы на пути преображения: докуривает сигарету, поднимается на лифте, бросает бесстрастный взгляд в зеркало, меняет у входа в номер кеды на туфли и берется за ручку двери. За ней зверь в мужском обличье, насмотревшись порно, десять ночей кряду экспериментирует над женским телом и душой. Он фотографирует ее во сне, фрагментируя фигуру кадрами, и вдруг набрасывается, пытаясь задушить подушкой. Отбившись и отдышавшись, она равнодушно констатирует: «Болезнь все больше вами завладевает. Вы больны смертельной болезнью». Он храпит во сне рыком тигра, воет, принимая душ, словно подстреленный, плачет только от жалости к себе и замышляет вскрыть вены. Она украдкой просматривает на его телефоне видео с собой и всегда имеет поблизости газовый баллончик для самообороны.

Ни в чем нельзя быть уверенным до конца: так ли ужасен он, так ли безучастна она (ведь даже рассказчица изъясняется здесь в основном гипотезами). Летиция Дош и Ник Флетчер в своем подчеркнуто сдержанном существовании идеально выполняют задуманное постановщиком, нередко переводящим расплывчатые намеки Дюрас в конкретные действия вроде сцены насилия.

Черно-белый колорит придает морю суровость, а событиям отстраненность и очень подходит прозе Дюрас. Вся чувственность,

а порой и жесткая разнузданность происходящего введены режиссером в суровые и стильные, эстетизирующие действительность рамки, а в биографию героини вписан, разумеется, ряд подробностей (свободную адаптацию романа, о постановке которого в разное время размышляли Петер Штайн и Люк Бонди и который дважды воплощал на сцене Роберт Уилсон, сделала Алиса Бёрч). Так, силуэт женщины, изваянием застывшей у моря в окружении чаек, однажды сменяется на экране фигуркой девочки: она вглядывается в окна небольшого дома, поднимается по лестнице и видит в комнате повесившегося отца.

В череде финальных кадров, после того, как пачка купюр перекочевывает из рук мужчины в сумочку женщины, – возникает самый последний: встреча у моря женщины и мальчика. Не пробившись сквозь мужское бесчувствие, не сумев заставить чью-то «смертельную болезнь» отступить, она может только не допустить ее до собственного сына.

Маргерит Дюрас пишет о Нем, феминистка Кэти Митчелл ставит спектакль о Ней. Все происходящее увидено глазами героини, подано через ее монотонное восприятие, схожее с мироощущением Кристины во «Фрекен Жюли». Кстати, совсем недавно Митчелл заявила: «Уже третий год подряд я намеренно читаю только литературу, написанную женщинами»[28]. На самом деле, кажется, что гораздо дольше. Вот и сейчас (конец 2019 г.) она выпустила в *Schaubühne* интерпретацию «Орландо» Вирджинии Вульф.

Кэти Митчелл абсолютно бескомпромиссна в донесении до публики своих убеждений, в особенности тех, что касаются феминизма. Его присутствие в постановках разных лет чем дальше, тем значительнее. В слове же режиссер формулирует сегодня свои взгляды и принципы так: «Феминизм – это не дискриминационное движение, это движение за равенство между мужчинами и женщинами»; «меня интересуют все формы феминизма»; «Были ли у меня образцы для подражания – другие феминистки, занимавшие высокие позиции в моей области или в искусстве в целом? Конечно, я могу отметить, что есть много сильных женщин-художников, таких как Дебора Уорнер в Британии и Пина Бауш в Германии»; «…сейчас время говорить о проблемах равноправия, и я о них говорю»[29].

Необычность личности Кэти Митчелл порождает – во всяком случае, последние полтора-два десятилетия – парадоксальные в своей синхронности упреки в театральном вандализме и чрезмерном традиционализме, в феминистских провокациях и избыточном

поклонении психологическому театру. Однако вопреки любым претензиям Кэти Митчелл сформировала узнаваемый высокотехнологичный режиссерский стиль, заключенный отнюдь не только в мультимедийной эстетике, но и в рассказывании на сцене вполне человеческих, по преимуществу женских, историй, сотканных, как правило, из темных материй. Она настояла на своих особых отношениях с литературой, кино и музыкой и выработала совершенно индивидуальный подход к работе с исполнителями, дающий порой невиданные результаты (суть его лежит в замене альтернативы *хорошо/плохо* на *ясно/не ясно*). Не отказываясь от «предрассудка любимой мысли», Митчелл, обладающей причудливой оптикой, почти всякий раз удается найти для своей главной идеи чуть иной – и по большей части неочевидный – угол зрения.

[1] *Островский А.* Пьеса выбирает режиссера: Беседа с Кэти Митчелл. 14 августа 1998 // Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века. Вып. 1 / Авторы проекта и ред.-сост. А.М. Смелянский и О.В. Егошина. М.: МХТ, 1999. С. 295.

[2] *Пушкина О.* Cherche – De Meiden – Katie Mitchell // Петербургский театральный журнал. Блог. 2017. 20 августа. http://ptj.spb.ru/blog/cherche-demeiden-katie-mitchell/.

[3] См.: *Higgins Ch.* Katie Mitchell, British theatre's queen in exile // The Guardian. 2016. 14 January.

[4] *Островский А.* Пьеса выбирает режиссера: Беседа с Кэти Митчелл. С. 301, 302.

[5] См.: *Higgins Ch.* Katie Mitchell, British theatre's queen in exile.

[6] См.: *Ильдатова А.* Кэти Митчелл: женский взгляд // Театр. 2014. № 16. С. 35.

[7] *Митчелл Кэти*: «Есть ли у нас право рожать детей в преддверии экологической катастрофы?». Беседа с М. Никитиной // 2014. 24 ноября. https://snob.ru/selected/entry/84072/.

[8] См.: *Колязин В.* Что говорит Эвридика // Экран и сцена. 2016. Ноябрь. № 21. С. 5.

[9] См.: *Ильдатова А.* По ту сторону границы: главные имена // Театр. 2019. № 38. С. 107.

[10] См.: *Бартошевич А.* Шекспир для туристов и Достоевский для избранных: Беседа с Е. Дмитриевской // Бартошевич А.В. Театральные хроники. Начало двадцать первого века. М.: АРТ, 2013. С. 291.

[11] *Кухаренко И.* Непереносимо хорошая девочка: Кэти Митчелл в опере // Георг Фридрих Гендель. Альцина. Буклет. М.: Большой театр, 2017. С. 24.

[12] *Савиковская Ю.* Долгий путь до равенства: Беседа с Кэти Митчелл // Театр. 2019. № 38. С. 115.

[13] Там же. «Три сестры» (2003), «Чайка» в версии Мартина Кримпа (2006; оба – *Royal National Theatre*).

[14] Там же.

[15] См.: *Гердт О.* Зрители стали вуайеристами в берлинском спектакле Кэти Митчелл «Комната Офелии» // Ведомости. 2016. 12 января.

[16] См.: *Колязин В.* Что говорит Эвридика.

[17] *Савиковская Ю.* Долгий путь до равенства: Беседа с Кэти Митчелл. С. 118.

[18] *Митчелл Кэти*: «Есть ли у нас право рожать детей в преддверии экологической катастрофы?». Беседа с М. Никитиной.

[19] *Леруа-Ранке Ж.* В музыке Баха кроется театр / Беседа с Рафаэлем Пишоном 15 апреля 2014 / Пер. Ю. Монтэль // Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса. Гастроли на сцене Большого театра. Буклет. М.: Большой театр, 2017. С. 45.

[20] *Перру А.* Тогда и теперь: Беседа с Кэти Митчелл 13 апреля 2012 / Пер. Ю. Монтэль и Е. Бабуриной // Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса. Гастроли на сцене Большого театра. Буклет. М.: Большой театр, 2017. С. 25.

[21] *Ле Набур А.* Созерцание смерти: Беседа с Кэти Митчелл 14 апреля 2014 / Пер. Ю. Монтэль и Е. Бабуриной // Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса. Гастроли на сцене Большого театра. Буклет. М.: Большой театр, 2017. С. 50.

[22] Там же. С. 51.

[23] *Абдуллаева З.* Черный куб. Camera lucida // 2016. 3 марта. https://www.colta.ru/articles/theatre/10287-chernyy-kub-camera-lucida.

[24] См.: *Ле Набур А.* «Альцина – мятущаяся и тоскующая по прошлому героиня…»: Беседа с Кэти Митчелл 11 марта 2015 / Пер. Ю. Монтэль // Георг Фридрих Гендель. Альцина. Буклет. М.: Большой театр, 2017. С. 35.

[25] *Перру А.* Тогда и теперь: Беседа с Кэти Митчелл 13 апреля 2012. С. 25.

[26] Там же.

[27] Там же.

[28] *Савиковская Ю.* Долгий путь до равенства: Беседа с Кэти Митчелл. С. 122.

[29] Там же. С. 117, 122, 115, 123.

Вадим Максимов

Театр Кети Чухров, который поможет нам преодолеть постдраматизм

Процессы, происходящие в современном театре, закономерно порождают жаркие споры. Чтобы проникнуть в суть этих процессов, нужно отказаться от обсуждения на уровне восторга или осуждения сегодняшнего театра.

Театр таков, каков он есть. Он не может быть ни плохим, ни хорошим. Он отражает объективные процессы. Оценочно могут быть определены только конкретные выявленные тенденции, указывающие на дальнейшее развитие театра. Сегодняшний театр – объективный факт. Завтрашний – зависит от тех тенденций, которые будут либо развиты, либо прерваны.

Это движение, направленное в будущее, во многом зависит от методов, от подходов, от критериев оценки, которые используются в осмыслении происходящих сегодня процессов.

Современная театральная мысль указывает, прежде всего, на глобальные отличия сегодняшнего театра от традиционного: отсутствие действия, отсутствие драматизма, активизация зрителя и т.д. С другой стороны, критическая оценка спектаклей чаще всего сбивается на эмоциональные ощущения и на использование самого консервативного инструментария: вплоть до критерия адекватности драме. Возникает очевидный разрыв между реальным состоянием театра и театральными теориями, изобретающими новые и новые системы терминов, но не применяющими каких-либо критических методов.

Почти все современные теории демонстрируют либо очевидную консервативность, либо отрыв от театра. Одним из ярких примеров стала, например, теория перформативности, по которой отказ современного театра от драматизма определяется исключительно активностью зрителя, а ценность представления не связана с его художественным значением. Столь радикальный подход заставляет вспомнить почти забытую теорию «отрицания театра».

Книга Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности» наряду с другими ее сочинениями начала XXI в. претендует на статус универсальной теории современного театра. С точки зрения автора, начиная с «перформативного поворота» 1960-х гг. основной театральной тенденцией становится перформативность, свойственная театру уже в начале XX в., а полного воплощения эта тенденция достигает в перформансах. Это такая форма театра, в которой ход действия определяет зритель. Заданы условия, происходят события, но развитие и разрешение ситуации вариативно и зависит от конкретной реакции зрителя на каждом представлении. «В результате зрители перформанса превратились в актеров»[1]. Таким образом, спектакль из художественного пространства переместился в «этическое».

К. Чухров

Фишер-Лихте приходит к абсолютно закономерному выводу, что перформативный спектакль невозможно описать (оценить) по принципам эстетических теорий. А далее подробно называются обстоятельства, по которым критика любого спектакля заведомо является необъективной и бессмысленной. Тем самым задачи критики в целом и сама возможность профессионального осмысления спектакля откровенно подменяются субъективной эмоциональной реакцией зрителя.

На самом деле это разные процессы.

Теория перформативности превращается в общий закон развития театра. С точки зрения Фишер-Лихте, давно закончились времена, когда «под искусством понималось создание некоего художественного произведения, обладающего законченной формой»[2]. Для современного спектакля не имеет значения, является ли он артефактом. А имеет значение – только создаваемое спектаклем «художественное событие». Так считает Фишер-Лихте; и опять совершает подмену. Спектакль рассматривался как «склад событий» со времен Аристотеля. В понимании Фишер-Лихте и других современных теоретиков конкретный смысл события-действия утрачивается, и это понятие становится чисто метафорическим.

Отказ от значения формы, структуры, художественности (а от драматургии и подавно) вызван объективными причинами: исчерпанностью современным театром художественных средств и, конкретнее, принципов, установленных режиссерским театром всего-то сто лет назад.

Теория Фишер-Лихте имеет новаторское значение. Перформативность Фишер-Лихте обнаруживает глубинную связь с театром до-трагическим, ритуальным! Там действительно еще не было зрителя и трагического катарсиса. Но эта история не может отменить законов, по которым театр развивался 25 веков.

Причины понятны, но это не значит, что театр как таковой и искусство в целом вдруг прекращает свое существование. Указанные причины не столь глобальны, но пафос отрицания художественного значения театра действительно имеет широкое распространение. Другое дело, что в большинстве случаев это не теории, а манифесты и попытки введения новой терминологии.

Общие тенденции приводят к вопросу: возможны ли сегодня теоретические обоснования театра именно как вида искусства (а не как опровержения собственно театральной природы)? Такие теории есть.

1.

Театральная концепция московского философа, литературоведа, драматурга Кети Чухров, развивающего традиции постструктуралистов Ж. Дерриды, Ж. Делёза, М. Мамардашвили и других, отражает процессы, наблюдаемые в современном театре, но в большей степени устремленные к следующему этапу его развития.

Значимость театра, решительно преобразованная на уровне философской идеи Вагнером и Ницше, у постструктуралистов обрела реальные и актуальные очертания. Деррида применил принцип деконструкции к театру и получил новое его качество. Делёз увидел в театре сверх-бытие или удвоенное (повторенное) бытие. Он утвердил понятие Театра Повторения, противостоящего Театру Воспроизведения.

Кети Чухров довела театр-философию (театр-идею) до уровня театральной системы и соотнесла его с театром сегодняшнего дня. (Французские постструктуралисты в целом не принимали актуальный тогда театр и ориентировались на нереализованные театральные системы.)

Реальный подход к театру Чухров воплощает в понимании театрального События, как перехода актёра к «исполнительской, повторительной, артистической практике»[3].

В системе театральных понятий Чухров как бы сталкивает толкования «повторения» Дерриды и Делёза. Деррида определяет театр Арто как исключающий повторение. Деррида делает вывод, что актер в процессе игры воспринимает себя как Другого, и его действие ему уже не принадлежит. (Так он становится Двойником себя.) С точки зрения Дерриды Арто преодолевает повторение. «Играя тысячу раз повторенный текст, актер, в силу режима традиционной игры, не способен осознать главный парадокс игры – разделение на себя, говорящего нечто, и на себя, говорящего нечто в качестве актера-персонажа»[4]. Арто ставит задачу преодолеть этот зазор и фактически отказывается от персонажа как некоего субъекта. Такой театр становится режимом, позволяющим осуществить выбор. В условиях, определяемых Дерридой как деконструкция, невозможен выбор «истины», а в артистическом, повторительном режиме он совершается. «Истина, например, не в сообщении оракула Эдипу – она не имеет места и времени <...>. Эдип должен перестать быть царем и начать становиться артистом, перевести нарратив и судьбу в исполняющий голос. Действие в драме Эдипа основано уже не на мифе, а на том факте, что после сообщения оракула Эдип не может не повторять, не играть, не может не быть артистом (актером)»[5].

Жиль Делёз в «Различии и повторении» рассматривает повторение как преодоление традиционной философии и видит воплощение его в драматизации, в театре.

Именно Делёз предложил в конце 60-х гг. в противовес философиям, разрушающим все основополагающие понятия, модель, сохраняющую базовую позитивную основу. Понятие «повторение» становится основным. Оно не может быть объяснено через тождественность понятий. Предполагалось, что «изображение воспроизводится согласно совершенно тождественному понятию... Но в действительности художник так не поступает. Он не противопоставляет образцы изображения. Каждый раз он соединяет элемент образца с *другим* элементом следующего. В динамический процесс созидания он вносит неуравновешенность, нестабильность, асимметрию, некое зияние, которые предотвращаются лишь в конечном результате»[6]. Здесь одновременно провозглашается преемственность и универсальность произведения, но и деструктивность, которая в итоге уравновешивается.

Установление причинности обуславливает некие общие закономерности, утверждает глубокий смысл. Но для выявления причинности ее следует «расчленить»: «Расчленение причинности ради усмотрения в ней двух типов повторения – одного, касающегося лишь конечного абстрактного эффекта, и другого – как действующей причины. Первый – это тип статического повторения, а второй – динамического. Одно повторение возникает из произведения, другое же подобно “эволюции” жеста»[7].

Именно «динамическое» характеризует уникальность этого глубинного повторения. Отсюда закономерность объяснения повторения через понятия театра нового типа и использование смысла, внесенного в повторение Кьеркегором. Делёз приходит к выводу, что Повторение есть Идея.

В 1843 г. Сёрен Кьеркегор написал повесть «Повторение». Романтическая история несостоявшейся любви, описанная неким Константином Констанцием, предваряется формулированием общей идеи. Идея восходит к понятию древнегреческой философии «кинесис» и формулируется как диалектика повторения: повторяется то, что уже имело место, но именно это придает повторению новизну. Новый смысл «повторения» заключается в том, что в отличие от древнегреческого его понимания как воспоминания, оно является выходом из предопределенности, самостоятельным выбором, разрешением ситуации. То есть по сути – экзистенцией. «Повторение – сама действительность; повторение – это смысл существования»[8]. Рассказчик повести (*alter ego* самого Кьеркегора) примеряет эти принципы и к себе, и к своему герою, любовную историю которого он описывает: «...высвободишься ли, станешь когда-нибудь вновь отдельным человеком – или смиришься с мыслью, что ты орган другого, большего тела»[9]. Юный друг, историю которого рассказывает Констанций, преодолевает свои чувства через бесконечное повторение мельчайших ситуаций. Он стремится понять, в чем состоял его долг и одновременно не хочет видеть его внешних проявлений. В свою очередь рассказчик, Констанций, создает своего героя, чтобы повторить самого себя и одновременно породить нечто уникальное. «Моя личность – предпосылка сознания, необходимая, чтобы он вообще мог появиться. Но я никогда бы не сумел прийти к тому, к чему приходит он в своей простоте»[10].

Одна из основополагающих идей, на которой строится театральная теория Чухров, – идея Делёза о «третьем времени повторения».

Делёз опирается на переосмысление Кантом формулы Декарта «мыслю, следовательно, существую». Кант в «Критике чистого разума» приходит к выводу, что неопределенное «существование» определяется через «Я мыслю» только в одной форме – «форме времени». Существование феномена проявляется во времени. Это «первое время», которое выражается в круговой последовательности происходящего. Однако Идею определяет чистое прошлое, которое понимается как «мифическое прошедшее прошлое». «Таким двусмысленным был уже второй синтез времени – двусмысленность Мнемозины. С высоты своего чистого прошлого она превосходит мир представления и господствует над ним; она обоснование в-себе, ноумен, Идея. <...> Она несводима к настоящему, превосходит репрезентацию»[11]. Таким образом, у Канта два уровня времени, которые должны разрешаться в каком-то единстве.

Дальнейшую делёзовскую интерпретацию идей Канта Чухров воспринимает и показывает как новый этап понимания категорий времени и человека. «Бинарность восприятия и мысли, активности и пассивности у Канта снимается введением трансцендентального субъекта в качестве синтетической нейтрализации. <...> Делёз же предлагает оставаться в этой расщелине “я”. Его интересует это (“театральное”?) расщепление “я”»[12].

Третье расщепленное время Делёз (а вслед – Чухров) определяет гамлетовской метафорой: «Время сорвалось с петель». Это время выходит за линию кругового мироустройства и становится чистой формой. Не что-то происходит во времени – говорит Делёз – а само время происходит.

Второе время обозначало переход мыслящего субъекта к действию, длящемуся во времени. Делёз находит иллюстрации этому открытию Канта именно в театральной форме: перелом этот обозначен в «Гамлете» – событием морского путешествия, в «Эдипе» – завершением расследования[13]. С Эдипом абсолютно понятно – это мгновенная кульминация, когда все становится очевидно и нужно как-то разрешать конфликт. С Гамлетом сложнее – никакого путешествия в Англию в пьесе нет. Но именно события, о которых рассказывается (частично в письмах Гамлета), приводят к кульминационным сценам.

Второе время обозначает «раздвоение мыслящего субъекта». «Что же до третьего времени, которое открывает будущее, то оно означает, что событие, действие обладают тайной связностью, исключающей связность мыслящего субъекта, оборачиваясь против него, ставшего

К. Чухров. Фото Ф. Ратникова

равным им, разрывая его на тысячи частей...»[14]. Итак, «я», существующее во временном порядке, и мыслящий субъект, раздвоенный и вынужденный действовать, в новом времени приходят в парадоксальное соответствие. Это соответствие достигается в новом человеке: «в человеке без имени, без семьи, без качеств, без мыслящего субъекта и Я <...> – уже сверхчеловеке, чьи разрозненные органы вращаются вокруг возвышенного образа»[15].

Кети Чухров, комментируя и развивая логику Делёза, еще больше усиливает аналогию «сверхчеловека» третьего времени с законами и понятиями театра: если Кант находит разрешение проблемы существования в божественном времени мыслящего субъекта, «Делёз же предполагает остаться в этой расщелине “я”. Его интересует это (“театральное”?) расщепленное “я”, позволяющее осуществить парадоксальный (дизъюнктивный) синтез»[16]. Человек пытается наполнить своим нарративом пустую форму самостоятельного времени. «Иначе говоря, человек в любом случае *исполнитель* – и в том, когда следует содержанию жизни как непреложной реальности и “правде”, и в том, когда перестает ему следовать, открываясь пустому потоку времени “бытия”, подобно шекспировскому Гамлету»[17].

Гамлет является для Делёза и Чухров примером исполнительства. А исполнительство (театр) реализацией этого третьего времени. Таким образом театр становится наиболее полным воплощением концепций

новой философии. Но и театр мыслится не как Воспроизведение, а как Повторение – рождение каждый раз новой формы, становление человека, который не существует изначально, а только становится им. Этот смысл вкладывается в понятие «сверхчеловек».

Чухров находит реальность нового театра, выполняющего эти глобальные (собственно, театральные),задачи. Главное новаторство нового театра в актере, который перестал быть таковым и обрел новое качество. Новый этап эволюции актерского искусства понимается как «исполнительская практика». Закономерно, что Делез не связывает Театр Повторения с какими-либо современными спектаклями. Ему нужно сформулировать универсальную теорию вне практики. А Чухров находит воплощение «человека без роли» в режиссерской технике Ежи Гротовского. Она рассматривает игру Рышарда Чесляка в спектакле «Стойкий принц» как «игру из себя», как воплощение симулякра исполнителя. А симулякр является «способом функционирования повтора»[18].

Человек должен был осознать, что он еще не является человеком, но должен стать им. А становление возможно в единственной форме – исполнительства.

«Трагедия располагается глубже конкретной, неразрешимой истории, – рассматривает конкретный пример Чухров. – Трагедия в “Гамлете” начинается не тогда, когда Гамлет узнает об убийстве отца, а тогда, когда Гамлет понимает, что случившаяся с ним история предательства – всего лишь казус, частность. <...> Он оказывается не “он”. А где он сам располагается, есть он или нет, непонятно. <...> Таким образом, событием для Гамлета является не убийство отца, а осознание фиктивности, подвешенности своего существования»[19]. В этой трактовке не только вскрытие положения современного человека и проблемы времени, но и следование незыблемому эстетическому закону разнонаправленности тех уровней произведения, которые мы называем «фабулой» и «сюжетом».

Поведение человека на сцене (и актера, и Гамлета в пьесе – тут нет особого различия) является не только яркой метафорой, но и очевидной реализацией принципа повторения, третьего времени и новой театральности.

Чухров вскрывает суть этого процесса, выявляя способ существования актера в Театре Повторения. В таком театре уже не сохраняется актер, который играет некую роль. Акцент в любой современной

театральной системе не на роли, а на «исполнении». Уместно называть этот реальный процесс «исполнительской практикой». «Актер, пребывающий на сцене, безусловно, знает будущее своего персонажа, однако актуальное временение игры как его экзистенциализация на сцене доминирует над этим априорным знанием»[20].

Поясним: знание роли, знание судьбы персонажа не мешает исполнителю жить своей реальной жизнью на сцене. Именно эта дистанция (она же – третье время) позволяет создать художественную значимость подлинного конфликта художественного произведения (спектакля). Если зритель видит только судьбу персонажа, никакого художественного значения оно не содержит.

Чухров объясняет что́ воспринимает зритель и что́ происходит в процессе исполнительской практики. «С одной стороны, путь его игры полностью автоматизирован и тело его работает как машина, с другой же – каждый переход внутри смен игрового процесса – процесса исполнения – является для него микротравмой, которая не имеет никакого отношения к травмам изображаемого героя, к их миметированию и репрезентации»[21].

Вот он – реальный процесс существования исполнителя – внешне полностью автоматизированный, а по сути – состоящий из процесса травматизма, из «склада событий», происходящих с исполнителем. «Травматичность, присущая самой онтологии исполнения, и лишает исполнителя дистанции и перспективы по отношению к исполняемому, при этом автоматизм его телесных действий не позволяет ему достигнуть совершенства машинного эффекта, его безопасности, – скорее он является машиной на грани остановки и слома»[22]. Именно такой процесс существования в спектакле не только показывает новое состояние театра, но прежде всего удерживает театр на уровне искусства и отвечает принципам драматизма.

В абсолютном значении формула современного театра выглядит так: «Театр – это такой режим, где исполняется не какая-то роль, а исполняется исполнение жизни»[23].

2.

Работы Чухров завершают на данном этапе формирование теории Театра Повторения. Но театр Чухров это не только теория, но и практика. Она автор пьес, а также своего рода сценариев спектаклей, в создании которых она принимает участие.

Love Machines. Электротеатр «Станиславский». Сцена из спектакля. Фото О. Орловой

Разработав свою актуальную театральную концепцию, Чухров дополнила и довела до полноты теорию Театра Повторения. Вызывает восхищение тот факт, что теоретик сам берется за осуществление своей театральной программы на практике. Прежде всего, с помощью драматургии, разнообразных драматургических форм.

В то же время это стремление не удивляет, так как вполне соответствует творчеству главных «персонажей» книги «Быть и исполнять» – Вагнера и Ницше. Случай Вагнера всем известен. Но и для Ницше принципиально важно, что философско-театральная программная работа «Рождение трагедии» была заявлена в филологическом контексте и раскритикована филологами. А Ницше, сформулировав теорию в 1871 г., отважно предлагает ее реализацию в композиторской иллюстрации «Манфред-медитация» (1872) и в критическом «несвоевременном размышлении» – «Рихард Вагнер в Байрейте» (1875–1876). Это опыты прикладного характера (компромиссные и уязвимые), но они вскрывают актуальность и осуществимость теории.

То же с пьесами Чухров и спектаклями по ним. В 2008 г. ею написана пьеса «Афган – Кузьминки». В последующие годы она устраивала читки пьесы, в том числе в Германии и Швейцарии. Сценическое воплощение пьеса получила в 2017 г. (премьера 26 июля) в рамках фестиваля «Точка доступа» в Петербурге. Режиссер Павел Арсеньев – поэт, теоретик искусства, редактор журнала «Транслит».

Незамысловатый сюжет пьесы строится на взаимоотношениях продавщицы ларька Гали (Владислава Миловская) и хозяина сети ларьков Гамлета (Петр Чижов). Хозяин предлагает работнице перейти с торговли бельем на торговлю мехом. Этот карьерный рост возможен при условии сексуальных услуг, предоставляемых работницей Гамлету.

Пространством спектакля стали павильоны Апраксина двора, легендарного торгового города в центре Петербурга. Это в первой части спектакля. Эстетическое решение заключалось в максимальной идентичности с торговой средой. Актеры стремились к максимальной достоверности, допуская момент импровизации. Результатом стала реакция оказавшихся на спектакле – помимо подготовленной публики – случайных зрителей, которые не увидели в происходящем театра и воспринимали реальную бытовую ситуацию.

Вторая часть спектакля игралась в одном из залов Александринского театра. Место действия – квартира Гамлета. На экране на заднем плане – хроника выступлений Путина и другие документальные кадры.

Сюжет спектакля далеко уходил от банальной фабулы и малозначимых бытовых разговоров. Максимально бытовое поведение актеров, «вживание» в психологию персонажей контрастирует с условными приемами.

На пресс-конференции после премьеры создатели спектакля воодушевленно рассказывали, что реальные люди, представители сферы обслуживания, которых они избрали в качестве прототипов спектакля, в какой-то момент стали «играть» лучше них, актеров. Таким образом, прослеживается связь теории Чухров и режиссерского подхода к ее пьесе. В спектакле-перформансе предусматривается реальный травматический процесс, происходящий с исполнителем, который воспринимается зрителем как реальность (во второй части спектакля средства совершенно другие). Принцип «повторения» достигается за счет разыгрывания банальных ситуаций непосредственно в процессе спектакля. Однако естественность этого действия ограничена исключительно бытовым поведением. Таким образом, мы имеем дело не с художественным явлением, а по преимуществу – перформативным.

Достаточно ясная и доступная форма театральной пьесы предложена Чухров в драматической поэме *Love Machines*. Спектакль по пьесе

Чухров был поставлен в 2016 г. (премьера 15 ноября) в Электротеатре «Станиславский» (режиссер Мария Чиркова).

При использовании условных постановочных средств – и проблематика пьесы, и режиссерское решение отвечают неким «просветительским» целям. Проще сказать: идеи и выразительные средства достаточно просты и явно ориентированы на самого широкого зрителя, в отличие от юхананвовских спектаклей Электротеатра.

В основе также мелодраматический сюжет с традиционной положительной героиней в центре. Среди людей оказываются биороботы (без объяснений, откуда они и каковы их цели), которые искушают людей, провоцируют и всегда добиваются того, чего хотят. Через их действия выясняется, что все представители человечества меркантильны, продажны, развратны. Если что и противостоит этому, так это любовь, но и она «нечеловеческая».

Структура спектакля представляет собой монтаж эпизодов с разными персонажами и их судьбами. Эпизоды связывает Ведущий, который обозначает роли и функции персонажей. Тем самым заведомо снимается узнавание сущности персонажей, и эволюция типажей тоже отсутствует. Сам Ведущий тоже включается в действие. Его типаж – интеллигент, который берет на себя ответственность за события в России 1991, 1993, 1996 гг. и последующих событий. Он рефлексирует и саморазоблачается.

Смешение историческое фактов различных периодов заложено в драматургии, но в режиссуре спектакля усилено различными эклектичными деталями. Таков стиль спектакля.

Сюжеты каждого эпизода жизненны, узнаваемы, банальны. Первый эпизод: Девушка Лида (Анна Мавлитова/ Анна Сенина) в «абордариуме». Она сделала аборт, чтобы удержать своего бойфренда, но тот все равно бросает ее.

Во втором эпизоде другая девушка – уже с новорожденным ребенком – пытается избавиться от него и выбрасывает младенца на помойку. Но биороботы ее уличают и разоблачают.

Третий: молодожены выбирают мебель в *IKEA*. Жена остается одна. Биоробот Пако (Евгений Капустин) предлагает ей заняться сексом в машине, она легко соглашается, а Пако в последний момент меняет намерения, издевается над ней, разоблачает. Четвертый: две девушки из окрестностей Москвы, из Рудни, не могут поделить одного парня. В результате все дерутся, а потом братаются и пьют водку.

Love Machines. А. Икшакова – Корова Зорька.
Электротеатр «Станиславский». Фото О. Орловой

В следующем эпизоде биоробот Полина (Вера Кузнецова) совращает бойфренда Лиды, приводит к себе, раздевает, но вместо секса бьет электрическими разрядами, унижает. «Миссия» биороботов не допускает секс с людьми. Их жизнь строго регламентирована кем-то неведомым.

Далее Чухров переходит к разоблачению идей «демократов» и их лозунгов. В следующем эпизоде – собрание некой политической секты, на котором активист (Павел Шумский) развивает теорию о материальной стоимости (оплачиваемости) любого процесса умственного труда независимо от результата. После собрания секты биоробот предлагает активисту популярность, славу, лекции в Лондоне и тому подобное. Но за это он требует секса. Активист после некоторых мучений соглашается.

Следующая жертва искусителей – журналистка, куратор арт-галереи Даша (Анна Кузминская). Пако, у которого она берет интервью, предлагает ей головокружительную карьеру, но при этом она должна уволить своих друзей. Журналистка соглашается.

Эта цепочка искушений и предательств не могла бы продолжиться в спектакле без некой сюжетной альтернативы – параллельной линии. Помимо биороботов в Москве оказывается Корова Зорька (Анна Икшакова). Это необходимая и необычная любовная линия: Корова любит

девушку Лиду из первого эпизода. Характерный момент, использованный скорее режиссурой, чем драматургией – Корова раздает зрителям листовки с декларацией о свободе коров. Соединение бытовой детали и гротеска. Ирония драматурга оборачивается переведением эстетики материала в план перформативности, но это лишь мнимость, тоже игра.

Любовь Коровы Зорьки безответная. Она находит Лиду, но та отвечает жестокостью. Выясняется, что прежде Лида ударила Зорьку доской с гвоздем и пробила лоб.

Поведение персонажей не предусматривает никакой психологической мотивировки. Это действия, не имеющие последовательности, и характеры, исключающие целостность. Однако актуальность всех сегодняшних ситуаций, дополненная обытовлением фантастических биороботов и коров, позволяет зрителю эмоционально включиться в действие и как бы «достроить» отсутствующий здесь психологизм.

Итак, «мелодраматическая» Лида в свою очередь проявляет жестокость и черствость. Но именно такой герой должен проявиться в структуре спектакля в противоположном качестве. То есть с ней, с Лидой, должен произойти некий перелом, предполагающий включение зрителя в логику персонажа за счет предшествующего мелодраматизма и очищение зрителя за счет выбора, совершаемого героем.

В кульминационной сцене бытовые истории о человеческих слабостях переходят в интеллектуальную драму. Прагматизм, демонизм и разрушительное начало биоробота Пако сталкиваются с мировоззрением единственного представителя человечества (кроме человека-коровы) – Лидой. Это не только столкновение «цивилизаций», но и борьба интеллектов, не предполагаемая до этого в спектакле. Пако объясняет поведение любого человека исключительно биологическими процессами. Лида может противопоставить этому только любовь. И она побеждает. Пако хочет любви. Машина ломается.

В этой сюжетной схеме воплощается главная идея театральной теории Чухров: в спектакле действует машина на грани слома. Пако заявлен как машина, но его играет, естественно, актер. Поэтому его слом оправдан на уровне исполнения.

Пако хотел бы стать человеком, но ему запрещает другой последовательный биоробот Полина. Развязка происходит в жанре «звездных войн» – битва биороботов. Режиссерски это решается банально – с помощью мелькания стробоскопа. Биороботы убивают друг друга – и

это *happy end.* Такая развязка запрограммированна, но вытекает не из действия персонажей, а из схемы сюжета. «Добро» побеждает по законам искусства, «силы зла» побеждены по этой же причине, а не в силу своей слабости. Четкая логика художественной структуры противопоставляется логике жизни – нелепой, бессмысленной, бесчеловечной. В этом смысле эстетика спектакля постмодернистская, но никак не постдраматическая – драматургическая структура здесь незыблема.

Эта структура использует очевидные жанровые схемы, главным образом мелодраму. В эпизодах с искушаемыми землянами это простые и яркие стилизации. В линии Корова Зорька – Лида эта мелодраматичность на грани фарса. Возможно, драматург сознательно доводит мелодраму до пародии, но в сценическом воплощении доминирует прямолинейность сюжета, а не жанровая двусмысленность.

При всей условности сценического языка здесь сохраняется заложенный в пьесе документализм, который, однако, является чисто игровым элементом. В пьесе это воплощается на уровне речи персонажей, как бы бытовой, обильно насыщенной матом. Драматург использует вновь прямолинейный прием, контрастирующий с общей условностью речи. В постановке он мог бы подкрепляться какими-то натуралистическими деталями, но этого не происходит. В таком случае использование мата в пьесе остается случайным приемом, не приводящем к созданию бытовой достоверности действия.

Спектакль по пьесе Чухров декларирует одну из главных теоретических идей драматурга – столкновение в театре механизации и естественного жизненного процесса. Однако эта идея могла найти органичное художественное воплощение только в случае соответствующего актерского решения. Способ существования актеров в спектакле Марии Чирковой в целом традиционный. Актеры играют своих персонажей с разной степенью условности, но создавая целостные образы. Спектакль, как и пьеса, лишены психологизма. Но задаваемые актерами характеры или типажи наполняются психологией в воображении зрителей в силу актуальности банальных обыденных ситуаций.

Такое режиссерское решение не допускает существования актера как механизма на грани слома и не позволяет зрителю ощутить конфликт механизации персонажа и реального процесса исполнительской практики. Однако режиссер адекватно воплощает всю содержательную сторону пьесы. В результате мы имеем дело с воплощением драматического сюжета, но, разумеется, не эстетики Театра Повторения.

«Троянки». Петербургский Новый Императорский театр. Сцена из спектакля. Фото К. Диковского

Можно предположить, что драматург намеренно упрощает способы передачи содержания пьесы и жанровые приемы, предполагая возможность воплощения их на сцене в традиционной эстетике.

3.

Если в перформансе «Афган – Кузьминки» его создатели ставили задачу максимального приближения к обыденному существованию с целью перформативной реакции зрителя, то в «традиционном» спектакле *Love Machines* способ существования актеров не играл существенной роли в драматическом действии. Ни перформативный, ни традиционный театры не могут реализовать задачи Театра Повторения.

Значит ли это, что Театр Повторения не находит воплощения на современной сцене? Нет, не значит.

В спектаклях по чухровским пьесам в той или иной степени проявляется адаптация теоретических идей, желание уйти от ориентации на интеллектуального зрителя, от тотальной интерпретации со стороны и режиссуры, и критики. Возможно, это тоже «случай Вагнера», который буквально воспроизвел в Байрейте свою теорию *Gesamtkunstwerk*, потеряв при этом ее дух.

Но еще вероятней, что в художественных исканиях Чухров ориентируется на понимание театра, выраженное Ницше в его «Несвоевременных размышлениях»: «Однако величие и незаменимость искусства в том-то и состоят, что оно создает у зрителя *видимость* более простого мира, сокращенного решения загадки жизни»[24].

Театральная форма кажется убедительной и ясной именно за счет *видимости* простоты. Непостижимое оказывается доступным! Это видел Ницше в аттической трагедии. Возможно, Чухров идет именно таким «античным» путем. Достигнет ли она цели – неизвестно. Однако, вспомним, что Ницше в дальнейшем отказался от надежды увидеть когда-нибудь обновленный театр.

Поэтому воплощение теории Театра Повторения и конкретных принципов, сформулированных Чухров, легче обнаружить в некоторых современных спектаклях, не имеющих прямого отношения ни к традиции французского постструктурализма, ни к теории Чухров в частности.

В качестве примера рассмотрим спектакль Петербургского Нового Императорского театра «Троянки» по пьесе Еврипида в постановке Олега Еремина.

Художественное значение постановки определяется несколькими факторами:

1. Она не является постановкой постдраматической, так как в ней сохранены значительная часть текста Еврипида, основная сюжетная линия и драматургическая структура.

2. Режиссер предлагает современное художественное решение, лишь в деталях связанное с античной эстетикой, но адекватное принципам аттической трагедии. Это не спектакль по мотивам «Троянок», а сценическое воплощение именно пьесы Еврипида.

3. Спектакль не требует от зрителя расшифровывания (разгадывания) знаковой системы. Совокупность сценического языка и еврипидовского текста предполагает художественное воздействие в рамках структуры спектакля и логики конфликта, а не через интертекстуальные ассоциации и интеллектуальные трактовки.

Фабула пьесы связана с последствиями Троянской войны. Ахейцы вымещают свою злобу на троянских женщинах, которых развозят в качестве рабынь по своим царствам. Сюжет Еврипида передается через монологи троянок, каждая из которых не только оплакивает свою участь, но и демонстрирует стойкость и верность. Ахейцы добиваются полного унижения женщин, но троянки сохраняют свои принципы и внутреннее единство.

В спектакле действующие лица сокращены до четырех женщин (Гекуба, Кассандра, Андромаха, Елена) и единственной мужской роли – в основном, это Талфибий, но в эту роль включены и реплики других персонажей.

Фабулу спектакля фактически обозначает Гекуба (Мария Лысюк) в первом же монологе. Начинается он как чистая декламация, пафос. Но в процессе монолога пафос исчезает и его сменяет энергетика, работающая на нижних резонаторах. Так заявлено противопоставление содержания (миф в интерпретации Еврипида) и формы (движение каждого персонажа от внешнего к внутреннему, глубинному, архетипическому).

В спектакле нет и не может быть отдельно хора троянок, потому что хором становятся все героини. Завязкой является пантомимическая сцена после монолога Гекубы, когда Талфибий раздает женщинам пуанты («котурны»). Никто не может на них ровно стоять, и женщины находят равновесие только держась за руки. В развязке слияние в хор возникает на уровне единого звука. В какой-то момент слова почти размываются, звук становится важнее текста и находится на грани ультразвука. Еще важнее, что в этот хор вливается и Вестник-Талфибий (Далер Газибеков).

Во втором монологе – Кассандра (Мария Лопатина), провидящая свою участь во власти Агамемнона, на физическом и интонационном уровне демонстрирует нелепость, незащищенность, хрупкость, детскость. Неизбежность ее пророчеств не вызывает сомнений.

Но это лишь подготовка к следующему монологу – вдовы Гектора Андромахи (Екатерина Крамаренко). Она повторяет текст монолога много раз до полного физического изнеможения, пока не оказывается лежащей на сцене. С этого момента на повторяющуюся реплику Андромахи: «Всем, всем ты, Гектор, взял, рассудком и породой, и богатством...» (перевод Иннокентия Анненского) – на лежащее тело Андромахи со всего размаха падает тело мужского персонажа спектакля. Он не имеет здесь реплик, но теперь он однозначно воплощает Пирра, которому досталась Андромаха. Это физическое «избиение», подавление Андромахи, крик, в который превращается реплика во время падения – все это заставляет зрителя воспринимать действие на физиологическом уровне. Художественная образность происходящего действия вступает в противоречие с физическим реальным действием, происходящим с актрисой. Это и есть воплощение закона эстетической

Е. Крамаренко – Андромаха, Д. Газибеков – симулякр Пирра. «Троянки». Петербургский Новый Императорский театр. Фото Т. Севенард

реакции! Это и есть соединение в актере запрограммированной судьбы персонажа и механизма исполнения «на грани слома»!

Когда Андромаха не может уже отвечать: «Всем, всем ты, Гектор, взял...» – на падения Пирра, эту мантру подхватывает Кассандра. Троянки непобедимы, неуничтожимы в спектакле Олега Еремина.

Кульминация спектакля – монолог Елены (Анастасия Балуева). Она не троянка, но она жертва. Боги отдали ее Парису, навязали ей ужасную судьбу, определили бессмысленную войну. Но главное действие этой сцены происходит опять-таки на физическом уровне. Прекрасная, как ожившая статуя, Елена в монологе превращается в хрипящую, истекающую слюной, захлебывающуюся пеной женщину. Слюна течет на блюдце, поставленное перед ней на полу. Елена постепенно превращается в воплощение уродства и физического разрушения. (Шокированные зрители отворачиваются, а после спектакля возмущаются.) Художественное значение конкретно этой сцены заключается в противоречии сюжетного вызова богам (это уже не противостояние троянок и ахейцев) и физического разрушения персонажа-исполнителя.

Заканчивается сцена тем, что Елена поворачивается спиной и медленно движется вглубь – плавное движение и скульптурное тело воспроизводят образ статуи Афродиты Каллипиги. То есть красота неистребима под натиском божественного произвола.

М. Лысюк – Гекуба. «Троянки». Петербургский Новый Императорский театр. Фото К. Диковского

Если почти весь монолог Елены произносится на вдохах, что приводит не только к хрипу и слюне, но и к воздействию «отрицательной» энергией (пассивное дыхание), то ответный монолог Гекубы произносится на сильной энергетике нижних резонаторов (активное дыхание). А рефреном монологу Гекубы звучит хор, выходящий постепенно на ультразвук. Смысл монолога Гекубы: Елена сама ответственна за свою судьбу, действовать возможно в любых обстоятельствах. Конфликт в спектакле проявляется не только в столкновении мировоззрений, но и в противодействии энергий.

В следующей сцене Талфибий рассказывает об убийстве сына Гектора и Андромахи. Он сочувствует Гекубе, его бабушке, и отдает ей его тело. Хор в этот момент превращается в птиц, кричащих и клюющих тело. Но это не изображение, а символический жест и энергетический звук.

В развязке спектакля исполнитель Талфибия-вестника надевает женское платье, надевает пуанты-котурны и вливается в заключительный хор спектакля.

Хаос человеческого существования и бессмысленность вражды, составляющие сюжет спектакля, обретают гармонизацию за счет исполнительской практики – реального действия, совершаемого актерами на физическом и энергетическом уровнях.

Для театра XXI в. в целом характерно отторжение жанра трагедии. Зритель спектакля «Троянки» сопротивляется энергетическому воздействию, как может: снимает напряжение смехом, отворачивается от неприятных физиологических проявлений. Однако закон эстетического столкновения эмоций, вызванных содержанием, и эмоций, вызванных формой, срабатывает. К концу действия напряжение снимается и зрительское состояние гармонизируется. Исполнительская практика спектакля «Троянки» воплощает концепцию, теоретически разработанную Кети Чухров и схематически обозначенную в ее драматургических опытах.

[1] *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон-плюс, 2015. С. 20.
[2] Там же. С. 63.
[3] *Чухров К.* Быть и исполнять: Портрет театра в философской критике искусства. СПб., 2011. С. 11.
[4] Там же. С. 73.
[5] Там же. С. 71.
[6] *Делёз Ж.* Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 35.
[7] Там же. С. 35.
[8] *Керкегор С.* Повторение. М.: Лабиринт, 1997. С. 9–10.
[9] Там же. С. 33.
[10] Там же. С. 121.
[11] *Делёз Ж.* Различие и повторение. С. 117.
[12] *Чухров К.* Быть и исполнять, проект театра в философской критике искусства. СПб.: Европейский ун-т в С.-Петербурге, 2011. С. 82.
[13] См.: *Делёз Ж.* Различие и повторение. С. 118.
[14] Там же.
[15] Там же. С. 119.
[16] *Чухров К.* Быть и исполнять... С. 82–83.
[17] Там же. С. 83–84.
[18] Там же. С. 96.
[19] Там же. С. 86.
[20] Там же. С. 26.
[21] Там же. С. 26–27.
[22] Там же. С. 27.
[23] Там же. С. 15.
[24] *Ницше Ф.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. Ч. 2. М.: Культурная революция, 2014. С. 271. («Рихард Вагнер в Байрейте»).

Анастасия Иванова

Comédie Française сквозь призму кинокамеры

Полноценных гастролей *Comédie Française* в России не было с 1973 года. В последующие четыре визита театр привозил по одному спектаклю: «Мизантроп» (1985), «Лес» (2005), «Женитьба Фигаро» (2010) и «Лукреция Борджиа» (2017), – так что, находясь в Москве, было невозможно получить общего представления о жизни старейшей в Европе театральной труппы.

Ситуация начала меняться в 2016-м, когда *Comédie Française* в сотрудничестве с «Пате лайв» (*«Pathé Live»*) представила свои спектакли в кинотеатрах всего мира. К сегодняшнему дню в копилке впечатлений восемь постановок Дома Мольера. Все они (кроме долгожителя «Сирано» в режиссуре Дени Подалидеса) весьма юны: «старшему» («Мизантропу», реж. Клеман Эрвьё-Леже) только-только исполнилось пять лет, а «младший» («Двенадцатая ночь», реж. Томас Остермайер) живет свой первый сезон.

Театр *Comédie Française* сейчас возглавляет Эрик Рюф. Актер, режиссер и сценограф, он пришел сюда в 1993-м, спустя пять лет стал сосьетером, а в 2014 г. назначен генеральным администратором. Основными задачами на посту «первого среди равных» Рюф назвал: приглашение крупнейших мировых режиссеров, возвращение Дома Мольера на Авиньонский фестиваль и расширение зрительской аудитории. Пока генеральному администратору удается последовательно воплощать программу в жизнь: лучшие режиссеры ставят в *Comédie Française*, три года назад состоялось триумфальное возвращение театра в Авиньон со спектаклем «Проклятые» Иво ван Хове по сценарию Лукино Висконти «Гибель богов». Благодаря регулярным кинопоказам поклонников у труппы становится все больше.

Каждый новый сезон – три новых спектакля на экране. В идеале – премьеры текущего или прошедшего сезона. Исключение сделано только в первый год, когда для знакомства с *Comédie Française* отбирали классические, не обязательно новые постановки, пользующиеся любовью парижской публики. Шекспир, Мольер и Ростан. Это был осторожный, оценочный шаг. Театр предлагал возможному зрителю то, чего тот и ожидал от старейшего европейского театра – верности традициям, но без музейной пыли. Современного разговора, но в рамках приличий. К слову, режиссерами спектаклей выступали лишь «свои», сосьетеры *Comédie Française* – Эрик Рюф, Клеман Эрвьё-Леже и Дени Подалидес. Выбор спектаклей для первых кинопоказов можно объяснить еще одной причиной. Она заключена в знаменитом девизе *Comédie Française – Simuletsingulis*, который переводят как «быть вместе и быть самим собой». Актер Жереми Лопес говорит: «Мы становимся сильнее и защищеннее, играя вместе». Здесь ни у кого не возникнет сомнений, кого спасать из горящего дома – актера или режиссера. Труппа прежде всего – на этом держится *Comédie Française*. Более того, это первый пункт ее «Устоев», опубликованных на сайте театра. И – благо

«Сирано де Бержерак». *Comédie Française.* Сцена из спектакля

театр репертуарный – даже на экране мы можем видеть большинство актеров в разных постановках.

К сожалению, блистательный Мишель Вюйермоз предстал перед кинозрителем лишь в одной роли – Сирано. Правда, в ней – вся актерская жизнь с ее драмами, комедиями, водевилями и трагедиями. Роль актера, играющего актера, играющего, кажется, всю драматургию мира. Неслучайно Петр Наумович Фоменко, работая с Вюйермозом над Несчастливцевым, нашел в нем бесконечный источник театральности и предложил Подалидесу-режиссеру (в «Лесе» он был Счастливцевым) занять его в одной из самых театральных пьес.

«Сирано де Бержерак» Подалидеса получился своего рода *hommage* тому, что веками воспринималось зрителями как чудо театра. Он вобрал в себя театральную музыку – хачатуряновский вальс из «Маскарада» и «Болеро» Равеля. Театральную смерть – брызги крови, красными маками и россыпью красных бумажных кружочков заливающие подмостки. Театральную машинерию и сценографию разных веков – подъемные машины, люки, расписные задники, примитивные сценические приспособления для воссоздания тех или иных звуков и, наконец, видеопроекцию. Театральную историю – пока собирается в первом акте публика Бургундского отеля, мы видим на экране не только крупные планы зрителей в зале, сменяющиеся крупными планами современных исполнителей, но и тех, кто некогда играл заглавную роль. В своеобразном

прологе режиссер позволяет себе здесь (единственный раз) и текстовую вольность. Реплика Горожанина о присутствующих на спектакле Бургундского отеля (*«Будю, Поршер, Бурзе, достойный поклоненья, / Кюро, Бурдон, Арбо… Какие имена! / И ни одно из них не будет знать забвенья»*) дополнена именами тех, кого нам показывают – Сирано прошлого столетия, а также тех, кто успел сыграть уже в этом спектакле за десять лет его сценической жизни.

Сам Сирано в этой постановке влюблен, кажется, не столько в Роксану, сколько в театр. Героиня Франсуазы Жиллар выпадает из рассказанной истории. Режиссер и актриса намеренно стирают с Роксаны все, что может привлечь к ней одновременно знатного пресыщенного вельможу, неловкого красавца-провинциала и бедного поэта-воина (хотя мужские роли здесь тоже не раскладываются на привычные типажи). В Роксане нет ошеломляющей красоты. Чтобы увлечься ею, нужно долго и пристально вглядываться, вчитываться в ее внутренний мир. По силам ли это де Гишу и Кристиану, да и нужно ли им? Вот и остается Роксана своеобразным символом чего-то недостижимого и не слишком понятного – театрального признания, если не сказать славы. И конфликт между статным юным актером – неумелым, делающим свои первые шаги, но уже назначенным на главные роли в силу своей типажной молодости, – и мэтром-виртуозом, способным сыграть все что угодно, но не отвечающим возрастным требованиям жестокого театрального божества, а кроме того давно потерявшим веру в себя.

Страх стать, быть на сцене «всерьез»… Балагурство Сирано Мишеля Вюйермоза именно этого порядка. Он умеет и «знает все и еще одну вещь», но прячет свое мастерство за бесконечными дурачествами. Сирано Ростана в сцене дуэли – виртуозный воин, Сирано Вюйермоза – кривляющийся комедиант, далеко не сразу хватающийся за шпагу, но обыгрывающий попадающийся ему под руку реквизит (оружием в его руках становятся по очереди буквально все окружающие предметы). Кажется, его дуэль – лишь словесный поединок филигранного остроумия с почти бессловесной глупостью. Но если присмотреться к забавному комедианту, обнаружишь тот уровень дуракавалятельного мастерства, которое заставит вспомнить стрелеровского Арлекина. Каждый жест отточен, каждый «небрежный» выпад обязан годами работе над собой, каждая улыбка словно добыта из кладовых сыгранных и несыгранных комических ролей. Не участвуют в этом «дурацком»

спонтанном спектакле лишь глаза, требовательно ищущие (и боящиеся найти) своего единственного зрителя. Когда, наконец, Сирано встречается взглядом с Роксаной, тогда театр призывает своего актера к ответу, и начинается игра всерьез. И в финале первого акта новый смысл обретает реплика Сирано после известия о свидании, назначенном Роксаной. В переводе Щепкиной-Куперник: «Зачем бы ни звала, ей нужен Сирано!..», но в оригинале: «Ради чего бы это ни было, но она знает, что я существую». Это не слова обыденно живущего человека, которого на целую ступень приблизили к недостижимому счастью; но слова того, кто задыхался, как вдруг получил глоток воздуха. Театр знает, что актер существует. И даже местоимение «она» здесь важно. Ведь речь идет, естественно, не о каком-то абстрактном театре, а о *Comédie Française* – Французской Комедии. О ней.

Хочется остановиться еще на одном чу́дном примере игры в театр с театром. Последний акт. Умирающий в кресле Сирано. Кресло, изначально покрытое чехлом с цифрой пять, как «отдыхающее» место зрительного зала, без чехла становится очень похожим на легендарное обшарпанное кресло из «Мнимого больного» (кажется, сценография Эрика Рюфа во многом вдохновлялась, если не использовала их напрямую, элементами декораций и реквизита ушедших спектаклей *Comédie Française*). То самое кресло, в котором сидел Мольер, когда ему стало плохо (спектакль прервали, дома Мольер умер).

И вот диалог с Рагно о том, что тот служит у Мольера, повторяемая в бреду реплика «кой черт послал его на эту галеру!», самоэпитафия… Сирано говорит, что сидящим в кресле он не умрет, встретит смерть на ногах. Русские переводы передают именно это намерение – встретить смерть лицом к лицу, стоя, и со шпагой в руке. Во французском же тексте (еще одно открытие, сделанное благодаря спектаклю) говорится: «Не здесь! Нет! Не в *этом* кресле!». Сирано Мишеля Вюйермоза с ужасом смотрит на мольеровское кресло: театр словно вынуждает его принять смерть суфлером великого комедиографа. «Я прожил как суфлер». Ему же важно хоть в смерти остаться самим собой и принести театру себя, а не эхо другого. Тем временем без этого «другого» *Comédie Française* немыслима. Это его дом, до создания которого он не дожил семи лет. Дом того, кто не успев побыть настоящим хозяином, сразу занял в нем место ангела-хранителя. Именно эти слова промелькнули в интервью одной из актрис: ангел-хранитель. Хотя, когда смотришь на лица актеров, говорящих о нем, вслушиваешься в их интонации,

А. Д’Эрми – Зербинетта, Б. Лаверн – Скапен. «Плутни Скапена». *Comédie Française*

начисто лишенные пафоса, понимаешь, что речь идет, скорее, о домовом. Заботливом и любимом домовом – Жане-Батисте Мольере.

Вероятно, ни одни гастроли *Comédie Française* не обходятся без мольеровских постановок. Именно их ждут от театра, а он всегда готов ими поделиться. Как и с кинозрителями, которым дали возможность увидеть «высокую» комедию «Мизантроп» (подарившую своему автору отвергнутое им право на место в Академии) и одну из самых смешных пьес репертуара – «Плутни Скапена».

Ее (ту самую, из которой «целая у вас заимствована сцена!») – поставил Подалидес. Судя по транслируемым спектаклям (кроме двух упомянутых, еще «Лукреция Борджиа»), он очень «актерский» режиссер. В его постановках не хочется и не стоит (за редким исключением, о котором речь ниже) выискивать концепции. Он просто берет пьесу, актеров и разыгрывает с ними увлекательное действо, цепляющее публику, с одной стороны, кажущейся режиссерской примитивностью, а с другой – невероятной плотностью и насыщенностью игры. Она буквально зачаровывает режиссера, заставляя его вновь и вновь ставить спектакли о «человеке играющем». Театру был посвящен «Сирано». Свой театр творит и заглавный герой «Плутней Скапена». Только если театр Сирано был театром классическим, со зрителем хоть и пристрастным (как де Гиш), но все же более или менее отделенным четвертой стеной,

Л. Стоккер – Нерон, Б. Лаверн – Нарцисс. «Британик». *Comédie Française*

то вихрь, закрученный Скапеном, имеет ярко выраженную иммерсивную природу. Его зрителям – как сценическим, так и расположившимся в партере, – отсидеться не удастся. Роль Скапена Дени Подалидес предложил Бенжамену Лаверну – актеру, прежде существовавшему на вторых, а то и на третьих ролях. Если не знать об этом своеобразном дебюте, подумаешь, что перед тобой один из премьеров труппы, давно заслуживший право на бенефис.

Бенжамен Лаверн играет нечто среднее между Фигаро и Арлекином, в предках которого числится средневековый бес. Эта безжалостная чертовщинка моментами превращает заразительно смешного героя, обаятельного интригана и дамского угодника (лукавой цыганке Зарбинетте ловкий и мужественный Скапен куда более под стать, чем невнятный и беспомощный Леандр) в пугающего своей жестокостью и беспринципностью персонажа.

Вот, например, знаменитая сцена избиения Жеронта, прежде уже побывавшего в шкуре облапошенного зрителя («кой черт послал его на эту галеру?!»). Посаженный в мешок, подвешенный над первыми рядами зрительного зала, под хохот публики он получает один жестокий удар за другим. Скапен не довольствуется ролью палача, но берет зрителей в сообщники – предлагает подростку с первого ряда ударить извивающийся у него над головой мешок. Тот соглашается. Смех по

инерции продолжается, но постепенно стихает. Приходит осознание совершенного. Таких переходов от фарса к драме в спектакле немного, но именно они придают постановке дополнительный объем, не позволяющий отнестись к одной из последних пьес Мольера как к пустому развлечению. Герой Бенжамена Лаверна появляется из-под сцены, как из преисподней. Его изначальная хромота, удовлетворение от сотворенного зла, коварство – часто идущее на пользу другим, но всегда приносящее дивиденды, – все это вызывает прямые ассоциации. Спустя год эти ассоциации возникли вновь. Тогда в «Британике» Жана Расина (режиссер Стефан Брауншвейг) Лаверн сыграл Нарцисса – коварного советника Нерона, сбивающего того с пути истинного. Искусителя, а по сути, дьявола. Это казалось прямым продолжением темы, заявленной актером в Скапене. К сожалению, этой концепции повредила очередность показа спектаклей *Comédie Française* на экране. Зрители зала Ришелье увидели Нарцисса годом раньше Скапена. Значит, ловкий слуга вырос из политического искусителя, а не наоборот. Скапен буквально впитал в себя Нарцисса, сделав его частью обаятельного фарсового персонажа.

Нарцисс в спектакле Брауншвейга, кажется, не существует как отдельная личность. Это искуситель не со стороны – изнутри. Сцены Нарцисса-Лаверна и Нерона-Лорана Стоккера выстроены так, что герои не смотрят друг на друга. Мизансценически Нарцисс всегда находится несколько позади Нерона. Их диалог создает впечатление внутреннего, как у Ивана Карамазова и черта. К концу сцены слияние персонажей становится столь полным, что только когда Нерон внезапно поворачивается к Нарциссу и смотрит тому в глаза, чтобы тут же увести его за собой, зритель сознает, что героев было двое. Всю эту внутреннюю дьявольскую виртуозность Лаверн выводит вовне. Из побуждающего к действию становится действующим. И без устали действует на протяжении всего спектакля. Лишь однажды актер оказывается в ситуации проигрыша. Сцена с кошельком в «Плутнях Скапена» по уровню требуемой актерской виртуозности сопоставима со знаменитой сценой с тарелками в «Слуге двух господ». В спектакле Комеди Франсез Жеронта – скупого отца, не способного расстаться с пятьюстами экю ради спасения сына, – играет Дидье Сандр. Актер, прошедший школу Гротовского, работавший с Джорджо Стрелером, Патрисом Шеро, Люком Бонди и Антуаном Витезом, переигравший большинство героев классического репертуара во главе с Родриго в клоделевской «Атласной туфельке». Он вступил в труппу Комеди Франсез в 2013 г. и, кажется, впервые с тех

пор получил роль комичную и гротескную. В его Жеронте все чересчур. Утрированный грим – с оттопыренными ушами и выступающими щеками, карикатурные голосовые модуляции, шаржированная пластика, слишком многослойный костюм, слишком патетичные интонации, – из всего этого вместе, как из кучи мусора (визуально он чем-то напоминает Плюшкина), вырастает личность-манипулятор. Пересматривая спектакль, понимаешь, что ему удалось обмануть и тебя – зрителя – заставив увидеть то, чего нет. Например, несуществующий грим, который визуализировался одной лишь сложнейшей мимической партитурой.

Жеронт Дидье Сандра – своеобразный парафраз Гарпагона – виртуоз скупости, но еще и виртуоз игры. Впрочем, возможно, это свойство актерской природы самого Сандра – умение оценить красоту игры как своей, так и партнера (к примеру, в «Сирано де Бержераке» его граф де Гиш получал истинное наслаждение, глядя на своего антагониста в сцене дуэли или в общении с гасконцами при осаде Арраса). Жеронт, измышляя все новые и новые лацци, не позволяющие кошельку попасть в руки Скапена, постепенно достигает пика, после которого возможны только поклоны и аплодисменты. А потому уже по большому счету становится неважным тот «незначительный» факт, что золото все же достается Скапену. «Галеры! Проклятые галеры!»… Кажется, в запасе у Дидье Сандра осталось еще сотен пять интонаций и жестов, чтобы бросить легендарную фразу в лицо Скапену. Урок мастерства преподан, учитель может покинуть аудиторию, оставив за собой ошарашенного и – в случае со Скапеном – обозленного ученика.

Новый смысл приобретает и финальная угроза Скапена об отмщении: герой Лаверна будет мстить не за то, что Жеронт «насплетничал на меня сыну», а за свой актерский проигрыш. Пусть Скапен получил деньги, но один актер положил другого на обе лопатки, а потому, дабы в следующий раз победа оказалась безусловной, актер Скапен поместит актера Жеронта в мешок, чтобы его не видела публика, и отыграется по полной.

К слову, работа Сандра в постановках Рюфа и Эрвьё-Леже более предсказуема: благородные отцы семейств – Капулетти и граф в «Исправленном щеголе» – типичное возрастное развитие амплуа героя. А вот его граф де Гиш в спектакле Подалидеса весьма любопытен. Бывают актерские работы, в разговоре о которых хочется позабыть о собственной профессии и просто поделиться зрительскими (и женскими) впечатлениями. На минуту забываю – делюсь. Будь я на месте Роксаны

К. Монтенез – Фронтен, А. Д’Эрми – Мартон. «Исправленный щеголь». *Comédie Française*

в этом спектакле выбор, между Кристианом и Сирано был бы очевиден и безоговорочен – де Гиш. Он умен, красив, благороден. Да, не молод, но близок по возрасту Сирано Мишеля Вюйермоза. По сути, он и является тем героем романа Роксаны, которого пытаются совместно создать Сирано и Кристиан. Его, что ли, единомыслие с Сирано не раз обыгрывается в спектакле: тому есть даже яркое мизансценическое подтверждение. В финале сцены в кондитерской Рагно де Гиш, разъяренный разговорами о Нельской башне, бросает в лицо Сирано: «Скажите… Вы читали “Дон Кихота”?» – «Читал.» – «И что ж вы скажете о нем?» – «Что шляпу снять меня берет охота / При имени его одном». Де Гиш вытаскивает из кармана томик Сервантеса и протягивает его Сирано. В ответ Сирано достает точно такой же. Не удивителен Сервантес под рукой у Сирано, а вот де Гиш, постоянно обращающийся к истории Рыцаря печального образа, куда интереснее. Повторюсь, с точки зрения любовной линии, де Гиш Дидье Сандра – очевидный фаворит. Иное – с точки зрения истории о театре. Многолетний премьер труппы де Гиш занимает это место совершенно законно, по праву мастерства и таланта. Его ревность по отношению к Кристиану – естественный страх перед молодым, который одним своим возрастом угрожает столкнуть его с пьедестала. Искреннее же восхищение де Гиша талантом Сирано (тщательно скрываемое от Бержерака) – профессиональное умение оценить

А. Д'Эрми – Селимена, Л. Корбери – Альцест. «Мизантроп». *Comédie Française*

подлинное в искусстве, особенно когда это подлинное не угрожает его собственному положению.

Правда, есть в спектакле эпизод, когда де Гиш полностью отдается своему восхищению – уже не как профессиональный, но как зачарованный зритель. Как Дидье Сандр умеет слушать! Как его герой от раздражения, вызванного дурацкой заминкой на пути к Роксане, переходит к вежливой заинтересованности, увлеченности и, наконец, по-детски беззащитной вере в волшебство и превращение. Семь способов полета на луну в феерически изобретательной игре Вюйермоза-Сирано превращают его из зрителя-сноба, зрителя-скептика в ребенка, впервые открывшего для себя чудо театра. Тем больнее мучительное отрезвление. С одной стороны, боль от обмана – чудо обернулось жестоким розыгрышем. С другой, она сродни той боли, что испытывает Сальери, осознав божественную природу Моцарта. Болезненный страх перед непознаваемым.

Боль и внезапное отрезвление – то, что роднит столь непохожих героев Сандра как де Гиш и Жеронт. Прозрение последнего в сцене безумного смеха Зарбинетты, под аккомпанемент которого Жеронт узнает обо всех обманах и махинациях Скапена, выводит фарсовый персонаж на новый уровень. Совсем недавно зритель хохотал на «галерной» сцене, потом переживал смешанные эмоции в сцене с мешком, и наконец,

должен вновь потешиться над старым скупердяем, но… комедия дает неожиданный сбой. Жеронт Дидье Сандра не столько забавно возмущается скапеновым проделкам, сколько получает все новые и новые (пусть и словесные) удары. Причем на этот раз никакой мешок не скрывает от нас «избиваемого» человека. Комедия оборачивается драмой… *«Не узнаю в мешке, где скрыт Скапен лукавый, / Того, чей «Мизантроп» увенчан громкой славой»*, – писал Николя Буало, в двух строчках соединяя и противопоставляя мольеровские пьесы. Те самые, которые смогли увидеть зрители кинопоказов *Comédie Française*.

Если для Дени Подалидеса в пьесе важнее всего ее потенциальная театральность, то для Клемана Эрвьё-Леже главным магнитом становится сам текст. Когда смотришь его «Мизантропа», кажется, будто присутствуешь при вечернем чтении давно знакомой сказки, которую дети хотят слушать снова и снова, а родители выискивают в ней все новые интересные детали, чтобы не повторяться, не читать «вхолостую». Чтение это медленное, успокоительное, предсонное. Излишняя подробность, когда на сцене закрепляются все пришедшие в голову мысли по поводу хорошо знакомой пьесы, в результате утяжеляет спектакль, до предела замедляя темпоритм. Общий замысел ускользает, в памяти остаются отдельные эпизоды и мизансцены. Вот после горького объяснения и страстного поцелуя Селимена (Аделин д'Эрми) на сцене одна, медленно снимает с пальца кольцо – прежнее, обручальное. Юная вдова сделала свой выбор. Или попытка скромницы Элианты убедить Альцеста в том, что когда любишь, недостатки любимого превращаешь в достоинства, оборачивается кокетливой игрой в поиске остроумных сравнений. На несколько минут Элианта оказывается в центре внимания и получает несказанное удовольствие от кратковременной победы над Селименой. В этой сцене режиссер и актриса ставят добродетельную Элианту на одну ступень с лицемерной Арсиноей. А мгновения самодовольства становятся первым шагом на пути к предательству: когда Альцест остается совсем один, Филинт стремится поддержать друга, но Элианта тянет его за собой, и Филинт окончательно покидает Альцеста. Альцеста играет Лоик Корбери. Герой его не столько мизантроп, сколько «желчный влюбленный» (тот, о котором говорит вторая часть названия пьесы). В нем, кажется, нет особенного стремления к правде – лишь желчность, происходящая из незаладившихся любовных отношений. Снова и снова он высказывает свои чувства, снова и снова в ответ слышит насмешку. Когда же обмен любовными репликами достигает почти

шекспировского накала страстей и приводит к головокружительному поцелую, вмешиваются внешние обстоятельства; на свет извлекается злополучное письмо.

Альцеста-Корбери интересно рассматривать в паре с другим персонажем – Розимондом из «Исправленного щеголя» Мариво, сыгранным актером в следующем спектакле Эрвьё-Леже. В Розимонде словно бы живет генетическая память Альцеста. Память о том, к чему приводит искреннее выражение чувств, о том, что в споре между подлинностью и светскостью в обществе всегда побеждает последняя. Розимонд избирает маску светского щеголя, закрывает сердце для любых переживаний, накладывает мораторий на открытое проявление подлинных чувств. Статика маски, намертво приклеившейся к персонажу, иногда утомляет. С одной стороны, можно восхищаться умением эту маску носить, движение за движением коверкать свою природную пластику, реплика за репликой насиловать собственный голос ломкими интонациями миньона-петиметра, но карикатура, не теряя в точности, в какой-то момент становится навязчивой. Так происходило примерно до второй трети спектакля, когда симпатия жениха к невесте становилась очевидной, и в Розимонде начинал проступать Альцест. Уже всем, включая героиню, понятно, что Розимонд влюблен, только не может проговорить свою любовь вслух.

Безусловно, предлагаемые обстоятельства Мариво, да и всего века Просвещения, убеждали нас в том, что вся проблема в привычке к светскому лицемерию, – скинь оковы лживой цивилизации, стань ближе к природе, и будет тебе счастье. На этом, собственно, и настаивала юная провинциальная девушка, стремившаяся к заявленному в названии «исправлению» Розимонда. По сути, предельной искренности от него требовала та, кого он знал меньше суток. Да, чувства родились, но не умрут ли они, как только будут облечены в слова? Даже не так: не убьют ли их? Альцеста этот путь привел к бесконечному одиночеству. Теперь той же дорогой вынуждают пойти Розимонда. И он делает шаг. Никто от него не отворачивается, впереди свадьба, все довольны, что «исправили» щеголя. Вот только никто (кроме самой сцены, сбросившей с себя пасторальные одежды и вывернутой всем своим механическим нутром на зрителя) не замечает, что за сброшенной маской остался не человек освободившийся, а человек сломленный. К сожалению, тонкое психологическое открытие актера и режиссера затерялось в общем ученически аккуратном прочтении и было обречено на недолгую

театральную жизнь. «Исправленный щеголь» Мариво выдержал в XVIII в. всего два представления на сцене *Comédie Française* и был предан забвению, чтобы в XXI в. оказаться извлеченным на свет Эрвьё-Лежером. Труппа в этот момент находилась между «Проклятыми» Лукино Висконти и «Правилами игры» Жана Ренуара, а потому требовалась какая-то классическая и «легкая» передышка. «Мариводаж» подходил как нельзя лучше, тем более, что, по словам Эрика Рюфа, «давал шанс мастерским и ателье театра продемонстрировать свои таланты и умения». Пьеса в красивой сценографии Эрика Рюфа была разыграна деликатно, актеры с достоинством и должной долей фривольности носили костюмы, обменивались искрометными репликами, точно отыгрывали заданные амплуа, но получилось не открытие пьесы, а вежливая встреча с приятным незнакомцем, длить которую можно, но особо незачем. Два дня в далеком 1734 г. и два сезона в XXI в. – вот и вся судьба «Исправленного щеголя».

Кстати, если говорить об «Устоях» театра, то в них, как мы помним, на первом месте труппа, а «затем – Репертуар». Для Дома Мольера это совокупность произведений, которые могут быть сыграны на основной сцене театра, каковой сегодня является зал Ришелье. Чтобы попасть в Репертуар, пьеса – новая или старая, прежде не представленная на главных подмостках *Comédie Française* («Трамвай “Желание” Уильямса встал в Репертуар только в XXI в.), – должна быть утверждена *Comité de lecture* (условно можно перевести как «худсовет»), куда входят, помимо избранных актеров (*Comité d’administration*), еще четыре специалиста (историки театра, филологи, писатели, режиссеры и т.д.) со стороны. На сегодняшний день репертуар *Comédie Française* насчитывает около трех тысяч произведений (в последние годы он пополнился несколькими культовыми киносценариями). Из них обычно 12–13 наименований составляют текущий театральный сезон. Интересно, что спектакль, шедший в прошлом сезоне, может не попасть в текущий, но вернуться на подмостки спустя год или два с обновленным составом (подобная практика способствовала долгой жизни любимого зрителями «Сирано»). Иногда обновления затрагивают самые основы спектакля, как это случилось с «Лукрецией Борджиа» в постановке Подалидеса. Изначально Лукрецию играл актер – Гийом Гальенн, а ее сына Дженнаро – актриса Сулиан Брахим. Прошло два года и расклад изменился: Лукрецией стала Эльза Лепуавр, а роль Дженнаро перешла к Гаэлю Камилинди. Именно эту версию два года назад привозили в Москву на Чеховский

Г. Камилинди – Дженнаро, Э. Лепуавр – Лукреция.
«Лукреция Борджиа». *Comédie Française*

фестиваль, она теперь доступна в кинотеатрах всего мира. Красивая мелодрама с эффектной смертью в финале. Жанр выдержан центральными исполнителями идеально. Эльза Лепуавр – подлинная театральная звезда, чувствующая себя уверенно во всех перипетиях сюжета Виктора Гюго (обретение сына, его ненависть, спасение сына от гибели и смерть от его руки). Гаэль Камилинди – импульсивный и страстный молодой человек, преданный своим друзьям, обожающий «мать», ненавидящий Лукрецию Борджиа. В последние мгновения жизни он убивает монстра и узнает, что мать и чудовище – одно лицо. Эрик Рюф – благородный дон Альфонсо д'Эсте, не способный избавиться от страсти к чудовищу, что некогда стало его женой, мучительно ее ревнующий и готовый уничтожить возможных соперников (кроме тех, что связаны с супругой узами крови). Впрочем, в трактовке Эрика Рюфа есть серьезное противоречие: слишком большим внутренним благородством наделяет он своего героя. Тогда коварное убийство Дженнаро, некогда спасшего отца дона Альфонсо, кажется нелогичным.

Мелодрама не перерастает в трагедию, потому что перед зрителем (как и перед читателем) нет никакого чудовища. О прошлых преступлениях Лукреции мы только слышим, тогда как видим мать, обретшую своего взрослого уже ребенка и буквально растворяющуюся в своей любви к нему. Поведение друзей Дженнаро, раскрывающих ему глаза

на то, кто перед ним (когда между молодым человеком и Лукрецией только устанавливается тоненькая внутренняя связь), воспринимается как юношеская жестокость. И расправа над ними кажется логичной местью тигрицы тем, кто осмелился оторвать от нее ее тигренка.

В показанных спектаклях *Comédie Française* есть еще один пример гибельной связи матери с сыном. Связи тем более мрачной, что соединяет она двух чудовищ – Агриппину и Нерона. Тут о мелодраме речи не идет – только о трагедии. Характерно, что и здесь злодеяний матери мы не видим, лишь слышим о них из ее собственных уст. В «Британике» это не мешает ужасаться Агриппине, но и восхищаться ловкостью ее политических интриг. Доминик Блан играет Агриппину мощным политиком, почти без пола. Расчетливого, осторожного, прозорливого и понимающего, что некогда допустил ошибку – возвел на престол не того человека. Только «не тот человек» – родной сын. В центральном диалоге с Нероном Агриппина, наконец, принимает на себя роль матери. Только это не любящая мать, готовая на все ради сына (какой была Лукреция), а тиран, породивший чудовище. В расиновском «Британике» Нерон Лорана Стоккера оказывается на перепутье, у него, кажется, еще есть выбор – кем стать. Да, он совершил несколько поступков, не укладывающихся в образ достойного правителя, но пока ситуация обратима. И вот встреча с матерью, во время которой становится понятно, что выбора нет.

Лоран Стоккер и Доминик Блан в этой сцене практически не смотрят друг на друга и соприкасаются лишь трижды, причем каждое из этих соприкосновений таит потенциальную опасность. Сперва Агриппина подходит к сидящему сыну со спины, подносит руки к его шее, на мгновение застывает и кладет их ему на плечи. Впоследствии эта мизансцена повторена: в конце монолога матери Нерон набрасывает ей на плечи пиджак, приподнимает ее волосы и на мгновение застывает с протянутыми к тонкой шее руками. В этот миг лицо Агриппины выражает не только страх и готовность принять смерть, но ужас матери, до конца осознавшей, кого она вырастила.

Эти жесты практически исчерпывают движенческую партитуру сцены: вся она построена на словах и взглядах. Из жалящих реплик Агриппины, очевидно, не впервые унижающей Нерона бесконечными рассказами о материнских жертвах и его сыновьей несостоятельности, во взгляде сына, привыкшего к унижению, но от раза к разу накапливающего гнев, готовый вырваться наружу, рождается на наших глазах

чудовище. Дрожащее лицо, раздувающиеся ноздри, подергивающиеся губы – трансформация оборотня.

Возвращаясь к «Лукреции Борджиа», надо сказать, что в спектакле Дени Подалидеса тоже было чудовище. Настоящее, умело обращающееся с маской, завораживающе притягательное. Им была не заглавная героиня, а ее подручный – Губетта. Беспримесный сгусток зла, явленный актером Кристианом Хеком. Зла, не пытающегося оправдаться в собственных глазах. Зла самовосхищающегося. Настолько притягательного (будучи визуально отталкивающим), что ему почти симпатизируешь. Страшен в своей гипнотической притягательности финальный танец, затеянный Губеттой для отравленных им юношей. Без музыкального сопровождения – только ритм, отбиваемый ладонями и ногами. Под хриплые звуки разухабистой богохульной застольной песни Губетта увлекает за собой в ад (без покаяния) чистые души. Именно Губетта-Хек ставится центром этой «Лукреции Борджиа». Версии, оставляющей по себе не цельное впечатление, но воспоминания о нескольких отдельных сценах.

Зато «Британик» Стефана Брауншвейга точно вписывается в жанровые рамки. Расиновская пьеса в его интерпретации – политическая драма из жизни нынешней элиты. Спектакль, по словам самого режиссера, мог бы стать одной из серий «Карточного домика». И александрийский стих Расина кажется самым подходящим языком для Овального кабинета. Точный, емкий, иногда крайне жесткий, порой вкрадчивый. В нем находятся нужные интонации и для политического манифеста, и для объяснения влюбленных. Трагедия получает актуальное звучание.

У Стефана Брауншвейга получился кинематографичный, скупой на выразительные средства, но богатый на мельчайшие нюансы актерской игры спектакль. Холодный и страстный одновременно, предельно современный, он видится идеальным воплощением классицистской трагедии.

От нее перенесемся к комедии Возрождения. Карнавальная стихия превратит Нерона в пьяницу сэра Тоби, благородного Британика в философствующего шута, кроткую Юнию в отважную Виолу. Мощный Дени Подалидес (Орсино) покорил малодостижимым умением вглядываться, вслушиваться в своего партнера. Фееричный Кристоф Монтенез, создавший образ ловкого увальня-слуги в «Исправленном щеголе», в роли сэра Эндрю словно освободился от всех сдерживающих оков. Неистовый, агрессивный, отвратительно физиологичный и бесконечно

«Двенадцатая ночь». *Comédie Française.*
Сцена из спектакля

трогательный, его Эгьючик стал подлинным театральным откровением. Как и вся разбитная компания – сэр Тоби (Лоран Стоккер), шут Фэсте (Стефан Варюпен), Мари (Анна Червинка) – отвечающая за фарсовую составляющую спектакля. «Двенадцатая ночь» (на сей день) завершает киномарафон *Comédie Française*, открывшийся в 2016-м «Ромео и Джульеттой». Эрик Рюф в «Ромео и Джульетте» и Томас Остермайер в «Двенадцатой ночи» использовали прозаические переводы (классический – Франсуа-Виктора Гюго, и современный – Оливье Кадьо). Оба режиссера, судя по всему, любят мелкие детали, которые служат разным целям.

«Ромео и Джульетта». Первое знакомство – общественный туалет. Джульетта моет руки, оборачивается и видит незнакомца. Тот делает к ней шаг. Джульетта отшатывается, отталкивая его. Ромео находит решение: склоняется к мокрой руке и бережно дует на пальцы, чтобы обсушить. Джульетта, уже улыбаясь, протягивает Ромео вторую руку.

Для сравнения – деталь из «Двенадцатой ночи». Тут надо сказать, что как следует одеты герои выше пояса, ниже – только белье (художник – Нина Ветцель). В первой же сцене к наслаждающемуся живой барочной музыкой Орсино прибегает очередной гонец с письмом от Оливии. Чтобы прочитать ответ, герцог достает очки из аккуратного кармашка на передней части трусов.

Ж. Лопес – Ромео, С. Брахим – Джульетта, Э. Женико – Парис.
«Ромео и Джульетта». *Comédie Française*

«Ромео и Джульетта» подходит зрителю, который знает, что *Comédie Française* – оплот традиций, но надеется, что традиции представлены не в мумифицированном виде, что действие можно сдвинуть во времени (например, перенести в 30-е гг. XX в.), а к тексту отнестись без лишнего пиетета и сократить все, что не относится к основной сюжетной линии (жалко, что под нож попадает почти вся роль Меркуцио). Осторожное, несмелое первое знакомство с труппой. Все актеры на своих местах. Выделяется Джульетта – Сюлиан Брахим. Хотя, возможно, дело в эффекте неожиданного узнавания: на сцену *Comédie Française* выходит актриса, которая играла в любимом московском спектакле – «Молодце» Владимира Панкова и Люси Берелович. Ее Маруся была порывистым подростком, не видящим на своем пути никаких препятствий, такой же стала ее Джульетта. Маруся могла очертя голову полюбить Упыря и уйти вслед за ним, оставив отца, мать, брата. Так и Джульетта с головокружительной высоты бросалась в свою любовь к Ромео, оставляя отца, мать, брата… Героиня, с первых же сцен балансирующая на краю. Буквально на краю – вместо балкона режиссер дал ей отвесную полуразрушенную стену с крошащимся под ногами карнизом. Кажется, ей даже не важен Ромео как таковой, важно само это состояние. А там… «коней запрягай! / – В рай…».

Как ни странно, «Двенадцатая ночь» Остермайера тоже вполне подходит для первого знакомства с *Comédie Française*. На него пойдут. Следуя за режиссером, его поклонники придут в театр, в который иначе бы не добрались. «Двенадцатую ночь» лучше смотреть, предварительно познакомившись с труппой. Это позволит почувствовать эмоции, которые могут возникнуть у постоянного зрителя *Comédie Française*, пришедшего на шекспировскую премьеру. Остермайер играет на контрастах, заложенных в пьесе Шекспира. Ядреный фарс с элементами остросоциального стендапа соседствует здесь с глубочайшей меланхолией. Режиссер ставит актеров *Comédie Française* в непривычные для них условия телесного и эмоционального (разрушение четвертой стены, вынесение части действия на длинный подиум в зал) обнажения. Творит зыбкую атмосферу всеобщей потерянности, сгущающуюся к невероятной по своему воздействию финальной сцене.

В белой сценической коробке, усыпанной песком и украшенной тропическими пальмами, остаются, казалось бы, все друг про друга выяснившие персонажи. Орсино уже отдал свою руку Виоле. Оливия слегка ошарашена происходящим, все еще не понимает, кому теперь принадлежит – желанному Цезарио или незнакомцу Себастьяну. Виола и Себастьян боятся поверить так странно и удачно распорядившейся судьбе. Антонио и вовсе невдомек, как он оказался в такой высокой компании – ему был нужен только Себастьян. Первые несмелые поцелуи. Но тут Себастьян замечает Антонио, Орсино оборачивается на Оливию. Ни с чем в новой конфигурации остается Виола-Цезарио. Герои, отчаявшиеся понять, где тот, кого хочешь ты, а где тот, кто хочет тебя; где несбыточная мечта, а где дарованное судьбой; так ли важен пол объекта желания или сила любви действительно преодолевает **все** преграды. Поцелуи слабые и яростные, неуверенные и страстные, нежные и грубые, все множатся, пока люди, растерянные и заблудившиеся в своих чувствах, не застывают на изначальных местах. Тоска по невозможности обретения другого буквально захлестывает зрительный зал. К силе этой эмоции уже практически ничего не добавляет повесившийся Мальволио, тело которого раскачивается над головами героев.

Шекспир оказался единственным иностранцем среди драматургов, чьи пьесы в исполнении *Comédie Française* перенесены на киноэкран (в текущем репертуаре зала Ришелье есть и Гольдони, и Брехт, и Висконти, и Бергман). Впереди, еще до конца сезона – новый драматург и новый режиссер: Еврипид в трактовке Иво ван Хове.

Виталий Дмитриевский

Вступив в XXI век: Театр на распутье

В начале 2000-х гг. постсоветское искусство нервно и суетливо освобождалось от жесткого идеологического пресса советской поры.

Сцена обогащалась новой проблематикой, непривычными эстетическими красками. Опустевшие было театральные залы стали заполняться новой публикой. В театр со своими запросами пришли молодые люди, часто не обремененные знаниями, культурой, жизненным опытом, однако уже освободившиеся от стандартных шаблонов восприятия искусства и предрассудков старших. А новый истеблишмент, отвергнув прежнюю систему ценностных ориентиров, опирался на более надежные, с их точки зрения, и прагматичные рыночные отношения.

В эту пору количество театральных трупп в стране стало расти, хотя в профессиональной художественной среде все чаще возникали острые дискуссии о «кризисе театра», звучали призывы (нередко весьма одиозного свойства) к кардинальному обновлению сцены. Так, газета «Театральный смотритель» 21 января 2004 г. опубликовала обширное интервью Ивана Дыховичного, известного актера театра и кино, режиссера нескольких популярных фильмов, под вызывающим заголовком: «Кто вам сказал, что театр умирает? Он давно сдох!».

Театр умер в тот момент, развивал свой тезис Дыховичный, когда в ходе промышленной революции появились новые современные зрелища – кинематограф, телевидение, интернет, компьютерные игры и пр. В XXI в. произошел резкий разрыв интеллектуального развития человечества, технологий и науки со старыми формами искусства. «Да, цивилизация стала взрослой и потому не верит “представлениям” режиссеров и художников. Когда появились более совершенные технологические формы – кино, телевидение, которые охватывают сразу миллионы людей, – театр превратился в камерное зрелище. А камерное зрелище элитарно. А если оно элитарно, оно по определению обращено к людям с высоким интеллектом. Но как люди с высоким интеллектом могут проглатывать такое фальшивое действо, такие тиражированные глупости, как театр, я, честно говоря, не понимаю»[1].

Между тем, именно в 2004–2008 гг. в обществе наметилось переосмысление культурных установок и ценностных ориентаций, осуществилась переструктуризация культурной жизни в целом и в театральной сфере в частности. Традиционный репертуарный театр, а именно его подверг категорическому изничтожению Дыховичный, стал тормозить развитие сценического искусства и организационно, и творчески. Жесткое административно-бюрократическое руководство государственным репертуарным театром демонстрировало свою экономическую и творческую негибкость, боязнь реформ и каких-либо

резких изменений в репертуарной политике, в отношениях с публикой. Однако в театральные залы входило уже постсоветское поколение зрителей, вобравшее в себя новые мироощущения, идеологию свободы, наконец, неведомый прежде опыт широкого владения информационными технологиями, расширившими пространство знаний и впечатлений о мире, человеке, искусстве, наконец, о собственной личности.

В театре начала XXI в. смена творческих поколений осуществлялась замедленными темпами. Так, художественное руководство ведущих российских трупп – Малого театра, МХАТ им. Горького, МХТ им. Чехова, «Современника», Театра им. Моссовета, Ленкома, Театра Сатиры, театра «У Никитских ворот», «Школы современной пьесы» и некоторых других авторитетных трупп не обновлялось с советских времен, а возраст их лидеров прочно укладывался в диапазон 70–90 лет. Это обстоятельство не могло не отражаться на творческой позиции этих театров в самых разных ее аспектах – мировоззренческом, репертуарном, режиссерском, художественном, психологическом, просто житейском.

Понятно, что в противовес устойчивому, а иногда и дремучему консерватизму авторитетов–лидеров возникло стремление к демонополизации, эстетическому разнообразию и децентрализации устаревших организационных структур. Многие актеры, режиссеры, художники, администраторы-менеджеры стали изнутри разрушать «крепостную зависимость», выходить в пространство легализованного совмещения работы в основной труппе и в антрепризах, киногруппах, на ТВ и разного рода корпоративных мероприятиях. Эта подвижность, миграция, с одной стороны, нарушала прочность традиций старых трупп, с другой – придавала современности динамизм, живые интонации и краски. А тем временем растущее число разного рода экспериментальных объединений как профессиональных, так и полулюбительских обнаруживало способность конкурировать с традиционным театром, увлекать публику новым взглядом на реальность, пробуждать в зрителе желание и готовность откликаться на общественные настроения и попытки театра озвучить их новой лексикой, интонацией, образными решениями, метафорикой… Молодые поколения художников и зрителей обустраивали свое культурное пространство, расширяли поле эмоционального взаимопонимания, открывали близкие и понятные им формы альтернативного житейского и художественного мышления.

В. Фокин, художественный руководитель Александринского театра

Реализовать себя творчески, с наибольшей полнотой оказалось возможным на так называемых открытых творческих сценических площадках. Процесс этот с разной степенью интенсивности развернулся в столицах и в провинции.

С конца 1990-х гг. окостеневшая управленческая театральная система особенно отчетливо обнаружила признаки своего разрушения, выразившиеся в распаде трупп на конфликтующие группировки (например, в МХАТ, Театре им. Ермоловой и др.), в энергичном возникновении и созревании в недрах хотя и старых, но «здоровых» театральных организмов (Александринский театр, Большой драматический театр им. Товстоногова, Театр им. Ленсовета в Петербурге, Театры им. Маяковского и им. Пушкина в Москве) потенциально значимых перспективных образований, способных к обновлению и эксперименту. Так, МХТ им. Чехова под руководством Олега Табакова распределил свои силы на три площадки – Основную, Новую и Малую сцены. В Александринском театре его новый руководитель Валерий Фокин кардинально обновил труппу и при этом открыл экспериментальную сцену. Оставаясь репертуарными, МХТ, Александринский театр, БДТ и некоторые другие «старые театры» освоили новые современные организационные и управленческие модели, обогатили афишу художественными открытиями и стали востребованными у молодого поколения зрителей.

А. Могучий, художественный руководитель БДТ

А. Бородин, художественный руководитель РАМТа

Параллельно в Москве развивался процесс становления «открытых», свободных в своих организационных и творческих формах сценических пространств. Начало этому процессу в свое время было положено Центром драматургии и режиссуры Алексея Казанцева и Михаила Рощина, за ним последовали Центр им. Мейерхольда, Театральный центр «На Страстном», затем театр «Практика», «Театр.DOC» и др. Возникли труппы без стационарного помещения, с переменным актерским составом, работающие с гибким разножанровым репертуаром в гастрольно-фестивальном режиме. «Открытые площадки» провоцировали творческие инициативы, способствовали расширению аудитории, возникновению и развитию форм авангардного театра.

Исключительно серьезное значение в формировании нового театрального пространства имел международный фестиваль «Золотая маска» и интегрированные в него другие фестивали, например, «Театр NET – Новый европейский театр». Национальные фестивали России, Чеховский фестиваль, «Новая драма» в Москве и в провинции, «Балтийский дом» и «Арлекин» в Петербурге, «Реальный театр» в Екатеринбурге, «Молодой театр» в Омске, «Голоса истории» в Вологде, «Платоновский фестиваль» в Воронеже, «Вампиловский фестиваль» в Иркутске, а также литературно-драматические читки, смотры и конкурсы – «Любимовка» в Москве, «Евразия» в Екатеринбурге, «Майские чтения» в Тольятти и др. кардинально обновили и обогатили иерархию социальных и художественных смыслов и ценностей в театре, создали оригинальную творческую и зрительскую установку на раскрытие «реальной жизни» в условиях многозначной и динамично развивающейся действительности. По своему содержанию и интонации такая установка оказалась близка политической публицистике, журналистскому репортажу, прямому эфиру «с места событий», оперативному отклику на «настроение момента», рожденному неопровержимой «правдой факта». Она предполагала живой контакт, рождала броскую интерпретацию события, провоцировала непредсказуемость зрительских реакций, тесный эмоциональный контакт сцены и зала, подчас болезненно-острый интерактивный диалог с публикой, которая в условиях информационного бума выявляла динамичность, подвижность, эмоциональность, импульсивность.

Молодые режиссеры, драматурги, художники ломали замшелую визуальность: энергичный напор клиповых врезок, интонационных смещений, эпатажная пластика, киномонтаж увлекали стремительностью темпоритмов, привносили в зрелище новые нормы эстетического мышления. Однако подчас такая категоричная напористость оборачивалась «поколенческим экстремизмом», мешала публике аналитически сосредоточиться, эмоционально пережить сценическое действо в его

диалектической целостности. В этих условиях каждому театру было крайне важно определить и осмыслить свою аудиторию. Помочь в этом могла целенаправленная рекламная кампания, оснащенная критической оценкой профессионалов, которые способны трансформировать способ подачи информации с учетом дифференциации публики и ее тотальной вовлеченности в поле современных зрелищно-информационных технологий (СМИ, интернет, социальные сети и т.п.).

Конечно, инерция советского идеологического и политического режима так или иначе продолжала влиять на художественный процесс. Вместе с тем, за прошедшие четверть века социальное и творческое сознание новых поколений художников и публики развивалось под мощным влиянием политических, социально-психологических, экономических и эстетических факторов реальности 1990-х – 2010-х гг. В профессиональной и зрительской среде складывалась картина мира, которая предполагала обновленную оценку событий, ясность концептуального замысла, четкость интерпретаций, осмысление новых зрелищных пространств – интерьеров, уличных и природных ландшафтных площадок.

Анна Вислова не без оснований полагает, что распространение иронии, скептицизма в оценке прошлого способствовало в общественном сознании примитивизации, упрощению, даже опошлению театра: «На московской сцене в 90-е гг. стал широко использоваться *стёб* – отличительный язык и стиль молодежной среды, состоящий в радикально-тотальном ироническом редукционизме. Новое поколение режиссеров и драматургов представлено именами К. Серебренникова, Н. Чусовой, О. Субботиной, О. Богаева, И. Вырыпаева, Е. Исаевой, К. Драгунской и других. Весь этот немалый отряд можно в определенной степени назвать детьми стеба. Во всяком случае, именно с этим языком они пришли в театр. Мало чем в этом смысле отличаются от них и те, кто чуть постарше – В. Мирзоев, В. Шамиров, В. Агеев, Ю. Бутусов, М. Угаров, Е. Гремина, А. Железнов. Кстати, именно Мирзоев едва ли не первым на московских подмостках стал использовать данный сценический новояз. Переход на этот язык означал для отечественного театра вхождение в "цивилизацию молодых", где каждое следующее поколение агрессивно вытесняет предыдущее, и приобщение к общемировой тенденции магистральной ориентации на молодежную культуру»[2].

В таком открывшемся необозримо широком диапазоне возможностей художественного общения менялся и «распорядок действий»,

смещалось место театра в культурном пространстве. Развивался сложный процесс иерархического вертикального и горизонтального перестроения, перемещения видов искусства во всем необъятном поле социального функционирования. Этот процесс предполагал обновление репертуарного режиссерского психологического театра, открывал пути творческого и организационного формирования новой театральности, оригинальных решений игрового коммуникационного пространства, органично вбирающего в себя языки современных искусств, художественного авангарда, приемов кинематографа, телевидения, новые зрелищные технологии.

В тесной сопряженности различных художественных школ и направлений возникают оригинальные гармоничные сочетания, рождаются новые смыслы, символы, обобщения, метафоры. Благодаря разнообразию поисков в театре обнаруживались оптимальные модели и способы воплощения динамично меняющейся реальности в художественных формах, жанрах и стилях, близких современному восприятию и совмещающих опыт прошлого с ценностными ориентирами настоящего и будущего.

[1] *Никонов А.* Зеркало для героя. Иван Дыховичный: «Кто вам сказал, что театр умирает? Он давно сдох!» // *Театральный смотритель*. 2004. 21 января. С. 2.

[2] *Вислова А.В.* Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX–XXI веков. М.: Университетская книга, 2009. С. 88.

Pro книги

Инна Соловьева

Из разговоров по выходе из архива

К изданию книги дневников И.М. Кудрявцева

Архив И.М. Кудрявцева в музее МХАТ – один из самых востребованных. Здесь его дневники – все тетради. Этими рукописями (пожалуй, точнее было бы сказать – рукописью многотомной и единой) все мы с легким сердцем пользовались как чем-то подсобным.

Не слишком задавались притом вопросом, являются ли они подсобными для самого Ивана Михайловича, собирается ли он этим пользоваться, чтоб написать одну, две или три книги. Скажем, книгу «Театральные портреты». Или для Ивана Михайловича это прежде всего страницы сугубо личные, где заходишься за последнюю грань, на крике.

Но ведь тут же жесткая объективность. Автобиография актера с анализом взаимоотношений внутри театра и взаимоотношений театра с миром вне его. Автобиография актера призыва 1924 г., как она вписана в историю МХАТа. Она же хроника МХАТа – хроника как особый жанр. Хроника как таковая: изложение местной жизни во времени. Хронотоп России 1924 – 1966 (в начале 1966-го Кудрявцев кончает жизнь актером МХАТа).

Кудрявцев как хроникер уникален. Закулисная жизнь Художественного театра со всеми дрязгами и сплетнями взята холодно, сжато. Все неожиданно по фактам и по ракурсам. Ни в одном из внутренних документов, которые нам приходилось держать в руках, ничего подобного нет.

Читаем хронику жизни МХАТа – не такой, какой она нам представляется издали, но и не такой, какая виделась ее прямым участникам в 20-е и 30-е. Хроника в высшей степени интересная и страшноватая.

Соблазнительна мысль: многосложная, кривящаяся, искажаемая в своей органичности жизнь национального театра – жизнь модельная. Не такова ли страна в то время, когда Кудрявцев ведет свои записи, дает автопортрет.

Автопортрет на фоне страны, которая не знает своего лица. Автопортрет и самоанализ одного из тех тысяч, чьи внуки, правнуки нынче заселяют эту территорию. Сама территория, как и заселяющие ее, знать не знают и знать не желают прошлого – откуда мы. Автопортрет приглашает о прошлом думать: что же и когда же вот этого И.М.К. делало тем, чем он становится.

В записях мука дурных превращений – мука и гибкость. Что ж эта мука в тебе, читатель, так остро, так неизъяснимо отзывается? Опыт Кудрявцева в дневниках – опыт раздумья на себя обращенного из-под всех иных целей. Думать над этими тетрадями увлекательно и нерадостно. Но это труд не пустой.

Так вот, сначала – о том, с чем мы начинали этот нелегкий труд. Хотелось понять дневники Кудрявцева, что это за штука. И для того, чтобы понять – иметь возможность читать тетрадь за тетрадью. От начала до конца. От доски до доски. Углубляясь.

И. Кудрявцев. Фото А. Штеренберга. 1962. Фото предоставлено Музеем МХАТ

Спасибо за возможность этого углубления. Читателю нынче облегчено общение с рукописью. Над плохой бумагой, тускнеющим, погибающим, выцветающим карандашом записей спасительно поработала Татьяна Александровна Горячева: ее стараниями текст переведен в нормальный электронный вид (Горячева дала образцы долготерпения – национальной русской добродетели).

Публикаторы вслед за архивистами, принявшими на хранение бумаги Кудрявцева, связаны словом – не касаться личной жизни. Слово держать легко – лучше всего эти дневники читаются как анналы. Анналы прекрасное слово: так римляне называли сухие ежегодные записи. Бесстрашные и полные, краткие сообщения о том, что с нами, Римом и римлянами, происходит.

Записи Кудрявцева обрываются, когда он выходит из больницы к началу 66-го года. Чего только не включают записи предшествующих тридцати лет. С постоянством, без больших пропусков они ведутся после года «великого перелома», двадцать девятого, и кончаются в сравнительно спокойные, довольно счастливые годы; впрочем, ни как счастливые, ни как «свои» автор этих записок их не ощущает. Снова и снова – неудовлетворенность. Не столько мука, сколько раздражение. Подспудное чувство обиды. Озлобленное чувство нескладицы, неверности, дурных запахов, которые пропитывают почву – откуда они идут, эти дурные запахи, эти дурные тени?..

Мы публикуем не нашу работу, написанную на основании свидетельств Кудрявцева, а его собственную. С его опытом самопознания, обидой самопознания.

«…Кто умножает познания, умножает скорбь», это известно из Ветхого Завета. Самопознание дает тот же результат.

Может быть, для того, кто знания о себе самом умножает во времена счастливые, оно выходит складно: познание себя как счастливого человека, умножает радость. Но такое очень редко. В русские советские времена 20-х и 30-х самопознание умножает… не скорбь, что-то низшее, чем скорбь. Озлобляет. Печалит. Мучит. Вызывает отвращение к себе и к людям. Вот попытаться понять, что это такое и какие ужасные последствия все это имеет, – то, к чему ты приходишь понемногу, шаг за шагом, погружаясь, сантиметр за сантиметром, вязнешь в очень тяжелой и очень страшной истории.

Так читается рукопись Кудрявцева от доски до доски.

Чтоб нам было веселее, попробуем рассказать, какую же автобиографию Иван Михайлович мог бы успешно написать? Будем строить рассказ по хронологии. Будем читать, не опережая себя. Правда, чуть ли не на первой же «доске» Кудрявцев говорит о своих природных данностях, которые не позволят ему, помешают стать действительно хорошим актером. Хотел быть скульптором, художником, литератором. Не стал ни тем, ни тем. Хотел стать актером – стал. Но не самым первоклассным. Что написано в дневниках прекрасно, связано с происхождением, с церковью в подмосковном селе Муравьищи, с домом отца, который в этой церкви служит, церковь во имя Ильи Пророка – святого гневного в своих отношениях с людьми. Илья у нас громоносец, Перун, Зевс, дубль этих божеств… Но отцовский дом написан в дневниках нежно, тихо. Вот тут не анналы, а книга одного дома. Из дома этого отца с матерью хотят выслать в Нарым (соседа священника туда уже выслали). Жизнь домашнюю и целостную рушат, но и дом и семья, на глазах рушась, обнажают исходную крепость и верность. И гибель, и прочность написаны внятно.

Утешающе хороши страницы быта семьи, важных дней ее. История семьи от точки до точки этих событий. Замечательно взяты минуты, как в доме ждут рождение очередного ребенка. Превосходная проза. Вот начинаются какие-то всем в доме понятные хлопоты, не в первый раз соединяющие всех заботы; кто-то приезжает, кто-то уезжает, за кем-то посылают, и через какое-то время мать уединяется с кем-то,

а потом выносят новое, милое, возникшее создание и знакомят уже существующих в этом доме с сестрою или братом. Это происходит и до рождения Ивана не раз, и все девять детей остаются в живых. Они остаются в живых – крещеные, воспитанные в этой семье. Все рассказано, как и что. Все разные, с очень разными судьбами. Они довольно молодыми будут умирать, но не в младенчестве…

Возникает вопрос: когда в России начинают так быстро писать воспоминания? Их пишут. Их множество появится в середине 20-х, 30-х. К воспоминаниям естественно обратиться, когда твоя жизнь переломлена, когда твоя жизнь идет к концу. Тогда восстанавливаешь, кого видел, что было хорошо или плохо. То есть мемуары обычно пишут пожилые. А вот в 20 – 30-е пишут молодые.

Мемуары Станиславского, в России вышедшие в 1926 г., исключение. Это книга совсем особая. Как особая фигура – сам Станиславский. Кудрявцев дивно ее описывает. Так что портретную часть, которую он задумывает, вот ее-то мы, наверное, и должны собрать, предложив читателю.

Как там выходит Станиславский! Именно таким, каков есть. С одной стороны, Бог Саваоф, скажет о нем Кудрявцев (высшего сравнения для Кудрявцева быть не может – «поповский сын», как он о себе будет повторять).

И.М.К. помнит, что хотел быть скульптором, живописцем, графиком. В тетрадях много зарисовок. Талантливыми их не назовешь. Когда он заботится о «литературе», выходит не лучше (как ни полирует он свои попытки описать в стихах лыжные вылазки мхатовские). Лучше, когда Кудрявцев выговаривает свое просто.

Кудрявцев высоко талантливый зритель. Гениальный соглядатай. Видящий лица, которые перед ним проходят (а проходило много людей замечательных).

Как он видит Станиславского! Станиславский в свой черед видит Кудрявцева; насквозь. Взаимное разглядывание – ух, как оно написано… Если с чем повезло Кудрявцеву, так это с «натурой», счастлив во встречах.

Юноша, заканчивающий духовную семинарию в 18-м г., двадцатилетний выпускник – пожалуйста, он может принять сан. Он имеет все данные. В нем есть то, что обязательно есть в таких потомственных, призванных кровью своей и своим происхождением, своим наследственным кодом – к учительству. К тому, чтобы поправлять

ошибки тех, кто у тебя под рукой. Поправлять, иногда одергивая. С избыточным даже чутьем к чужим ошибкам. Это все будет чертою Кудрявцева. В сущности, это его беда.

Может ли актер начинать с того, что видит недостатки роли? Это свойство не противоречит ли требованию Станиславского: для начала актер должен восхититься автором, пьесой, ролью?

Станиславский не понимает пьесу Чехова «Чайка», но какой восторг, до чего загадочная! Как только нельзя ее поворачивать! О! У!.. По Станиславскому все должно начинаться с восторгания. Я не знаю такого слова: ни в каких контекстах, кроме как у Станиславского, его не видела. Но как же без восторгания?

Это правильно.

В человеке заложено это восторгание. Не оно ли то самое, что Бог сказал после первого дня творения, отделив свет от тьмы? *И увидел, что это хорошо…* Хорошо! Отделил свет от тьмы, твердь от хляби. А когда рыбы, когда птицы – как хорошо!

Способность восторгаться не надо ни перенапрягать, ни вызывать в себе нарочито. Она нам в дар.

Еще в дар человеку-артисту – красота, «манкость», чтоб на тебя смотреть было интересно и приятно; то, что Станиславский называет сценизмом. Сценичен – это значит, что актер выходит на сцену и на него хочется смотреть, глаз не отведешь. Вот несчастье человека, который будет включен в труппу Художественного театра довольно поздно, в 1924 г. летом, когда ему уже 26 лет: был ли у него период «восторганий»?

Кажется, да. Кудрявцеву – как большинству русских людей его года рождения досталось восторгание Шаляпиным. Потом пришло восторгание Художественным театром, Станиславским.

Станиславского, судя по всему, раздражало в Кудрявцеве его исходное: «Бог Саваоф». Неприятно, когда так глядят и так говорят. Иди ты, знаешь куда…

Чу́дно прорисовано, как К.С. дразнит Кудрявцева, выдыхающего восторженно: «Саваоф!». А Саваоф рассказывает, как тренер учил его сидеть в седле и подобрать яйца. Кудрявцев растерян: что с К.С., он всегда так разговаривает? Да нет, это он тебя дразнит. Почему? Ну, потому что! Станиславский дразнящий? Такой зарисовки нигде ни у кого больше не найдешь, и ни у кого другого – только у Кудрявцева найдем это вырывающееся: «У, милый!». А потом будет: «У, гад…».

И. Кудрявцев – Николка.
«Дни Турбиных».
МХАТ.
Фото предоставлено Музеем МХАТ

Звук «У!». Надо бы проверить по датам записей, когда он возникает. Не после года ли Великого перелома. Потому что после октября семнадцатого года все-таки было «О!». И было «Ах!..». А это «У!» – затаенное, злобное – возникает позже.

Попробуем услышать эти звуки и то, как они соотносятся с судьбой актера. Пишет ли Кудрявцев свою актерскую судьбу? Восстановит ли эту судьбу издание, которое мы делаем? У-у… вряд ли. У, милый, как ты не хочешь писать своей актерской судьбы. У, бедный, скажу я. О, милый ты мой, бедный ты мой… У, сволочь, ну что ж ты на всех с бранью… Что ж нет никого, кто бы тебя порадовал своим появлением. Боже ты мой. У… Что же это за У…

Могу пояснить, почему лично я так задета этим звуком. Меня в свой час поразила огромная рукопись Всеволода Иванова – неизданный тогда роман, который называется «У». Я долго билась со своим от этой рукописи впечатлением. Я же готовила о Всеволоде Иванове книгу, написала плохую, не публиковала ее, но там догадки об авторе и его материале были, пожалуй, стоящие.

У меня кто-то заиграл текст (машинопись моего исследования) – не знаю, не помню, кто брал читать. У Всеволода Иванова очень много интересного. При другом развороте пошел бы путем Фолкнера. Ну, да ладно.

Встречался ли Кудрявцев со Всеволодом Ивановым? Да, конечно… В «Бронепоезде» играл бездомного студента Мишу. Оставался единственным исполнителем этой странной, на чисто музыкальной теме держащейся роли. Роль при этом считал для себя обидной. И уж никак не восторгался, только что не плевался. Но силуэта Всеволода Иванова в дневниках не находишь. И рассказа о «Бронепоезде» (с «советизацией» при участии Ильи Судакова) тут тоже нет, хотя Судаков – одна из сквозных фигур, поддерживающих общий смысл 37 тетрадей.

С чего Кудрявцев начинает? Давайте его актерскую судьбу посмотрим от времени до МХАТа.

И.М.К. пишет о том, как приходил к Михаилу Чехову? Конечно. Это точные, ясные страницы. Возникает фигура великого артиста. Сделанное, записанное Кудрявцевым использовано в замечательнейших книгах.

Есть ли в дневниках И.М.К. фигура, ну хотя бы силуэт Булгакова? Должен бы быть. Кудрявцеву сказано было: «Вы проснетесь знаменитым после премьеры “Дней Турбиных”».

Проснулся ли он знаменитым?.. До октября 1926 г. прошло вон сколько лет, простите, восемь лет; Кудрявцев имел шансы проснуться если не знаменитым, то все-таки в сознании того, что актер из него выходит.

«У!». Кудрявцев нравился Михаилу Чехову поначалу, тот ввел его к себе в дом. Этот дом хорошо написан и у И.М.К., и во многих других воспоминаниях. Дом, где Чехов живет со второй своей женой после того, как его бросила первая – та, которая, – на прощание поцеловавши, ушла со вздохом «у, какой ты некрасивый»… А новая жена, так называемая Карла, обихаживает свое с мужем жилье. Там про что? Про то, что… Штайнер. Про антропософию.

В более ранних записках Кудрявцева эта тема вскользь. Антропософы – адреса, телефоны. Взять книги, посмотреть и почитать.

Кудрявцев становится очень своим в доме Михаила Чехова тогда же, когда Чехов приближает к себе Татаринова, Громова. Все проникаются духом штайнерианства. Об этом если и стоит говорить, то мельком – это сегодня наиболее исследованная тема истории МХАТа. Актерская же жизнь Кудрявцева в Чеховской студии не заладилась, хотя он был занят много. После самоликвидации этой студии в 1922 г., после того как И.М.К. вместе с прочими был представлен Станиславскому, после того как он получил возможность Станиславского наблюдать и оставил нам записи чудесные, которые входят в книгу, – все эти куски будут состыковываться.

И. Кудрявцев – Миша. «Бронепоезд 14-69». МХАТ.
Фото предоставлено Музеем МХАТ

Занимательно пройдет «Габима», приоткроется интерес Станиславского к ней. Пожалуй, не столько к «Габиме» конкретно, сколько вообще к актерскому иноязычию.

Думается, стоит когда-нибудь кому-нибудь задержаться на вызревающем интересе К.С. к актерам совсем иного, не родственного ему, Станиславскому, актерского типа. Не родственного его стилистическим стремлениям, как они определялись в переломные годы.

Ведь никто пока не предложил отгадки, почему К.С. так желал присутствия Иллариона Певцова в «Царе Федоре Иоанновиче» и был расстроен-взбешен отказом Певцова от поездки. Отказ был как нельзя более мотивирован, но К.С. был взбешен. Интересно и то еще, почему после возвращения в Москву, после нерадостного сезона, к летним гастролям 1925-го года К.С. так горячо и весело воспринимал фигуру Бориса Ливанова.

Ливанов не мог не нравиться. Такой красивый, самому К.С. не уступающий по красоте и росту. Вот этот упоительный красавец и дылда… Нет, не дылда – прекрасно сложен. Ливанову, говорят, и двадцати еще не исполнилось. Нет, исполнилось.

Нежность к Ливанову связана с прекрасными впечатлениями лета 1925 г. Настоящий, живой успех дома. После утомительных американских успехов, высасывающих, после всех этих приношений.

Однообразие газетных всхлипов – заверений, какие они, мхатовцы, великие, – и ничего, одно пустословие, никакой реакции зала. А если нет реакции зала, значит, мы ничего не делаем… А тут поехали по России… Да нет, не по России. Да нет, все же по России, потому что, начиная с Тифлиса… да-да-да, отстаньте, потому что без Тифлиса нет России. Потому что без Киева нет России. Потому что без Харькова – нет, а иначе куда поедет Аркадина, где она будет получать именно здесь ей назначенные подношения; вот эта вещь, которую ей подарили… («Да, это вещь»). Как без Харькова?

Лето 25-го года. Они запомнят, как было хорошо.

Им было хорошо дома. А Кудрявцев не уезжал. Все годы пробыл здесь, между Москвой и Муравьищами.

Опять же надо же, чтобы кто-нибудь вгляделся, как летом 1925 г. у Станиславского двоилось переживание новизны (новизна шла от людей, от поворота событий, от новой художественной прозы). Чувство новизны – пронзительной, раздирающей, в высшей степени острой – было сдвоено с тем, что мы, наконец, дома. Новое у нас дома. Вот это новое у нас дома и было всего интереснее вернувшимся.

Ради того, чтобы обеспечить возможности встречи с этим новым у себя на сцене, короче, чтобы появилась пьеса про это новое, и звали молодых прозаиков.

Меньше всего задавались вопросом, где Михаил Булгаков, Всеволод Иванов, Леонид Леонов, Валентин Катаев провели годы Гражданской войны, «в каком сражались стане». Конкретно названные нами многое потом будут вычищать из своих анкет. Анкеты доносили бы, что, как большинство мужчин своего круга и своего поколения, они прошли белые штабы или служили белым в учреждениях, соответствующих Красным политуправлениям. Ну и что? Главное, что эти люди были здешними, знали здешние события не понаслышке, прожили их вживе. Леонид Леонов мог как угодно увлекаться орнаменталистикой, но от корня они все были мастерами реальности. И оказавшись рядом с ними, люди МХАТа понимали: мы дома. Мы дома, где все по-другому.

Кудрявцев в счастливой гастрольной поездке 1925 г. принимал участие. В то время он был увлечен талантом Ливанова искренно и полно. Какое-то время предполагал, что Ливанов будет в компании кем-то вроде Д'Артаньяна при старших мушкетерах. Потом он еще горячее, еще полнее предастся восхищению необычным трагическим

дарованием Владимира Синицына, гениального Яго в полупровалившемся спектакле «Отелло» по режиссерскому плану Станиславского.

Не возьмемся судить, насколько в дарование Кудрявцева в двадцатые годы входило заостренное, сжатое, едва ли не мучительное чувство нового. Скорее он был хранителем разнообразной наличности Художественного театра. Он уважал в себе свой трепет перед этой наличностью. В его тетрадях есть про то, как перед отъездом МХАТа на гастроли в Соединенные Штаты шел разговор с К.С. Предполагали Кудрявцева занять в «Дне» – роль городового Медведева. По этой роли первый выход в I акте, сцена в ночлежке. Городовой, т.е. Кудрявцев заговаривает со странником Лукой, т.е. с Москвиным (можно процитировать их диалог, а можно на слово поверить, что диалог выигрышен для обоих).

Итак, первый диалог у Вас на сцене с Москвиным. Станиславский опасается: не смутитесь?.. не собьетесь? Кудрявцев спешит сказать: собьюсь, потеряюсь. Станиславский досадует наперед. Вот видите…

Кудрявцев если и выдвинется, то не рядом со старшими, а в общей работе с ровесниками.

Мы снова и снова выходим на ту же площадку, откуда в 1926 г. прозвучит текст «Дней Турбиных». От этого текста неотвязен будет сразу же при его составлении вопрос о советизации МХАТ.

Мы будем опять и опять врезать в наши разговоры волнующий меня вопрос: что такое советизация? И как ее соотнести с приятием реальности?

Вот Епиходов в «Вишневом саду» жалуется: вишня цветет, а у нас утренник, три градуса мороза. «Не могу одобрить нашего климата. Не могу». Так вот: в Москве в 1920-е обстоятельства революции приходилось принимать едва ли не как обстоятельства климатические. Заморозки у нас всегда возможны. Реальны…

МХАТ решил для себя: живем здесь, нигде иначе жить не сумеем, даже и в Канаде, хотя она так похожа на нас и тоже пахнет смолой. Нет. Проживем свою жизнь здесь, худо ли, хорошо ли, но проживем здесь. Деваться нам некуда, и слава Богу. Будем жить здесь. Неплохая земля, как начнешь разглядывать. Это ужасно, это прекрасно – вот некоторые колебания, оставаться нам здесь или не оставаться, ну а куда нам деться. Куда нам деться…

Отцу Ивана Кудрявцева грозит высылка. Вот И.М. – перед отцом… «А я Сиби-Сибири не боюся, Сибирь ведь тоже русская земля…» Перспектива – Нарым. Отца собираются выслать туда, куда уже выслали

настоятеля церкви, соседствующей с отцовской. Настоятеля фамилия, кажется, Рождественский, а может быть, иначе. А сейчас должны выслать туда отца Михаила. В тетрадях дневника написано все в открытую: как сын ищет опоры в том, что причастен МХАТу. И.М.К. не слишком верит себе, боится, не поза ли, когда пишет, что поедет с отцом, куда отца сошлют! Надежда его на то, что МХАТ не захочет отпускать его в Нарым, что МХАТ его отстоит, не оставит! Разве он во МХАТе не полезный человек?

Возможности МХАТа кого-то отстоять – это ведь тоже связующий мотив в 37 тетрадях. Возможно и предательство МХАТа, который может тебя отстоять и не будет отстаивать. А может, будет… Один из постоянных посылов Кудрявцева – жажда независимости. Вот поставить себя так, чтобы и от МХАТа не зависеть. – Да куда уж нам. – Так уж лучше расписаться: да, зависим, зависим, зависим. Начиная с Великого перелома, будет все больше и больше зависим. А в какие-то годы независим бывал. Какие-то годы были лучше. Так как же он прожил эти годы?

Что за роли?

В московском сезоне 1924/25 упоминается Стремянный в «Царе Федоре», Стольник в этом же спектакле. Думал ли Кудрявцев в тот год о заглавной роли? М-да…

Думал ли Кудрявцев о тех, кто до него начинал свою артистическую карьеру, скажем с роли Стремянного. Взглянем, что это за люди. Имена довольно занятные, имена актеров очень хороших, с биографией богатой. Например, это Хмара. Память искусствоведов так же коротка, как память вообще. Уже забыто, уже не первый встречный скажет вам, кто такой Григорий Хмара. Когда я в первый раз это имя услышала – ну как же, Хмара же стал звездой мирового кинематографа, женат был на знаменитейшей Асте Нильсен, которая делала из него культ. Она громко поражалась, как Качалов претендует на какое-то место и приковывает внимание к себе, когда за столом сидит она и ее муж Григорий Хмара…

Роль Стремянного исполнял также Ричард Болеславский.

В актерской судьбе немаловажен первичный толчок. Сколько-нибудь заметная хорошая роль в самом начале.

В биографиях актеров МХАТ повторяется рассказ, как такой-то и такой-то подвизался среди «черных людей» в «Синей птице». Кудрявцев-то как раз в «черных людях» принципиально не желал быть, когда хотели принудить, возражал убежденно.

И. Кудрявцев – Тятин. «Егор Булычев и другие». МХАТ.
Фото предоставлено Музеем МХАТ

Описывал подавленность людей, которые задерживаются в «черных людях». Да, они обеспечивали волшебство «Синей птицы», поэзию ее технических чудес, нежный, забавный, таинственный ритм превращений. Полеты блюд и тарелочек. Но у Кудрявцева было, несомненно, другое представление о счастье актера.

В том, как он актеров пишет, царит влюбленность – царит тем более властно, чем И.М.К. по природе своей дальше от романтических восторгов. Но вот он счастлив: перед ним натура достойная преклонения. Тогда возникают в его тетрадях страницы редкие, но поистине прекрасные. Из них прекраснейшими становятся страницы, посвященные Владимиру Синицыну.

Поразительный, я бы сказала, поклон, как в романтической пьесе – перья на шляпе, которыми ты разметаешь пыль под ногами артистического чуда. Так обрисован в записках актер, которому говоришь не «У!»: он – «О!».

Все о Синицыне из тетрадей Кудрявцева должно полностью войти в издание. Ничего не упустить! Описание ночи не кончающейся, заверчивающейся вокруг той точки минуты, когда Синицын головою вниз выпадет из окна. Как у Ходасевича: «Счастлив, кто падает вниз головой: Мир для него хоть на миг, а иной. Свет промелькнул, занавеска взвилась. Быстрая тень со стены сорвалась». Мир для него хоть на миг, а иной… А здесь так скучно.

В мире наличном скучно. Скучно и во МХАТе. Потрясающе написано именно это в дневниках двадцатых годов.

Дневники дают расслышать многие ноты – их мы не знаем. Дневники позволяют лучше расслышать ситуацию 1924–1925 гг., гамму МХАТа, каков он в годы НЭПа, потом в годы приближающегося конца НЭПа, в годы кризиса, когда нет в живых Ленина и без него некому выполнить маневр, который Ленин предлагал самому себе про запас.

При всей безумной самоуверенности Ленина или, вернее, при его уверенности в себе как в человеке дефис идее, – Ленин допускает: самосожжение России кончится ничем. Останемся на выгоревшем месте. Если экономика как наука выяснит, что мы, большевики, в проигрыше, то мы уйдем. Станем оппозиционной партией. – И отдадите власть, Владимир Ильич? А бывало ли такое, чтобы люди отдавали власть? – Мы это впервые попробуем сделать. – Но ведь так не бывает! – Так не бывает. Попробуем…

Вот это «так не бывает, попробуем» – это и было пленительно в Октябрьской революции. Если не пленительно, то значительно было. Другое дело, во что обойдется это «попробуем». Не в любительской лаборатории пробуешь. А в огромных пространствах! Где совершенно по-разному действуют первичные нажимы, толчки, система рычагов, где все надо менять, – он все понимает, этот человек. Умный? О, очень. Ограниченный ум? Очень. Столь же сильный, сколь и ограниченный. Столь же позволяющий себе выходить за край, сколь и запрещающий. Наследственность, гены. Это не ген свободы. Какая ж свобода. Нет, это совсем другое… У-у! Тяжелый, воющий, глохнущий звук. На какое-то время – слабый, жалкий. Это «У!», на которое наступили. Ощущение себя под ногой. Плохо дело. – У!

Был ли звук «У» в спектакле «Царь Федор Иоаннович», 14-го октября в год открытия Художественного театра? – не было там звука «У».

Не было звука «У!» и в «Чайке». Не было его в двух главных спектаклях начала МХАТ. Был скорее восхищенный звук: «А-а-а».

В «Царе Федоре» два важнейших мотива связывали две важнейшие сцены. Спектакль открывался именно на звуке «А-а-а», ах ты, Господи! Пир! Праздник. Пир на чистом воздухе, на виду при всей Москве. Красавицу выдают замуж за красавца. Собираются гости, сплошь красавцы. Дом большой, но для такого множества красавцев не тесновато ли будет? В прекрасный летний вечер столы накрывают на вольном воздухе. Прекрасные блюда для пира можно поднять на галерею по лестнице,

все это удобно, наверху едят, пьют, радуются, обдумывают. Характеры у всех. Какая богатая жизнь! Какая многослойная… Сговор. То есть речь о свадьбе. И тут же заговор.

Сцена «в рифму» – бунт на Яузе. Как там написано богатство! На торгу полным-полно товара! Это же торг! Уж как нас тиранил и извел Иван Васильевич, царство ему небесное. Да простит его Господь, какая сволочь был, царство ему небесное … тут такой звук про Ивана. И земля оправилась. Какие прекрасные лошади где-то там, в глубине, ходят, каких рыб вытащили из этой несчастной реки, которая Яуза. Ребята, вы знаете, какую рыбу теперь ловят в Яузе? Что там ловят в Москва-реке, я вижу, это таку-у-усенькие рыбки… Это теперь такие рыбки у нас остались! Ну, во-первых, они остались, хотя бы вот такие. А там – замечательно, прямо осетры! Ну какие осетры… Не осетры, но все-таки окуни. Ничего… Станиславский заставляет нас увидеть: прекрасные рыбины! Большие, блестящие, тугие, серебряные. Другое дело, что в эту же ночь удавили князя Иван Петровича… Это не он повесился, конечно. Удавлен! Он не удавился – удавлен, произносит царь Федор. И вот тебе звук «у»: У-давлен…

Да, Кудрявцев очень хотел играть царя Федора. То есть, кого он хотел в царе Федоре играть – святого? А вот этого мы и не знаем. Как бы он ни видел свою возможную актерскую победу, Кудрявцев нигде не написал, как он понимает того человека-роль, о котором он мечтает.

Кудрявцев мечтает о царе Федоре. Мечтает о роли Гамлета и готовит себя к ней. Занимается переводами, ищет, изучает биографию Шекспира, и так далее. Он неустанно работает. Неустанно следит за наукой, касающейся Шекспира и Пушкина. Он же пушкинист у нас. Он работает над «Словом о полку Игореве» как переводчик, как исследователь, и все прочее, прочее.

В «Борисе Годунове» Кудрявцев хочет играть не Годунова. Он помнит, что это «Комедия о настоящей беде», но как он понимает это название? Комедия о настоящей беде. А кто там персона – Иван Грозный, нет, Ивана Грозного уже нет в живых. Борис Годунов? Да нет, все-таки, нет. Персона – вот этот монашек криворукий, некрасивый, вроде не имеющий физических данных, чтобы стать трагическим персонажем. Ну, прекрасно.

У И.М.К. занятные выкладки, что представляет собой Самозванец. Впрочем, скоро эти выкладки будут сбиты. Середина тридцатых

И. Кудрявцев – Тятин. «Достигаев и другие». МХАТ.
Фото предоставлено Музеем МХАТ

годов. Постановщиков спектакля Художественного театра заставляют перерешать роль Григория Отрепьева как исторического персонажа. Из положительных переиначивают если не сразу в отрицательного, то в сомнительного. Какой же положительный? Да он же, Самозванец, поляков на нас позвал. Ну, что вы, что вы, что вы – ужасная история. А Борис Годунов у нас, меж тем, наоборот, укреплял русскую государственность и успешно продолжал дело Ивана Грозного. Подождите, подождите, пытаемся схватить идею товарищей, руководящих искусством, указывающих, как надо понимать свою жизнь, свою историю, своих персонажей… подождите, подождите, подождите… Иван Грозный – это хорошо? Нам объяснят: ну да.

В тетради есть кусочек, полстраницы, где он объясняет: ну конечно, Иван Грозный – это хорошо. Он не дотягивает до нашего, который еще лучше… Какой кусочек… куда его пристроить?.. Он будет пристроен гораздо позже. Это Кудрявцев скажет в более поздние годы. А год Великого перелома был, конечно, двадцать девятый, не скоро еще начнется Вторая мировая война. А когда она начнется, это тоже будет год великого перелома. Как ни смешно, в лучшую сторону. И тут опять же: совпадает ли это все у Кудрявцева с его актерской судьбой? Нет, резко расходится. Актерская судьба становится все более тусклой.

Но что же мы так спешим в своем рассказе про судьбу актера. Ведь мы еще его Николки из «Дней Турбиных» не написали. Так вышло,

потому что и в тетрадях Кудрявцева о Николке почти ничего, только записан вздох Станиславского: «Турбиных» не дают выпустить, запрещают вашего Николку.

Задаем себе вопрос: почему Кудрявцев в дневниках не сделал фигуру Булгакова сквозной? Булгаков проходит в тетрадях несколько раз, чудесно возникает промельками – Кудрявцев Булгакова давно не видел… Пришла Елена Сергеевна в театр. «Вы очень похудели. Болели?». «Нет, я разводилась». «А как с детьми?». «Старший у него остался, младший со мной… Я теперь замужем за Михаилом Афанасьевичем». И Кудрявцев пишет, какое у нее счастливое лицо. Наконец-то он пишет хоть чье-то счастливое лицо.

Так как же Кудрявцев играет Николку?

Я всю жизнь верила, что я видела Николку-Кудрявцева. Хотя черт его знает, видела ли. Я ведь не покупала программок. Может, я все подставляла, все, что слышала: рассказы о том, как играют в этом спектакле, были такие живые. Я не видела Соколовой в роли Елены Васильевны. Она-то по рассказам и заключала в себе что-то главное, и шарм, и идею дома, семьи, неистребимой нежной жизнеспособности (жизнеспособность Тарасовой была великолепной, но уж никак не нежной). Соколову запоминали как прелестную хозяйку дома: декорация в совершенстве передавала жилой дух дома, его свет, воздух, его тепло. Тепло дома с особой полнотой воспринимали те, кто приходил сюда с мороза, с промерзшей стреляющей улицы. Грел дом, грела поэзия дома. В доме была неуловимая фантастичность. Фантастичность в пьесе была заложена резче, связывалась с нижним этажом дома. На нижнем этаже у Булгакова жил этот самый… Василиса его кличка, этого начинающего украинского националиста. По Булгакову за окнами Василисы возникают гротескные силуэты. То ли призраки, то ли воры, то ли петлюровцы. Тени в папахах… Гудит артиллерия под Святошином, громыхает «Яблочко». Вот это я действительно слышала. В самом начале спектакля были звуки красивого, домашнего голоса. Николка пел. Мальчику, которого Кудрявцев играл, от силы восемнадцать. Старший брат – командир. Но этот даже не юнкер.

Почему – Николка? Может быть, это полная чепуха. Мне кажется, что все-таки я видела Кудрявцева. Мне кажется, что все разы, когда я приходила на этот спектакль, я видела его. По-моему, я не ошибаюсь. Надо будет посмотреть, постоянно ли он играл в тот сезон… но, к сожалению, я же не знаю, в какие я вечера приходила. Мне сейчас

кажется, что я не пропустила ни одного спектакля. Конечно, пропустила, ну, не могло быть так, что я каждый вечер туда прорывалась, проникала, просачивалась, подкапывалась и из окопа все видела. Неправда это. Это прекрасная какая-то такая история, которую я сама себе… А может, проникала. Какие были наглые тогда психопатки у Лемешева… Я не была психопаткой у Кудрявцева (он завел своих психопаток, которых ненавидел). Это тоже упомянуто в тетрадях. Если я и была чьей-то психопаткой, то скорее Хмелева. Хотя, в общем, не была психопаткой.

Мой отец сотрудничал в газете, поддержкой которой охотно пользовались талантливые люди из «пятерки», «шестерки», желавшие быть причастными к руководству Художественного театра. Наша семья тогда жила близко от МХАТа, в Газетном переулке, улица Огарева то ж. Марк Исаакович Прудкин, с которым мы сдружились лет семьдесят спустя, наше знакомство тех лет любил поминать. Все это в сторону.

Так вот, Николка Турбин.

«Николку маленькие дети обижают…» Текст из «Бориса Годунова», да? *«Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича… Поди прочь, дурак! схватите дурака!.. Оставьте его. Молись за меня, бедный Николка… Нет, нет, нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит».*

Я не знаю другого персонажа на русской сцене, которого бы звали Николка. Кроме этого юродивого. Что от юродивого есть в младшем Турбине? Он замечательный, он прелестный был.

И голос у него милый. Со звуков этого голоса «Дни Турбиных» начинались. Мальчик пел: «Ах, как все туманно».

Создатели спектакля тот же голос неузнаваемо вводили в стенограмму на сломе действия, голос заливался все выше и выше, гремело «Яблочко».

Голос Кудрявцева запомнился всем как тенор.

Есть единственное в своем роде описание как было изобретено, как звучало это «Яблочко». Не петлюровщины эта мелодия и не Первой конной, а «Яблочко» как таковое, с его присвистами, с его лихим предупреждением: «…пропадешь, не воротишься».

Описание «Яблочка» включено в оба варианта машинописи поразительной книги. Книга эта называется «Моя жизнь в труде и борьбе». Автор Илья Яковлевич Судаков. Один экземпляр машинописи хранится в библиотеке СТД, другой в Музее МХАТ. Оба экземпляра не худо бы для начала сверить, уточнить, как эти экземпляры возникли.

Расспросить, как и когда они были то ли наговорены под фонограмму, то ли надиктованы, то ли написаны Ильей Яковлевичем в часы облегчения его многолетней болезни – он был парализован. Точнее, так принято говорить. Надо постараться все сказать точно. Желание сказать откровенно и точно, что происходит во МХАТе, что происходит под МХАТом, что происходит над МХАТом, – в машинописи «Моей жизни в труде и борьбе» – желание настойчивое и осуществленное. Иное дело, насколько поддается сама реальность в театре и вокруг театра органике упрощения. Быстрое движение сильных челюстей, разгрызающих орешек, – одна из особенностей тридцатых годов. Все, что делал в «Труде и борьбе» Илья Яковлевич Судаков, было направлено к тому, что также можно связать с процессами «советизации» МХАТ, как и с желанием упростить дело, которое намереваешься взять на себя. На себя, ну и, разумеется, вместе с товарищами по коллективу. Не в одиночку же.

Сцена в автомобиле кажется то расшифровкой краткого доверительного разговора, то записью сцены фантастической, продолжающей волновать лежачего больного. Так или иначе, больше откровенности в желаниях и в опасениях, с желаниями связанными, – нам во мхатовских документах тридцатых годов не встречалось.

Илья Судаков – это еще один персонаж, на присутствии которого держится сквозное действие и внутреннее единство 37 тетрадей Кудрявцева. Конкретно страницы про «Яблочко» едва ли не шедевр театральных описаний.

Написать сколько-нибудь близкую к фактам историю Художественного театра без изучения этих двух параллельных источников: тетрадей Кудрявцева и машинописи Судакова невозможно. Распутать бы хоть, что стоит за страницами «Моей жизни в труде и борьбе», где описана дорожная сцена между Станиславским и Судаковым. Двое едут вместе – то ли на извозчике, то ли на машине, нет, уже на машине. Это тридцатые годы. Станиславский спрашивает без обиняков, дескать, вы примете на себя руководство Художественным театром?

Черт его знает, «У!»… Уж не было ли впрямь такого разговора? Вполне возможно. Давайте посмотрим. Возможно также, что это фантазия лежачего больного.

Вполне возможно также, что сцена в автомобиле имеет связь с тем, что происходило в Художественном театре поздней весной 1935 г., тогда во МХАТе, как и повсюду, проходили собрания – обсуждали речь

И. Кудрявцев – Зосима. «Братья Карамазовы». МХАТ. Фото предоставлено Музеем МХАТ

товарища Сталина, его обращение на выпуске молодых командиров РККА. Речь эту несколько раз публиковали в газетах, она была отпечатана в красиво переплетенных маленьких брошюрках.

На мхатовское собрание приглашались артисты ведущие – народные и заслуженные. Кудрявцеву по его статуту не полагалось обсуждать речь вождя, однако же его пригласили более или менее официально. Что́ и как на собрании говорилось, он в дневник записал. По дневниковой тетради известно, что вели протокол; должны были вести фонограмму – нервная Коренева, узнав про фонограмму, стала

от выступления отказываться. Предполагались и выводы, сделанные собранием, – предполагалось, что будут составлены за подписью всех его участников два письма. Одно к Станиславскому, другое к Немировичу-Данченко. Письма с просьбами, чтобы они сложили с себя обязанности директоров. Участники собрания между собой должны были решить, кто пойдет с этими письмами по этим адресам. Тексты писем редактировали, переиначивали. Все это мы берем из тетради Кудрявцева – он был приглашен и к редактуре.

Дальше, однако, завязка архивного детектива.

Отнесли ли письма? Какая была реакция адресатов? Какие отголоски? Какие оргследствия? Какие слухи – кто инициировал всю затею, и кто ее пресек (если ее таки пресекли)? Как возникла зона молчания вокруг этого казуса? (Можно ли казусом назвать собрание столь многолюдное, в один день не уложившееся?) Почему о нем никто ни в письмах, ни в поздних воспоминаниях не обмолвился? В Летописи И.Н. Виноградской «Жизнь и творчество К.С. Станиславского» – ни в первом ее издании, ни в исправленном и дополненном – также без упоминаний.

Протоколы (выписки из них) всплывают в 2007 г. – публикует Г. Файман. Они получают архивные номера и место жительства. Они в Музее МХАТ. Как и почему они там таились, – выяснять любителям детектива; тем же любителям детектива предоставляется гадать, зачем «Новой газете» зимою 2019 г., в январе–феврале, нужен был шорох вокруг повторной – с благодарностью тому же Г. Файману – публикации материалов несостоявшегося изгнания Н.-Д. и К.С., К.С. и Н.-Д. И даже имеются кое-какие отгадки: аллюзии на дела нынешние и не театральные. Но здесь говорить о том не место.

Здесь место говорить о времени и о людях, которые командовали временем и которыми командовало время. Конкретно – об Илье Судакове. Об его убеждениях и идеях, об упорстве его труда, и, наконец, о весьма значительных спектаклях, поставленных Судаковым. Сказать об этом не поздно. Хотя времени упущено много.

* * *

Музей Художественного театра, его разнообразные архивы на долгие годы озадачат доброкачественных исследователей и побудят возвращаться к оставившим здесь свои следы судьбам и к общей судьбе.

МХАТ как некая модель русской жизни продолжает работать и подлежит в этом качестве изучению и осмыслению. И тем, кто сегодня занимается хотя бы вот этими тетрадями, остается пожелать таких же драматичных находок и таких же мучений над ними, с какими сталкиваемся сегодня мы. Пока хотелось бы, чтобы в ближайшее время кто-нибудь молодой, сильный и веселый попробовал бы разобраться в двух ролях, которые были сыграны Кудрявцевым после года Великого перелома. Хорошо бы рассказать толком о том, как на сцену Художественного театра со своим сочинением о революции и Гражданской войне впервые вышел литератор, жизненный опыт которого опирался не на опыт Белой армии, а на опыт реальных революционеров. Виктор Кин, он же В.С. Суровикин, был большевиком с хорошим стажем, участником Гражданской войны на стороне красных (и ни на чьей другой стороне никогда не воевал) и разделил судьбу многих партийцев – то есть был репрессирован и расстрелян. А потом реабилитирован. Роман его «По ту сторону» вполне заметное явление русской прозы. Сразу по выходе эта книжка выдержала несколько тиражей. Если паче чаяния в какой библиотеке сохранились экземпляры этого романа, видно, как они были зачитаны. Это кроме всего прочего приключенческие книжки.

Спектакль МХАТ назывался «Наша молодость», шел с большим успехом, Кудрявцев играл там главную роль. Вскоре выйдет спектакль Ильи Судакова по пьесе В. Киршона «Хлеб» – на премьере Кудрявцев сыграет незаметную роль незаметного положительного персонажа – коммуниста по фамилии Локтев, а потом энергично введется в эффектную роль большевика крайних, романтических убеждений – Раевского. О спектакле «Наша молодость» надеемся еще поговорить отдельно. Действительно, 29-й год был годом Великого перелома. На чем мы пока ставим точку.

Pro memoria

Видмантас Силюнас

Неисчерпаемый Тирсо де Молина

Тем, кто сегодня ведет справедливую борьбу за женское равноправие, было бы приятно оглянуться на изумительных творцов сценического искусства, раскрывавших исключительные достоинства прекрасного пола.

Габриэль Тельес, писавший под псевдонимом Тирсо де Молина (1573?–1648), вывел на подмостки ряд уникальных героинь. Решительные, изобретательные, они ни при каких обстоятельствах не теряют присутствия духа. Казалось бы, поверженные, они не сдаются, не унывают, и, уверенные в себе, добиваются справедливости в несправедливом мире.

Женщины в Золотом веке были подвластны мужчинам, лишены возможности свободно определять свой жизненный путь, многие из них фактически находились взаперти. У Тирсо же они ведут себя более инициативно, чем мужчины, и в итоге кавалеры, не успев опомниться, оказываются у бравых героинь в плену.

Такова донья Анна в комедии «Ну и плут же ты, Гомес» (*Bellaco sois, Gómez*); Виоланта в «Крестьянке из Вальекаса» (*La villana de Vallecas*), донья Хуана де Солис в комедии «Дон Хиль зеленые штаны» (*Don Gil de las calzas verdes*) и другие непокорные красавицы. Такие девушки, как Виоланта, покинутая соблазнившим ее доном Габриэлем, или донья Хуана, брошенная доном Мартином, уехавшим из Вальядолида в Мадрид, чтобы посвататься к богатой наследнице, как правило, должны были уйти в монастырь и замаливать свой грех. Но в том-то и дело, что наши героини вместо того, чтобы мириться со своей участью, отваживаются на то, что грозит им еще более тяжкими последствиями, – бросаются вдогонку за убежавшими обманщиками. Совершают то, что всячески осуждалось моралистами и законами, сулящими за это тюрьму: Виоланта выдает себя то за крестьянку, то за торговку хлебом, то за мексиканку, донья Хуана и вовсе переодевается в роскошный мужской наряд, влюбляя в неотразимом виде суженную своего возлюбленного! И, может быть, самое примечательное, что пускаются они в опасную авантюру шутя и играя. Игра – их стихия, играя, они чувствуют себя, как рыба в воде.

Правда, в театре Тирсо играют многие: наряду с доньей Хуаной де Солис, объявившей себя доном Хилем, это имя берет и обманувший ее дон Мартин; в «Крестьянке из Вальекаса» бросивший Виоланту дон Габриэль, приехав к столичной богачке Серафине, присваивает себе имя, титулы и бумаги заочно сосватанного ей жениха – мексиканца дона Педро де Мендосы.

Актеры, взявшиеся за текст драматурга, играют играющих людей. Но игра игре рознь! Как говорят в «Крестьянке из Вальекаса» о Мадриде, престольном городе государства:

Тирсо де Молино

Все живут в столице
Благодаря притворству, и даже грязь
Прикрывает свое безобразие.

En la corte viven todos
de industria; ny hasta los lodos
cubren aquí su malicia.
vv. 1320–1322[1].

Но такие притворщики, как дон Мартин или дон Габриэль, играют топорно и неуклюже. Неотразимо играют те, на чьей стороне правда.

Однако их совсем немного, и если игра – всеобщий удел, то это значит, что мир лжив. Обманчивость мира достигает такой степени, что все становится недостоверным. В «Доне Хиле» появляются четыре Хиля, хотя на самом деле нет ни одного. В комедии «Ну и плут же ты, Гомес» в заключительной картине собирается пять лже-гомесов. Призраки разрастаются на глазах, видимости множатся и одолевают реальность, воображаемое берет верх над настоящим. Спектакли Тирсо превращаются в красочные и живописные миражи. Каждый воспринимает все по-своему – рассматривает то, что ему кажется, то, что он воображает. Разговоры нередко ведутся с мнимыми партнерами, такими, какими они мерещатся, – собеседники словно грезят наяву. Герои то и дело не представляют, что они видят, но видят то, что себе представляют.

Их глаза как бы повернуты внутрь, обращены к тому, что своенравно и прихотливо преломляется сквозь призму собственного сознания.

Выдумки грозят превратиться в лихорадочные наваждения – в этом особый драматизм в театре Тирсо. Зритель наблюдает, как воображение овладевает героями, их закабаляет, и они, став рабами фантазий, впадают в воспаленное состояние. Карлос в комедии «Поклонник наоборот» (*El pretendiente al revés*) решает, что Сирена ему неверна, и пытается убить ее. Подобное происходит и в других комедиях. Рохерио в комедии «Меланхолик» (*El melancólico*) считает, что Леониса изменила ему, видя на ней золотую цепь, принадлежавшую Филиппу, а на шее Филиппа – ее коралловое ожерелье. Но девушка надела цепь, решив, что ее послал Рохерио, а принадлежащее ей ожерелье попало к Филиппу случайно. И когда Рохерио спрашивает: «Когда же глаза лгут?», Леониса с полным правом отвечает:

¿Los ojos cuando mintieron?
— Cuando no los rige el alma
ni alumbra el entendimiento.

Когда ими не руководит душа
И их не озаряет разум.
vv. 2632–2634[2].

Спектакли Тирсо не только в эпизодах, где одни действующие лица подглядывают за другими и обсуждают их слова и поведение, но и в целом – театр в театре, звездный час нетающейся театральности.

Обольстители и в реальной жизни не церемонились с женщинами, уверенные, как и дон Хуан Тенорио в драме «Севильский озорник, или Каменный гость», в своей безнаказанности. Подчеркнем еще раз, что положение женщины в Испании XVII в., как и в других европейских странах, было незавидным. Их сопоставляли с праматерью Евой, из-за податливости греху, на которой был осужден человеческий род. Женщину считали низшим существом, неспособным обладать здравым смыслом. Тех, кто потеряли невинность до свадьбы, называли потаскухами (*rameras*[3]), и о женитьбе на них не могло быть и речи.

Так обстояло дело с теми, кто ощутил себя в положении, подобном тому, в каком оказались донья Хуана или донья Виоланта у Тирсо. К примеру, когда в январе 1657 г. в Уэте возле Куэнки Кристобаль де Сото обольстил дочь аптекаря Марию Санчес и отец обратился в суд, виновник отделался недолгим домашним арестом[4].

Любимые же героини Тирсо вырываются из-под любой опеки, проявляют ошеломляющую независимость и заставляют богатых кавалеров исполнить обещание жениться на них. Они играют по своим особенным, неслыханным правилам, которые, по сути, являются исключением из правил: пренебрегают тем, что общепринято, опровергают или выворачивают наизнанку законы. Им все удается еще и потому, что никто не может поверить, что они способны дерзнуть на нечто подобное. Тирсо наказывает маловерных. Одна из его драм так и называется «Осужденный за недостаток веры» (*Condenado por desconfiado*). В комедиях он подшучивает над нерешительными мужчинами, когда они откровенно оказываются слабым полом. Комедию «Стыдливый во дворце» (*El vergonzoso en el palacio*) можно также назвать «Робкий во дворце» или «Маловерный во дворце» (*Desconfiado en al palacio*) – Мирено не решается объясниться в любви желанной красавице, изъясняется намеками и полунамеками. Про такую осторожность и утонченность обращения можно сказать: «Где тонко, там и рвется». По сути, подобные кавалеры боятся сделать важный, но крайне опасный шаг. Их сковывает мысль о том, что откровенное признание может привести к разочарованию, когда выяснится: надежда на взаимность была напрасной. Но если они не могут собраться духом для подобного признания, им остается лишь тешить себя пустой мечтой.

В пьесе «Стыдливый во дворце» инициативу берет в свои руки девушка, принцесса Магдалена, и Мирено выпадает счастье. Куда чаще игроки терпят крах потому, что стоят на скользкой в нравственном отношении почве, как уже упомянутые соблазнители. Но в скрупулезно и безошибочно, математически точно просчитанных сюжетах Тирсо два минуса дают плюс: выясняется, что обманывать обманщиков необходимо. Это подчеркивает и Виоланта в «Крестьянке из Вальекаса», когда, вспоминая фольклорного плута, говорит, что она не Урдемалас, т. е. не человек, строящий дурные козни, а Урдебуэнас – персона, делающая доброе дело.

В конце первого действия она произносит слова, которые должны остаться в памяти зрителей в антракте:

> *Yo haré que admire en la corte*
> *la villana de Vallecas.*
>
> *Я сделаю так, что столица восхитится*
> *Крестьянкой из Вальекаса.*
> vv. 1141—1142[5].

Это обещание блестяще показать себя, и публика будет удивляться тому, как это ей удается.

Эстетическое счастливым образом объединяется с этическим, маньеризм Тирсо во многом заключается в показе красоты и силы искусства, которое предельно отчетливо противостоит миру лжи и корысти. Благая игра заразительна и так великолепно продумана, что меняет мир. Главной целью неиссякающего воображения оказывается преображение действительности. Игра создает новую, более совершенную и увлекательную реальность, нежели привычно существующая. Реальность – бескрайнее пространство дурных, навязываемых нелепыми обычаями игр; театр Тирсо показывает, как возникает – подобное цветущему оазису в пустыне – пространство, в котором новаторская игра всё меняет к лучшему. Она нарушает драконовские законы и подчиняет жизнь власти творчества и любви. Спектакли Тирсо призывают не покоряться судьбе, а творить судьбу, талантливый вымысел служит замыслам, помогающим изменить жизнь.

Такова двойственность театральности Тирсо – она и завораживает, и настораживает; говорит о неблагополучии реальности и внушает веру в доброе волшебство искусства.

[1] Нумерация стихов по изданию *Tirso de Molina*. Obras completas, vol. I, ed. de Ignacio. Arellano, Universidad de Navarra, Iberoamericana. Vervuert, 2011.

[2] Op. cit.

[3] *Piacenza Lingo P.* La mujer en España de los siglos XVI y XVII, en: divergerotceducacion.wordpress.com, s.n.

[4] *Lorenzo Cadarso, P. L.* Los malos tratos a las mujeres en la Castilla en el Siglo XVII; en: Cuadernos de investigación de historia, 15, 1989, p. 119-136.

[5] Нумерация стихов по изданию *Tirso de Molina*. Obras completas, vol. II, ed. Ignacio Arellano, Universidad de Navarra, Iberoamericana. Vervuert, 2012.

Елена Дунаева

Битва комедиантов, или Великая Иллюзия Пьера Корнеля

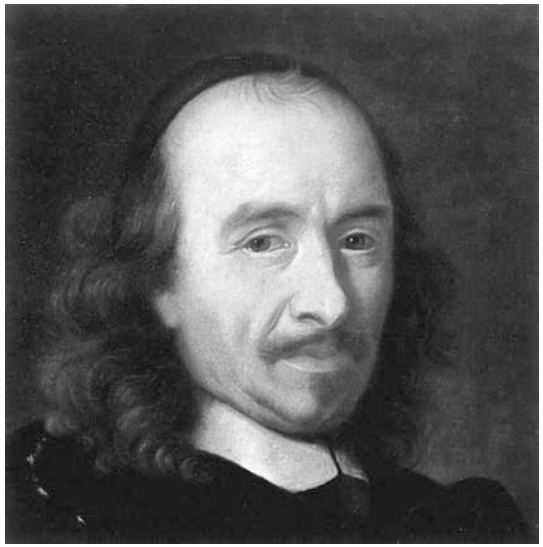
«Сид» – визитная карточка Пьера Корнеля – принес драматургу славу и навсегда вошел в мировой театральный репертуар. Регулярность, с которой на французскую сцену выходит корнелевский Родриго, является индикатором общественного кризиса – по постановкам трагедии в XX веке можно писать историю Франции.

Корнель реже других французских драматургов-классиков идет на нашей сцене, и нет ничего удивительного в том, что его «Иллюзия», имеющая долгую и славную историю в Европе, на русский язык переведена только в 1970-м. Между тем, к этому произведению в разное время обращались Антуан и Жуве, Стрелер и Вильсон, а во Франции начала XXI-го. она оказалась, пожалуй, самой репертуарной пьесой Корнеля. Некоторые исследователи полагают, что театры предпочитают ее высоким трагедиям, потому что XX в. все больше интересуется отражением отражений. Но у режиссеров интерес к «Иллюзии» проявляется в период перехода в некое новое для них художественное качество, когда, уже имея за плечами опыт успехов и провалов, они задаются вопросом – а что, собственно, такое театр, из чего ткут театральную материю?

Вероятно, тот же вопрос задавал себе и Пьер Корнель, голос которого в полную силу зазвучал после представления «Иллюзии» в театре «Маре» (1636 г.), во главе которого стоял актер Мондори.

Молодой руанский адвокат, выпускник иезуитского колледжа Корнель познакомился с тайной превращения слова в визуальный образ в обязательных школьных постановках, которыми так славились иезуиты. Его опыт опирался и на зрительские впечатления – в Руане регулярно играла какая-нибудь труппа. Но ни иезуиты, ни бродячие актеры не смогли преодолеть природную застенчивость молодого лиценциата права, а четыре года работы в руанском парламенте и полученная должность прокурора еще больше убеждали его в том, что излагать мысли на бумаге легче, чем произносить на публике. Молодой человек был хорошо образован, изящно сочинял стихи и написал пьесу «Мелита», чем и обратил на себя внимание Гийома Дежильбера, руководителя труппы «Актеры принца Оранского». По обычаю своего века Дежильбер выступал под псевдонимом Мондори. Поиски пьесы были одной из главных обязанностей руководителя труппы. Мондори ценил слово – от своего учителя Валлерана Леконта он усвоил, что половиной успеха спектакль обязан тексту. Именно Мондори открыл Пьера Корнеля и в 1637 г. сам триумфально сыграл «Сида». Драматург прекрасно понимал, кого должен благодарить. «Если произведение несовершенно, Росций его подправит. Усилит слабые места, всем своим существом способствует успеху, и так мои стихи обретают свой пыл и изящество»,[1] – сообщает он архиепископу Руанскому.

В 1635-м Гез де Бальзак писал о Мондори: «Изящество, с каким он декламирует, придает стихам особую красоту, какой они не могут



Шарль Лебрён.
Портрет Пьера Корнеля.
1647

получить от вульгарных поэтов... Звук его голоса в сочетании с достоинством его жестов облагораживает самые обыденные и низменные сюжеты»[2] . Недаром Корнель сравнивал его с Росцием!

Отзыв Г. Таллемана де Рио в «Историйках» несколько ироничней: «Он не обладал ни высоким ростом, ни хорошим сложением, но он хорошо одевался и стремился из всякого дела выйти с честью. Чтобы показать, как велико его искусство, он просил здравомыслящих и понимающих людей посмотреть его в «Мариамне» четыре раза подряд. Каждый раз они замечали что-нибудь новое. <...> ему вообще гораздо больше подходило играть героев, чем любовников»[3].

Мондори был первым исполнителем всех героев Корнеля и прекрасным директором труппы, усилиями которого Корнель приехал в Париж, где в 1629 г. была сыграна «Мелита». В том же году в Париже разрешилась долгая тяжба между владельцами помещения Бургундского отеля (Братством страстей господних) и труппой Гро-Гийома. Отныне Братья получали в пользование только одну ложу, остальные места продавались, а доход получали актеры. Таким образом, труппа Гро-Гийома (настоящее имя – Робер Герен) получила полное главенство над другими компаниями, выступавшими в Бургундском отеле. Еще в 1616 г. Гро-Гийом пригласил к себе соученика Бельроза (Пьер Ле Месье) и товарищей по провинциальным скитаниям Готье-Гаргиля

(Гюг Герю) и Тюрлюпена (Анри Легран). Вместе они составили непревзойденное фарсовое трио – из последних ярких представителей средневековой театральной традиции, высоко ценимой народом.

Фарс, надо заметить, всегда шел в ногу со временем. В XIV–XV вв. рифмованные сочинения переиздавались и бережно хранились. В каждом французском городе была своя труппа фарсеров, которая «охотилась» за новыми текстами. XVI в. стал временем больших перемен – французские короли создавали единое государство. Религиозные войны, войны между европейскими государствами, войны внутри королевских династий – объединение достигалось высокой ценой. Фарс менялся вместе с Францией. Бродячие итальянские труппы, последовавшие сюда за королевами-флорентийками, появились во всех больших городах, и к старинному стволу средневекового фарса был привит новый побег. Актеры комедии дель арте демонстрировали великолепное мастерство, и французский фарс проигрывал сражение. Городской ремесленник, любитель, выучивший текст нового фарса и воспроизводящий давно известные приемы, не мог конкурировать с профессионалом, зарабатывающим на жизнь своим искусством. Французские фарсеры начали отступать от написанных сочинений, стали сами сочинять куплеты – главным отныне становится не текст, а форма его подачи, актерская игра, интонация, трюк. Бродячие итальянские труппы часто играли на сцене Бургундского отеля. Присматриваясь к ним, французы искали свои жесты, свои позы. Разобранная ими на буквы азбука итальянской игры обнаруживала знакомые латинские корни, известные правила грамматики, с помощью которых можно было писать новые театральные тексты. Это было не заимствование чужого, но знакомство с собственными корнями. В XVII веке сценический образ создавала индивидуальность исполнителя. У Гро-Гийома, к примеру, «один только живот был настоящим аттракционом», он «говорил так наивно и с такой забавной физиономией, что при виде его нельзя было удержаться от смеха»[4]. Толстяк Гийом, руководитель труппы, играл и женские, и мужские роли. Чаще – увальня-слугу, медлительного, туго соображающего, из-за огромного брюха малоподвижного. Лицо, обсыпанное мукой, с нарисованной растительными красками рожей, яркий буффонный комизм делали его неотразимым. Готье-Гаргиль был его полной противоположностью – высокий, худой, всегда одетый в черное платье, в черной маске, вечно недовольный старик.

Все части его тела были подвижны, сам он напоминал ожившую марионетку. Готье-Гаргиль превратил итальянскую маску влюбленного старика Панталоне в желчного моралиста, ревнивого мужа, педанта, изрекающего прописные истины. В финале он пел непристойную песенку с такими неподражаемыми интонациями и ужимками, что на этот коронный номер зрители специально собирались в Бургундский отель. Итальянский актер Скаппино восторгался игрой Готье-Гаргиля, считая его неподражаемым комиком.

Интригу в спектакле бургундцев в основном вел Тюрлюпен – хитрый и обаятельный слуга, в широких штанах в яркую полоску, короткой куртке и широкополой шляпе. Он легко двигался по сцене, никогда не носил яркий грим или маску, умело сочинял остроты и реплики, которые потом назовут тюрлюпинадами, поражал современников не только песенками и актерским обаянием, но тонким умом. Публика в партере ловила его *mots u lazzi*! Спектакли поражали художественным единством и слаженным ансамблем. Именно это фарсовое трио добилось от Королевского совета решения о передаче Бургундского отеля «королевским актерам», как они сами себя именовали.

В прежние времена, если в Париже оказывалось две труппы, то по договоренности руководителей одна из них покидала столицу, дабы не сбивать заработки коллег. Увы, это не касалось итальянцев, которые имели особые привилегии в то время. Они так вскружили голову Людовику XIII, что в одном только 1621 году он 23 раза (!) приходил в Бургундский отель, чтобы посмотреть их представления.

Но то итальянцы! А тут француз Мондори возглавит театр Марэ и станет яростным врагом бывших сотоварищей по труппе Валлерана Леконта. Стареющий Гро-Гийом постепенно передает бразды правления Бельрозу. Тот, энергично взявшись за дело, привлекает стареющего автора Александра Арди и приводит новых драматургов – Мерэ, Ротру. Мондори, в свою очередь, ставит на Корнеля, которому вся эта интрига, видимо, неизвестна. Во всяком случае, он высоко ценил актеров-конкурентов и, спустя два года после смерти Готье-Гаргилья и Гро-Гийома, вспоминал о них в «Иллюзии»:

И выработав стиль, на большее рискнул –
Писать романы стал, не выходя из дома,
И песни для Готье, и байки для Гийома ,
А после снадобьем от яда торговал.[5]

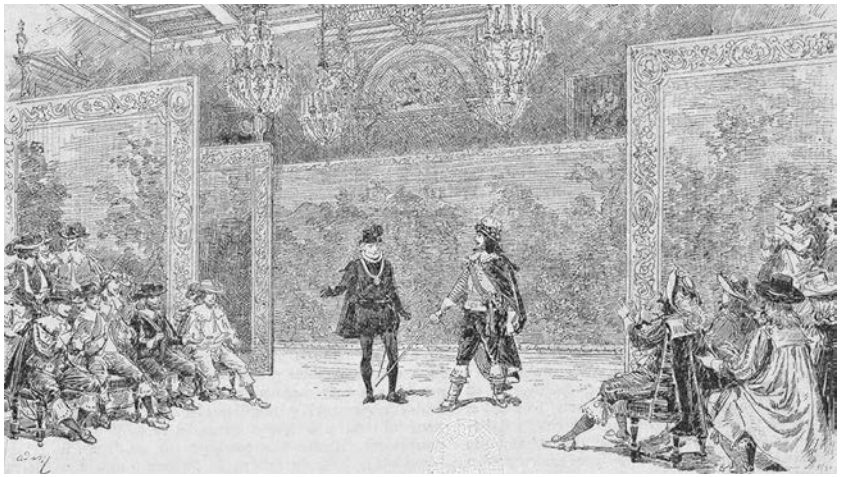
А. Босс. Бургундский отель. Тюрлюпен, Готье-Гаргиль и Гро-Гильом. 1634

Вернемся к корнелевской «Мелите», успех которой рос от спектакля к спектаклю. В итоге на драматурга обратил внимание сам кардинал Ришелье, который посчитал, что еще один театр Парижу не повредит, возможно, даже поможет в реализации идей Шаплена.-

В Париже еще с 1625 г. собирался небольшой литературный салон. Доверенное лицо Ришелье Жан Шаплен в 1630-м напишет трактат «Об основании правила двадцати четырех часов» и будет уговаривать кардинала в административном порядке ввести закон трех единств Скалигера в практику театров. Правила французам известны еще со времен Ронсара, но вопрос этот был далекий, теоретический, и высказываться по нему прежде можно было свободно.

Актеры Бургундского отеля знать про них не хотели, а вот Мондори в год дебюта Корнеля поставил пасторальную трагедию Жана Мере «Сильванира», в которой впервые на французской сцене они были использованы. «Бургундцев» это вывело из себя. Спор между комедиантами шел, конечно, не столько о правилах и единствах, сколько о внимании и расположении кардинала.

Авторы пьес всегда были более осторожны, чем актеры. В беседах они поддерживали теорию трех единств, но в Бургундский отель несли «неправильные» пьесы. Других Гро-Гийом не ставил. В Бургундском отеле в 1634-м шла трагедия Ротру «Умирающий Геракл». Вот как



Сцена из спектакля «Сид».
Театр Марэ

выглядела постановка в записях Лорана Маэло, декоратора театра: «Сцена должна быть великолепна. С одной стороны нужен храм Юпитера, выстроенный в античном вкусе, со сводами вокруг алтаря; алтарь должен быть сооружен так, чтобы вокруг него можно было ходить. Пьедестал, на котором стоит Юпитер, надо сделать круглым, наподобие античного. На квадратном алтаре – четыре небольшие пирамиды, украшенные маленькими вазами, из которых выбивается нарисованное пламя. Храм должен быть скрыт. С другой стороны сцены нужна гора, на которую можно подниматься на глазах у публики и спускаться с нее сзади. Эта гора должна быть высокой и сделанной из дерева, а под горой надо устроить склеп, наполненный слезами, гробница Геракла. Три пирамиды, две вазы, из которых выбивается нарисованное пламя; на них должны быть изображены все подвиги Геракла. Гробница должна быть скрыта от зрителей. Далее, посреди сцены нужен открытый зал с лепными и серебряными украшениями и прочей росписью. В пятом акте гремит гром, а потом небо разверзается, и Геракл спускается с небес на землю на облаке. Небесный свод должен быть наполнен двенадцатью знаками Зодиака, облаками, двенадцатью ветрами, яркими звездами, солнцем из прозрачного карбункула и другими украшениями, по желанию декоратора. Далее нужны четыре венка из зелени: один из дубовых листьев, один из лавра, а два остальные из цветов.

Около гробницы – тюрьма; цепь и веревка, турецкое копье, колчан, палица Геракла, шкура и голова льва, два сиденья, кинжал»[6]. Актеры во время спектакля переходили от одной игровой точки к другой, а зрители должны были догадываться, что между событиями прошло некоторое время. Такое нагромождение предметов, мест действия превращали спектакль в кроссворд, который шумно разгадывал партер. Но для публики какой-то другой, новый образ спектакля был вовсе не очевиден. Это помнили авторы. Хорошо известный Корнелю Скюдери, тоже автор Бургундского отеля, модный поэт и сторонник Ришелье, как и многие, поддерживал единства, но свои пьесы приспосабливал под вкус зрителя.

Мудрый премьер-министр предпочитал не вмешиваться в затеянную придворными интеллектуалами перепалку, но сцена Бургундского отеля все больше и больше раздражала его своей пестротой и нелогичностью. «Мелита» кардиналу понравилась, он решает поддержать своего любимца Мондори, и в 1631-м театр снова переехал, на улицу Тампль, поближе к Королевской площади, на которой проживал сам кардинал. На вывеске появится название – «Театр Маре». В труппе в ту пору было 8 актеров, для которых и писал свои пьесы Пьер Корнель.

Королевская площадь – это уже почти точный адрес театра, куда окончательно переберется в 1634 году труппа Мондори. На вывеске появится название – «Театр Маре».

Освоившись в Париже, Корнель не только знакомился с трудами Скалигера, но и применял три единства на практике. После того, как в 1633-м была сыграна «Компаньонка», драматург отдал пьесу в печать и в послании высказался по поводу единств: «Правила, установленные древними, в ней [пьесе «Компаньонка». – *Прим. авт.*] свято соблюдены. К единому действию сходятся все нити; место его ограничено пространством сцены, а время не выходит за пределы продолжительности спектакля... если Вы возьмете на себя труд счесть количество стихотворных строк, то убедитесь, что в каждом действии их равное число. Из этого отнюдь не следует, что я и впредь собираюсь ставить себе столь же строгие условия. Мне по душе подчиняться правилам, однако я не являюсь их рабом... Быть знатоком правил и владеть секретом искусного их применения на театре наших дней – это совсем две разные науки... Коль скоро мы сочиняем для сцены, то первейшая наша цель – доставлять удовольствие двору и публике и привлекать в театр зрителей. Необходимо по возможности не отклоняться от правил, дабы не

П. Корнель

вызвать неудовольствие знатоков, а следственно, снискать всеобщее одобрение, но важнее всего завоевать публику»[7]. Корнель отдавал пьесу в театр, и только спустя год-другой пьеса печаталась отдельной книжечкой. Основной тираж его пьес всегда выходил в Руане. Правду сказать, последовавшие за «Мелитой» «Клитандр», «Вдова», «Галерея суда», «Компаньонка» и «Королевская аллея» большого сценического успеха не имели. Они интересовали парижан прекрасными стихами, изящными диалогами и тем, что действие комедий происходило в точно названных Корнелем кварталах Парижа.

Тем временем в Париже произошли события, которые не могли не повлиять на Корнеля, возможно, что они в какой-то мере подтолкнули его к замыслу «Иллюзии». Умер Готье-Гаргиль, за ним – Гро-Гийом. Хитроумный Бельроз тут же (1634) обратился за помощью к королю, испрашивая разрешения пополнить труппу актерами театра Марэ. Впервые в истории французского театра король вмешивается в дела сцены! По приказу Людовика XIII в Бургундский отель пришло шесть новых актеров. Четверо из них – Шарль Ленуар и его жена, Жоделе и его брат Леспи – были лучшими актерами Мондори. Театру Марэ был нанесен смертельный удар, из одиннадцати актеров осталось всего семь. Играть прежний репертуар было некому. Обескровленная труппа приняла вызов. 18 декабря 1634 г. старым составом она

сыграла «Софонисбу» Мере, написанную по классицистским канонам. Ришелье оплатил аренду нового помещения, выплатил актерам гонорар, а Мондори за две недели нашел новых исполнителей. В труппу пришли Бельмор (комедийный актер, владевший приемами фарса) и знаменитый фарсер Жоделе.

В битву театров оказались втянутыми и «знатоки». Некий Гужно еще в 1633-м г. вывел на сцену Бельроза, Бошато с его женой, Готье-Гаргиля, Тюрлюпена, актрис Вальо и Бопре в качестве персонажей. Его коротенькая пьеса была весьма посредственна, почти лишена действия и состояла в основном из од и похвал господам актерам из Бургундского отеля. Тем не менее, она подлила масла в огонь.

Пристально наблюдающий за театральной войной кардинал Ришелье ясно видел, какую роль может играть искусство в воспитании французов. И принял окончательное решение. Литературный салон, который весьма часто посещал кардинал ранее, решено было превратить в Академию. По замыслу Ришелье она должна стать своего рода интеллектуальным Олимпом, поэтому наряду с поэтами туда входили врачи, математики, канцлеры и нотабли. Чистота языка и изящество мысли способны сделать Францию великой. Какую роль может играть в этом французская сцена? Ришелье пристально следил за событиями в театре Марэ.

(Продолжение следует)

[1] *Монгредьен Ж.* Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 76.

[2] *Mongredien, G.* Les grands comediens du XVII siècle. P., 1927. P. 40.

[3] Ibid, p. 48.

[4] *Монгредьен Ж.* Повседневная жизнь комедиантов во времена Мольера. С. 76.

[5] *Корнель П.* «Иллюзия». Театр. М., 1984. Т. 1. С. 157.

[6] Хрестоматия по истории западноевропейского театра. М.: Искусство, 1952. Т. 1. С. 597.

[7] *Корнель П.* «Компаньонка». Театр. М., 1984. Т. 1. С. 6.

Елена Хайченко

Реальнее самой жизни – образ театра и актера в литературе романтической эпохи

В статье «Стадия зеркала как образующая функцию Я» известный французский психоаналитик Жак Лакан утверждает, что первичная самоидентификация личности еще в грудном возрасте происходит через созерцание себя в зеркале.

«Ликующее принятие своего зеркального отражения», по Лакану, проявляет «ту символическую матрицу, в которой *я* оседает в первоначальной форме, прежде чем объективизироваться в диалектике идентификации с другим и прежде чем язык всесторонне не воссоздаст ему функцию субъекта»[1]. Комментируя Лакана, М. Ямпольский пишет: «*Я* у Лакана первоначально оформляется через идентификацию в зеркале с imago, образом другого. Этот внешний образ оказывается подлинным истоком *Я*...»[2].

Если принять эту гипотезу в качестве метафоры, то нельзя не признать, что «стадия зеркала» играет существенную роль в становлении личности романтического персонажа, а игра с двойниками или зеркальными отражениями представляет собой одну из интереснейших страниц романтической литературы. Романтический герой, как правило, – это «Двойственный рыцарь» – так назовет одну из своих новелл Теофиль Готье (написана в 1840). В новелле, правда, нет ни слова о театре и актерах, но ее сюжет во многом отражает характер взаимоотношений актера с его маской. Герой новеллы – норвежский аристократ граф Олуф – родился сразу под двумя звездами: зеленой, символизирующей надежду, и красной, символизирующей ад. Носитель двух противоположных сил, он, в конце концов, по желанию невесты, решает погубить свое адское начало. Два рыцаря, похожие как две капли воды (только перо на шляпе у одного из них было красное, а у другого – зеленое), сшибаются в смертельном поединке. Граф Олуф чувствует не только те удары, которые получает от противника, но и те, которые нанес он сам. И, в результате, истекает кровью за обоих. «Странный поединок, где победитель страдает так же, как и побежденный»[3], – замечает автор. Сбив шлем со своего противника, граф Олуф видит перед собой... самого себя – «зеркало было бы не так точно». Правда, в конце концов, добродетель побеждает зло, герой убивает своего противника, тем самым избавляясь от своего адского начала. Но вот надолго ли?

Спустя год Теофиль Готье публикует новую новеллу и, словно продолжая начатую тему, называет ее «Два актера на одну роль». На этот раз его герой – начинающий актер, решивший поменять карьеру пастора на пестрые театральные лохмотья: ведь каждая новая роль, объясняет он своей невесте, способна подарить ему новую жизнь, возможность хотя бы на мгновения стать Гамлетом, Отелло, Карлом Моором или даже... самим Дьяволом.

Снискав оглушительный успех в роли Мефистофеля из «Фауста», молодой актер Генрих наталкивается на неодобрение лишь одного зрителя – внешне похожего на добропорядочного венского буржуа, однако по временам обнаруживающего странные повадки: глаза его сверкают фосфорическим блеском, как у кошки, ногти становятся похожими на когти, а редкие и острые зубы напоминают оскал хищника. Неудовлетворенный игрой начинающего исполнителя, неизвестный господин прямо во время представления отправляет его в подпол и, заняв его место на подмостках, предстает перед публикой в своем истинном обличии. Публика, по-прежнему уверенная в том, что перед нею Генрих, тем не менее, не может не признать, что «никогда еще актер не достигал такой силы сарказма, таких глубин коварства. Весь зал затаил дыхание от волнения, из-под пальцев грозного актера сыпались искры, огненные стрелы сверкали у его ног, свет люстры померк, рампа метала красноватые и зеленоватые молнии, по залу разнесся некий запах, очень напоминающий запах серы, зрители были словно в бреду, и громкие рукоплескания отмечали каждую фразу изумительного Мефистофеля, который часто заменял стихи поэта стихами собственного сочинения, причем всякий раз так удачно, что приводил публику в полный восторг»[4]. Этот вечер, ставший моментом высочайшего театрального триумфа для молодого исполнителя, навсегда отвратит его от театра. Ведь тягаться с самим Дьяволом не решится даже всецело одержимый театром исполнитель. Заметим также, что и Дьяволу для того, чтобы снискать аплодисменты, нужна оптика сцены, дарящая ему полную свободу творческого самовыражения.

Выпуская в свет свою новеллу, Теофиль Готье не скрывал от читателя, что писал ее, подражая Гофману. Не случайно местом первой встречи начинающего исполнителя с его адским двойником у Готье становится тот самый кабачок, куда так любил захаживать Эразмус Шпикер в гофмановском «Происшествии в ночь под новый год». Вслед за Гофманом Теофиль Готье разрушает представление о театре как о копии реальности. Театр – не тень реальности, это новая реальность, временами более реальная (я бы даже сказала, более *пугающе* реальная), чем сама действительность. Здесь не место бледным копиистам!

Страх пронизывает Джильо Фава – героя повести Гофмана «Принцесса Брамбилла» (1820), когда, проникнув во дворец князя ди Пистойа, он неожиданно сталкивается с... самим собой, хотя тут же понимает, что принял за двойника свое отражение в темном зеркале, висящем на стене.

Фантастическое каприччо Гофмана – история о том, как однажды в пестром хороводе масок на Корсо актер Джильо Фава встречает прибывшую в Рим принцессу Брамбиллу и влюбляется в нее. А в подоплеке сюжета – история поиска героем своего истинного «я», история превращения заурядного среднего лицедея в настоящего артиста. Смысл этого, не только разыгранного, но, как выясняется позднее, и специально поставленного представления, в том, чтобы помочь герою отказаться от привычных штампов повседневного существования, с помощью которых он привык утверждаться не только на сцене, но и в жизни. Он должен поверить, «будто только этот сон был подлинной жизнью, а то, что ты принимал за нее, лишь ошибка твоего ослепленного разума!»[5]

Воспылав неистовой страстью к таинственной и неприступной принцессе Брамбилле, Джильо Фава воображает себя ее нареченным – принцем Корнельо Кьяппери. И через это обретает свою подлинную сущность. «Я не могу проникнуть сквозь мое собственное “я”, а оно, проклятое, грозится убить меня своим опасным оружием. Но я заиграю его, затанцую насмерть, только тогда я стану самим собою, и принцесса будет моей!»[6] – признается он.

Ради любви к принцессе он способен стать смешным, надев на себя длинный нос и напялив нелепую одежду. Он готов на самые отъявленные сумасбродства от шутовства до дуэли, от грубой клоунады до кровопролития. Ведь «лишь в ту минуту, как человек падает, – внушает ему его таинственный наставник – во весь рост выпрямляется его подлинное “я”»[7].

На страницах «Принцессы Брамбиллы» получит дальнейшее развитие приписываемая Платоном Сократу («Пир») мысль о том, «что один и тот же человек должен уметь сочинить и комедию и трагедию и что искусный трагический поэт является также и поэтом комическим»[8]. По мысли Сократа, высшее проявление искусства всегда несет в себе смешение печали и радости. «А разве тебе неизвестно, что и в комедиях наше душевное настроение также является смесью печали и наслаждения?»[9], – спрашивает он своего собеседника в «Филебе».

Через комическое снижение и унижение – к обретению подлинного чувства, через трагический самообман – к самому себе. Таков путь героя, на примере своей собственной судьбы постигающего, что «высочайший трагизм должен достигаться чуть ли не путем особого вида шутки»[10]. Не случайно, пройдя сквозь отчаяние, ревность,

предательство, потерю теперь уже не на подмостках, где он привык выражать свои чувства с помощью избитых театральных штампов («закончив, он вынул кинжал, вонзил его себе в грудь и с грохотом упал, затем встал, стряхнул с одежды пыль, вытер пот со лба и, улыбаясь, спросил: – сразу чувствуется мастер, верно, Джачинта?»[11]), а на сцене самой жизни, Джильо Фава обретет себя как талантливый артист – исполнитель итальянской комедии масок.

Правда, ближе к финалу выясняется, что границы между театром/жизнью/сном так размыты, что одно неизбежно соседствует с другим и в другое плавно переходит, да и вся история любви к несуществующей принцессе Брамбилле (она окажется инкарнацией возлюбленной актера – скромной Джачинтой), неподдельно прожитая Джильо Фава, есть не что иное как спектакль, поставленный умелым режиссером. «В маленьком мирке, именуемом театром, – признается князь Бастианелло ди Пистойя (он же – балаганный фокусник Челионати, затеявший всю эту игру), – следовало найти молодую пару, которая была бы не только воодушевлена подлинным юмором, подлинной фантазией, но могла бы и объективно, как в зеркале, разглядеть в себе это душевное настроение и воплотить его в такие образы, чтобы оно воздействовало на большой мир, в который заключен малый мир сцены. Театр, если хотите, в какой-то мере должен уподобиться Урдар-озеру, в котором люди, вглядевшись, могли бы себя узнать»[12].

Заметим, впрочем, что описанное Гофманом Урдар-озеро ничуть не похоже на обычный пошлый водоем, заросший тиной и кишащий мелкими рыбешками, из которого при случае можно выловить битый горшок или поношенный башмак. Речь идет о зеркальной глади чудодейственного озера, способного отразить идеальную сущность человека.

Пересоздание личности посредством игры – одна из излюбленных тем романтической литературы. Столь страстно театром увлеченная и театру преданная, эпоха романтизма не могла не оставить нам своего театрального романа. Роман Теофиля Готье «Капитан Фракасс» (1863) и по теме, и по построению во многом схож с «Театральным призванием Вильгельма Мейстера» Гете (1777–1786), ибо на свой лад рассказывает читателям историю превращения зрителя в актера.

Барон де Сигоньяк – обнищавший потомок некогда славного дворянского рода, увлеченный прелестной Изабеллой – актрисой труппы странствующих комедиантов, сам становится актером. Подобно

Вильгельму Мейстеру, которого к театральному призванию приводит, в том числе, и увлечение актрисой – прекрасной с виду, но коварной Марианной. В «повозке Феспида», фургоне странствующих комедиантов, заключен (по его словам) весь мир. «А что такое, по существу, театр, как не жизнь в миниатюре, не тот микрокосм, который ищут философы, замкнувшись в своих отвлеченных мечтаниях? – восклицает он. – Разве не объемлет театр всю совокупность явлений и судеб человеческих, живо отображенных в зеркале вымысла?»[13].

Законы театральной Вселенной барон де Сигоньяк постигает под маской капитана Матамора – традиционного персонажа комедии дель арте (в отличие от Вильгельма Мейстера, представителя просветительской эпохи, который видит себя исключительно в трагическом репертуаре). Барон играет на сцене беззастенчивого вруна и наглого фанфарона, не рискуя при этом потерять самого себя. Сигоньяк точно знает, где находится он сам, а где его сценический двойник, и лишь однажды, увидев в театральной ложе свою прежнюю любовь – прекрасную и гордую Иоланту де Фуа, барон вступает в схватку со своей маской, желая силой актерского успеха хотя бы отчасти искупить посланное ему судьбою унижение. «Должно быть, я уж слишком хорошо вошел в свою роль!» – по окончанию спектакля говорит он, обескровленный и бледный, директору театральной труппы Ироду, который наставляет его при этом как опытный актер: «Вы играли превосходно и вдохновенно… Но нельзя так растрачивать себя. Иначе вы быстро сгорите на этом огне. Искусство комедианта в том и состоит, чтобы, сохраняя внутреннее спокойствие, изображать лишь видимость чувств. Надо, чтобы подмостки горели под ним, а сам он был холоден и трезв, поднимая бурю страстей»[14]. В совете Ирода, безусловно, присутствует профессиональная закалка, а, может быть, и знание теории Дидро, изложенной в «Парадоксе об актере», но как далек он от реальной практики театрального творчества эпохи романтизма!

В уста Педанта (другого представителя странствующей труппы) Готье вкладывает, вероятно, свои самые важные размышления о театре: «Мы, бедные актеры, подобия человеческих жизней, тени людей любых сословий, лишены права *быть*, зато можем *казаться*: второе относится к первому, как отражение предмета – к самому предмету»[15]. Правда, и здесь речь идет не о простом зеркале, не о буквальном отражении, а о волшебной оптике сценического зеркала, выявляющего самую яркую человеческую суть.

Герои романа Т. Готье пересоздают свою жизнь по законам сцены. В финале, когда Изабелла находит своего знатного родителя, а барон де Сигоньяк возвращает былое величие своего рода, уже знакомый нам Педант восклицает: «Что вы скажете обо всех этих событиях, барон?.. Настоящая развязка трагикомедии… Но чему тут удивляться? Если театр изображает жизнь, значит, *жизнь и должна быть сходна с ним* [курсив мой. – *Е.Х.*], как оригинал с портретом»[16].

И для Вильгельма Мейстера, и для барона де Сигоньяка жизнь на подмостках сцены – это только часть их человеческой судьбы, можно даже сказать, – прелюдия к ней, вступление в человеческую зрелость. Показательно, что свой незаконченный роман «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» с годами Гете сделает частью другого более обширного романа – «Годы учения Вильгельма Мейстера», при этом сильно сократив в нем театральный материал. Царь Дарий для Вильгельма Мейстера и Капитан Фракасс для барона де Сигоньяка – своего рода «стадия зеркала как образующая функцию *я*», а «муки невроза и психоза», порожденные их театральным призванием, становятся им школой душевных страстей.

Хрестоматийная формула «весь мир – театр» существенно меняется в эпоху романтизма. Платон называл людей «чудесными куклами богов», Плотин сравнивал их с «игрушками» в руках божественного кукловода, Франциск Ассизский именовал свою братию «гистрионами Бога».

В «Системе трансцендентального идеализма» Шеллинга также присутствует сравнение исторического процесса со спектаклем, организуемым единым духом – режиссером-Богом, творящим все и через всех и приводящим к гармонии разрозненные части сценического целого. Но и сочинитель у Шеллинга в разыгрываемой им пьесе зависит от актеров, ибо «его откровение и обнаружение сводятся к сумме свободно разыгрывающихся актов нашей свободы»[17]. Из чего следует, что мы сами «становимся соавторами целого и сами творим те особые роли, которые каждый из нас выбирает себе»[18].

В четвертом из «Ночных бдений» Бонавентуры автор предлагает своему случайному ночному спутнику лишь «в качестве зрителя присутствовать до последнего акта этой великой трагикомедии, именуемой всемирной историей»[19], дабы освистать пьесу по своей прихоти, на что его собеседник отвечает: «Я бы освистал <…>, если бы сочинитель не впутал в пьесу меня самого как действующее лицо…». «Тем лучше!.. – замечает автор. – Тогда в пьесе будет еще и славный бунт в конце, когда главный герой восстанет против своего автора. Разве так не случается достаточно часто <…>, когда герой в конце концов перерастает своего автора и тот никак не может совладать с ним»[20].

Правда, такого рода трансформация произойдет уже на сцене режиссерского театра XX столетия.

1 *Лакан Ж.* Стадия зеркала как образующая функцию *Я*. www. psihoterapevty. ru.

2 *Ямпольский М.* Физиология символического. Книга 1. Возвращение Левиафана. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 143.

3 *Готье Т.* Два актера на одну роль. М.: Правда, 1991. С. 198.

4 *Готье Т.* Там же. С. 218.

5 *Гофман Э.Т.А.* Избранные произведения: в 3 т. М.: Художественная литература, 1962. Т. 2. С. 241.

6 Там же. С. 273.

7 Там же. С. 295.

8 *Платон*. Пир. // Соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1974. Т. 2. С. 155.

9 *Платон*. Филеб. // Соч.: в 4 т. СПб.: Изд-во С-Петерб. ун-та: Изд-во Олега Абышко, 2007. Т. 3. Ч. 1. С. 68.

10 *Гофман Э.Т.А.* Избранные произведения: в 3 т. Т. 2. С. 270.

11 Там же. С. 286.

12 Там же. С. 335.

13 *Готье Т.* Избранные произведения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1972. Т. 2. С. 86.

14 Там же. С. 248–249.

15 Там же. С. 90.

16 Там же. С. 394.

17 Цит. по: *Гулыга А.В.* Кто написал роман ночные бдения? // *Бонавентура*. Ночные бдения. М.: Наука, 1990. С. 219.

18 Там же.

19 Там же. С. 37.

20 Там же. С. 38.

Сусанна Филиппова

На пути к режиссерскому театру

Исторические спектакли А.А. Яблочкина

О режиссере Александре Александровиче Яблочкине (1821–1895) принято говорить как о верном стороннике оперетты, пропагандировавшем этот жанр на петербургской драматической сцене 1860 – 1870-х гг. Однако не только оперетта входила в сферу его интересов. Вторая, меньшая по количеству, но равноценная по своему значению группа спектаклей Яблочкина – постановки исторических пьес, с 1860-х гг. получивших особую популярность на русской сцене.

А. Яблочкин

Е.Г. Холодов отводил важную роль в процессе развития режиссерского искусства второй половины XIX в. историческим драмам: «Обращение театра к исторической проблематике стимулировало формирование режиссуры, не поднимавшейся, правда, до целостного решения спектакля, но в ряде случаев добивавшейся живости и достоверности в постановке так называемых народных сцен; повысилась в целом культура художественного оформления исторической пьесы, театры стремятся к исторической точности в декорациях, костюмах, бутафории, аксессуарах»[1]. Эти слова можно в полной мере отнести к деятельности Яблочкина, о тщательной работе которого над драматическими хрониками свидетельствуют его многочисленные зарисовки и монтировки.

В первую очередь обращают на себя внимание хранящиеся в фондах РГАЛИ выписки режиссера из исторических источников и его рисунки. Работа Яблочкина над соответствием костюмов и декораций стилю изображаемой эпохи отразилась в записях, которые он вел с 1850-х[2] по 1890-е гг. На 340 листах представлены зарисовки, вырезки и описания костюмов «Мужская и женская одежда до XVIII столетия»[3]. Подробным образом расписаны костюмы ратников, бояр, царей, нянек, крестьян отдельных губерний, казаков, запорожцев, грузин, башкир, чухонцев, дербентцев, поляков, литовцев и др., а также мебель и посуда.

Опираясь на труды М. Бера, Д. Горсея, Ж.-О. де Ту, Ж. Маржерета, С.И. Маскевича, Г.Г. Паерле, П. Петрея, Д. Флетчера, а также на «Дневник Марины Мнишек» и «Дневник польских послов», Яблочкин составил также подробный конспект[4] по истории России эпохи Иоанна Грозного, Федора Иоанновича и Смутного времени. В некоторых случаях режиссером для создания полновесной и объективной картины приведены несколько свидетельств из разных источников. Структура оглавления позволяет легко найти необходимую информацию по персоналиям и быту большинства исторических пьес, обращавшихся к эпохе Смутного времени. Так, например, характеристика Лжедмитрия I со ссылкой на страницу представлена в оглавлении следующим образом:

«Обычаи Самозванца – 120
Музыка и пение за столом
Не молится иконам
Не моет рук после обеда
Не отдыхает после обеда
Тайные выходы
Езда верхом
Охота»[5].

Глубокое погружение в историю, внимание к мельчайшим деталям (элементам костюмов, утвари, оружию и т.д.) нашли свое отражение и в постановках Яблочкина. С самых первых дней на посту режиссера Александринского театра он следил за точностью сценического оформления, убеждая Дирекцию императорских театров в необходимости создания новых декораций к каждому спектаклю. С тем же вниманием относился режиссер и к костюмам. Г.М. Максимов описывал столкновение между Яблочкиным и В.А. Каратыгиным, просившим подготовить для роли Тараса Бульбы «белую холщевую рубаху, обшитую по вороту, рукавам и подолу тонким красным шнурком»[6]. Яблочкин возражал: «Позвольте, Василий Андреевич! <…> Позвольте, это неверно! Тогда малороссы носили рубахи без украшений… <…> Этого нельзя!.. это будет анахронизм <…>»[7]. Достоверность сценического оформления виделась в то время режиссеру одной из главных задач. Неслучайно С.В. Владимиров причислял к заслугам Яблочкина «более определенную профессионализацию»[8], привнесенную им в работу над спектаклем.

Среди успешных постановочных опытов режиссера немало исторических пьес (в том числе «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А.Н. Островского, 1872, и «Каширская старина» Д.В. Аверкиева, 1872),

но два спектакля являются наиболее показательными как для анализа деятельности Яблочкина, так и в целом для понимания функций режиссера XIX в., по-прежнему не до конца проясненных в истории театра. Речь идет о трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» (премьера 17 сентября 1870 г. на сцене Мариинского театра) и летописи в лицах Н.А. Чаева «Царь и Великий Князь Всея Руси Василий Иванович Шуйский»[9] [(премьера 24 ноября 1883 г., Русский драматический театр (Театр Ф.А. Корша)].

Первая постановка относится к расцвету деятельности Яблочкина на посту главного режиссера русской драматической труппы, вторая – к тому периоду, когда он кочевал из театра в театр, будучи лишенным возможности вернуться на императорскую сцену[10]. Объединяют их подробные монтировки, составленные режиссером, и подход к оформлению исторического спектакля. В этом отношении они сопоставимы, поскольку по своим техническим возможностям театр Корша приближался к императорской сцене.

Спектаклю «Борис Годунов» 1870 г., ставшему первой постановкой этой пьесы, уделено, по понятным причинам, значительно больше внимания как современниками, так и историками театра. Идея поставить пушкинскую трагедию зародилась в Александринском театре еще при режиссере Е.И. Воронове. Однако режиссерский экземпляр составлял уже сменивший его Яблочкин. Первая дата, указанная в монтировке в качестве предполагаемой премьеры, 23 сентября 1868 г. Подписан документ 28 августа того же года.

После генеральной репетиции «Новое время» отдавало должное режиссеру: «Некоторые господа еще так недавно печатно пытались отнять у режиссера русской драматической труппы, г. Яблочкина, всякое понимание своего дела и превозносили до небес покойного г. Воронова, – но постановкой, как народных сцен, так и всей пьесы “Борис Годунов” – г. Яблочкин буквально затмил своего покойного предшественника»[11]. Спустя несколько дней после премьеры рецензент «Нового времени» писал, что постановка «представляет интерес хотя бы в археологическом отношении»[12]. Критик и историк искусства В.В. Стасов, привлеченный к работе над спектаклем наряду с историком Н.И. Костомаровым и этнографом В.А. Прохоровым, называл постановку пьесы «роскошной, тщательной, научно-верной до невероятности»[13]. Над сценографией работали лучшие художники – М.А. Шишков (им были написаны 14 декораций) и М.И. Бочаров (2 декорации).

А. Яблочкин.
1860

Среди замечаний, высказанных критиками, важным видится упоминание часто опускающегося занавеса[14]. В то же время монтировка свидетельствует о том, что Яблочкин в большинстве случаев настаивал на «чистой перемене»[15] декораций, иногда с указанием «если возможно», значит, сознательно уходил от дробления действия. Справедливо замечание О.М. Фельдмана о том, что «привыкший к незамысловатой поактной композиции репертуарных пьес, театр не мог не превратить “Бориса Годунова” в нестройное, аритмичное соединение разрозненных, утяжеленных отрывков»[16]. Деление на эпизоды было обусловлено в первую очередь технической необходимостью, а не содержательной и ритмической составляющими спектакля. Вписать историческую пьесу (тем более «Бориса Годунова») в шаблонную схему с актами было невозможно, а средств и идей для иной конструкции создателям спектакля не хватало. Этот недостаток, сводивший на нет даже намек на какую-то целостность постановки, подчеркнул необходимость переосмысления как самой формы спектакля (в том числе и исторического), так и роли режиссера в его создании.

В своих воспоминаниях П.П. Гнедич ставил в вину режиссерскому управлению все неудачи спектакля: «Драма была разделена совершенно произвольно на действия и картины. Роли были заучены не твердо, исполнение было шаткое и валкое. Леонидов, игравший Бориса, придал ему окраску мелодраматического злодея, и всю роль подвывал глухим голосом»[17]. Распределение ролей, при котором Марину Мнишек играла

также склонная к мелодраматическим преувеличениям и истерике Е.П. Струйская 1-я, а Самозванца – 57-летний В.В. Самойлов, вызвало множество нареканий. О.М. Фельдман в исследовании, посвященном истории постановок «Бориса Годунова», писал, что «актер нашел портретный грим, изобретал неожиданные мизансцены (прием в Кракове он вел спиной к зрительному залу)»[18]. Однако вероятнее всего Самойлов был вынужден вести сцену приема, стоя спиной к залу, чтобы скрыть возраст, поскольку в этот момент находился слишком близко к рампе.

Получалось, что к оформлению спектакля привлекли лучшие художественные силы страны, а исполнителей, способных вместе с режиссером выработать средства для воплощения исторической трагедии на сцене, в труппе Александринского театра не оказалось. Стоит заметить, что и задача такая режиссером в тот момент не ставилась. Некоторые сцены были решены в мелодраматическом ключе, в частности предсмертный диалог Бориса с сыном: «Больной Борис, неизвестно для чего, вскакивает при смерти и часть монолога говорит стоя»[19]. В неестественном поведении героя упрекал актера и режиссера не только Аверкиев, но и Костомаров: «После того, как с человеком сделался апоплексический удар – он едва ли способен читать сыну нравоучения»[20].

Известно, что Яблочкин много работал как со статистами, так и с актерами. Правда, большая часть подобных свидетельств относится к тому периоду, когда режиссер покинул императорскую сцену, где положение первых актеров было куда весомее, чем права режиссера, и управлять ими в отличие от беспрекословно подчиняющихся статистов не было никакой возможности.

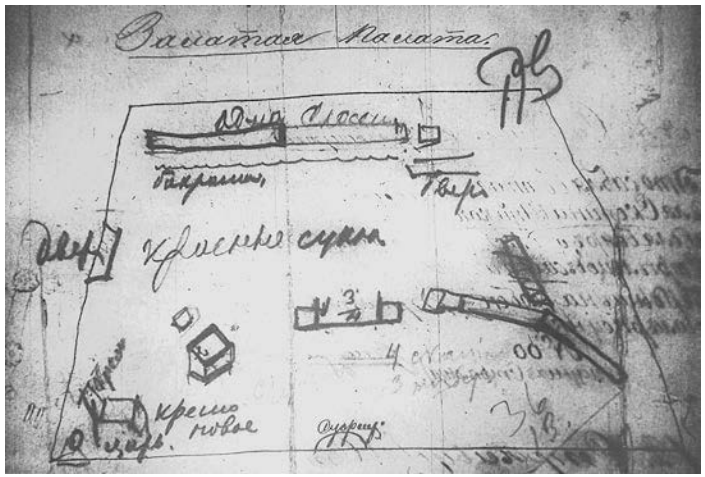
Целиком в ведении Яблочкина находилась еще одна сторона спектакля, наравне с декорационной удостоившаяся хвалебных откликов – народные сцены. Их разработку выделял Аверкиев: «Общее распределение групп, глухой говор в народе, изображаемом не актерами, а статистами и солдатами, выходит отлично и … делает величайшую честь режиссеру»[21]. В том же ключе высказывался Стасов: «Исполнение “Бориса Годунова” нельзя назвать удовлетворительным, исключая народных сцен, которые все поставлены очень старательно и производят впечатление»[22].

При такой тщательной подготовке изобразительной стороны спектакля и массовых сцен обнажились все недостатки части исполнительской. Это связано и с назревавшим переосмыслением теории и практики

театрального искусства. К тому моменту о кризисе театрального образования и упадке труппы императорских театров уже начали говорить представители прогрессивной общественности. Об ансамбле не могло быть и речи, потому эпитеты «пестрый» и «разностильный»[23], данные А.Я. Альтшуллером актерской игре в этом спектакле, оправданны. В то же время постановка трагедии «Борис Годунов», по словам К.Н. Державина, предвосхитившая «мейнингенскую методику режиссуры»[24], стала важным этапом на пути к режиссерскому театру. Необходимость в перестройке всего театрального процесса, в создании художественного целого (как новой задачи театра) стала очевидной. Но для осуществления этих перемен предстояло пройти немалый путь, связанный с отменой монополии императорских театров, с реформой театрального образования и др. Яблочкин, покинувший Александринский театр в 1874 г., оказался, на первый взгляд, за пределами этого процесса.

Долгие годы режиссер успешно работал в провинции. Перед сезоном 1883/1884 Яблочкина пригласили в московский Русский драматический театр (театр Ф.А. Корша), который он покинул год спустя. Однако поставленный им «Василий Шуйский» стал важным звеном творческого пути режиссера и заметным событием в русском театре последней четверти XIX в. Вновь профессиональными живописцами были созданы декорации и бутафория, максимально приближенные к подлинным (воспроизводились архитектурный облик Грановитой палаты и вещи из собрания Оружейной), знаменитым художником-археологом Ф.Г. Солнцевым готовились костюмы. Вновь на постановку были потрачены невиданные средства (по разным данным от 20 до 35 тыс. руб.), изготовлено 275 костюмов, 950 бутафорских предметов, вместе со статистами число участников спектакля достигало 263 человек. Анонсы обещали в первую очередь историческую достоверность сценического оформления: «Все аксессуары, костюмы, декорации, бутафорские вещи верны эпохе царя Василия Шуйского. Пьеса срепетована прекрасно и ей можно предсказать полный и заслуженный успех»[25].

Монтировка «Василия Шуйского», законченная Яблочкиным 6 октября 1883 г. (за полтора месяца до премьеры, состоявшейся в бенефис режиссера), насчитывает 44 листа с обеих сторон и включает в себя как предписания по декорационной, бутафорской и костюмерной части, так и зарисовки (более 50) декораций и предметов и их расположения на сцене. В монтировке «Бориса Годунова» рисунки тоже встречаются (не более 10), однако большинство из них едва различимы, малы и



Монтировка спектакля «Василий Шуйский»

чересчур схематичны, на слабо очерченном планшете сцены прямоугольниками обозначены, как правило, двери, окна и столы. Они преимущественно расположены параллельно линии рампы, с сохранением равновесия между левой и правой сторонами сцены; если слева обозначен стол, то справа чаще всего оказывается другой элемент (напр., скамья в 7-й картине «В Палате Царевича»), принципу симметрии подчинено и расположение персонажей (один слева, другой справа). Исключением можно назвать 6-ю картину («Столовая у Шуйского»), в которой центральное место занимает стол с расположенными вокруг него тремя лавками. Монтировка «Бориса Годунова» не позволяет реконструировать спектакль, однако она ценна именно при сопоставлении с материалами к «Василию Шуйскому», поскольку показывает, насколько изменился метод работы Яблочкина.

Монтировка «Василия Шуйского» более репрезентативна. Декорации расположены по всему периметру сцены, за исключением линии рампы, таким образом, основное действие концентрируется на авансцене. При этом Яблочкин продолжал соблюдать определенную симметрию, максимально расширяя место действия и глубину сцены. Так, обозначая звуковой и визуальный ряд в картине «Тушинский лагерь», режиссер писал в монтировке: «За сценой [здесь и далее выделено Яблочкиным – *С.Ф.*]: трещотки с правой и с левой стороны. 10 выстрелов с правой, 10 выстр[елов] с левой. Набат с левой стороны.

Красный бенгальский огонь с левой стороны. На сцене: 2 телеги, в них увязанные тюки, покрытые рогожами и войлоками, на одной красный флаг на шесте. 4 живые лошади привязаны около телег и изб. Бубенцы с правой стороны. 1 собака овчарка около шалаша, где спит Кашевар (Вязовский). Несколько бочонков из-под водки валяются в разных местах. На авансцене налево около шалаша небольшой ком мерзлой земли или камень, за ним спрятана спиртовница со спиртом и губкой, которая должна по речам действующих быть зажжена. Тут же должны лежать спички»[26]. Вероятно, означенные предметы использовались для имитации горящего в лагере костра.

Наброски конкретных сцен насыщены элементами и надписями; если изображен меч или сосуд, то тщательно прорисована каждая деталь. Каждый костюм, каждый предмет мебели описаны подробнейшим образом с указанием используемых материалов. Яблочкин отмечал, как группы актеров располагаются за сценой, где и во что они переодеваются. Достаточно подробно отражены в монтировке звуки и шумы: «Д-ие 4. Грановитая палата. За кулисами Лев. сторона. Трубы и литавры нечто вроде марша. В конце сцены звяканье кубков и стук отодвигаемых скамеек»[27].

В отличие от «Бориса Годунова», где Яблочкин надеялся уменьшить частоту, с которой опускался занавес между сценами, при монтировке «Василия Шуйского» режиссер уже не предпринял такой попытки. В тексте содержится множество указаний на «глухую перемену». Во многом из-за этого действие на премьере затянулось до двух часов ночи (начинался спектакль в половине восьмого). Очевидно, что совладать с монтажом сцен в постановке, населенной многочисленными исполнителями и декорационными конструкциями, Яблочкину все еще было не под силу.

Анализируя исторические постановки 1860 –1870-х гг., Альтшуллер приходил к выводу о том, что в произведениях Чаева, Аверкиева и других писателей «представители народа отодвинуты на задний план, не влияют на события и судьбы, тогда как у Островского народ действует, решает, судит»[28]. В случае с «Василием Шуйским» все не так однозначно. Критики выделяли научно-историческую ценность летописи, но сетовали на отсутствие действия, конфликта и характеров[29], что не могло не сказаться на общем результате, хотя нареканий по части актерской игры в рецензиях не было. Стоит сказать, что народная мощь была пусть пунктирно, но обозначена Чаевым в пьесе,

этот мотив читается буквально с первых строк. В тексте «летописи», начинающейся с обращения бояр к Шуйскому с требованием занять престол, значится: «Г о л о с а . <…> Нас ждут на площади и у ворот видимо-невидимо народу… Сила… Откажешься – твоя вина… Того жди, разбушуются».[30] Однако в целом народ в пьесе почти все время остается вне основного действия. И массовые сцены этого спектакля едва ли не полностью придуманы Яблочкиным. С народными сценами он по-прежнему справлялся вполне успешно.

По словам очевидцев, лучшей была сцена между народом и Скопиным-Шуйским в исполнении М.Т. Иванова-Козельского: «Иванов-Козельский мастерски читал монологи Скопина, но пальма первенства, безусловно, принадлежала “народу”. Талантливый режиссер Яблочкин поставил эту сцену удивительно. Его толпа “жила”, а когда дело доходило до расправы с изменником Татищевым, то реальность исполнения заставляла зрителя трепетать»[31]. Сцена расправы не всеми критиками была воспринята однозначно: «Относительно же художественного воспроизведения этих картин следует отметить как исключение, во-первых, сцену растерзания бешеной и яростной толпой Татищева, а во-вторых, появление на сцене гроба и всей его обстановки. В этих сценах реализм переходит ту меру, о которой Островский в одной из своих последних пьес сказал[32], что она-то и есть искусство»[33]. В пьесе Чаева убийство Татищева оставлено за сценой и передано лишь несколькими фразами наблюдающих и криками. В то время как прощание со Скопиным-Шуйским вынесено на сцену самим автором, снабдившим этот эпизод подробнейшей ремаркой. Для Чаева была важна точность воспроизведения обряда прощания, в то время как Яблочкину в первую очередь не хватало действия, поэтому он вывел народ на первый план в эпизоде с Татищевым.

В монтировке Яблочкин намечал и техническое устройство сцены, позволявшее ему создавать образцовые массовые сцены: «Хорошо бы сделать в 11-й картине, у средней завесы пристановку такого рода, чтобы образовалась горница в два света с переходами наверху, как в “Русской свадьбе”[34], где мог бы поместиться народ»[35]. Безусловно, значение массовых сцен было усилено режиссером. Об этом свидетельствует, например, следующая запись в монтировке: «Конец 1го Акта заключается шествием, которое проходит с левой на правую сторону»[36] [в тексте пьесы шествия нет – *С.Ф.*]. Подобные сцены привносили в произведение Чаева, неслучайно названное автором летописью в лицах, недостающее

движение, что было свойственно методе Яблочкина. В.Н. Давыдов, работавший с ним в Одессе, вспоминал, что режиссер «органически не выносил спокойных диалогов, мертвых положений и вносил в пьесу изобилие внешнего движения»[37].

Массовые сцены Яблочкина сравнивали с лучшими образцами Мейнингенского театра, и не всегда в пользу последнего: «<…> “Коньком” режиссерской мудрости принято считать осмысленное движение масс. Те же мейнингенцы решают этот вопрос весьма просто и, нужно сказать правду, церемонно. Они заставляют “толпу” (как, напр., в “Цезаре” и “Лагере Валленштейна”) орать и толкаться “по вдохновению”, беспорядочно и “возможно естественнее”… Впечатление получается, действительно, оригинальное, – но разве *это* идеал массовых движений? <…> Припомните теперь, параллельно “Саибу”, “Василия Шуйского” (Н.А. Чаева), поставленного на сцене (старого) коршевского театра г. Яблочкиным, – припомните, как мастерски перебрасывал предшественник г. Аграмова[38] возгласы народа из одной кучки в другую, как ловко выделял кульминативные вспышки, как бойко и грозно надвигал на зрителя толпу и как изумительно выдерживал паузы (сцена народной расправы с шпионом) <…>»[39]. Исходя из подобных описаний, можно говорить об определенном темпоритме, характеризующем в первую очередь решение массовых сцен в постановке Яблочкина.

Эти качества постановочных приемов позволили В.И. Немировичу-Данченко назвать Яблочкина «первым крупным режиссером в русском театре»[40]. Фраза хроникера петербургской сцены А.И. Вольфа о том, что Яблочкин «объехал предварительно главные европейские театры для изучения режиссерских обязанностей»[41] (Яблочкин этот факт опровергал[42]), также подтверждает восприятие его деятельности современниками как части общеевропейского театрального процесса.

В августе 1885 в печати анонсировалось возвращение Яблочкина в Александринский театр на специально придуманную для него должность «режиссера для пьес, требующих большой постановки, народных сцен и пр.». А. Плещеев в связи с предстоящим назначением называл Яблочкина «Мейнингенец при Александринском театре»[43]. Однако предполагаемое возвращение не состоялось, по официальной причине, из-за нехватки денежных средств в театре: «… лучшему и единственному режиссеру русской сцены не нашли оклада»[44].

По справедливому мнению А.Я. Альтшуллера, «деградация исторического спектакля не может заслонить от нас плодотворных исканий

Яблочкина в этой области, исканий тем более ценных, что они были начаты в 1860-е годы, то есть до режиссуры мейнингенцев и задолго до открытия Московского Художественного театра»[45]. Каждый из сохранившихся материалов Яблочкина свидетельствует не только об огромном объеме проведенной им подготовительной работы, но и о принятом им за основу вслед за английским театром и Ч. Кином и разработанным параллельно с мейнингенцами археологическом подходе к спектаклю. В деятельности Яблочкина отразилось стремление к тщательной организации материальной стороны спектакля, к ее исторической достоверности. Несмотря на то, что монтировки и рукописи дают представление преимущественно о технической стороне театрального представления, они в определенной степени отражают процесс подготовки спектакля и вектор развития режиссерской мысли последней четверти XIX в.

1 *Холодов Е.Г.* Репертуар // История русского драматического театра: В 7 т. М.: Искусство, 1980. Т. 5. С. 145.

2 8 октября 1851 г. Яблочкин был назначен помощником режиссера русской драматической труппы, 30 апреля 1852 г. – первым режиссером. 31 декабря 1854 г. после его прошения переведен в актеры на первые амплуа. В июле 1868 г. после смерти Е.И. Воронова назначен старшим режиссером с испытательным сроком на осенний и зимний сезоны. С начала марта 1869 г. по январь 1874 г. – главный режиссер русской драматической труппы. Помимо Петербурга служил режиссером в Москве, Тифлисе, Киеве, Одессе, Ростове-на-Дону и в театрах других городов.

3 См.: Зарисовки и описания костюмов // РГАЛИ. Ф. 2304. Оп. 2. Ед. хр. 619.

4 См.: Выписки, записи, зарисовки по истории и быту России и Польши XVI–XVII веков для спектаклей Александринского театра // РГАЛИ. Ф. 2304. Оп. 2. Ед. хр. 620.

5 Там же. Л. 3 об.

6 Цит. по: *Максимов Г.М.* Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет (1846–1876). СПб.: Тип. П.И. Шмидта, 1878. С. 19.

[7] Цит. по: там же.

[8] *Владимиров С.В.* Исторические предпосылки возникновения режиссуры // *Владимиров С.В.* К истории режиссуры: В 2 ч. СПб.: РИИИ, 2012. Ч. 1. С. 89.

[9] Далее – «Василий Шуйский».

[10] Подробнее об истории увольнения Яблочкина см.: *Филиппова С.А.* Александр Александрович Яблочкин // Сюжеты Александринской сцены. Т. 2. Актеры, режиссеры. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018. С. 343.

[11] Хроника // *Новое время*. 1870. 16 сент.

[12] *М.Р.* Театральная летопись // *Новое время*. 1870. 19 сент. С. 2.

[13] *В.С. [Стасов В. В.]* Театр // *Санкт-Петербургские ведомости*. 1870. 19 сент.

[14] См.: Петербургские письма // *Иллюстрированная газета*. 1870. 24 сент. С. 206; *Костомаров Н.* Представление «Бориса Годунова» на сцене Мариинского театра 17-го сентября 1870 // *Голос*. 1870. 19 сент. С. 1.

[15] Монтировка пьесы «Борис Годунов» // РГИА. Ф. 497. Оп. 14. Ед. хр. 229. Л. 10–11 об.
Второй экземпляр монтировки с незначительными корректировками, но дополненный описанием костюмов, см. в: РГАЛИ. Ф. 2304. Оп. 1. Ед. хр. 1117.

[16] *Фельдман О.М.* Судьба драматургии Пушкина. «Борис Годунов», «Маленькие трагедии». М.: Искусство, 1975. С. 194.

[17] *Гнедич П.П.* Из прошлого // Исторический вестник. 1905. № 4. С. 41.

[18] *Фельдман О.М.* Судьба драматургии Пушкина. «Борис Годунов», «Маленькие трагедии». С. 195.

[19] *Д.А. [Аверкиев Д. В.]* Постановка «Бориса Годунова» // *Голос*. 1870. 20 сент. С. 3.

[20] *Костомаров Н.* Представление «Бориса Годунова» на сцене Мариинского театра 17-го сентября 1870 // *Голос*. 1870. 19 сент. С. 1.

[21] Там же.

[22] *В.С. [Стасов В. В.]* Театр // *Санкт-Петербургские ведомости*. 1870. 19 сент.

[23] *Альтшуллер А.Я.* Театр прославленных мастеров. Л.: Искусство, 1968. С. 125.

[24] *Державин К.Н.* Эпохи Александринской сцены. Л.: ЛЕНГИХЛ, 1932. С. 99.

[25] Вести и слухи // *Суфлер*. 1883. 24 нояб. С. 2.

[26] *Яблочкин А.А.* Режиссерская разработка, монтировка и др. спектакля «Царь Василий Шуйский». 1883 г. // РГАЛИ. Ф. 2304. Оп. 1. Ед. хр. 1120. Л. 34 об.–35.

[27] Там же. Л. 37 об.

[28] *Альтшуллер А.Я.* Театр прославленных мастеров. С. 122.

[29] См.: *В.Б.* Царь Шуйский («Русский драматический театр») // *Русский курьер*. 1883. 26 нояб. С. 2–3.

[30] *Чаев Н.А.* Царь и Великий Князь Всея Руси Василий Иванович Шуйский. М.: Тип. Л. Метцль, 1886. С. 6.

[31] Краткий очерк двадцатипятилетней деятельности театра Ф.А. Корша (1882 г. – 30 авг. 1907 г.) / Сост. Д. Я. [Языков Д. Д.]. М.: Т-во скоропечатни А.А. Левенсон, 1907. С. 24.

[32] Имеется в виду реплика героя комедии А.Н. Островского «Таланты и поклонники» (1881) Нарокова: «А мера-то и есть искусство…».

[33] *В.Б.* Царь Шуйский («Русский драматический театр») // *Русский курьер*. 1883. 26 нояб. С. 3.

[34] Пьеса П.П. Сухонина «Русская свадьба в исходе XVI века» была поставлена Яблочкиным в Александринском театре в 1852 г.

[35] А.А. Яблочкин. Режиссерская разработка, монтировка и др. спектакля «Царь Василий Шуйский». 1883 г. // РГАЛИ. Ф. 2304. Оп. 1. Ед. хр. 1120. Л. 41.

[36] Там же. Л. 15.

[37] *Давыдов В.Н.* Рассказ о прошлом. М.: Искусство, 1962. С. 200.

[38] М.В. Аграмов (наст. фам. Аврамов, 1837?–1893) – актер, режиссер. В 1862–1867 служил в Александринском театре, в 1885–1887 и в 1889–1890 – режиссер в Театре Корша.

[39] Статьи и заметки о спектаклях с участием и в постановке А.А. Яблочкина и др. 1846–1892 гг. // РГАЛИ. Ф. 2304. Оп. 1. Ед. хр. 1128. Л. 15.

[40] *Немирович-Данченко В.И.* Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. М.: Правда, 1989. С. 313.

[41] *Вольф А.И.* Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб.: Тип. Р. Голике, 1877. Ч. 1. С. 161.

[42] См.: Яблочкина А.А. 75 лет в театре. М.: ВТО, 1977. С. 49.

[43] *Плещеев А.* Еженедельная беседа (о том и о другом) // *Театральный мирок*. 1885. 3 авг. С. 2.

[44] *Плещеев А.* Еженедельная беседа (о том и о другом) // *Театральный мирок*. 1885. 17 авг. С. 1.

[45] *Альтшуллер А.Я.* Театр прославленных мастеров. С. 123.

Вадим Щербаков

Русский миф о *Commedia dell'Arte*

Пролог

В «Поэме без героя» Анна Ахматова восклицает: «Ты в Россию пришла ниоткуда, // О мое белокурое чудо, // Коломбина десятых годов!». Строки посвящены актрисе Ольге Глебовой-Судейкиной, но могут быть прочитаны и без биографического подтекста. Думаю, Ахматова вряд ли рассчитывала, что всякий читатель ее поэмы окажется знатоком богемной культуры Петербурга канувшей в Лету эпохи. Поэт смотрит на 1913 г. из 1940-х и поражается присутствию на берегах Невы масок из «Венеции дожей».

А. Тышлер. Портрет Анны Ахматовой. 1943. Фрагмент

Однако, ничто не является ниоткуда, даже призраки.
Чуть выше по тексту поэмы Ахматова вспоминает еще одну реалию художественной жизни Серебряного века: «Видишь там, за вьюгой крупчатой, // Мейерхольдовы арапчата // Затевают опять возню?». Рифмуя северную метель и чернокожих детей Юга, которых аристократическая прихоть превратила в живые игрушки, а Мейерхольд в своих сценических композициях сделал знаком эпохи абсолютизма, Ахматова очень точно указывает способ прихода масок итальянской комедии в Петербург.

В мейерхольдовском «Дон Жуане» (Александринский театр, 1910) арапчата вели параллельный мольеровскому режиссерский сюжет. Они отвечали за ритуал спектакля, создавали торжественную, а временами потешную (возились как котята – вспоминал художник Александр Головин[1]) действенную раму представления пьесы при версальском дворе. Арапчата зажигали свечи, подавали героям Мольера необходимый реквизит, вытирали дуэлянтам пот со лбов во время поединка. В общем – образцово исполняли функции «слуг просцениума» (добавленных режиссурой персонажей, главной эстетической задачей которых являлась наглядная демонстрация откровенно условного характера спектакля).

Арапчата. «Дон Жуан». Александринский театр. 1910

Чернокожие слуги появлялись в сценических композициях Мейерхольда и немногим ранее: в «Шарфе Коломбины», в «Поклонении кресту» (оба – 1910). Однако впервые это должно было случиться осенью 1905 г., в постановке пьесы Герхардта Гауптмана «Шлюк и Яу». Ею планировали открыть новый символистский театр в Москве – Студию на Поварской. Время действия «средневековой» комедии Гауптмана режиссеры (над спектаклем совместно работали Мейерхольд и Станиславский) решили перенести в XVIII столетие. Обсуждая визуальные и сценически выгодные знаки эпохи, постановщики вспомнили об арапчатах и попросили художника Николая Ульянова срисовать одного из них с конного портрета императрицы Елизаветы Петровны. Картина экспонировалась на знаменитой выставке Русских портретов, организованной С.П. Дягилевым в Таврическом дворце. На этом полотне неизвестного художника (сейчас хранится в «Эрмитаже»), написанном «по мотивам» знаменитой картины Г.Х. Гроота, вполне взрослый арап бежит эдаким экзотическим скороходом перед лошадью монархини.

Сюжет полотна проливает свет на интересующий нас вопрос. *Commedia dell'Arte* появилась на берегах Невы так же, как чернокожие дети, – по императорской прихоти.

Неизвестный художник. Конный портрет императрицы Елизаветы Петровны. XVIII в. Фрагмент

I

Вместе с арапом Петра Великого – Ибрагимом Ганнибалом, царевым крестником – она прибыла в Россию потому, что составляла часть обихода европейской жизни. Первый русский император театр уважал, но был слишком деятелен, чтобы усидеть в зрительском кресле до конца представления. Кажется, Петр обладал, говоря сегодняшним языком, энергией акциониста. Ему необходима была театрализация жизни – охальные карнавалы Всешутейшего и всепьянейшего собора, маскарадные флотилии из переделанных в корабли саней, шутовские свадьбы. Посредством такого рода ряженья он упорно и последовательно разламывал до уничтожения старинный московский уклад публичной жизни. И все же – преобразователь пригласил в свою столицу немецких комедиантов.

Так итальянские маски явились русским обывателям поначалу в отраженном и адаптированном виде. Публика самого различного достатка и сословного положения могла посещать представления арлекинад в исполнении приезжавших из Германии трупп И.К. Эккенберга (1719) и И.Г. Манна (1723–25), спектакли которых (даже вполне серьезные *Haupt- und Staatsaktionen*) изобиловали потешными интермедиями, где тон задавали немецкие собратья Арлекина – Пикельгеринг и Ганс Вурст.

Бартоломео Карло Растрелли. Анна Иоанновна с арапчонком. 1741

Собственно итальянские импровизаторы показали свое искусство россиянам в царствование императрицы Анны Иоанновны (1730–1740). Судьба причудливо играла с этой женщиной. Петр I, возрождая изрядно подзабытую на Руси практику межгосударственных браков, выдал свою племянницу замуж за герцога Курляндского. Тот исправно участвовал в свадебных торжествах, но не выдержал чрезмерного обилия русских питейных возлияний – умер, не успев возвратиться восвояси. Молодая вдовствующая герцогиня оказалась в тихой, бедной, провинциальной Митаве. Всеми делами заправлял русский посланник, ей оставалось только скучать. Борьба со скукой и стала основным занятием ее жизни. Оказавшись в результате династического кризиса на всероссийском престоле, сорокалетняя бездетная императрица обрела возможность побеждать скуку при помощи огромного государственного бюджета. В ее царствование дело это было поставлено с размахом – на иностранных развлекателей казны не жалели.

Первая труппа итальянских комедиантов прибыла в 1731 г. Затем с 1733 по 1735 гг. постоянно давала спектакли компания, в составе которой подвизались два поколения семейства Сакки, в том числе и молодой Антонио – со временем сценарии для него будут писать и Карло Гольдони, и Карло Гоцци. В западных биографиях великого Труффальдино годы его пребывания в России сдвинуты к середине 1740-х,

но Л.М. Старикова (крупнейший специалист по русскому театру XVIII в.), обнаружившая в отечественных архивах документы о пребывании Сакки со товарищи при дворе именно императрицы Анны Иоанновны, никаких свидетельств более поздних его приездов не нашла[2].

Для облегчения восприятия придворными зрителями спектаклей на итальянском языке поэт Василий Кириллович Тредиаковский перевел краткие либретто комедий их репертуара на русский. Сборник этих текстов издан филологом В.Н. Перетцем только в 1917 г.[3], однако они были доступны для исследователей и ранее. Журнал Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам» публиковал два из них: «Влюбившийся в самого себя, или Нарцисс» (1914, № 2) и «Подрятчик оперы в островы Канарийские» (1915, № 1–2–3). Издание с таким названием и такой верой в спасительность опыта *Commedia dell'Arte*, естественно, пройти мимо этого памятника не могло.

Занятно, что Мейерхольд и вся группа его единомышленников чаще всего обращают свои взгляды не в поздний Ренессанс (время рождения итальянской комедии масок), не в Золотой век ее «Великих гастролей», а именно в XVIII столетие – эпоху утраты ею своего доминирующего влияния на европейский театр. Тонкий запах тлена, роскошь и печаль осеннего увядания оказывались близки более, чем победительные весна и лето. Быть может потому, что режиссер остро чувствует веяния дня, в котором ему случилось работать. Подспудные толчки настроений народной жизни все больше и чаще указывают ему на время заката императорской России. Сильнее всего крушение окружающего мира выражено будет Мейерхольдом в грандиозной постановке лермонтовского «Маскарада» (Александринский театр, 1917).

Царствование Анны Иоанновны ознаменовалось еще одним важным для нашей темы процессом. Среди итальянских музыкантов, приехавших в Петербург, был некий Пьетро Миро (или Мира) по прозвищу *Pedrillo*. Этот рожденный в Неаполе скрипач был еще и комиком, временами играл маску Педролино (отсюда прозвище). По неизвестным причинам он повздорил с придворным капельмейстером Йозефом Аволио и тот наотрез отказался работать с ним. Дабы не ретироваться из русской столицы ни с чем, Пьетро переквалифицировался в шуты и так понравился императрице, что прослужил при ней все десять лет ее правления, а затем отбыл домой с большими деньгами. Образ этого придворного шута, активно пользовавшегося *lazzi* южно-итальянского масочного театра, неведомыми путями ухитрился проникнуть

Петруха Фарнос. Лубок XVIII в.

в русские народные картинки – лубок. Почти на два столетия он становится одной из любимейших «шутовских персон» низовой культуры.

В лубках абрис его характерной фигуры выступал под разными кличками: Херликин, Педрил, Кедрил, но чаще всего его изображению сопутствовала подпись: Петруха Фарнос. Рискну предположить, что вторая часть прозвища образовалась так. Шут обильно посыпал свое лицо мукой (по-итальянски – *farina*), которая сопровождала энергичные движения выдающегося носа буффона легкими белыми облачками.

Уже в конце царствования Анны Иоанновны итальянская труппа (постоянно изменявшая свой состав) перешла на исполнение оперного репертуара. При императрице Елизавете Петровне приезжим вокалистам придется осваивать пение на русском: «Цефал и Прокрис» Ф. Арайи по либретто А.П. Сумарокова (1755) открывает историю отечественного оперного сочинительства. А драматический театр – как иностранный, так и учрежденный этой монархиней русский – уходит из-под итальянского влияния и начинает следовать господствующей в Европе эстетике французской классицистской сцены. Однако (как и в самой Франции) маски *Commedia dell'Arte* не исчезают вовсе. Лишенные покровительства двора, третируемые «изящным вкусом» они спускаются на нижнюю страту коммерческих и любительских развлечений городской бедноты. Стремление петербургских и московских канцеляристов, мастеровых

Петруха Фарнос и его жена. Лубок XVIII в.

и приказчиков разыгрывать по праздникам комедии с участием этих «шутовских персон» привело к тому, что российская казна стала выделять полиции специальные деньги на устройство народных театров, каковые и начали устраиваться с середины 1760-х гг. в столицах. Каждая любительская труппа имела своего *capocomico*, не только директорствовавшего, но и сочинявшего собственные «арлекинады»-интермедии, составившие впоследствии многочисленные сборники.

Начало XIX в. ознаменовалось появлением в России нового жанра, который предоставил убежище традиции масочного театра. Я имею в виду французскую пантомиму-феерию.

Позволю себе совсем кратко изложить историю появления жанра. В XVII столетии театральные труппы с Апеннинского полуострова прочно обосновались на территории Франции. Их врастание в галльскую культуру произошло за счет некоторого «офранцуживания» масок, приспособления их ко вкусам и традициям новой публики. Стараниями актеров Тристано Мартинелли (ок. 1556–1630) и Доменико Бьянколелли (1618–1688) второй дзанни, простак из Бергамо, одетый в латаные обноски, превратился в остроумного, хитрого циника, гения комической интриги, всегда добивающегося своего. Этот Арлекин облачился в нарядный, облегающий тело костюм, в котором прежние заплаты сделались элегантными цветными ромбами. Его короткая деревянная

палка-колотушка преобразилась в магический жезл. А главное, изменилась драматургическая функция маски. Арлекин становится олицетворением удачи – в любви, добыче денег и славы – и переходит под очевидное покровительство могущественных магических сил.

Опустевшее место простака занимает рядом с ним маска Пьеро. Поначалу это глупый увалень и неудачник, вынужденный покорно сносить насмешки Арлекина. Только в 1830-е гг. гений Жана Гаспара Дебюро (1796–1846) окутает маску флером меланхолической поэзии и проложит путь к превращению ее в символ одиночества художника посреди одержимой приобретательством толпы.

Комическая *fantesca*, бойкая служанка итальянских сценариев преобразуется в Коломбину – типичную для французского театра *ingénue,* предмет любовных эскапад Арлекина и Пьеро. Так, более чем за два столетия складывается классический треугольник персонажей пантомимных феерий.

Необходимо разъяснить еще и то обстоятельство, что изначально весьма говорливые маски импровизованной комедии утратили во Франции речь. Актеры *Commedia dell'Arte*, работая в масках, всегда вынуждены были заменять мимику преувеличенно широкой подвижностью тела. Непременными аттракционами их представлений были танцы и акробатические трюки. Пластические *apartés*, с помощью которых отыгрывались комические оценки слов и действий других персонажей, также входили в арсенал выразительных средств итальянских актеров. Очутившись в иной языковой среде, они вынуждены были еще более довериться зримым способам коммуникации и развили до чрезвычайности свои умения выражать телом все необходимое сюжету.

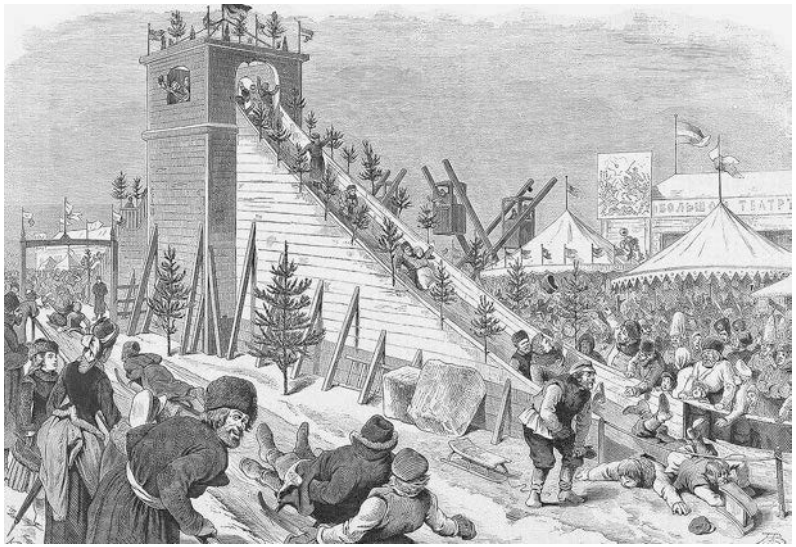
Однако вовсе звучащее с подмостков слово изгнали из их искусства административные меры правительства. Поначалу заальпийские комедианты познали выгоды королевской милости. Власть предоставляла им лучшие площадки в центре столицы; в середине XVII в. был создан театр *Comédie Italienne*, получивший королевскую привилегию и денежную дотацию. Расслабившиеся лицедеи, забыв о том, кто во Франции является государством, позволили себе высмеять набожность г-жи де Ментенон. И Людовик XIV немедленно ответил на оскорбление своей морганатической супруги – упразднил итальянский театр (1697). Оставшиеся в Париже комедианты переместились в ярмарочные балаганы предместья Сен-Жермен, которые вынуждены были считаться с

Изгнание французских комедиантов из Парижа в 1697 г.
Гравюра Луи Жакоба с утерянного оригинала Антуана Ватто. Фрагмент

монополией *Comédie Française* (только этот театр имел в Париже право произносить с подмостков литературный текст) и развлекали свою публику пением, танцами и пантомимой.

Волшебные театральные сказки ярмарочного французского театра были очень популярны в Европе. Развлечение это считалось низовым, чуть ли не плебейским, что не мешало коммерческому успеху не только талантливых, но и средних, ориентированных исключительно на прибыль предприятий.

В России пантомимы-арлекинады появились, видимо, сразу после окончания Заграничного похода русской армии (1813–1814). Разгромившие Наполеона войска привезли их из Парижа чуть ли не в своем обозе. С 1830-х годов представления этого жанра становятся традиционным развлечением Масленичной недели. В Петербурге на Адмиралтейской площади (затем на Царицыном лугу), а в Москве на Девичьем поле в специально возведенных дощатых балаганах горожане могли увидеть приключения Арлекина. Он похищал красавицу Коломбину у злого отца – старика Кассандра и недотепы жениха – Пьеро; влюбленные убегали в волшебный лес, где деревья оживали и превращались в занятных великанов; фея дарила их сундуком с



Масленица. С рисунка А. Бальдера

золотом; лес на глазах изумленной публики оборачивался прекрасным дворцом, а посрамленный Кассандр вынужден был благословить молодых.

II

Поколение, рожденное в 1870 – 80-е гг. в России – и жители столиц, и провинциалы – среди самых дорогих детских воспоминаний сохранили наивные восторги от «чудес» балаганных пантомим. А.Н. Бенуа писал: «Потребности в чем-то чудесном и блестящем вполне ответило зрелище, которое я сподобился тогда увидеть в одном из больших деревянных театров, а именно в театре Егарёва, в котором все еще, по старой традиции, давались арлекинады. <…> Выйдя из этого, "первого моего театра", я был словно угорелый, а память об этом посещении не утратила свежести и силы даже и по сей день. Это мое первое знакомство с театром как-то озарило меня, а в главное действующее лицо, в Арлекина, я просто влюбился. Я уже был знаком с личностью Арлекина и чувствовал к этому маскированному повесе какую-то восхищенную нежность, но тут я увидал его живым, действующим, победоносным, издевающимся над всеми, кто становился ему поперек дороги. Мне

А. Бенуа. Ярмарка. Эскиз декорации 1-й картины балета «Петрушка». 1921. Фрагмент

самому захотелось сделаться Арлекином, и я серьезно мечтал о том, чтобы получить такую же волшебную палочку, как та, что подарила ему (за что?) добрая и прекрасная фея. Мало того, я даже втайне от мамы молился про себя, чтобы эта фея явилась и сделала бы мне такой подарок»[4].

Знаменитый балет И.Ф. Стравинского «Петрушка» (Русские сезоны, 1911), либретто которого сочинил Бенуа (в соавторстве с композитором и балетмейстером[5]), безусловно итожил эти воспоминания и переводил генеральные мотивы будущего мифа о *Commedia dell'Arte* в новое качество. Они становились материалом высокого искусства и включались в процесс поиска остро современного художественного языка.

В драматическом театре встреча режиссера-экспериментатора с масками ярмарочной пантомимы произошла чуть ранее – в последние дни 1906 г. В антрепризе В.Ф. Комиссаржевской Мейерхольд ставит лирическую драму Блока «Балаганчик».

В окоёме синей пустоты стоит посреди планшета маленький белый театрик с красным плюшевым занавесом, расшитым золотыми звездами. Над ним – паутина веревок и проволок, уходящая ввысь. Неприкрытые колосники? Или ваги, которыми свыше управляются

Н. Сапунов. Мистическое собрание. 1909.
Фрагмент

марионетки? Грохот барабана. Из-за занавеса выскальзывает суфлер, деловито забирается в свою будку, зажигает свечи. Музыка («музычка с ядом» – как скажет о ней ее автор, поэт М.А. Кузмин). Занавес раздвигается.

На сцене театрика поставлен трехстенный павильон с двумя дверями и окном, в котором видна нарисованная на бумаге даль. У окна, на золоченом хрупком стульчике сидит Пьеро в белом балахоне с красными помпонами пуговиц. Склонив голову на блюдо плоёного воротника и обвернув одной ногой другую, он смотрит в эту даль. Ждет свою невесту.

В глубине сцены, фронтально, стоит длинный стол. За ним, лицом к публике, «мистическое собрание». Физиономии взволнованы. Долго смотрят в зрительный зал, затем – направо, налево, снова на зрителя. Руки на столе, пальцы дрожат и бегают. Ждут Смерть.

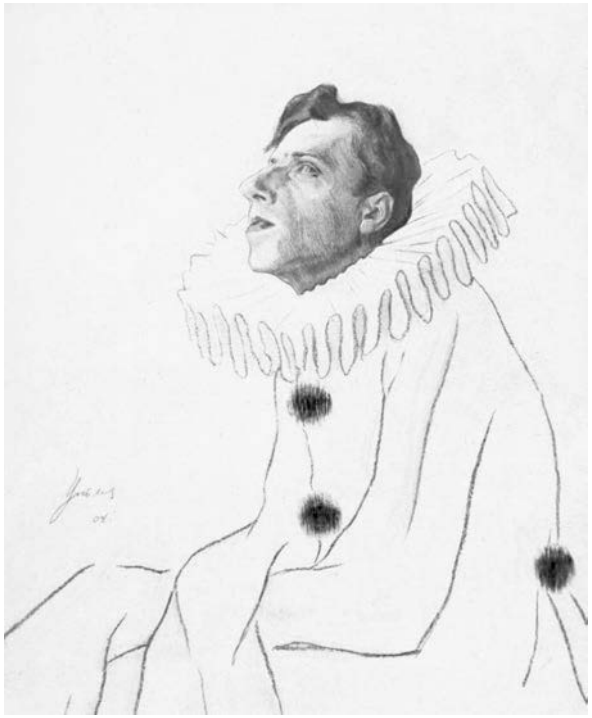
Встреча Пьеро и «мистиков» с Невестой – Смертью – Коломбиной принесет им много ожидаемых неожиданностей. Встреча Мейерхольда с пьесой Блока станет событием в истории мирового театра XX в. Так же, как и столкновение Станиславского с чеховской «Чайкой», она явит собою пример рождения сценического языка из содержания и

формы великой драматургии. Своими стихами и ремарками Блок, в известном смысле, обучит Мейерхольда тому условному театру, той символической (во второй половине века ее назовут метафорической) мизансцене, которую режиссер будет развивать, оттачивать и совершенствовать в дальнейшем, обогащая ею – впрямую или заочно – всех людей театра минувшего столетия.

Конечно, продолжая двигаться ранее избранной дорогой, Мейерхольд сам пришел бы к открытиям «Балаганчика». Залогом тому служат и его опыты жесткого действенного построения спектаклей в провинции (основанные на точном учете воздействия на актеров и публику монтажа материальных объектов зрелища), и его отказ от принципа «жизнеподобия» в пользу «сверхжизненности» символистского театра, поэтика которого была им разработана еще в московской Студии на Поварской (1905). Зерно всегда всходит лишь в подготовленной почве. Влияние есть процесс обнаружения в чужом художественном тексте формулировок, вот-вот готовых сорваться с собственных уст. Однако, ускорение, приданное внутреннему развитию Мейерхольда встречей с «Балаганчиком», оказалось столь мощным, что зрелище, которое увидела публика театра Комиссаржевской в канун Нового, 1907-го, года, напрочь выламывалось из ряда предыдущих спектаклей режиссера.

Художественный смысл спектакля явственнее всего читался в мейерхольдовском исполнении роли Пьеро. Как некогда Треплев, Пьеро дал Мейерхольду возможность лирического самораскрытия. Совпадение судьбы и роли оказалось таково, что даже не видевший «Балаганчика» Сергей Эйзенштейн всю свою жизнь рисовал и описывал Мастера в образе белого паяца. Ломкий, спиралью закрученный и одновременно весь состоящий из углов Пьеро Мейерхольда печально наигрывал на дудочке тему одиночества, мрачной мировой пустоты, в которой крутятся – как снежинки – образы-сущности, сталкиваясь и разлетаясь вновь. Их движение хаотично. Они подчинены ветру – внешней таинственной силе, совсем не соприродной им. Неслиянные в движении, они умеют лишь слипаться в мертвый картонный снег, утрачивая искру света в пошлой спрессованности будней. На взгляд со стороны – это немного смешно и очень грустно. «И улыбаемся от ужаса, и смеемся над своими улыбками, – напишет К.И. Чуковский. – Это очень сложная, очень утонченная эмоция»[6].

Очевидно, что способность к столь изысканным переживаниям – удел немногих. Бешеный всплеск совсем иных эмоций зрителей



Н. Ульянов.
В. Мейерхольд в костюме Пьеро.
1906

Балаганчика» Мейерхольд, впоследствии, часто трактовал как методологический урок. Единовременность оваций и обструкций казалась режиссеру той самой идеальной реакцией, которую должно вызывать подлинное произведение любого искусства, а сценического – в особенности. «Пусть часть зрительного зала шикала Блоку и его актерам, – писал Мейерхольд – театр был театром. И, быть может, это-то обстоятельство, то есть то, что публика осмелилась так неистово свистать, лучше всего доказывает, что здесь установилось отношение к представлению, как к представлению театрального порядка»[7]. Русское сценическое искусство возвращало себе в «Балаганчике» изрядно подзабытые *театральные* качества.

III

Работа над пьесой Блока открыла Мейерхольду историю театра. Она явилась режиссеру подобием огромной кладовой приемов, трюков, выразительных решений. Все, что однажды было хорошо сделано

в театре, не должно исчезать – ему обязательно найдется место в новейших сценических композициях. С помощью этого опыта режиссура познавала свое искусство – его природу и структуру. В конце 1900-х гг. начинается важнейший для становления театра XX в. процесс поиска специфического, незаемного у иных видов творчества языка сцены. Проницательный Сергей Глаголь назовет этот процесс «освободительным движением»[8].

Прежде всего театр хотел «освободиться» от литературы. Культура России всегда была ориентирована на главенство слова. Театр в этой иерархии занимал подчиненное положение, исполняя роль нижестоящего департамента драматической литературы. В его задачи входило прежде всего раскрашивание созданных писателями образов. Интонациями и мазками яркой характерности актеры должны были дать иллюстрацию словесных конструкций.

Конечно, люди театра всегда чувствовали, что спектакль не равен драме, что он рождает чувства иного порядка, которые возникают помимо слова, рядом с ним и окрыляют его эмоцией так, как редкая читательская фантазия способна себе вообразить. Появление новой творческой профессии – режиссуры, берущей на себя ответственность за спектакль в целом, за единство художественного решения, – побудило театр громко заявить о своих правах на равное место в сонме искусств.

Этот императив естественным образом поставил вопрос об особом собственном языке. Живописец работает цветом, музыкант – звуком, поэт – словом, а посредством чего творит театр? Ответ в 1910-е гг. вытекал из логики борьбы с «литературщиной»: главный материал сценического искусства – тело актера. Действенность произносимого с подмостков слова, понятное дело, осознавалась и учитывалась, но упоенные борьбой режиссеры предпочитали об этом в своих статьях не поминать.

Желание очистить театр от «словесников» породило интерес драматической сцены к пантомиме. Так вскоре появится удивительный феномен русского восприятия *Commedia dell'Arte*. Маски старинной итальянской комедии являли себя отечественной публике преимущественно в безмолвных представлениях.

Однако первые пантомимы, созданные отечественными драматическими режиссерами, к импровизованной комедии имели весьма опосредованное отношение. Они – каждая по-своему – развивали темы авторской французской арлекинады.

Каково на самом деле было искусство Дебюро, нам вряд ли удастся узнать точно. Со всей определенностью можно утверждать лишь, что оно было не совсем таким, каким вышло из-под пера Жюля Жаннена или Теофиля Готье – его восторженных поклонников. «В пантомиме Дебюро французские романтики увидели свой новый театральный и художественный идеал <…>. Маска белого паяца сделалась обозначением *alter ego* художника, его, так сказать, истинного лица. <…> Комедиант – как и творческая личность вообще – уравнивается в представлении романтиков с художником-демиургом, создателем собственных "миров" <…>. Пьеро с аристократически бледным лицом <…> противостоит успешному и деловитому Арлекину, олицетворяющему материальное начало. <…> Один – решительный, другой – робкий, один – нахальный, другой – деликатный, один "красный", жовиальный, другой – белый и печальный»[9].

Образ Пьеро как персонификации тех, кто не похож на других, прошел через все искусство XIX столетия. В европейской живописи и графике, в поэзии и прозе время от времени всплывает его бледный лик, чтобы преподать успешному миру урок понимания истинных ценностей. Не мог не полюбиться он и символистам – сначала французским, а затем венским.

Первоосновой двух важнейших пантомим начала 1910-х гг. стал сценарий популярного австрийского драматурга Артура Шницлера, музыку к которому написал венгерский композитор Эрнст Донаньи. Разработка сюжета здесь вполне традиционна: Пьеро пассивен, но переполнен лирическими чувствами, Арлекин деятелен и при этом жесток. Женской маске Шницлер, называя ее Пьереттой, предлагает выбор между нищетой с любимым и достатком в доме господина, который способен на насилие. Ей, конечно, хотелось бы приделать финансовые возможности одного к милому лицу другого, а потому все три картины сценария Пьеретта мечется между мансардой Пьеро и домом Арлекина, где идет бал по случаю их свадьбы. Кончается все плохо: Пьеро травит себя ядом, Арлекин обнаруживает измену, Пьеретта сходит с ума и погибает.

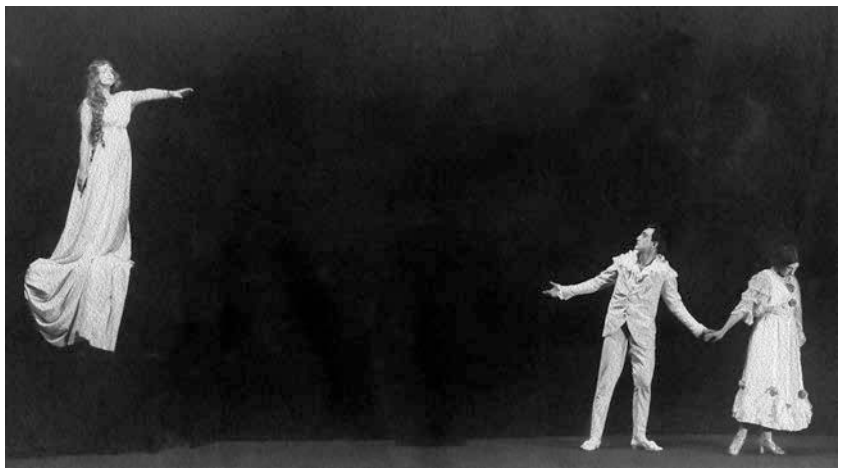
Первым за этот сюжет взялся Мейерхольд. Он радикально переписывает либретто Шницлера, меняя название, имена, а главное – характеристики персонажей. В пантомиме Доктора Дапертутто (под этим псевдонимом Мейерхольд выпускает спектакль в Санкт-Петербургском Доме интермедий в 1910 г.) «зерно» каждой маски оставлено без

Н. Ремизов [Ре-Ми]. Афиша Санкт-Петербургского Дома интермедий. 1910

изменений и соответствует традиции XIX столетия. Однако обстоятельства их бытия предельно приближены к отечественному зрителю. Мейерхольд помещает классический треугольник в мещанскую среду, которой художник Н.Н. Сапунов присваивает ощутимо российские приметы.

Для Мейерхольда в этом спектакле оказывается важным практическое исследование возможностей монтажа трагического и смешного, высокого и пошлого, нарочито придуманного и узнаваемого. Всечеловеческая универсальность сюжета перекликалась на чувственном уровне с опытом сидевших в зале зрителей. Резкие преувеличения сценического гротеска обнаружили способность не только не мешать сопереживанию, наоборот – их ненатуральность удивительным образом помогала (как подметил Е.А. Зноско-Боровский) постижению «внутренней правды»[10] происходивших на сцене событий.

Под авторским названием пантомима была поставлена в Москве. Как и Мейерхольд, А.Я. Таиров оказался не слишком доволен драматургией сценария Шницлера (оба при этом безоговорочно восхищались музыкой Донаньи). Работая над пантомимой в городе Ермоловой, отменно приученном к пониманию очистительной миссии страдания, Таиров решительно сдвигает свой спектакль в сторону высокой трагедии страсти. Во многом потому, что на репетициях «Покрывала Пьеретты» в Свободном театре в 1913 г. постановщик встретил свою



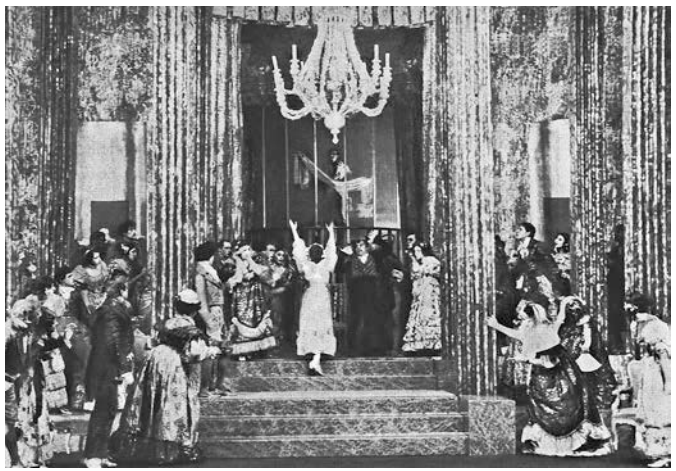
«Покрывало Пьеретты». Пролог.
Свободный театр. 1913

судьбу – А.Г. Коонен, подлинно трагическую актрису режиссерского театра, будущую Федру и Эмму Бовари своих великих сценических произведений.

И все же главной причиной жанрового дрейфа от Шницлера к Шекспиру (а то и к Еврипиду) стала стройная поэтика мимодрамы, разработанная Таировым во время сочинения сценического текста «Покрывала». Наиболее важным исходным принципом он постулирует проблему оправдания молчания. Для Мейерхольда ее не существовало вовсе – актеры безмолвствуют, поскольку играют пантомиму. Такова условность предлагаемой зрителю формы.

Таиров же полагал необходимым разъяснить себе и актерам: «переживания актера могут выливаться либо в слове, либо в жесте, понимая последний в самом широком смысле слова. Здесь, то есть в мимодраме, жест является не иллюстрационным, а *самодовлеющим*. Он не эквивалент слова, он та внешняя форма, в которую в данном случае только и могло вылиться переживание актера»[11]. Для него молчание становится следствием «максимального напряжения чувств» [12] героев спектакля.

Пересматривая данные ему Шницлером маски, Таиров решительно отказывался от житейского правдоподобия и делал их персонификациями страстей. Это позволило режиссеру найти свое, открывающее почти неисчерпаемые возможности решение проблемы



«Покрывало Пьеретты». 2-й акт.
Свободный театр. 1913

«органического» молчания. Сделав мерилом «органичности» степень страстей, испытываемых героями пластического действа, Таиров перевел *внешние* условия, которые устанавливали табу на слово, вовнутрь – в сферу переживаемых актером чувств. В этом случае молчание становилось «органичным», оправданным в любой ситуации, когда слово уже просто не может вместить кипение страсти.

В результате применения этой теории к сюжету Шницлера Таиров создал спектакль, ничем не сходный с мейерхольдовским. «Свободный театр затушевал все бытовое и вытянул "Покрывало" в высоту, – писал Э.М. Бескин, – дал его схему, его готику, его остов. И оттого оно выиграло в абстрактной жути, выиграло в вечном, в музыке, в трагической песне»[13].

Пантомима Н.Н. Евреинова «Четыре мертвеца Фьяметты» (Кривое зеркало, 1911) также может быть отнесена к художественным событиям предыстории мифа о *Commedia dell'Arte*. Ее образная структура строилась на иронической трактовке традиционных масок, ставших частью жизни в качестве карнавальных одежд. Личины Пьеро и Арлекина здесь прежде всего часть костюма – пустая форма, которую всяк наполняет своими страстишками. Евреинов виртуозно работает в этом сценарии с ожиданиями культурной публики, каждый раз их решительно не оправдывая.

А. Любимов. «Четыре мертвеца Фяметты». Зарисовка для журнала «Театр и искусство». 1911

Одетый в костюм Пьеро портной Сильвио ревнует свою жену Фьяметту. Имя жены пошивочных дел мастера отсылает нас к героине Боккаччо, ставшей символом бесконечной надежды. Однако у Евреинова символ этот демонстративно снижен – его Фьяметта открыта ухаживаниям многих. Трое претендентов на благосклонность красавицы являются через балконное окно в ее комнату. Все в костюмах Пьеро – ведь на улице царит римский карнавал. Опять перевертыш: облик меланхолического неудачника присвоен вполне победительными любовниками. После того, как все они гибнут, задохнувшись в тесном сундуке (куда Фьяметта помещает их перед приходом мужа), героине требуется найти способ эвакуации трупов. Она приглашает с улицы подвыпившего бродягу, который являет себя публике в обильно расцвеченном яркими заплатами костюме. По этому признаку Евреинов предлагает зрителям увидеть в нем Арлекина, еще не утратившего облик нищего бедолаги из Бергамо. Выбросив три одинаково одетых тела в окно, пьяный Арлекин заодно убивает и четвертого Пьеро – мужа Фьяметты. Не по злобе, конечно. Просто ему кажется, что это все тот же покойник, от которого ему никак не удается очистить помещение. Бродяга получает золотую монету, а героиня – свободу мчаться на карнавал, чтобы дарить надежду множеству обворожительных масок.

В опубликованных фрагментах воспоминаний Б.В. Алперс дает вполне уничижительную характеристику той «воли к игре», которую

громко провозглашал Евреинов. Противопоставляя ей содержательность трагических подводных течений, ощущавшихся в гротесках Мейерхольда, Алперс утверждает, что «у Евреинова в его "игре" таилось начало лукавое, насмешливо-ироническое, ускользающее в пустоту, в ничто, в глумливую гримасу проказника»[14]. Это справедливо. И все же трудно не восхититься блеску его интеллектуальных построений.

***

За год до того, как Таиров поставит в Москве свою вариацию трагической арлекинады, Мейерхольд в Петербурге уже приступает к работе над мифом о *Commedia dell'Arte*. С 1912 г. начинаются семь лет творения русского образа самого театрального театра.

[1] См.: *Головин А.* Юрьев и «Дон Жуан» // Ю.М. Юрьев. 1892–1927. Сборник. Л.: Прибой, 1927. С. 56.

[2] См.: *Старикова Л.М.* Театральная жизнь в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730–1740 гг. М.: Радикс, 1995. С. 28.

[3] Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733–1735 гг. [сборник] / сост. В.Н. Перетц. Пг.: Тип. Императорской Российской академии, 1917.

[4] *Бенуа Александр*. Мои воспоминания. М.: Наука, 1980. Т. 1. С. 293.

[5] Речь идет о М.М. Фокине.

[6] *Чуковский К.* Петербургские театры // *Золотое руно*, 1907, № 2. Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. М.: АРТ, 1997. С. 104.

[7] *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. // Сост. А.В. Февральский. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 208–209.

[8] *Глаголь Сергей*. Из жизни современного искусства // *Московский еженедельник*, 1910, № 26. С. 59.

[9] *Щербакова Наталья*. Пьеро и Арлекин. Две маски, два лица // *Собраніе*, 2012. № 2. С. 80–82.

[10] См.: *Зноско-Боровский Е.А.* Русский театр начала XX века. Прага: Пламя, 1925. С. 313.

[11] *Таиров А.Я.* О мимодраме // *Актер*, 1913. № 5. С. 5.

[12] *Таиров А.Я.* Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М.: ВТО,1970. С. 90.

[13] *Бескин Эм*. Песня без слов // *Театральная газета*, 1913. № 11. С. 5.

[14] *Алперс Б.В.* Искания новой сцены. М.: Искусство, 1985. С. 291.

Ольга Маркарьян

«Праздник мира» Вахтангова (1913): театральная критика перед лицом трагического хаоса

Московский Художественный театр начал с болезненной ноты. Об этом редко говорят, привыкнув к мхатовской гармоничности. А ведь «Чайка» 1898 г. обожгла критику не просто печалью, но мрачностью. Нехороший разлад был в душах и – не ошибемся, сказав: в телах.

Что-то патологическое во всех персонажах отмечали буквально все[1]. Резюмируя рецензионный материал, К.Л. Рудницкий напишет: «В “Чайке” еще давало себя знать пристрастие к натуралистическим болевым приемам, <…> партитуры остальных чеховских композиций МХТ от подобной резкости уклонялись»[2].

Через 15 лет, в 1913-м, открывалась Первая студия МХТ. На смену первому режиссерскому поколению приходили новые молодые. Созвучие нача́л уловил Я. Львов: «Вообще, в первом спектакле Студии есть нечто, заставляющее присутствующих проводить аналогию с зарождением Художественного театра…»[3]. Правда, объяснял созвучие просто: «Есть что-то свежее, что-то волнующее. Нет трафарета, налаженного театрального “дела”»[4]. Теми же словами, что Львов, ассоциировал «Праздник мира» с «Чайкой» С. Яблоновский: «Пятнадцать лет назад в Москве состоялся спектакль любителей, который поразил Москву свежестью, необычайностью»[5]. Однако поразительно, что «свежесть» постановок оказывается впрямую связана с беспросветностью, которая и там, и тут – основной темой. Е.Б. Вахтангов для открытия студии выбрал пьесу Гауптмана «Праздник мира»[6]. Натуралистическая болезненность этой пьесы и деликатность чеховской «Чайки» – тут, конечно, о сравнении и речи не идет. Однако в том-то и дело, что в годы, когда «Чайка» казалась оголением нерва, «Праздник мира» просто не мог быть воспринят ни сценой, ни читателями. О пьесе этой в русской критике 1890-х – начала 1900-х, когда остальной Гауптман обсуждался всесторонне – сказано крайне мало. Характерен интерес к ней Мейерхольда – он был чуть ли не единственным поклонником «Праздника мира» в ранние годы, однако поставил его только в провинции, еще до конкретных поисков метода, и вехой его пути пьеса не стала[7].

Спектакль Вахтангова оказался премьерой «Праздника мира» на столичных сценах[8]. И прецедентом для первого полноценного критического разговора о самой пьесе. Многие рецензии открывались вопросом, стоит ли обращаться к такому материалу в 1913 г. Тут давала о себе знать усталость от героев-неврастеников и Новой драмы в целом. Но более всего, конечно, обезоруживающая болезненность «Праздника мира», которая раздражала новизной в 1890-е, но и без новизны раздражала в 1910-е. «Выбор пьесы крайне неудачен»[9] – попрекал Ю. Соболев. «Разве можно назвать удачным, – вопрошал Россовский, – выбор пьесы Гауптмана “Праздник мира”, одного из самых слабых произведений этого драматурга»[10]. Ему вторил Боцяновский: «Это просто

Евг. Вахтангов. 1915

одна из самых слабых пьес немецкого драматурга...»[11]. Ряд таких оценок однообразен. Неприятие вызывал патологизм как ведущий мотив пьесы. Соболев недоумевал, «почему эта мелодраматическая, построенная исключительно на мотивах патологических, – драма, эта "истерика в трех действиях" привлекла внимание исполнителей? Не на опасный ли путь стали они, обратясь не к вечным проблемам человеческого духа, а лишь к больным его проявлениям?»[12]. Собственно, и проявления современности могут оказаться вечными – но Соболев трагической сущности новой нервности не замечал. Для него больные люди – герои мелодрамы.

Другие признавали идейный уровень пьесы, но идейностью ее и исчерпывали. Боцяновский называл Гауптмана драматургом, «любящим разрешать, но, увы, не всегда удачно разрешающим разного рода патологические проблемы»[13]. Койранский утверждал, что «в раннюю пору своего творчества Гауптман под сильным влиянием Ибсена и Золя склонялся к научной драме, к демонстрации на сцене выводов науки о наследственности и вырождении»[14]. И чуть ли не отождествлял «Праздник мира» и «Перед восходом солнца»: «И там, и тут – с подчеркнутостью пьесы *"a thèse"* ставится вопрос о возможности для свежего, здорового человека, вступив в эту семью, принять опасность участия в ее дегенерации»[15]. «Нудной иллюстрацией к некогда столь модной теме о наследственности»[16] называл пьесу и Я. Львов.

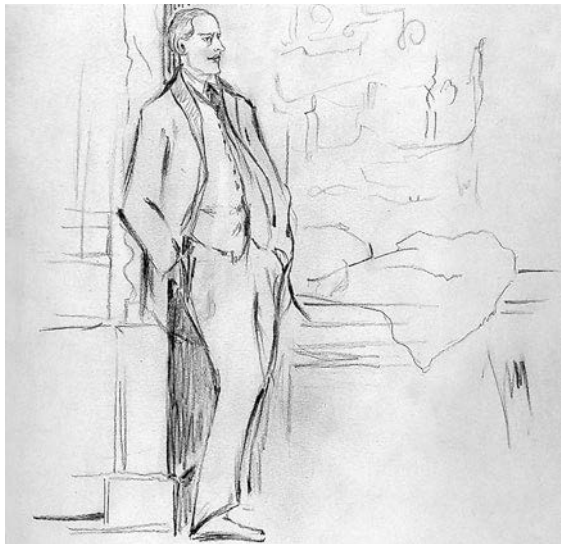
Он, однако, признавал, что это «вещь тяжелая, нудная, но сильная», «пьеса, бьющая по темени зрителя»[17]. Но бить по темени – не совсем то же, что иллюстрировать модную тему, и Львов противоречит себе самому. Если в «Восходе солнца» действительно предлагалась к рассмотрению тема, то в «Празднике мира» было что-то другое. Э. Старк назвал это «беспощадной прямолинейностью»[18]. Совсем как у Львова, отношение Старка к пьесе негативное, но слова выдают силу ее воздействия. «Это одна из неприятнейших пьес, какую я знаю: а главное, в ней все время чувствуется неправдоподобие. Несомненно, се́мьи, где каждую минуту все готовы переругаться, существуют, но... нет во всей вселенной семейки, подобной нарисованной Гауптманом, и сам он такую не наблюдал, а просто хватил через край...»[19]. О преувеличениях говорили и другие. С. Глаголь считал, что «написана пьеса с большим сгущением красок»[20], а Печерский – что «в пьесе ужасы нагромождены один на другой. Ужасами швыряются, как мячиками»[21].

Но вот Старк в другой рецензии – за день до того, как упрекать пьесу в неправдоподобии, – написал полностью противоположное: «Какой безотрадный реализм! Это – настоящий концентрированный, химически чистый раствор реализма. Лик жизни дан здесь без всяких попыток к приукрашению»[22]. И дело не в том, что Старк назавтра сменил мнение. Предельное правдоподобие, доходящее до неправдоподобия – вот что имеет в виду критик, говоря о Гауптмане как об «авторе-реалисте чистой воды»[23]. В. Ашкинази называл «Праздник мира» «пьесой, натурализма почти передвижнического»[24]. И писал о ней как о «тяжелой натуралистической драме», как о «произведении таланта не "жестокого", но мрачного»[25]. Не жестокого – значит не преувеличивающего; мрачность Гауптмана, по Ашкинази, объективна.

М. Кузмину как раз пьеса казалась «жестокой»[26]. Для него «Праздник мира» – «одна из самых тяжелых пьес»[27] («тяжелая пьеса», повторяют все трое). «Натурализм делает эту пьесу несправедливой и неправдоподобной, слепо останавливаясь на косной и невыразительной внешности»[28]. В такой оценке Кузмин совпадает с «обвинителями» пьесы – с теми, кто видел в ней только преувеличение, и с Соболевым, которому болезненное казалось «не вечным»; Кузмину же – «внешним». Однако до упреков Кузмин дает самые точные определения, пусть и трактуя их негативно. «Несмотря на раздирательность положений, натурализм Гауптмана не позволяет довести пьесу до настоящей мелодрамы и, следовательно, лишает ее разрешения,

успокоения в виде пресловутого, но психологически необходимого торжества добродетели; нет и очистительной трагической гибели; душа остается растерзанной и неопределенной»[29]. Кузмин, в отличие от Соболева, понимает, что тут не мелодрама. Он разграничивает просветляющие финалы: в сфере мелодрамы – «торжество добродетели» (лишний раз обнаруживая мелодраматизм, содержащийся в пьесах *a thèse*), в сфере трагедии – очищение. И понимает, что в «Празднике мира» отсутствует и то, и другое. Критерий трагедии, однако, у Кузмина классический. Он не хотел бы остаться с «растерзанной душой». Не хотят и Ашкинази и Л. Гуревич. Все трое отказывают безысходной трагедии в масштабе. «Нет просвета и нет исхода, – сетует Ашкинази, оправдывая. – <…> Думается, для лабораторных занятий театральной молодежи это вещь весьма подходящая»[30]. А вот Л. Гуревич: «Гауптман – не Достоевский, и его пьеса не достигает последних глубин человеческого существования, не приближает нас через откровения психологические к высшим тайнам жизни. В ней есть много характерной для Гауптмана нежности, но нет яркого духовного света, преображающего страшную, выхваченную из жизни картину человеческого мучения и человеческого безумия, придающего этой картине художественную прозрачность и высший художественный смысл. Оттого так тяжело ложится на душу этот спектакль, все время волнующий, захватывающий силою удивительно переданного болезненного настроения, но не приносящий собою художественного просветления»[31]. Гуревич ставит «Празднику мира» тот же, что и Кузмин, старый трагедийный критерий. Пьеса его не выдерживает. Но, как и Кузмин, Гуревич ощущает новое трагическое – то, что «тяжело ложится на душу». То же чувствует и Ашкинази.

Что касается Достоевского, сравнение это возникало в соседстве с постановкой «Николая Ставрогина» в большом МХТ (на петербургских гастролях эти премьеры вообще шли подряд[32]). Общность улавливали в надрыве. Гуревич вспоминала о Достоевском в связи с «до невыносимости напряженными» «больными нервами» персонажей[33]. Львов – что «по темени зрителя» бьют оба. Шебуев иронизировал: «Для первого знакомства поставили наиневрастеничнейшую пьесу Гауптмана “Праздник мира” <…>, от такой пьесы легко перейти на Достоевского»[34]. Печерский острил жестче: «Художественный театр открыл зимний сезон “Николаем Ставрогиным”. Нас завели в клинику. Молодые питомцы Художественного театра открыли двери своей Студии пьесой



И.Я. Гремиславский. Эскиз костюма Роберта. «Праздник мира». Копия художницы О. Арцыбушевой. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

Г. Гауптмана “Праздник мира”. Нас завели в другую клинику. И даже не в другую, а в ту же самую – только в соседнее отделение»[35].

Те, кого не смущала ни одна, ни другая «клиника», все же в литературном отношении предпочитали Достоевского. Это касается Гуревич, а Я. Львов говорил о «Празднике мира» как о «Достоевском без глубины, с примесью пивной сентиментальности…»[36]. (Кстати, о примеси сентиментальности не у Гауптмана, а у Достоевского было бы порассуждать интересней.) С. Яблоновский – автор самой, может быть, пронзительной рецензии на спектакль, – как и Львов, называл пьесу «нудной»; как и Ашкинази, Гуревич и Кузмин – «тяжелой». Будто Достоевский не тяжел! Но Яблоновский имел в виду, по-видимому, тяжеловесность. «Владимир Иванович, вы говорили, что для того, чтобы актер мог проявить себя во всю силу, вам необходим Достоевский. <…> Вышел все-таки тяжелый, местами бледный, местами даже скучный спектакль [«Николай Ставрогин». – *О.М.*]. <…> А тут молодежь взяла тяжелую, может быть, нудную пьесу Гауптмана и сделала такую достоевщину, такой предел надрыва, что всем хотелось кричать, стонать и в то же время мы чувствовали, что надо иногда перед нами раскрыть наши болячки, повести нас по закоулкам наших окровавленных и гноящихся душ»[37]. Тяжесть сущностную, трагическую Яблоновский единственный со всей смелостью готов принять – «надо».

И.Я. Гремиславский. Эскиз костюма Августы. «Праздник мира». Копия художницы О. Арцыбушевой. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

Кроме того, Яблоновский отмечал театральный потенциал этого надрыва. Немирович-Данченко шел к трагической высоте, которая не бралась до того Художественным театром – через Достоевского. Но этот театр давал трагическую болезненность поначалу, в первых спектаклях по Чехову, дальше трагическое утрачивал, и в Достоевском приходил уже к трагическому старого типа, очистительному. Когда Гуревич пишет, что Достоевский приносит очищение, а Гауптман нет – в ней говорит апологет Художественного театра, «сентиментального» Достоевского, а не Достоевского во всей его сложности. В «Братьях Карамазовых», первом и лучшем спектакле МХТ по Достоевскому – трагической вершиной стали сцены с Митей–Леонидовым, где романтические контрасты вели к по-настоящему мощному очищению старой трагедии. Это и было магистральным направлением в трактовке Достоевского.

Самый отчаянный образ романа не стал центром спектакля. «В записной книжке Достоевского мы находим такое замечание, брошенное антагонистам автора: “Этим олухам и не снилось такой силы отрицания Бога, какое положено в инквизиторе и в предшествовавшей главе, *которому ответом служит весь роман*”, – писал критик Бэн (Б.В. Назаревский). – Где же на сцене эти главы: “Братья знакомятся”, “Бунт”, “Великий инквизитор”? *Их нет*. Другими словами, нет и Ивана Карамазова»[38]. Иван Карамазов, разумеется, был – в исполнении В.И. Качалова.

И сыграть упомянутые сцены ему мешал цензурный устав. Но Бэн, позабыв про цензуру, кое-что, думается, подразумевал. Что «такой силы отрицания» не присущи строю этого театра, даже если б могли звучать с подмостков. Это показала и сцена Ивана с чертом, сыгранная Качаловым в одиночестве. Ее – несмотря на отдельные восторженные отзывы (например, столь чуткого рецензента, как Ю.Д. Беляев[39]), большинство критиков не приняло. «Ничего нет тут ни страшного, ни загадочного... – считал Глаголь. – Просто Иван бредит. Вот и все. И В.И. Качалов, действительно, дает удивительно яркую и верную сцену бреда, причем жуткий его смысл совершенно исчезает...»[40]. Парадоксально: бред оказывался признаком здоровья; пропасти Достоевского укладывались в историю болезни. Разумеется, бредил Качалов эстетично – Ярцев свидетельствовал – «прекрасным качаловским голосом, интонациями больными и скорбными»[41].

Характерно, однако, что лучшими ролями «Карамазовых» – помимо Леонидова–Мити – были признаны роли по-настоящему болезненные: униженный капитан Снегирев-«Мочалка» – сыгранный И.М. Москвиным, актером, близким к амплуа неврастеника; а кроме него инвалид *Lise* Хохлакова в исполнении Л.М. Кореневой и эпилептик-пошляк Смердяков С.Н. Воронова (оба – актеры начинающие). Кстати, именно Яблоновский был среди тех, кто особо отмечал эти две роли[42]. В отличие от успеха Леонидова, который был, конечно, индивидуальным, но существовал в режиссерском русле, – успех остальных троих имел чисто актерскую природу. И становится ясно, что актерам психологического театра (в том его изводе, который предложил МХТ) из проявлений трагического дается лучше всего болезненная характерность. Это проявилось в игре выучеников Художественного театра нового поколения. Первая студия, зарождаясь, возвращалась к первичной болезненности МХТ.

Но Первая студия в этом направлении шла дальше, чем молодые актеры МХТ в Достоевском. В 1925 г. в статье, ставшей хрестоматийной, П.А. Марков с некоторым нажимом настаивал на преемственности «системы» Станиславского в работе Вахтангова: «Вахтангов подходил к раскрытию тех недр, из которых психологически создавалась сюжетная ткань, – а актерски тех недр, из которых росла актерская воля. Он подходил постепенно к тому подсознательному, иногда светлому, иногда темному, иногда противоречивому, часто бурному и страстному, – что он умел будить в актере. Этому он учился на “Празднике мира”»[43].

«Иногда светлое» здесь звучит как дань Сулержицкому. Марков приводит его установку по поводу семьи Шольцев, героев пьесы: «Не потому они ссорятся, что они дурные люди, а потому мирятся, что они хорошие по существу»[44]. Что-то подобное в спектакле отдаленно было, это поймала Гуревич: «И если какой-нибудь тихий, теплый свет мерцает все-таки на сцене в этой тяжкой, удушливой пьесе, то лишь благодаря тому, что молодые исполнители сумели передать не только ужас болезненно-расходившихся страстей, но и проблеск нежности...»[45]. Но только «если», только «мерцает». «Тихий свет» – это очевидно из цитаты – никак не освещал беспросветность, лишь сосуществовал с ней. Сам Вахтангов, судя по всему, подходил в «Празднике мира» только к «темному». Противоречивость явлений он будто даже игнорировал. По-видимому, это характерно для ситуации начал. «На утре дней»[46], как выразился (с неприязнью) один из критиков. Такое бывает, но сразу отступает. Не повторилась болезненность «Чайки», Метерлинк отказался от «трагедии каждого дня», Мейерхольд вышел из символистской неподвижности к гротеску. Эта болезненность – молодость, которую вскоре побеждает жизнь.

«Праздник мира» – ранняя пьеса молодого Гауптмана и ранний спектакль молодой студии. И ошибались те критики, кто принял выбор пьесы за ошибку по неопытности. Очевидно, что не только именно такую пьесу и хотели поставить, но, как верно заметил Старк (точный при нелюбви и к пьесе, и к спектаклю), «и режиссеры, и артисты» наполнили ее «еще пущим реализмом, чем у Гауптмана»[47]. Неправдоподобный реализм, о котором говорил Старк, был и поиском формы для новой труппы, отделяющей себя от предшественников. Л. Гуревич писала о роли «Праздника мира» для Гауптмана: «Тяжелая, мучительная пьеса эта – одна из первых пьес натуралистического немецкого театра, ломавшего в 90-х годах прошлого столетия традиции условного театра [подразумевается, очевидно, до-режиссерская сценическая условность. – *О.М.*], искавшего для сцены новых тем, новых образов из современной жизни...»[48]. Первая студия через эту пьесу искала еще и свой реализм, в противовес исчерпанному реализму первого десятилетия Художественного театра. Потому и заявлял о себе снова натурализм – как очищение. И натурализм звал за грань эстетического. Неслучайно из рецензии в рецензию повторяется мотив – искусство ли это? И мелькает: «нехудожественность», «грубость», даже «зверство». У Старка сразу и одно, и другое: «Если грубите, – грубите вовсю; если

И.Я. Гремиславский.
Эскиз костюма фрау Шольц.
«Праздник мира».
Копия художницы
О. Арцыбушевой.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.

выкрикивают истерически, кричите так, чтобы в голосе человеческом слышалось нечто звериное»[49].

Неизвестный рецензент возмущался: «Впечатление на непосредственную публику спектакль “Праздник мира” производил крайне тяжкое. Но это не художественное впечатление, за таким нечего ходить в театр, на такое в жизни каждую минуту рискует сбиться человек»[50]. Сходное писал М. Юрьев: «Я убежден, что присутствовал на антихудожественном представлении, что передо мной демонстрировалось грубое искусство...»[51]. И все же Юрьев, к собственному удивлению, смягчался: «Но что-то на этот раз останавливает от решительного осуждения»[52]. Очень характерная неопределенность: спектакль не получалось объяснить, природа его выхода за грань принятой «художественности» была иррациональна. «Едва ли это художественное произведение в чистом виде. Скорее, это иллюстрация к лекции об ужасе вырождения»[53], – начинал С. Глаголь о пьесе, стараясь отдать «нехудожественность» драматургу. Однако тут же у него получалось, что и в исполнении высокохудожественном – не искусство: «...Плеяда молодых артистов создает подавляющую картину, от которой остается впечатление не сцены, а настоящей жизни»[54]. И это не дежурная похвала жизнеподобной игре: речь буквально о преодолении искусства, об аскетическом отказе от творческого «я», которое обнаруживает Глаголь в студийцах. «Публика не аплодирует, и это понимаешь. Нет лицедейства, есть сама жизнь во всем ее ужасе. Чему же аплодировать?»[55].

С. Гиацинтова – Ида.
«Праздник мира».
Первая студия МХТ. 1913

«Раздвинулся занавес. Я не знаю, может быть, это не искусство»[56]. Так писал Яблоновский, пьесу не принявший, но высказавшийся о ней сильнее всех. «Ведь, говорят, что искусство должно заставлять нас приятно и спокойно волноваться. <…> А тут… Взяли страшную пьесу Гауптмана “Праздник мира”. Пьеса совсем не немецкая, потому что немец методичен, уравновешен, благовоспитан, а тут – наш, славянский, кромешный ад. <…> Может быть, и самая пьеса – не искусство: разве искусство бьет дубиной по голове?»[57]. Это – к словам Львова, что «бьет по темени зрителя». Или еще Старка, уже о спектакле: «…Когда закрывается занавес, некоторое время чувствуешь себя точно пришибленным»[58]. Воздействие казалось почти физическим. «Разве искусство истязает? – продолжал Яблоновский. – Здесь форменное истязание. Но если не искусство, то каким же образом автор залез и в мою, и в вашу душу? <…> Взяла молодежь Художественного театра эту пьесу и распластала в ней свои души. Не знаю, обойдется ли им это даром. Знаю, что этого делать нельзя: себе дороже стоит»[59].

Можно воспринять как предостережение актерам: слишком вывернешь свое подсознание – удастся ли потом совладать. Но может быть это о другом. «Хаос шевелится»[60], поминает Яблоновский близкого символистам Тютчева. Граница хаоса, к которой лучше не приближаться. Это и граница искусства, граница древней трагедии, возвышавшейся над хаосом, обозревавшей его с высоты. Приближение – табу. С маленькой сцены, а точнее, в «комнате», где «нет никакой линии, отделяющей

сцену от зрителей»[61], на зрителей повеяло доцивилизационным ужасом. Это тот ужас, который Ницше увидел следом за Шопенгауэром и который в «Рождении трагедии» пытался опровергнуть, разбавляя дионисийским восторгом[62]. Неожиданностью было, что мистический ужас открывал зрителю не символизм, а натурализм, однако натурализм крайний, подходящий к пределам искусства. Подобно тому, как очистительный катарсис возникал в психологическом театре через сопереживание Мите–Леонидову в сцене «В Мокром», так и бескатарсическая трагедия обнаруживала свой лик в натурализме «Праздника мира» Вахтангова.

Неизвестный критик проповедовал вернуться к творческому: «Беспросветно, безвоздушно, в направлении удушающего бесплодного натурализма. Творчеством в широком смысле для того и направлены Богом все люди, чтобы освобождать жизнь от духа тяжести, от дьявола, и чтобы просветлять ее, побеждая дух тьмы. <…> …Недостаточно показать души темные и тяжкие такими, какими они представляются холодному, не творческому глазу, а надо так их показать, чтобы все увидали за ним свет…»[63]. Тут что-то ханжеское, но поле Бога и дьявола, действительно, безопасней того пограничья, на которое намекнул Яблоновский. Да и крайность натурализма в «Празднике мира» не обещала художественных перспектив. Дальнейшие пути Вахтангова вели к гротесковой экспрессии, содержащей, помимо трагической безысходности, эстетическую ткань. Этим путем уже шел, отказавшись в свою очередь от символистского театра, Мейерхольд – начинавший когда-то как актер и на комические роли, и на роли неврастеников.

Синтетический гротесковый метод был, по-видимому, уже намечен в «Празднике мира» в игре начинающего Михаила Чехова. Она выпадала из общего ансамбля. Некоторые сразу угадали: в игре Чехова не просто персонаж, а нечто более обобщенное. Ашкинази писал: «г. Чехов, человек молодой, но, несомненно, богато одаренный. Ему удалось создать из скудного материала, данного автором, законченный тип, разработанный до мельчайших деталей»[64]. Боцяновский: «…Кто бы он ни был, он бесспорно талантливый актер. <…> Пьяница Фрибэ в его изображении вышел… совершенно законченным, настоящим, подлинным, живым типом»[65]. С представлением о «типе», типическом – не очень вяжется то, что проявилось в негативных оценках: «Некоторые доходят… до чудовищного пересола, как например, несомненно, не лишенный способностей к характеристике г. Чехов»[66], – писал Юрьев;

Евг. Вахтангов с сыном Сергеем. 1915

ему теми же словами вторит Глаголь: «...В исполнении Чеховым роли Фрибэ есть как будто пересол»[67]. Пересол и типичность – нечто разное, и, как кажется, дело было в другом, еще не понятом. «Пересол» Михаила Чехова был, по-видимому, сродни мистическому пограничью, в которое заступал спектакль. Точнее всех, как кажется, высказался тут Львов: из ансамбля, считал он, «выделился г. Чехов, давший в фигуре слуги Фрибэ что-то стихийное, что-то необыкновенно жуткое»[68]. Не тип и не пересол – жуть, пронизывавшая весь вахтанговский спектакль. Однако Чехов шел к этому другим путем, чем спектакль в целом, путем не только натуралистическим, но и эстетическим. В его работе над Фрибэ уже намечался актер-неврастеник постневрастенической эпохи – и одновременно символист постсимволистской – совмещавший натуралистическую характерную болезненность с отражением мистической сущности в образе персонажа.

В остальном же актеров хвалили именно в целом. Старк утверждал: «Ансамбль слит и спаян так, точно это один кусок какого-то огромного и страшно живучего организма», и не брался отдельно «выделять актеров: каждый исполняет свою роль со всей возможной выпуклостью»[69]. Львов тоже говорил: «Играли все превосходно. <...> Выделить трудно кого-нибудь», – но тут же и выделял[70], перечисляя всех поименно. Ашкинази писал обо всем «растущем организме» студии в этом спектакле как об «ансамбле столь равном и столь высоком», и понемногу описывал

почти каждую роль[71]. Это наводит на мысль: равность и неразделимая взаимосвязь ролей не только достигнуты ансамблем Первой студии, но заданы драматургом. Здесь не просто звучит тема семьи, как во всех ранних пьесах Гауптмана. Семья впервые становится полноценной единицей трагедии. Принадлежность пьесы этому жанру подчеркнута автором, который дал ей подзаголовок «Семейная катастрофа». Семья здесь выведена на уровень вселенский. И структурно заменяет собою цельного трагического героя, составляя, собственно, «группу лиц без центра». Это определение, данное Мейерхольдом пьесам Чехова, как нельзя лучше применимо к «Празднику мира», написанному на год позже «Иванова» (еще заостренного на герое) и за пять лет до эры чеховских пьес настроения.

1 См.: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005. С. 52–64.

2 *Рудницкий К.Л.* Русское режиссерское искусство: 1898–1907. М.: Наука, 1990. С. 130–131.

3 *Львов Я.* В Студии Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике / Ред.-сост. В.В. Иванов. Над изд. работали М.В. Львова, М.В. Хализева. М.: Театралис, 2016. С. 22.

4 Там же.

5 *Яблоновский С.* <С.В. Потресов>. Студия Художественного театра. «Праздник мира». Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 21.

6 Хотя по факту это не был ни первый спектакль студии, ни первый опыт Вахтангова с этой пьесой. В студии уже прошла как учебная премьера «Гибель „Надежды“» Гейерманса. (См.: *Марков П.А.* Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов) // *Марков П.А.* О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1. С. 352–353. Что до Гауптмана, комментаторы сборника «Вахтангов в критике» отмечают, что «пьесу Гауптмана “Праздник мира” Вахтангов поставил еще в любительскую пору под названием “Больные люди” в зале Общественного собрания в г. Грозном и сыграл роль Вильгельма. Премьера состоялась 15 августа 1904 г.» («Праздник мира». Вступительный текст // Евгений Вахтангов в театральной критике. С.18).

7 См.: *Фельдман О.М.* Предисловие // В.Э. Мейерхольд. Наследие / Общая редакция О.М. Фельдмана. М.: Новое издательство, 2010. Т. 3. Студия на Поварской. С. 26–27.

[8] В 1899 г. «Праздник мира» («Больные люди») шел в театре А.С. Суворина в Петербурге, однако спектакль остался незамеченным.

[9] *С<оболе>в Ю.* Открытие Студии. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 32.

[10] *Россовский Н.* Спектакли Студии Московского Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 41.

[11] *Анчар* <В.Ф. Боцяновский>. В Студии Московского Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 42.

[12] *С<оболе>в Ю.* Открытие Студии. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 32.

[13] *Анчар* <В.Ф. Боцяновский>. В Студии Московского Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 42.

[14] *Койранский А.* «Праздник мира» / (Студия Московского Художественного театра). Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 24–25.

[15] Там же. С. 25.

[16] *Львов Я.* В Студии Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 22.

[17] Там же.

[18] *Зигфрид* <Э.А. Старк>. Студия Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 50.

[19] Там же.

[20] *Глаголь С.* <С.С. Голоушев>. Студия Художественного театра. «Праздник мира» (Столичная молва). Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 29.

[21] *Печерский Э.* <Э.И. Павчинский>. Студия Московского Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 26.

[22] *Зигфрид* <Э.А. Старк>. Эскизы. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 48.

[23] Там же. С. 49.

[24] *В.А.* <В.А. Ашкинази>. Лаборатория Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 43.

[25] Там же.

[26] *Кузмин М.* «Праздник мира». Малый театр. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 52. В названии статьи – театр, на сцене которого спектакль гастролировал в Петрограде. По иронии, это тот самый Малый (Суворинский) театр, где прошла самая первая, не вызвавшая интереса постановка пьесы.

[27] Там же.

[28] Там же.

[29] Там же.

[30] *В.А.* <В.А. Ашкинази>. Лаборатория Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 43.

[31] *Гуревич Л.* Студия Московского Художественного театра. «Праздник мира» Г. Гауптмана. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 45.

[32] «Праздник мира». Примечания // Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 54.

[33] *Гуревич Л.* Студия Московского Художественного театра. «Праздник мира» Г. Гауптмана. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 45.

[34] *Шебуев Н.* Впечатления. «Праздник мира» в Студии. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 44.

[35] *Печерский Э.* <Э.И. Павчинский>. Студия Московского Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 26.

[36] *Львов Я.* В Студии Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 22.

[37] *Яблоновский С.* <С.В. Потресов>. Студия Художественного театра. «Праздник мира». Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 21.

[38] *Бэн* <Б.В. Назаревский>. «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 299.

[39] См.: *Беляев Ю.Д.* «Братья Карамазовы» // *Беляев Ю.Д.* Статьи о театре. СПб.: Гиперион, 2003. С. 315–316.

[40] *Сергей Глаголь* <С.С. Голоушев>. Упрощенный Достоевский. «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. С. 296.

[41] *Ярцев П.М.* Отрывки из романа «Братья Карамазовы» на сцене Московского Художественного театра. Вечер второй – разговоры. Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. С. 319.

[42] См.: *Яблоновский С.* «Братья Карамазовы» (Художественный театр). Цит. по: Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. С. 285–286.

[43] *Марков П.А.* Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов) // *Марков П.А.* О театре: В 4 т. Т. 1. С. 379.

[44] Там же. С. 364.

[45] *Гуревич Л.* Студия Московского Художественного театра. «Праздник мира» Г. Гауптмана. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 45.

[46] *Янтарев Е.* Первая студия МХТ. «Праздник мира». Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 51.

[47] *Зигфрид* <Э.А. Старк>. Эскизы. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 49.

[48] *Гуревич Л.* Студия Московского Художественного театра. «Праздник мира» Г. Гауптмана. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 45.

[49] *Зигфрид* <Э.А. Старк>. Эскизы. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 49.

[50] <Без подписи> <Без названия>. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 47.

[51] *Юрьев М.* <Ю.П. Денике>. Студия Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 33.

[52] Там же.

[53] *Глаголь С.* <С.С. Голоушев>. Студия Художественного театра. «Праздник мира» (*Голос Самары*). Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 38.

[54] Там же.

[55] Там же.

[56] *Яблоновский С.* <С.В. Потресов>. Студия Художественного театра. «Праздник мира». Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 21.

[57] Там же.

[58] *Зигфрид* <Э.А. Старк>. Эскизы. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 48.

[59] *Яблоновский С.* <С.В. Потресов>. Студия Художественного театра. «Праздник мира». Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 21.

[60] См.: там же. Это слова из стихотворения Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..». О чувстве хаоса у Тютчева, созвучном началу XX в., писал Андрей Белый: «Тютчев указывает нам на то, что глубокие корни пушкинской поэзии непроизвольно вросли в мировой хаос; этот хаос так страшно глядел еще из пустых очей трагической маски Древней Греции. <...> Тютчев еще боялся хаоса: “О, бурь уснувших не буди: под ними хаос шевелится”. Его хаос звучит нам издали, как приближающаяся ночная буря». (*Андрей Белый*. Апокалипсис в русской поэзии // *Андрей Белый*. Собр. соч.: В 8 т. М.: «Республика», «Дмитрий Сечин», 2012. Т. 8. С. 483–484).

[61] *Яблоновский С.* <С.В. Потресов>. Студия Художественного театра. «Праздник мира». Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 20.

[62] Например: «Шопенгауэр описывает нам также тот чудовищный ужас, который охватывает человека, когда он внезапно усомнится в формах познания явлений... Если к этому ужасу добавить блаженный восторг, поднимающийся из сокровеннейших недр человека и даже природы, когда наступает такое нарушение... то это даст нам понятие о сущности дионисовского начала» (*Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // *Ницше Ф.* Полное собр. соч.: В 13 т. М.: Культурная революция, 2012. Первый том. Часть первая. С. 26.).

[63] <Без подписи> <Без названия>. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 46.

[64] *В.А.* <В.А. Ашкинази>. Лаборатория Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 43.

[65] *Анчар* <В.Ф. Боцяновский>. В Студии Московского Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 42–43.

[66] *Юрьев М.* <Ю.П. Денике>. Студия Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 34.

[67] *Глаголь С.* <С.С. Голоушев>. Студия Художественного театра. «Праздник мира» *(Столичная молва)*. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 30.

[68] *Львов Я.* В Студии Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 22.

[69] *Зигфрид* <Э.А. Старк>. Студия Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 50.

[70] См.: *Львов Я.* В Студии Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 22.

[71] См.: *В.А.* <В.А. Ашкинази>. Лаборатория Художественного театра. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 43.

Зинаида Стародубцева

«Живописец на театре»

Выставка «Мистерия-Буфф Аристарха Лентулова» в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (2017, куратор – С.Г. Джафарова) к 135-летию со дня рождения художника дала зрителям возможность увидеть 250 произведений из 20 музеев страны. В отличие от предшествующей большой ретроспективы Лентулова, которая проходила тридцать лет назад в Центральном Доме художника в 1987 г., где театральные работы экспонировались как самостоятельный раздел выставки, теперь разделы определялись стилистическими поисками, которые проявлялись одновременно в живописи, графике, театральных эскизах.

Выставка предлагала посмотреть на творчество Лентулова сквозь призму театральности. Задача статьи – рассказать о каждом спектакле (авторы, либретто, реакция критики), чтобы помочь читателям воссоздать их в своем воображении, а также проследить театральный путь Лентулова в контексте его живописных исканий.

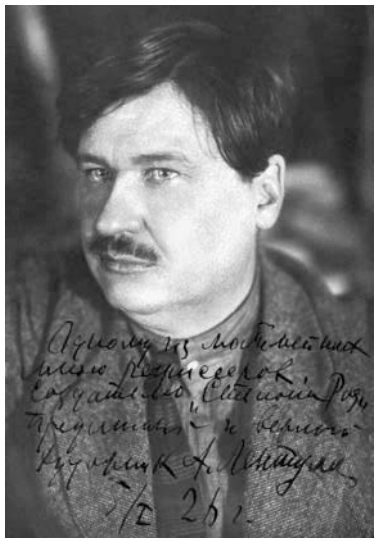
Аристарх Лентулов в 1935 г. написал о себе как о «живописце на театре». Его статья в журнале «Театр и драматургия» сосредоточена на отношениях с режиссерами, представленных чередой конфликтов. Лентулов сотрудничал с самыми разными коллективами: Камерным и Большим театрами, бывшей Опере Зимина, МХАТ Вторым, Московским Театром юного зрителя, Театром музыкальной драмы, московским театром им. Ленсовета, забытыми, закрытыми театрами первых лет революции – Опера СРД (Совета рабочих депутатов), Театр-студия ХПСРО. (Художественно-просветительского Союза рабочих организаций).

Лентулов работал с А.Я. Таировым, В.И. Немировичем-Данченко, К.С. Станиславским. В 1910-1920-е гг. – вместе с известными в то время режиссерами (многие имена сейчас забыты): Аркадием Зоновым, Самуилом Вермелем, Федором Комиссаржевским, Иосифом Лапицким; хореографами: Касьяном Голейзовским, Инной Чернецкой, Владимиром Рябцевым. В 1930-е гг. пятидесятилетний художник сотрудничал с молодыми режиссерами, в прошлом актерами известных театров – Алексеем Диким, Серафимой Бирман, Юрием Завадским, Борисом Бабочкиным и другими.

«Владимир Маяковский», 1914 г.

Лентулов часто называл себя «декоратором». Футуристы в одном из манифестов писали: «Наша раскраска – декоратор». На своих литературных мероприятиях они выступали с раскрашенными лицами, в специально сшитых костюмах. Они считали, что это – проповедничество обновленной жизни, приношение «исступленному городу»[1]. Хорошо известно, что их выступления, диспуты, вечера имели театрализованный характер и регулярно проходили в театрах[2], кабаре[3], кафе[4]. Но вскоре футуристам стало тесно в интерьерах театров, дворянских и купеческих собраний, любительских обществ, они вышли на улицы – на Кузнецкий мост в Москве.

Лентулова также интересовала толпа, улица. Эту же черту художник отмечал у Владимира Маяковского, которого «всегда волновала улица,



А. Лентулов.
Фотография с дарственной надписью А. Дикому: «Одному из любимейших мною режиссеров, создателю «Степана Разина» преданный и верный художник А. Лентулов 5/I 1926».
Коллекция РГАЛИ, фонд № 2376

жизнь, люди. В этом он был живое подлинное существо, недаром так любившее схватываться с тысячной аудиторией»[5].

Поэт пригласил Лентулова оформить трагедию «Владимир Маяковский», которую планировалось показать в Москве. Газеты много и подробно писали о постановке этой пьесы в петербургском театре «Луна-парк» в декабре 1913 г.: задник черного картона был дополнен огромными картинами, актеры в белых халатах прятались за силуэтами действующих лиц, мистический свет слабо освещал сцену. Актер А.А. Мгебров, вспоминал, что «…это было жутко»[6]. Футуристы считали мюзик-холл единственной формой современного театра, где есть одновременность скоростных трансформаций, где «электросвет выходит победителем из борьбы, а болезненный и декадентствующий лунный свет разбит на голову»[7]. Лентулов создал эскиз декорации, близкий скорее футуристам, чем символистам – красочное оформление с динамическим прожекторным освещением. Над Театральной площадью – разноцветные полосы радуги, на ультрамариновой полосе россыпь желтых звезд. Незадолго до этого Велимир Хлебников в ответ на критику футуризма написал в «Полемических заметках (О Чуковском)», – «Знайте, у нас есть звезды, …и нашей ладье не страшны ваши осада и приступ».

Художник не случайно в эскизе декорации изобразил огромную Театральную площадь, в ее глубине – легко узнаваемый символ театра,

Большой, с трамваями и пешеходами перед фасадом. Действие должно было начинаться на помосте, от которого Поэт отправлялся в путь по городу – Маяковский «двигался» в сторону театра.

Поэт хотел поставить свою трагедию в Московском театре оперетты, вероятно, в Никитском театре у Е.В. Потопчиной и Б.Е. Евелинова, но план не осуществился, видимо, из-за войны.

«Виндзорские проказницы», 22 сентября 1916 г.

Своим первым спектаклем Лентулов считает «Виндзорских проказниц» Шекспира в постановке А.П. Зонова в Камерном театре. Им открылся третий сезон театра. Поэт и критик Сергей Городецкий объяснял выбор Лентулова тем, что история первых лет существования Камерного – история новаторской живописи. Все, что было в ней яркого, появилось и на сцене Камерного театра – от символизма до футуризма, а «в живописи левее Судейкина Лентулов».

Аркадий Павлович Зонов видел актеров как бы в цвете, и пьесы называл каким-нибудь цветом. Режиссер и художник хотели, чтобы не только живопись, но и музыка Анри Фортера в «Виндзорских проказницах» была «сногсшибательной, отвечающей левизне и реву красок в оформлении и костюмах»[8], но художественный руководитель Камерного театра А.Я. Таиров требовал ее заменить. Лентулов считал, что «по пути терзаний» надо пройти до конца, к нему примкнул и композитор, перевес оказался на стороне авторов спектакля.

А.П. Зонов стремился выявить «театральность» комедии в «условных» декорациях, созданных в кубо-футуристическом стиле, нарочито грубом гриме актеров, в сильно утрированной игре всех исполнителей, «граничащей местами с …вампукой»[9]. На сцене ходили «размалеванные шутники, собравшиеся на маскарад», «актер был обезличен волею режиссера и лишен возможности проявить себя в личном творчестве»[10]. Лентулов отказался от традиционного занавеса, вместо которого были применены передвижные ширмы на роликах на авансцене.

На открытие сезона в Камерном собралась вся театральная Москва, включая актеров Художественного, многих представителей артистического мира. Были и «художники-футуристы во главе с г. Татлиным»[11]. В интерьере театра «со старыми колоннами, дававшими впечатление благородной опоры и твердости»[12] публику встречали кубистические росписи и панно Александры Экстер к будущему спектаклю

«Виндзорские проказницы». Камерный театр. Сцена из спектакля. 1916. Коллекция РГАЛИ, фонд № 2328

«Фамира Кифаред», в среднем зале фойе висела картина Лентулова, «изображающая пляшущий вприсядку московский Кремль»[13] с жестяными звездами. Публику и критиков поразил «роскошный эклектизм»[14]: контраст высокого стиля интерьера и «кубистической раздерганности». Одна из рецензий даже называлась «Офутуризированный Шекспир».

В основном рецензенты защищали Шекспира от современных трактовок. В. К-ич в журнале «Рампа и жизнь» спрашивал: разве не странно видеть проказы кумушек из Виндзора в антиреальной оболочке из «футуристических лоскутьев»[15]? Критик И. в газете «Русские ведомости» заявил, что футуристические декорации Лентулова мешали ему смотреть спектакль. «Я пришел смотреть не выставку футуристических этюдов, а пьесу Шекспира. <…> К Шекспиру же вообще, и к “Виндзорским проказницам”, в частности, эти этюды, названные декорациями, никакого отношения не имели»[16], они подходили бы к пьесам Маяковского, а шекспировской комедии они мешали. Обозреватель «Театральной газеты» Р.В. увидел, что многоцветие Шекспира, пройдя сквозь призму кубизма, «распалось на составляющие пестрые цвета, на радугу изразцов и узоров», актеры старались показать, что они далеко не марионетки, а «лентуловская работа каждым своим полотнищем кричала: “Их нет, их нет, они – куклы: вы грезите хроматической гаммой”»[17].

По мнению некоторых критиков, декорации Лентулова отвлекали внимание от актеров, «создавая не раму, а зрелище». «Ярко, красочно, громко. И декорации, и костюмы, и игра, – все в стиле яркой, кричащей буффонады, интересной, как попытка поставить шекспировскую комедию в необычных для нас тонах. Надо сказать, что как выдержанный стиль, попытка удалась: в общем тоне, в отдельных эпизодах все было согласно и красиво»[18].

Через несколько лет после «Виндзорских проказниц» Таиров писал: «действительно, бомбой влетела эта постановка, разрушением театрального пуританства каноников искусства»[19].

К сожалению, современные историки футуризма[20] упоминают всего шесть дореволюционных спектаклей, не включая в свои списки Лентулова[21].

«Незнакомка», 15–18 марта 1918 г.

Лентулов выполняет декорации и костюмы к лирической драме «Незнакомка» А.А. Блока, показанной в модном артистическом кафе «Питтореск» на Кузнецком мосту. Предполагалось, что спектакль будет ставить В.Э. Мейерхольд, но он руководил дистанционно из Петрограда, вместо себя привлек поэта и режиссера Самуила Матвеевича Вермеля. Лентулов был с ним знаком, они участвовали в общих футуристических изданиях, преподавал в его Студии[22]. С.М. Вермеля волновал «театр города», суматоха городской поспешности, маскарадность жизни.

Лентулов выразил двоемирие Блока делением эскиза декорации на две равные части: верхняя часть – небо и крыша, нижняя – интерьер. Большая яркая звезда с концентрическими кругами занимает на синем небе заметное место. Это – символ Девы-звезды, упавшей и затем возвратившейся на небо. Кубо-футуристические сдвиги в изображении здания здесь соответствовали сюжету – по мере того как герои пьют, стены кабачка начинают покачиваться.

Постановка в кафе «Питтореск» существенно отличалась от версии Мейерхольда, показанной несколькими годами раньше в Тенишевском училище в Санкт-Петербурге. В революционной Москве «Незнакомка» казалась более эксцентричной и гротескной.

Теперь она шла в кафе, где уже была роспись с сюжетом на тему блоковского стихотворения, а сам интерьер представлял собой стены,

плоскость которых «разрушена» рельефными конструкциями и живописью Татлина и Якулова. Над сценой парил аэроплан. Лентулов использовал в декорации движущиеся части оформления сцены кафе. Отметим, что режиссер был сторонником динамического театра: «театр есть искусство представления движения»[23]. Рецензент «Театральной газеты» К. Долинин утверждал, что показанное было лишь компромиссом между «эстрадой» и «сценой», что исполнители «не пожалели зеленой краски для лица и жестикулировали втрое больше, чем это им полагалось»[24]. Кафе – не место, где молодой русский театр обретет новые пути. Критик Ю. Соболев придумал термин «стиль Питтореск», означавший нагроможденность, наслоенность «… живописи бутафории, толща которой лишь мешает зрителю»[25].

Владельцы «Питтореска» отказались от дальнейшего финансирования спектаклей Мейерхольда, а Вермель, «режиссирующий кафе “Питтореск”», почти единогласно был исключен из состава труппы Камерного театра[26].

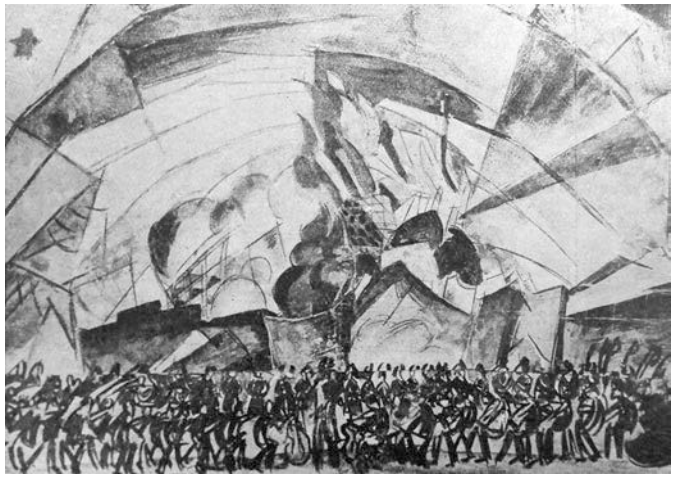
Балеты в саду «Аквариум», 1918 г.

Другой площадкой для экспериментов стала наполовину открытая сцена в саду «Аквариум», где с 28 мая по 27 августа 1918 г. несколько раз в неделю балетная труппа Большого театра показывала программы с одноактными балетами, концертные номера и танцевальные сцены из опер. Первоначально антрепренеры Ф.Ф. Томас и Б.Е. Евелинов хотели «насаждать» оперетту в «Аквариуме», но вынуждены были отказаться от этой идеи и задумали своего рода «Русский сезон в Париже».

Балетмейстеры Большого театра А.А. Горский и Л.Л. Новиков делали версии классических спектаклей, которые долго шли в декорациях Бакста, Бенуа, Коровина. Стремясь уйти от шаблона старого балета, Горский и Новиков привлекали к работе «такие интересные художественные силы», как И.С. Федотов и А.В. Лентулов[27].

Лентулов оформил два балета в постановке Александра Алексеевича Горского – «Лирическую поэму» и «Половецкие пляски». Хореографа упрекали в том, что он «метался от симфонии к футуризму, от примитива к фотографичности»[28], но балеты с задниками Лентулова имели успех у публики и критики.

«Лирическая поэма» Глазунова на театре представляла собой мимическую сценку о призраке убитого на дуэли Пьеро, постоянно



А. Лентулов. Эскиз декорации. Симфоническая поэма «Прометей» А. Скрябина. Концерт в Большом театре. 1918

являющегося своей возлюбленной Коломбине. Горский поставил балетный номер в графических и холодных тонах, создавая атмосферу ужаса и мертвенности. Костюмы персонажей были контрастны – черное и белое. Лицо Коломбины – бледное и измученное, а жесты Пьеро – преувеличенные и полные страдания упреки. В балете Горского «преобладало лирико-романтическое настроение»[29]. Критика отмечала, что «декоративные примитивы Лентулова сделаны со вкусом и без крика»[30]. Публика шумно приняла «Половецкие пляски», которые с большим увлечением были исполнены артистами балета и шли в «пестрых полотнах» Лентулова. В целом, пресса была доброжелательна к художнику – «декоративный фон А. Лентулова для этих балетов оригинален и интересен»[31].

Существует несколько эскизов Лентулова к неосуществленному балету «Жар-птица» И. Стравинского, датируемых в каталогах 1919–1920 гг.

«Прометей», 6, 8 ноября 1918 г.

В годовщину революции, 8 ноября 1918-го в Большом театре после торжественного собрания состоялся праздничный концерт. Еще в октябре здесь была образована комиссия по подготовке ноябрьских торжеств, в которую входили и художники, включая Лентулова.

В конце октября «Театр» анонсировал, что симфоническая поэма «Прометей» А. Скрябина будет дана оркестром под управлением Э.А. Купера, фортепианную часть исполнит А.Б. Гольденвейзер, декорации делает А.В. Лентулов, а режиссерскую часть и руководство световыми эффектами возьмет на себя В.И. Немирович-Данченко.

Лентулов, лично знавший Скрябина, стал художником занавеса, на фоне которого исполнялся «Прометей». Теория Скрябина о спектральной аналогии цвета со звуком послужила Лентулову основанием для оформления: во время исполнения «Прометея» занавес освещался различными прожекторами с цветным светом. Оркестр и певцы были одеты в костюмы, напоминающие средневековые студенческие блузы, и с беретами на голове.

При обсуждении проекта декорационного фона в совете Большого театра он был единогласно принят к осуществлению: «Эскиз Лентулова производит впечатление полетности, в его красочных массах есть что-то соответствующее музыкальной архитектонике произведения Скрябина»[32].

Опера «Демон» А.Г. Рубинштейна, 3 апреля 1919 г.

Летом 1918-го «Театральная газета» опубликовала информацию: Правление Театра Московского Совета Рабочих Депутатов объявило конкурс на эскизы декораций и костюмов для опер «Кармен» Ж. Бизе и «Демон» А. Рубинштейна.

Александр Яковлевич Таиров приглашен в качестве постановщика. Несмотря на загруженность (репетиции «Принцессы Брамбиллы»), режиссер не смог отказаться, так как опера «Демон» стала осуществлением на сцене одного из его ранних, детских театральных мечтаний. Таиров впервые увидел эту оперу еще гимназистом в Киеве. Как вспоминал сам режиссер, «мое воображение особенно приковал “Демон”»[33]. Мальчик дома часто распевал «И будешь ты царицей мира…», взбираясь на кресло вместо скалы.

Опера СРД., первый советский театр, возникший на месте частной оперы, взял курс на «оживление оперного дела». На заседании художественного совета театра Лентулов заявил: чтобы сдвинуть театр с мертвой точки, необходимо бросить бомбу. Пробить брешь в оперной вампуке дореволюционного театра. Режиссер и художник долго нащупывали стиль и форму фантастического спектакля, «пропитанного

А. Лентулов. Фрагмент макета. «Демон» А. Рубинштейна. Опера СРД. 1919. Собрание ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

восточно-кавказской поэзией цвета»[34]. По признанию Лентулова, он вложил в оформление «Демона» все, что было отпущено ему живописной природой.

«Вековые традиции трещали по швам»[35], – вспоминала А.Г. Коонен, в свободное время приходившая на репетиции. Авторы спектакля ждали скандала или провала, но вместо этого были овации, успех у публики и критики.

В декорации соединены условная выгородка и реальные детали – костюмы, кавказские ковры, посуда, оружие. В одной из картин в центре находилась лестница, по которой (во время спора за ее душу) поднималась Тамара в темно-золотом одеянии. По бокам сцены – два сложных пилона ступенчатой формы. На левой платформе стоял Ангел, на правой – Демон. С высоты они взирали на происходящее внизу. Их фигуры освещались прожекторами. Платформа Демона была темной, что создавало иллюзию его парения в пространстве. У Демона не было традиционных крыльев. Полуобнаженный, закутанный в бархатную, цвета кобальта, мантию-ленту, Демон принимал скульптурные позы. И только один раз спускался со своей платформы, чтобы поцеловать Тамару.

А. Лентулов.
Эскиз костюма
Тамары. «Демон»
А. Рубинштейна.
Опера СРД. 1919.
Собрание ГЦТМ
им. А.А. Бахрушина

Коонен вспоминала, что спектакль со смелыми конструкциями Лентулова создавал ощущение подлинного Востока в пластике (хореограф Касьян Ярославич Голейзовский), в гримах актеров, был овеян высокой поэзией и поражал воображение.

Газета «Известия ВЦИК» писала, что после работы Ф.Ф. Комиссаржевского в опере (Комиссаржевский в это же время ставил оперные спектакли в Театре-студии ХПСРО) стало возможным поставить по-новому старого рубинштейновского «Демона» в красочных и ярких декорациях: «…прекрасны и остры костюмы Лентулова, весь спектакль носил печать строгой продуманности»[36].

Макет спектакля и эскизы костюмов были показаны на Международной выставке театрального искусства в Париже в 1925-м и получили золотую медаль. К сожалению, этот спектакль почти забыт историками

А. Лентулов.
Эскиз костюма.
«Сказки Гофмана»
Ж. Оффенбаха.
Театр-студия
ХПСРО. 1919.
Собрание ГЦТМ
им. А.А. Бахрушина

театра и исследователями творчества Таирова, так как поставлен был вне сцены Камерного театра и не вошел в его историю.

«Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха, 28 мая 1919 г.

Федор Федорович Комиссаржевский для реализации идей синтетического театра при Художественно-просветительском Союзе рабочих организаций (ХПСРО) в сентябре 1918 г. создал Студию, а в конце ноября при Студии открыл театр, разместившийся в бывшем театре Зона.

Комиссаржевскому хотелось поставить «Сказки Гофмана» еще в 1915 г., он предлагал С.И. Зимину: «Вообще комическую оперу очень нужно поставить. И именно такую как “Сказки”, с фантастикой,

«Сказки Гофмана». Сцена из спектакля. Театр-студия ХПСРО. 1919.
Собрание ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

обстановочную»[37]. Сергей Судейкин стал делать проекты эскизов, но спектакль не состоялся. Возможно, из-за того, что во время Первой мировой войны опера, основанная на произведении немецкого автора, была нежелательна.

Премьера фантастического представления «Сказок Гофмана» Ж. Оффенбаха в постановке Комиссаржевского при участии Валерия Михайловича Бебутова и в декорациях Лентулова состоялась в Театре-студии ХПСРО 28 мая 1919 г. «Сказки Гофмана» – последнее предсмертное, самое трагичное произведение Оффенбаха. Главный герой, поэт Гофман, в прологе рассказывает о своей возлюбленной певице Стелле и трех ее ипостасях. Первое действие происходит в мастерской, где была сконструирована кукла Олимпия. В магических очках Гофман видит ее как живую, влюбляется, но Коппелиус, партнер изобретателя, разбивает куклу. Венеция – место второго действия. Колдун Дапертутто, обладающий бриллиантом, заставляет куртизанку Джульетту завладеть помыслами и душой Гофмана. На дуэли Гофман убивает соперника, а в это время Джульетта уплывает в гондоле с другим. Третье действие происходит в Мюнхене в доме молодой девушки Антонии, дочери великой актрисы. Отец убеждает ее отказаться от пения, так как она больна. Но доктор Миракль, повинный в смерти матери, заставляет ее петь.

Не выдержав напряжения, она падает без чувств и умирает. В эпилоге в том же кабачке Стелла уходит с противником обессиленного и захмелевшего Гофмана, старым советником Линдорфом.

В постановке Комиссаржевского злодеев и возлюбленных исполняли одни и те же певцы: Линдорфа, Коппелиуса, Дапертутто, Миракля – В. Полатковский; Стеллу, Олимпию, Джульетту, Антонию – В. Барсова. В партии Гофмана – Н. Озеров.

Лентулов вспоминал, что был пропитан музыкой и поэзией гофманианы. По ночам видел фантастические сны с движущимися сказочными городами. Сценографию второго действия художник с упоением строил на мелодии баркаролы, такты которой приводили в движение и меняли «скошенные декорации» с видами Венеции – площадь Сан-Марко, Кампанила, мост Риальто. Режиссер, как и Лентулов, увлечен динамическими декорациями: «синтетическому театру требуется что-то совершенно новое в области художественного оформления – нечто динамическое на месте того, что в настоящее время статично»[38]. Работа Лентулова соответствовала изломанной фантасмагории «Сказок Гофмана».

Освещение становится одним из основных выразительных средств. Мрачный колорит с лунным светом из окна придавал предметам нереальные очертания. Рояль, раскрашенный неровными плоскостями, грим с темно-синими глазницами, искажавший лица, – все это придавало особую остроту и экспрессивность спектаклю. И.В. Ильинский, впечатленный «незабываемыми декорациями», вспоминал, что там не было дорогостоящих материй, парчи и шелков, обыкновенная бязь костюмов, расписанных самим художником.

Игра актеров напоминала театр марионеток. Постановщики считали, что жизнь изображена в рассказах Гофмана «как кошмарный сон, как судорожная пляска кривляющихся со страшными и странными рожами живых автоматов, которых дергает за нитки, спутанные рукой сатаны, неведомая сила»[39]. Возможно, это была метафора послереволюционной жизни.

В. Ашмарин, журналист «Известий ВЦИК» (газета регулярно публиковала рецензии на спектакли Театра-студии ХПСРО, порвавшего со структурой буржуазного театра, – театра, «которым может гордиться пролетариат»), с огорчением написал, что постановка «Сказок Гофмана» совершенно лишена пафоса пролетарского театра и малодоступна пролетарию-зрителю. По мнению рецензента, этой постановкой

с «гурманством форм» театр показывал полное равнодушие к пафосу строительства новой жизни. Вместе с тем отмечались профессиональные достоинства: «Дана возможность художнику-декоратору ярко выявиться в интересных и красочных холстах, и Лентулов в этом спектакле заметно давил своих товарищей по коллективу»[40].

Летом 1919 г. Комиссаржевский уехал из Советской России. Театральные журналы информировали о его передвижениях за границей и обещаниях вернуться; этого не случилось. Театр ХПСРО, переименованный после отъезда основателя в Новый театр ХПСРО, сохранял в репертуаре «Сказки Гофмана», но в 1920-м был закрыт.

Оперетта «Сильва» И. Кальмана, 12 января 1922 г.

Премьера оперетты «Сильва» в постановке И.М. Лапицкого и А.Д. Кошевского, с хореографией М.Г. Дысковского и декорациями Лентулова в Театре Музыкальной драмы анонсирована октябрьским номером «Театрального обозрения» на конец декабря 1921 г., затем – на первые числа января 1922 г. Но на афише театра спектакль появился только 12 и 13 января. Год начала культурной политики НЭПа снова пробудил потребность в оперетте (в течение1922-го «Сильву» сыграли еще в нескольких московских театрах).

Иосиф Михайлович Лапицкий, основатель и художественный руководитель московского Театра музыкальной драмы (1920–1923), имел репутацию оперного реформатора, но крайностей не принимал. Театр создавался им «к подлинно творческому преодолению оперного шаблона»[41]. Он считал, что выстраивать спектакль должны два главнокомандующих – дирижер и режиссер. Только после их обсуждения можно привлекать художника и приступать к репетициям. В своих поздних воспоминаниях Лентулов назвал И.М. Лапицкого «режиссером-сатрапом»[42], вероятно, потому что привык к другой концепции, где художник выступает соавтором режиссера.

Декорация первого акта представляла собой золотой зал с огромной лестницей в центре, по которой спускались девушки, танцующие чардаш и на которой впервые появлялась Сильва в окружении поклонников. Партию Сильвы пела знаменитая в то время Ада Ребонэ. Два графических эскиза к оперетте стилистически можно отнести к ар деко с элементами сезаннизма и кубизма. Интерьеры будапештского театра «Орфеум», где выступала Сильвия Вареску – вероятно, декорации

первого действия. На одном эскизе на стене висит картина в духе купальщиц Сезанна, а рядом с картиной – кубистическая скульптура – женский торс на высоком постаменте.

Театральная критика сочла, что декорации Лентулова – лучшее в постановке. «И декорирован спектакль не как-нибудь, не случайно и небрежно, как бывало не раз, как бывало часто и даже слишком часто, – а ярко, сочно, интересно. Потому что художником спектакля был Лентулов. Если театру нужна декоративность, то хорошо, когда это – декоративность смелая, живая и талантливая. По декорациям Лентулова глаз не скользнет только мимоходом, – чтобы сейчас же о них забыть. Они – живут. Потому что у Лентулова есть то, – свое, особенное, – что любят называть безликим словом: стиль. Есть живой дух. И замысел»[43]. Рецензент отмечал, что, несмотря на большой силы и красоты голос Сильвы–Ребонэ, в постановке не было легкости, подвижности, смеха, сквозной прозрачности, которых жаждет музыкальная комедия. Критик приходит к выводу, что музыкальной комедии не получилось.

Сотрудничество Лентулова с хореографом Дысковским имело продолжение. В июле 1925-го, к предстоящему зимнему сезону, планировалось организовать Новый театр оперетты, во главе с Дысковским, Лентуловым и художником И.С. Федотовым. Репертуар должен был состоять из новых произведений, главным образом русских авторов и композиторов[44]. В сентябре 1925 г. были приняты к постановке несколько произведений, и несколько драматургов дали принципиальное согласие на создание новых. Театр планировал пригласить видных московских режиссеров и художников, «отвергая линию односторонней “формальщины”»[45].

В 1921–1922 гг. в живописи Лентулова происходит отход от «академии методов» и «левой половины сезанновского творчества» как умерщвления души в искусстве. В письме к художнику А.В. Куприну он писал, что почувствовал это раньше всех.

«Плач Рахили», 18 января 1924 г.

Премьера оперы «Плач Рахили» по одноименной пьесе Н.А. Крашенинникова состоялась в быв. Опере Зимина. В одном анонсе подчеркивалось, что пьеса была «под запретом царской цензуры за выявление в ней лиц, канонизированных церковью»[46], в другом, – что «”пластические композиции” Инны Чернецкой исполнят ученицы ее студии»[47].

А. Лентулов. Эскизы костюмов. «Плач Рахили». Свободная Опера Зимина. 1924. Собрание ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

Пьеса «Плач Рахили» была издана в Москве в 1911 г. Сказка в 3-х картинах с эпилогом переиздавалась в начале 1920-х гг. Н.А. Крашенинников был известен как беллетрист, уделявший в своих произведениях особое внимание проблемам пола и морали, положению женщин. В либретто подчеркивалось противоречие между обычаями священной воли отца и многоженства с желанием женщины быть единственной женой. Музыку к «Плачу Рахили» написал пианист и композитор Георгий Николаевич Дудкевич, до революции одновременно с занятиями по классам фортепиано и композиции учившийся в Лазаревском институте восточных языков. Не случайно один из рецензентов отметил, что композитор выдвинул тему «музыкального Востока», но решил ее без европейской стилизации.

Постановщица танцев в «Плаче Рахили» Инна Самойловна Чернецкая училась хореографии в Европе у Элизабет Дункан, фон Лабана, Далькроза, а живописи у Алексея Явленского в Мюнхене. Ее дебют состоялся на той же сцене в Опере Зимина в 1915 г.[48].

В начале 1920-х ее Студия была популярна, театральные журналы почти ежемесячно писали о ней. Несмотря на это, одна из рецензий на «Плач Рахили» заканчивалась весьма резко: «Подлинный бич

спектакля – “пластички” Инны Чернецкой. Их несогласованные угловатые движения и предельная степень оголенности тел… Когда “пластички” появились, то, казалось, что воскреснет “Вампука”»[49].

Участие Чернецкой в «Плачи Рахили» совпало с периодом начала гонений на частные студии пластического танца. Идеологическая кампания против танца как способа «раскрепощения» тела через наготу велась с 1923 г. и сопровождалась обвинениями в порнографии. Театральные журналы участвовали в дискуссиях, регулярно публиковали материалы о вечерах «свободного танца», помещали шаржи и карикатуры с обнаженными и полуобнаженными танцовщиками.

На эскизах костюмов Лентулова можно видеть полуобнаженные тела – это рабыни с открытой грудью, рабы и служанки (только тела священников закутаны в ткани).

Несмотря на это, оперу «Плач Рахили» музыкальный критик Леонид Сабанеев считал оппозиционной по отношению к новым течениям в искусстве. По его мнению, библейская история изложена в морализаторских и бытовых тонах, лишена монументальности, которую нужно было бы придать сюжету, и музыкальное искусство выиграло бы, если бы этой оперы вовсе не существовало.

После этой рецензии в редакцию газеты поступило письмо от композитора, который сообщил, что Сабанеев был членом комиссии, которая одобрила оперу. Более того, он сам настаивал на ее постановке. Руководство быв. Оперы Зимина было готово снять спектакль, но редакция газеты «Известия ВЦИК» считала, что спешить нельзя, нужно проверить отношение аудитории, создать комиссию, устроить диспут на одном из спектаклей. Диспут состоялся. Но опера «Плач Рахили» быстро сошла со сцены. По воспоминаниям Лентулова, она не пользовалась популярностью.

Балет «Миллионы Арлекина», 21 декабря 1924 г.

После 1917 г. на сцене Большого театра поощрялись постановки артистов балета. Характерный танцовщик Владимир Александрович Рябцев одним из первых включился в эту работу. Продолжая танцевать, подвизаясь на административных постах и занимаясь педагогической деятельностью в основанной им студии пантомимы в Большом театре, В.А. Рябцев возобновлял балеты, в которых был занят сам. Среди них –

«Арлекинада» Р. Дриго, которая шла в Большом театре в хореографии А.А. Горского с 1907 г., где он исполнял партию Пьеро.

Балет «Арлекинада», созданный Мариусом Петипа и Рикардо Дриго, был дан в честь супруги Николая II, императрицы Александры Федоровны на сцене Эрмитажного театра в 1900-м. Партию Коломбины танцевала Матильда Кшесинская. Через три дня наименование появилось в репертуаре Мариинского театра. Кшесинская считала, что «балет был полон прекрасных мелодий и прекрасно поставлен»[50], но вскоре отказалась от этой роли как не совсем подходящей для нее.

«Арлекинада», возобновленная В.А. Рябцевым, стала называться «Миллионы Арлекина». Хореограф ввел в спектакль больше пантомимы, а Лентулов создал декорации, которые, по мнению рецензента газеты «Известия ВЦИК», писавшего под псевдонимом Вик, «значительно облегчили сцену Большого театра, освободили ее от обычных тряпичных нагромождений, но отнюдь не создали еще нового выдержанного внешнего стиля балета, что относится также и к его костюмам»[51]. Сам художник считал, что неплохо задумал второй акт с объемной балюстрадой. Рецензент утверждал, что возобновленной постановке недостает карнавальной динамики, и балет бы выиграл, если его трактовать не «пасторально», а в духе арлекинады, используя достижения современного театра, например, приемы «Принцессы Брамбиллы».

Автор журнала «Новый зритель» в постоянной рубрике «Глядя как танцуют…» назвал постановку «характерной отрыжкой придворных празднеств царских дней»[52]. Советский рецензент не видел оправдания спектаклю, так как со смертью Горского наступила смерть монументального стиля Большого театра, а балетмейстеры Рябцев, Голейзовский и другие – эстрадники, «большие мастера на малые дела». Балет «Миллионы Арлекина» прошел на сцене Большого театра всего несколько раз и был снят.

В 1925 г. театральная общественность серьезно обеспокоена слухами о проекте ликвидации балета как самостоятельного вида театра. Он ассоциировался с монархией, аристократией, был «прочно и разнообразно вписан в придворный календарь»[53]. Журнал «Рабочий и театр» в октябре опубликовал статью «Пути балетного искусства», чтобы осветить будущее этого «бесцельного» и «отсталого» вида искусства[54]. Автор статьи Э. Старк предлагал оберечь балетный театр от скороспелых реформ, так как новые формы не падают с неба и немыслимы без техники классического танца.

«Степан Разин», 20 декабря 1925 г.

Не только балет, но и опера в этот период – предмет особого внимания идеологов советской культуры. В. Игнатович в журнале «Музыка и театр» писал, что существует достаточное количество противников оперы, ее идеологических врагов, «сплошь и рядом приходится натыкаться на полное ее отрицание»[55]. Среди критических замечаний – условность и стремление к роскоши постановки, костюмов, бутафории. Сторонники новаций утверждали, – опера Большого театра «медленно, но неуклонно увядает», что́ «побуждает многих лиц <…> нападать <…> на самую оперу, уверяя в ее “отжитости”»[56].

Ввиду отсутствия современного репертуара, академические театры стали называть «музеями звукового искусства». Репертуар, представленный силами Экспериментального театра «до сих пор совершенно не созвучен нашему времени, а порой даже и явно противоречил пропагандируемым партией и советами идеям»[57]. А. Ценовский в журнале «Музыкальная новь» задавал вопрос, что сделать со старыми рутинерами – Большим академическим и Большим экспериментальным (бывший Зимина) театрами? Прошло семь лет революции, а «старое, заколдованное колесо московских оперных “традиций” по-прежнему крутится. Рецензент писал о том, что Экспериментальным театр можно называть только в шутку. Эксперимент тут один, «удержит ли московская академическая опера свои священные традиции в стремительном потоке революционной жизни». Автор призывал «встряхнуть как-нибудь эту застоявшуюся самодовольную академию»[58].

Большой театр, реагируя на критику, вынужден провести «ударную задачу по обновлению репертуара»[59], привлечь внешние силы. Временно исполняющий обязанности директор отчитывался: отбросив старую рухлядь вроде «искусства ради искусства», он выбрал девиз «искусство трудящимся», который приведет ГАБТ к расцвету.

В такой обстановке опера «Степан Разин» была заказана врачу и композитору Петру Николаевичу Триодину[60] Дирекцией Большого театра и предложена для постановки начинающему режиссеру Алексею Денисовичу Дикому с определенным составом основных работников, включая художника Лентулова. П.Н. Триодин стремился без хитроумных затей, в простой форме изложить историю Степана Разина, о котором массы знают очень мало, несмотря на популярность образа в песнях и легендах. «Программы государственных академических

театров» писали, что новая опера впервые дает серьезное, пожалуй, даже марксистски-выдержанное словесное художественное оформление исторических событий[61]. Для режиссера Степан Разин был «простой, всем понятный и близкий вождь. Именно вождь, а не герой. Человечный, слиянный с народом»[62].

В постановке музыкальной драмы «Степан Разин» А.Д. Дикий отходит от стилизации и стремится к созданию реалистического спектакля не для театрального эстета, а для рядового зрителя. Лентулов также считал, что «здоровое реальное начало» оперы способствовало правильному подходу к оформлению спектакля. По его мнению, чистый конструктивизм, культивируемый в течение последнего десятилетия, изжил себя. Отмечая, что сам был одним из его зачинателей в театре, Лентулов пишет, что в своей «последней работе вплотную перешел к настоящему подлинному реализму, <…> придавая первенствующее значение подлинной натурализации материалов»[63]. Критики заметили, что «много яркой (в манере реалистической живописи передвижников) красочности в декорации Лентулова, где хорошо сочетались конструктивные приемы с полотнами и световыми эффектами»[64].

М. Курбатый в «Программах…» утверждал, что опера «Степан Разин» – первая вещь на академической сцене, написанная для масс и доступная массам. «Массовые сцены, массовое возмущение, массовые бунтарства, которые красной нитью проходят во всех действиях и картинах, намечают вехи неизбывного, неизбежного будущего Октября»[65].

В центре эскизов Лентулова – подвижная и экспрессивная масса людей. Места действия – Астрахань, Симбирск, Лобное место в Москве. Фотографии массовых сцен демонстрируют пластическую и костюмную проработанность всех групп. Эскизы костюмов Лентулова к «Степану Разину» также показывают цветовую и пластическую «формулу» каждой группы: от статичных бояр в узорчатых парчовых кафтанах до подвижной полуобнаженной голи кабацкой. Самыми яркими и красочными являются татары в полосатых халатах и казаки-станичники, а наиболее лаконичными по цвету – военизированные группы кавказцев, стрельцов, рейтаров. Костюмы заново были сшиты только для главных персонажей, а на декорации художнику выдали старые записанные холсты.

В 1925-м в Москве одновременно шли опера «Степан Разин» в Экспериментальном театре, где главной темой постановки стала «стихия революционного разлива», и пьеса «Стенька Разин» В.В. Каменского в

«Степан Разин». Сцена из спектакля. Экспериментальный театр. 1925. Собрание ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

Театре Революции – былинный сказ на музыке, в сопровождении оркестра, гармошек, частушек. В постановке В.М. Бебутова использованы конструктивистские декорации молодого художника К.А. Вялова. Можно добавить, что в 1915 г. рисунок Лентулова предварял текст поэмы «Стенька Разин» Василия Васильевича Каменского, друга художника, а в 1928-м он создал многофигурную картину «Степан Разин» после поездки на Волгу, где написал множество подготовительных этюдов.

Опера «Степан Разин» имела успех у публики и в течение 1926 г. шла на сцене Экспериментального театра, главную партию исполнял молодой и талантливый бас Александр Степанович Пирогов, который вскоре перешел в Большой театр.

Обновление репертуара академических театров было замечено. Г. Поляновский в журнале «Музыка и революция» писал, что постановкой опер «Степан Разин» Триодина и «Декабристы» Золотарева академические театры «вышли на широкую дорогу общественной современности». В спектакле Дикого толпа разрешена блестяще, с силой напора и яркостью чувств и переживаний, а «вся постановка, с несколько угрюмыми контурами геометрической декорации, – задумана и выполнена хорошо»[66].

Эскизы Лентулова к «Степану Разину» опубликованы в каталоге выставки «Художники Большого театра. 225 лет со дня основания

Большого театра» (2001), здесь же упомянуты его «Прометей», Миллионы Арлекина». Но в каталоге выставки «Большой театр. История великого театра и его возрождение. Эксперименты 1917–1932. Художники авангарда на сцене Большого театра» (2011) среди двадцати шести спектаклей 1917–1932 годов нет ни одного спектакля Лентулова[67].

Опера «Золотой петушок», 4 мая 1932 г.

В 1931 г. К.С. Станиславский предложил Лентулову и М.С. Сарьяну подумать над сценическим оформлением оперы «Золотой петушок». Лентулову – к первому и третьему акту – палаты царя Додона и предместья столицы додонова царства, а Сарьяну – ко второму акту, шатру Шемаханской царицы. Лентулов согласился на приглашение Станиславского, зная, что режиссер «очень неподатлив ни на какие новшества в смысле оформления спектакля»[68].

Макеты Лентулова и Сарьяна не сохранились, мы знаем только эскизы художников. На одном из рисунков Лентулова – деревянный городок с башней, с красным петушком на крыше.

Сначала Станиславский был увлечен макетами Лентулова, особенно деревянным бревенчатым городком. Но, увидев «сделанный очень красиво в лимонных тонах» макет Сарьяна в духе «Мира искусства», отдал предпочтение ему.

Премьера «Золотого петушка» состоялась в Оперном театре им. К.С. Станиславского, но имени Лентулова на афише не было. Там стояли фамилии Сарьяна (2-й акт) и С.И. Иванова (1-й и 3-й акты). Лентулов все равно считал, что работа со Станиславским была «изумительной в своем роде». Неудачное, но интересное сотрудничество со Станиславским стало последней, хотя и не осуществленной, работой Лентулова в музыкальном театре.

«Испанский священник» Дж. Флэтчера, 2 декабря 1934 г.

В 1934 г. Лентулов стал сценографом постановки комедии «Испанский священник» в режиссуре С.Г. Бирман на сцене МХАТа Второго. Лентулова привлекал образ солнечной Испании, который он собирался передать через образы Крыма. Но в процессе коллективной актерской работы над спектаклем (что было в традициях МХАТа Второго) в концепции постановки происходили изменения. По воспоминаниям

«Испанский священник». Сцена из спектакля. МХАТ Второй. 1934. Собрание ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

Лентулова, Бирман требовала от него приглушенного колорита испанской живописи в стиле Мурильо. Как горькое напоминание о том, что художнику не удалось создать яркое и красочное зрелище, он поместил аппликацию со связкой перца на тюлевом занавесе. В оформлении остались яркие детали в виде фруктов и овощей, подвешенных связками к потолку и переполняющих корзины на столах.

Бурная динамика спектакля, выражавшая идеи молодости и свободолюбивого духа Возрождения, передавалась поворотами динамической установки. На круге находились дома с лестницами и условные горы. Действие развивалось одновременно по горизонтали (на планшете) и по вертикали (на балконе и крыше). Актеры бегали по лестницам и площадкам разной высоты, установка вращалась. Самой запоминающейся стала сцена длительного поцелуя Амаранты – С.В. Гиацинтовой и Леондро – А.И. Благонравова, во время которого в полной тишине с шахматной доски звонко падали на пол шахматные фигуры. В одной из последних сцен спектакля Амаранта, вернувшись с любовного свидания, повернувшись к мужу спиной, показывала зрителям голую спину – она забыла застегнуть строгое и глухое платье.

Критики увидели в спектакле торжество личности, восставшей против ханжества и лицемерия, тему разоблачения пуританской

добродетели. В 1935 г. на диспуте в Клубе мастеров искусств Бирман говорила, что «Испанским священником» театр продолжил взятый курс на комедию, так как желал доказать, что нападки на МХАТ Второй как театр невыразительный и бледный – неосновательны. Ранее критик Уриэль (О.С. Литовский) в газете «Советское искусство» написал, что очень простым, удобным и благородным по тону декорациям Лентулова не хватало той живописности, которая есть в спектакле[69].

На Международном театральном фестивале в Москве «Испанский священник» получил первую премию. Спектакль держался в репертуаре вплоть до закрытия театра. Он шел и 27 февраля 1936 г., в тот день, когда по радио сообщили, что МХАТ Второй упраздняется как «посредственный театр».

«Кубанцы», 5 февраля 1938 г.

«Кубанцы» – дебют молодого драматурга Виктора Михайловича Ротко, специально написавшего пьесу к юбилею революции. Автор работал над произведением три года, с того времени, как газета «Правда» опубликовала статью «Казачество в колхозах», изменившую официальное отношение к казачеству, снимавшую ограничения в отношении военной службы для казачества и способствовавшую формированию казачьих дивизий. С этого времени началась официальная кампания «за советское казачество», ориентированная на использование его в обороне и экономике.

Действие пьесы происходило во время революции в бывшей войсковой области Кубани. По признанию режиссера Б.А. Бабочкина, он стремился через актеров – «основной элемент театра» – донести мысли автора, показать пьесу с точки зрения революционных событий и с точки зрения бытовых сторон жизни кубанского казачества.

Вероятно, Б.А. Бабочкин пригласил именно Лентулова, поскольку тот в 1930-е гг. прославился как автор индустриальных пейзажей, регулярно экспонирующихся на выставках. Лентулов часто ездил в творческие командировки на юг страны – в Керчь, Днепропетровск, Донбасс, Мариуполь, Крым и на Кавказ с целью создания серий картин о стройках социализма.

Работая над оформлением спектакля, Лентулов увидел в пьесе много действия и хорошего бытового материала. Он хотел, чтобы на сцене была настоящая изба с соломенной или черепичной крышей, заборы и плетни, но это не будет носить натуралистического характера, так как принцип оформления спектаклей – чисто реалистический. «Почти вся оформительская часть спектакля построена на принципе пейзажа»[70] – на задниках изображения холмистой местности с окаемом снеговых гор на горизонте, так как Кубань простирается от Краснодара до самых вершин Кавказа. Лентулов убирал со сцены все, что мешало актеру выявить существо образа. «Четким лаконизмом, устраняющим опасность перегрузки оформления, мы хотим сохранить колоритную цельность спектакля…»[71].

Заведующий постановочной частью БДТ придерживался иного мнения. Он считал декорацию «Кубанцев» громоздкой – во время перестановок дома, крыши, заборы приходилось поднимать электролебедкой к колосникам, а макет был значительно сложнее всех предшествующих, поскольку станок, на который устанавливались хаты, церковь, заборы, представлял собой неровную поверхность, что осложняло изготовление и пригонку.

С. Цымбал, отмечая простоту пьесы и спектакля, писал: «Живопись Лентулова, красочная и вместе с тем не назойливая, помогла постановщику и актерам создать атмосферу кубанской станицы, – культура художника сказалась уже в одном том, что он нигде не пытается господствовать, все время помня о людях, действующих в спектакле, о людях, составляющих его смысл и основу»[72]. С этого времени началась дружба художника и режиссера.

Они собирались сделать еще одну совместную работу – «Виндзорские проказницы», но война помешала планам. В музее БДТ в Санкт-Петербурге сохранились эскизы к этому неосуществленному спектаклю.

«Дни нашей жизни» Л. Андреева, 1938 г.

В 1936-м Театр-студия Юрия Александровича Завадского переведена в Ростов-на-Дону в рамках кампании по переброске молодых московских театров и студий в крупные города и слилась с труппой ростовского театра. Режиссер возглавил театр, разместившийся в огромном конструктивистском здании в форме трактора с залом больше, чем на две тысячи мест. Завадский, ставивший в Москве спектакли на маленькой сцене, понял, что зрительный зал с плохой акустикой и видимостью требует новых методов постановки. Он стал создавать монументальные героические полотна. «Ростовская сцена не терпит

А. Лентулов. Эскизы костюмов. «Дни нашей жизни».
Ростовский драматический театр. 1938. Собрание ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

тонкого психологического спектакля, она требует доходчивой театральной ясности», – объяснял режиссер[73].

К юбилею Ленинского комсомола Ю.А. Завадский на большой сцене поставил инсценировку «Как закалялась сталь» по роману Н.А. Островского о трудовых подвигах советской молодежи, а в качестве контраста на маленькой сцене филиала – «Дни нашей жизни» Леонида Андреева о бесцельном существовании молодых людей в царской России.

Режиссер противопоставлял две молодости, чтобы зрители могли «глубоко почувствовать всю отвратительность… собственнического общества, толкающего честных, но слабодушных людей на путь пьянства, проституции и безверия в свои силы»[74]. Целью спектакля было породить в душах зрителей ненависть к прошлому и к жизни, порожденной капитализмом.

В ростовском театре показали, как «молодые, здоровые люди ходят нищими и голодными, студенты превращаются в алкоголиков и паразитов, матери продают собственных дочерей уважаемым отцам семейства»[75]. Именно таких персонажей изобразил Лентулов на эскизах костюмов, которые больше похожи на иллюстрации к пьесе.

Вероятно, так же, как Ю.А. Завадский осуществлял общее руководство спектаклем, Лентулов создал общее сценическое решение – в программе гастролей указаны: режиссер – М.Е. Лишин, художник – М.А. Виноградов. Сам Милий Александрович Виноградов-писал, что «художник А. Лентулов в манере старого театра оформил “Дни нашей жизни”»[76].

В спектакле «Дни нашей жизни» главную героиню Оль-Оль играла последняя любовь Маяковского Вероника Витольдовна Полонская[77], а фон Ранкена – Ростистав Плятт[78].

Гастроли Ростовского драматического театра под руководством Завадского проходили в Москве в мае–июне 1938 г. в Театре им. Евг. Вахтангова, затем – в Театре Революции. Спектакль «Дни нашей жизни» показывали на сценах двух театров, всего более десяти раз. Вскоре Ю.А. Завадский и часть его актеров вернулись в Москву.

Этот спектакль не упоминали в своей творческой биографии ни Лентулов, ни Завадский. Но в 1971 г. то же название появилось на сводной афише Учебного театра ГИТИС, это был отчетный спектакль курса, руководимого Ю.А. Завадским.

«Благочестивая Марта» Т. де Молина, 22 мая 1938 г.

Премьера комедии «Благочестивая Марта» Тирсо де Молины состоялась в Московском театре Ленсовета. Режиссер Александр Константинович Плотников противопоставлял персонажей, руководствующихся расчетом, носителям нового сознания, в борьбе отстаивающим право на свободу чувств.

В августе журнал «Театр» откликнулся большой рецензией театроведа и переводчика-испаниста, консультанта этого спектакля В. Узина. Он отмечал, что Лентулов создал «радостно оформленную сцену, на которой люди, далекие от нашего времени социализма, бурно и весело приветствуют свою победу над темными силами…»[79].

Спектакль «Благочестивая Марта» шел на разных площадках в Москве, в том числе и в Парке культуры им. Горького.

Еще один спектакль – «Коломба» – по повести П. Мериме в декорациях Лентулова в Театре Ленсовета по каким-то причинам не состоялся.

«Илья Муромец», 11 июня 1939 г.

На сцене Московского театра юного зрителя появился красочный спектакль «Илья Муромец» П.А. Павленко и С.А. Радзинского. Писатель и военный журналист Петр Андреевич Павленко известен как сценарист знаменитого фильма Сергея Эйзенштейна «Александр Невский»,

«Илья Муромец». Сцена из спектакля. МТЮЗ. 1939.
Собрание ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

он же – автор сценария «На Востоке» (о гипотетической войне, в которой СССР побеждает Японию). Пьеса «Илья Муромец» посвящена защите Киевской Руси от набегов тугарских орд. В 1939 г. в Монголии на границе с СССР происходили боестолкновения с японскими войсками, газеты регулярно публиковали сводки о военных конфликтах в районе озера Хасан и реки Халхин-Гол.

Анонсируя спектакль, режиссер Андрей Иванович Кричко писал: «в годину испытаний весь русский народ, воодушевленный замечательным примером своих лучших людей, становится богатырем. Так было и так будет»[80].

Режиссер МТЮЗа хотел воскресить образы русской истории и эпической народной поэзии, создать «героическое сказание», воспитывающее любовь к родине и ненависть к ее врагам. Так как язык пьесы был близок к былинному эпосу, он ставил перед актерами задачу овладеть стихом, заставить его звучать образно, по-народному мелодично и сохранить «величественную силу богатырских сказаний»[81]. В спектакле использовались старинные народные песни в музыкальной обработке А.Ф. Гедике, танцы скоморохов, поставленные Мариной Сибиряк.

А.И. Кричко большое значение придавал оформлению спектакля. Режиссер вспоминал: «работая с художником А.В. Лентуловым, мы стремились найти картинное, но далекое от ложнорусского

А. Лентулов.
Эскизы костюмов.
«Илья Муромец». МТЮЗ. 1939.
Собрание ГЦТМ
им. А.А. Бахрушина

стиля воплощение образов Киевской Руси»[82]. Спектакль «Илья Муромец» продолжает лучшие декоративные традиции начала XX в., заложенные художниками «Мира искусства» В.М. Васнецовым, И.Я. Билибиным, А.Я. Головиным, Н.К. Рерихом. З. Войтинская в газете «Советское искусство» писала: «превосходное впечатление произвели на гостей [колхозников-орденоносцев – *З.С.*] оформление и костюмы художника А. Лентулова»[83].

Комедия «Со всяким может случиться», 1942 г.

Лентулов не хотел эвакуироваться, лето и осень 1941-го он провел в подмосковном поселке художников Пески. Но в конце осени художнику пришлось все-таки уехать, так как Комитет по делам искусств назначил Лентулова начальником эшелона работников искусств, которым Суриковский институт, где он преподавал, отправлялся в Самарканд. В дороге у Лентулова обострилась хроническая болезнь, и он был вынужден сойти в Ульяновске.

Узнав из газет, что Лентулов находится в Ульяновске, к художнику пришел эвакуированный актер белорусского театра П.С. Молчанов, игравший в местном драматическом театре. Он предложил работу над комедией «Со всяким может случиться» Б. Ромашова. Пьеса была

посвящена железнодорожникам. Действие спектакля происходит в Москве и на железнодорожной станции Узловая. Главная героиня Наташа Грачева преодолевает разные препятствия, чтобы устроиться помощником машиниста на паровозе. Режиссер первой постановки в ЦДКЖ Николай Петров писал, что Наташа – современная девушка, которая наметила определенную цель в жизни и уверенно к ней идет, но лирическая история позволяет показать диапазон душевных качеств: от стальной воли и огромной страсти в работе до нежных вздохов любви.

Так как постановка комедии предполагалась в других театрах, прежде всего самодеятельных театрах железнодорожников, то в брошюре с текстом пьесы опубликованы советы: «Оформление спектакля должно быть чрезвычайно простым и лаконичным. Рекомендуются живописные задники, изображающие места действия (депо, берег Москвы-реки и т.д.) и окружающие предметы (например, паровоз и т.п.). Не нужно ничего громоздкого, построенного объемно»[84].

В Ульяновске в 1942-м Лентулов писал декорации на рваных холстах от старых декораций с облупившейся краской – паровозное депо с кирпичными стенами и фанерным паровозом, огромный зал клуба с колоннами, уютная комната героини с тюлевыми занавесками. Макет был сделан из папиросных коробок и газет. Объективные обстоятельства – нехватка материалов – работали на пожелания автора пьесы. В создании живописных декораций Лентулову помогала молодая художница Т.А. Оранская.

Осенью 1942-го Лентулов возвратился в Москву. В архиве внука художника сохранилось письмо в Ульяновск с просьбой прислать макет спектакля в Москву, где интересуются его постановкой.

15 апреля 1943 года художник умер и был похоронен на Ваганьковском кладбище, недалеко от могилы В.И. Сурикова, которого очень любил.

Театральный путь Лентулова в контексте живописных исканий

В театральном пути Лентулова можно выделить три периода: 1916–1919 гг. (4 постановки), 1924–1925 годы (3 постановки), 1938–1939 гг. (4 постановки), в промежутках между которыми было по одному спектаклю (1922, 1934 и 1942).

Эскиз к первому неосуществленному спектаклю «Владимир Маяковский» (1914) был сделан в тот период, когда (после серии кисловодских пейзажей) в творчестве художника доминирует архитектура – монументальные панно с памятниками допетровской Москвы. Как и на панно, в центре эскиза декорации находится здание.

Работа над комедией «Виндзорские проказницы» (1916) совпадает с периодом первого творческого подъема, который приносит художнику профессиональное признание – Третьяковская галерея купила его работу с выставки. Лентулов нашел свою тему и запоминающийся стиль, в основе которого – кубо-футуристическое осовременивание с фольклорными элементами допетровской архитектуры. В Камерном театре он тоже стремится к новому стилистическому прочтению Шекспира.

В 1919 г. Лентулов переживает еще один творческий подъем. Цикл новоиерусалимских пейзажей 1917 г. с кулисным построением композиции предварял перелом в художественном методе – переход от панно к картине, отказ от декоративных и плоскостных решений, увеличение объема в архитектурных сооружениях и глубины пространства картины. В 1918-м изменяется цветовая гамма, она становится более монохромной и мрачной. Черная штриховка поверх цветовых пятен появляется как на портретах, так и в пейзажах Клязьмы. Эти тенденции можно обнаружить и в двух театральных работах 1919 г.

Современные исследователи считают оформление «Сказок Гофмана» – несколько занавесов со скошенным изображением известных памятников Венеции – настоящим пиром лентуловской живописи. Такую же скошенность форм можно найти в подмосковных пейзажах 1917–1920 гг. Художник объяснял это тем, что стремился достичь правды «без академической скучной строгости и натуралистической правдивости». Черная штриховка появилась не только на расписанных задниках, но и на мебели, костюмах, даже в гриме актеров, что создавало впечатление изломанности и фантасмагории.

В двух эскизах к неосуществленной постановке «Жар-птицы» (1919–1920) композиция сказочного замка на горе напоминает пейзажи кремлей Москвы и Нижнего Новгорода (1914–1915), московские пейзажи (1919) и пейзажи Сергиева Посада (1920–1922). Уходит «скошенность», вместо нее – устойчивые вертикали (здания на холмах) с высоким горизонтом.

Стиль двух эскизов декорации к оперетте «Сильва» (1922) отражают поворот Лентулова к Сезанну и аналитическому кубизму в живописи. Мелкие, одного нажима фиолетовые штрихи, без ясного выделения

планов на эскизах декораций, превращают рассматривание глубины изображенного пространства в длительный процесс.

Эскизы костюмов к первым советским операм «Плач Рахили» (1924) и «Степан Разин» (1925) свидетельствуют об окончательном отказе от приемов кубистической деформации. В живописи Лентулова появляются мягкость, пейзажи с открытыми пустыми пространствами (луга, пологие берега реки). В эскизах костюмов к «Степану Разину» можно видеть, как акварельные мазки разных оттенков красного (от оранжевого до пурпурного) сливаются, перетекая друг в друга.

После серий, посвященных эффектам освещения – искусственного в ночной Москве, закатов солнца в московских и волжских пейзажах, знойного солнечного дня в Ялте (1927–1932), Лентулов согласился на оформление «Испанского священника».

Несмотря на все усилия остаться созвучным эпохе 1930-х гг., на расширение жанровых границ творчества, включение в картины индустриальных пейзажей, создание тематических социально-бытовых картин из жизни рабочих и горожан, Лентулов не пишет в это время заметных работ. Но в 1938–1939 гг. он оформил четыре спектакля. Такая интенсивность свидетельствует о том, что Лентулову интересно работать в театре с молодыми режиссерами, представителями другого поколения. Художник остался верен завету одного из своих учителей, кубиста Ле Фоконье, написавшего статью «Современная восприимчивость и картина».

[1] *Зданевич И., Ларионов М.* Почему мы раскрашиваемся? Манифест футуристов // Русский футуризм. Стихи. Статьи. Воспоминания. Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. СПб.: Полиграф, 2009. С. 368–370.

[2] В Троицком театре в Петербурге в 1912–1913 гг., в театре Таврического дворянства в Симферополе и Русском театре в Одессе во время «первой олимпиады футуристов» в январе 1914 г., Казенном театре в Тбилиси и театре братьев Маиловых в Баку весной 1914 г.

[3] «Бродячая собака» (открыта под эгидой Общества Интимного театра) на Михайловской площади в Петербурге-Петрограде в 1912–1915 гг., «Розовый фонарь» в 1913 г., «Привал комедиантов» на Марсовом поле в Петрограде в 1916 г.

[4] «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке в 1917–1918 гг., «Питтореск» на Кузнецком мосту в 1918 г.

[5] *Лентулов о Маяковском*. Из воспоминаний художника // *Искусство*. 1982. № 3. С. 42.

[6] Цитируется по: *Жадова Л.* Театр Маяковского на страницах истории // *Декоративное искусство*. 1973. № 3. С. 40.

[7] *Маринетти Ф.Т.* Музик-холл // Манифесты итальянского футуризма. Перевод В. Шершеневича. М.: Типография Русского товарищества, 1914. С. 75.

[8] *Лентулов А*. Воспоминания. СПб.: Петроний, 2014. С. 94.

[9] *Демич П.* Офутуризированный Шекспир. На открытии Камерного театра // *Театр*. 1916. № 1906. 23–24 сентября. С. 6.

[10] Там же.

[11] *И.* Камерный театр. «Виндзорские проказницы» // *Русские ведомости*. 1916. № 219, 23 сентября. С. 4.

[12] *Р.* Камерный театр. «Виндзорские проказницы» // *Русские ведомости*. 1916. № 219, 23 сентября. С. 4.

[13] *Джонсон И.* Московские письма // *Театр и Искусство*. 1916, № 40. С. 803.

[14] *Р.* Камерный театр. «Виндзорские проказницы» // *Русские ведомости*. 1916. № 219, 23 сентября. С. 4.

[15] *К-ич В.* Открытие сезона – «Виндзорские проказницы» // *Рампа и жизнь*. 1916, № 40. С. 9–10.

[16] *И.* Камерный театр. «Виндзорские проказницы» // *Русские ведомости*. 1916. № 219, 23 сентября. С. 4.

[17] *Р.В.* «Виндзорские проказницы». Камерный театр // *Театральная газета*. 1916, № 40. С. 3–4.

[18] *И.* Камерный театр. «Виндзорские проказницы» // *Русские ведомости*. 1916. № 219, 23 сентября. С. 4.

[19] X МКТ/1914–1924. Кто, что, когда в Московском Камерном театре. М.: Мосполиграф, 1924. Без нумерации страниц.

[20] Русский футуризм. Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. СПб.: Полиграф, 2009. С. 786–809.

[21] *«Царь Максемьян»* при участии общества «Союз Молодежи». Троицкий театр миниатюр, Санкт-Петербург, 1911; трагедия *«Трагедия»* В. Маяковского и опера *«Победа над солнцем»* М. Матюшина по пьесе А. Крученых с прологом В. Хлебникова в оформлении художников К. Малевича, О. Розановой, П. Филонова, И. Школьника. Театр Луна-парк, Санкт-Петербург, 1913; *«Янко Круль Албанский»* И. Зданевича в

постановке группы «Бескровное убийство». Мастерская М. Бернштейна, Санкт-Петербург, 1916; *«Мистерия-Буфф»* В. Маяковского в постановке Вс. Мейерхольда и В. Маяковского в оформлении К. Малевича. Театр музыкальной драмы, Санкт-Петербург, 1918; *«Саломея»* О. Уайльда в постановке А. Таирова и оформлении А. Экстер. Камерный театр, Москва, 1917.

[22] В 1915–1916 гг. Лентулов посещает Башню-студию поэта и режиссера С.М. Вермеля, где собирались В. Каменский, И. Машков, Н. Рославец и другие, а в 1918 г. он преподает вместе с А. Куприным и Р. Фальком в его Студии искусства театра на улице Поварской, 42. С.М. Вермель (1892–1972) был организатором кружка «Эстетика театрального действия». Его брат Филипп Вермель был поэтом-футуристом. С.М. Вермель вместе с Д. Бурлюком издавал альманах «Московские мастера» (1916). «Башня» Вермеля располагалась на Мясницкой. Оказался в эмиграции, работал в театре «Кикимора». В 1921 г. в Париже собирался поставить «Незнакомку».

[23] *Вермель С.* Алхимия театра. Берлин: Academia, 1923. С. 30.

[24] *Долинин К.* Эстрада «Питтореск»: «Незнакомка» // *Театральная газета*. 1918, № 13, 31 марта. С. 9.

[25] *Соболев Ю.* Стиль «Питтореск» // *Театр*. 1918. Апрель. № 2095. С. 4.

[26] Б. а. Москва // *Театральная газета*. 1918, № 13, 31 марта. С. 7.

[27] *Колосов Н.* Балет в «Аквариуме» // *Рампа и жизнь*. 1918. № 22. 2 июня. С. 8.

[28] *М.Н.* Балет. Итоги летнего сезона в «Аквариуме» // *Театральная газета*. 1918, № 35–36. 11 сентября. С. 4.

[29] *Суриц Е.Я.* Хореографическое искусство двадцатых годов. Тенденции развития. М.: Искусство, 1979. С. 85.

[30] *Шиллинг Н.* Балет. «Аквариум» // *Театральная газета*. 1918, № 24. 16 июня. С. 11.

[31] *Колосов Н.* Балет в «Аквариуме» // *Рампа и жизнь*. 1918. № 22. 26 (13) мая. С. 8.

[32] Б. а. Накануне праздников // *Театральный курьер*. 1918. № 33. 25 октября. С. 3.

[33] *Таиров А.* Автобиография // Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: ВТО, 1970. С. 70.

[34] *Лентулова М.* Живописец в театре // *Театр*. 1965. № 10. С. 86.

[35] *Коонен А.* Воспоминания. Страницы из жизни // *Театр*. 1968. № 6. С. 83.

[36] Б. а. Театр и искусство: «Демон» // *Известия ВЦИК*. 1919. № 74 (626). 5 апреля. С. 4.

[37] Комиссаржевский Ф.Ф. – Зимину С.И. 10.02.1915 // *Комиссаржевский Ф.* Я и театр. М.: Искусство, 1999. С. 261.

[38] *Комиссаржевский Ф.* Мои методы постановки // *Комиссаржевский Ф.* Я и театр. М.: Искусство, 1999. С. 190.

[39] Из текста краткого либретто спектакля, см.: *Вестник театра*. 1919. № 29. С. 20.

[40] *Ашмарин В.* «Сказки Гофмана» // *Известия ВЦИК*. 1919. № 117 (669). 1 июня. С. 4.

[41] Цитируется по: *Исахнанов Г.* Призрак оперного режиссера // *Театр*. 2007. № 30. С. 149.

[42] *Лентулов А.* Воспоминания. СПб.: Петроний, 2014. С. 176.

[43] *Цуккер А.* «Сильва». Театр музыкальной драмы // *Театральное обозрение*. № 1–22. 1921. С.9.

[44] Хроника. Москва // *Искусство трудящимся*. М.–Л. 1925. № 32. Июль. С. 11.

[45] Новости недели // *Искусство трудящимся*. М.–Л. 1925. № 36. Август. С. 11.

[46] Театр и искусство // *Известия ВЦИК*. 1924. 18 января. С. 4.

[47] Хроника. Опера Зимина // *Зрелища*. № 71, 4 января 1924. С. 1.

[48] *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. М.: НЛО, 2011. С. 50.

[49] *Бугославский С.* «Плач Рахили». Опера Зимина // *Зрелища*. 1924. № 72. 5–10 февраля. С. 7.

[50] *Кшесинская М.* Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2010. С. 84.

[51] *Вик.* «Миллионы Арлекина» и «Жизель» в Большом театре // *Известия ВЦИК*. 1924. № 294 (2329). 24 декабря. С. 6.

[52] *ЛИ.* «Миллионы Арлекина» в Ак-Большом // *Новый зритель*. 1925, № 3, 20–25 января. С. 8.

[53] *Яковлева Ю.* Создатели и зрители. Русские балеты эпохи шедевров. М.: НЛО, 2017. С. 17.

[54] *Э. Старк.* Пути балетного искусства // *Рабочий и театр*. 1925. № 35. 1 сентября. С. 11.

[55] *Игнатович В.* Проблема новой оперы // *Музыка и театр*. 1922. № 11, 12–17 декабря. С. 245.

[56] *Сахновский Ю.* Опера в революционной мечте и в действительности // *Театр*. 1922. № 1. С. 11.

[57] *Трайнис С.А.* «Богема» в Гос. Экспериментальном театре // *Музыка и революция*. 1926. № 2. С. 44.

[58] *Ценовский А.* Жизнь Москвы. Оперные театры // *Музыкальная новь*. 1924. № 9. С. 22–23.

[59] *Сорокин С.Г.* Перспективы Актеатров. ГАБТ // *Искусство трудящимся*. 1925. № 38. 18 августа. С. 8.

[60] П.Н. Триодин родился в Санкт-Петербурге, его отец, священник, мать – из старинного литовского княжеского рода. Пользуясь знакомствами матери в музыкальной среде, студент Петербургского университета брал частные уроки, в том числе композиции у А.К. Глазунова. Во время Первой мировой войны Триодин на фронте служил военным врачом, а во время Гражданской войны – врачом Санитарного управления Западного фронта. Поэтому не случайно в информационных материалах, посвященных опере «Степан Разин», была помещена его фотография в военной форме.

[61] «Степан Разин» Триодина // *Программы Гос. академических театров*. 1926. № 16, 5–12 января. С. 6.

[62] Там же. С. 5.

[63] *Лентулов А.* «Степан Разин» // *Программы Гос. академических театров*. 1926. № 18, 19–26 января. С. 5.

[64] «Степан Разин» Триодина // *Программы Гос. академических театров*. 1926. № 16, 5–12 января. С. 6.

[65] *Курбатый М.* «Степан Разин» // *Программы Гос. академических театров*. 1926. № 17, 13–19 января. С. 6.

[66] *Поляновский Г.* Новые оперы на сцене академических театров // *Музыка и революция*. 1926. № 1. С. 46.

[67] Большой театр. История великого театра и его возрождение. Эксперименты 1917–1932. Художники авангарда на сцене Большого театра. Каталог выставки. М.: Красная площадь, 2011.

[68] *Лентулов А.* Воспоминания. СПб.: Петроний, 2014. С. 177.

[69] *Уриэль.* Две комедии. «Пиквикский клуб» в филиале МХТ и «Испанский священник» в МХТ II // *Советское искусство*. 1934. 29 декабря. С. 39.

[70] *Лентулов А.В.* Художник об оформлении // Программа спектакля. «Кубанцы» В. Ротко. Государственный Большой драматический театр им. М. Горького. 1938. С. 9.

[71] Там же. С.10.

[72] *Цымбал С.* «Кубанцы» // *Ленинградская правда*. 1938. № 36 (6924). 14 февраля. С. 4.

[73] *Завадский Ю.А.* Слово к зрителю. // Ростовский Государственный театр им. М. Горького под руководством залуженного артиста РСФСР Ю.А. Завадского. Гастроли Ленинград–Москва–Харьков. Программа. 1938. С. 6.

[74] Три премьеры в театре им. М. Горького. Сводная программа № 1. 1–10 января 1938. С. 3–4.

[75] *Бояджиев Г.* Самоубийственный талант // «Дни нашей жизни» Л. Андреева. Постановка Ростовского театра им. М. Горького. Ростов-на-Дону: Ростоблхозиздат, 1938. С. 12.

[76] *Виноградов М.А.* Художники в театре. В программе: Ростовский Государственный театр им. М. Горького под руководством заслуженного артиста РСФСР Ю.А. Завадского. Гастроли Ленинград–Москва–Харьков. 1938. С. 16.

[77] В том же 1938 г. В.В. Полонская написала воспоминания о Маяковском, опубликованные только в 1987 г.

[78] По сюжету пьесы, мать продавала дочь из-за нищеты за деньги пожилому доктору, отцу семейства фон Ранкену. Эта роль стала первым крупным успехом Плятта на сцене. Д.П. Фивейский, исполнявший роль влюбленного студента Глуховцева, впоследствии стал мужем Полонской.

[79] *Узин В.* «Благочестивая Марта» Тирсо де Молины. К постановке комедии в театре Ленсовета // *Театр*. 1938. № 8. Август. С. 123.

[80] *Кричко А.* «Илья Муромец» // *Московская декада*. 1939. № 11, 11 апреля. С. 14.

[81] *Мейерович М.* «Илья Муромец». Спектакль МТЮЗа // *Пионерская правда*. 1939. 30 сентября. С. 4.

[82] *Кричко А.* «Илья Муромец» // *Московская декада*. 1939. № 11, 11 апреля. С. 14.

[83] *Войтинская З.* На спектакле «Илья Муромец» // *Советское искусство*. 1939. № 71. 29 сентября. С. 3.

[84] *Ромашов Б.* Примечания // *Ромашов Б.* Со всяким может случиться. Комедия в 4-х действиях. Центральный Дом Культуры Железнодорожников. М.: Трансжелдориздат, 1941. С. 77.

Георгий Коваленко

Чешский театральный конструктивизм: Йиржи Фрейка

В истории чешского театрального конструктивизма значительную роль сыграл Йиржи Фрейка.

У него не было никакой революционной биографии. Он прожил свои ранние годы в идиллии Южной Чехии, где его род занимал положение свободных охотников. Его отношение к искусству сформировали сотни книг из семейной театральной библиотеки. Потом – годы учения в Праге, знакомство с профессиональным театром, влюбленность в Карела Гилара, работа статистом в «Зорях» на Виноградах…

Дебют Фрейки состоялся 15 мая 1923 г. в пражской Мещанской беседе. Девятнадцатилетний Фрейка предстал там как главный исполнитель, поэт, драматург, режиссер, сценограф и, по всей видимости, автор вступительного реферата – «Путь к театру», который прочитал Зденек Калиста. Пьеса повествовала о жизни острова, со скалы которого афиняне сбрасывали дефективных и недоразвитых детей.

От оформления, собственноручно выполненного Фрейкой, ничего не сохранилось – нет ни одной фотографии, а эскизов, по всей видимости, не было вовсе. Известно лишь, что декорации, равно как и сценические детали различных симметричных и асимметричных форм, были выполнены из бумаги. Ота Радл в своей статье «История “Освобожденного театра”» писал о странных бумажных лохмотьях и призмах, сквозь которые протискивались участники спектакля.

Совершенно очевидно, что Фрейка с самого начала провозгласил неприятие сценической иллюзии. Оформление, думается, не слишком помогало актерам, но странное ощущение от пьесы ему удалось умножить.

Два следующих спектакля – «Любви игра роковая» братьев Чапеков и «Веселая смерть» Н. Евреинова – поставлены Фрейкой в 1924 г.

Пьеса Евреинова написана в стиле комедии дель арте. Значение этого спектакля Фрейки заключалось не столько в исключительности режиссерского подхода или актерских исполнений, сколько в сотрудничестве с живописцем Йозефом Шимой.

Шима полностью освободил сцену, темный горизонт заменил светлым. Посередине разместил простой станок, покрытый тканью, на которую были нанесены четыре темные полосы, а в центре располагалась более темная плоскость, представляющая собой постель в кубистической перспективе. Рядом со станком стояли низкие темные веерообразные стойки. Никакой мебели, никакого реквизита, только две подушки и гитара. Так возникала простая игровая площадка, предоставлявшая актеру максимальные возможности движения. Таким образом на практике проверялись принципы упрошенного театра, который был предвестником театра конструктивистского.

Й. Фрейка

Насколько спектакль удался, сегодня трудно судить, критики на него не было никакой. Единственное свидетельство – дневник Ярмилы Гораковой, ведущей актрисы молодого коллектива: «Я играла Коломбину в Евреинове. Постель нам Шима нарисовал на полу, но это было лучше, чем тоска в консерватории»[1].

В это же время Фрейка думает о создании новой современной театральной труппы, та же Ярмила Горакова пишет своей подруге из Студии Владимира Гамзы Эмилии Грасской: «Большая новость. Готовится новая идеальная группа, какой хотели быть вы – только театр совершенно современный и в Праге, чтобы быть в контакте со всем современным искусством. Это еще тайна – детали никому не рассказывай... Организует все и режиссером будет Фрейка, художник Гейтум, вторая примадонна Гольцбахова»[2].

В идеале Фрейка не хотел никакой сугубо театральной драматургии. Как и Йиндржих Гонзл, он в своих теоретических статьях отрицал литературный театр и не хотел, чтобы новый небольшой ансамбль гонялся за модернистскими новинками. Главное, считал он, – сценическая реализация: важно не столько «что», сколько «как».

В комментариях к дневнику Ярмилы Гораковой он писал: «Эта группа, вскоре пришедшая к “Деветсилу” как его самостоятельная секция резко отвернулась от отживающего импрессионизма Квапила и экспрессионизма Гилара и Достала – стилей, которые были единственными вымученными проявлениями нашего театра, тем более от остатков художественных стилей, довольствовавшихся загрязненным реализмом. Стиль – это было первое, о чем мы тогда думали. Первым рабочим лозунгом был конструктивизм, вторым – поэтизм (после 1926 г.), так основали сцену, названную вскоре после выхода книги Таирова “Освобожденным театром”. Постепенно объединяются все, чьи имена, в сущности, имеют отношение к конструктивистскому театру...»[3].

Ровно через три месяца после «Веселой смерти» Фрейка ставит в «Лиге молодежи» свой следующий спектакль – «Страхование против самоубийства» Ивана Голля (премьера состоялась 31 марта 1925 г.). В качестве художника приглашен молодой архитектор Антонин Гейтум, Фрейка видел в нем шефа сценографии нового театра.

Хотя Гейтум был всего на три года старше Фрейки, у него имелся уже достаточно большой театральный опыт. Ко времени начала его сотрудничества с авангардным театром он успел оформить пятнадцать постановок. Начинал он в островском театре, но вскоре перебрался в Прагу и не куда-нибудь, а в Национальный театр, где с ним сотрудничает Карел Достал.

По сделанному на официальной сцене можно судить о том, что Гейтум тонко чувствовал архитектуру театрального пространства, а его зрительное восприятие было предельно анти-иллюзионистским. Доказательством тому служили, прежде всего, его интерьеры, где более всего ощущалось подавление иллюзорности. Плюс к этому нельзя было не заметить увлечение Гейтума необработанными материалами, они не выдавали себя ни за что иное, чем были на самом деле. В его оформлениях чаще всего присутствовало необработанное дерево.

Гротеск Голля «Страхование от самоубийства» оказался первой встречей Иржи Фрейки и Антонина Гейтума. Об этом спектакле, к сожалению, не известны никакие подробности. Не сохранились даже

фотографии. Однако с большой степенью определенности можно сказать, что здесь еще отсутствовало принципиально конструктивистское решение. Из воспоминаний Берджиха Радла, статьи Оты Радла и текста Витезслава Незвала ясно одно: более радикальным в своих стремлениях был все-таки Фрейка, а не Гейтум, который создал в этом спектакле пространство отеля, разместив полукругом ряд гостиничных дверей – никаких стен, никаких намеков на реальность интерьера.

Фрейка ставил своей задачей отделить слово, произносимое актером, от его движений. Он заставил исполнителей ездить на тележках, скользить по наклонному пандусу. В. Незвал писал об изобретательности Фрейки и Гейтума и высоко оценивал их стремление создать антитрадиционный, современный театр: «Фрейка в двух пьесах («Страхование...» и «Веселая смерть») доказал, что он подлинный режиссер, наделенный тонким пониманием модерности, театральной фантазией, позволившими ему воплотить эти две пьесы, такие необычные и трудные. От его режиссуры в будущем следует многого ожидать. В Чехии, где до сих пор нет ни одной модерной сцены, нужно приветствовать эти интересные и смелые попытки молодых адептов и необходимо возражать всем, кто захочет их судить с предвзятостью академической супер-критичности, поскольку один подлинно современный эксперимент для будущего значит значительно больше, чем вся рутинерская официальная культура. Если этот ансамбль продержится в своих модерных устремлениях, его ожидает множество прекрасных и новых театральных возможностей»[4].

После «Страхования...» 10 мая 1925 г. состоялась премьера мольеровского «Жоржа Дандена» под названием «Цирк Данден».

«Цирк Данден» был показан как спектакль «Учебной сцены» в зале Масарика на Жижкове. Взгляды критиков оказались полярными: Антонин Дворжак и Вацлав Гольцкнехт спектаклю не уделили сколько-нибудь серьезного внимания, Йозеф Трегер, наоборот, усматривал в спектакле первые проявления новой художественной генерации. Сам Фрейка во вступлении к дневнику Ярмилы Гораковой писал, что премьера «Жоржа Дандена» была тем спектаклем, который предопределил индивидуальные черты творчества поколения. Бесспорным был тот факт, что Фрейка и Гейтум впервые в своей совместной работе осуществили подлинно конструктивистское оформление спектакля.

Конечно, на первый взгляд сцена совершенно не была похожа на конструктивизм советских сцен. В противоположность серой строгости

русских конструктивистов перед зрителем представало цветовое и формальное разнообразие. В отличие от смысловой беспредметности – признаки реального пространства.

В центре сценического пространства Гейтумом было повешено большое табло с надписью красными буквами: «Цирк Данден». Его поддерживали с одной стороны приставная лестница, а с другой – две рейки и простое сооружение, отдаленно напоминающее цирковую повозку. Внутри этого «интерьера» не было никакой мебели, только два плаката, имевшие отдаленное сходство с цирковыми афишами. Приблизительно посредине высоты пространства сцены была натянута занавеска с маленьким окошком. У края сцены справа приставлена вторая лестница, там же размещены несколько деревянных перекладин – они необходимы действию.

Спектакль выразительно использовал весь объем сцены: актеры взбирались по лестницам, ходили по мостику между ними, как акробаты использовали перекладины-шесты.

Вертикальное членение пространства подтвердили и Йиндржих Гонзл и Йиндржих Водак: в своих рецензиях они писали о «системе плоскостей» и «головокружительном перелезании через мостики и лестницы». Вертикальное членение пространства, система лестниц и обнаженная, никак не скрываемая фактура материалов (дерева, в первую очередь) – все это Гейтум, безусловно, заимствовал у советского конструктивизма. Хотя при всем этом художником была сохранена определенная живописность сцены, изобразительный эффект достигался не одной только конструкцией, но комбинацией разных элементов и их расположением в пространстве.

В оформлении «Цирка Данден» Гейтум не надеялся на художественные возможности «чистой» конструкции, прибегнув к спасительным дополнениям. Красный транспарант с надписью, цирковые афиши, занавеска в фургоне – элементы другой, не конструктивистской природы.

Да и костюмы героев мало чем напоминали прозодежду исполнителей, например, из мейерхольдовского «Великодушного рогоносца»: «несчастный обманутый муж крестьянин Данден должен выступать в облике напудренного клоуна в широкой белой блузе и колпаке, Клитандр наряжен в косоугольный костюм арлекина и фуражку портье. Господин де Сотанвиль надел серый летний цилиндр к мундиру австрийского майора, госпожа де Сотанвиль похожа на офицера Армии Спасения, а слуга Любен стал рыжим пражским пепиком из старого

Подскалья. Только мадам Анжелика и горничная Клодина посмели быть одетыми хоть немного соответственно времени...»[5].

Принципиальным в спектакле было взаимодействие конструкции и актеров. Вот как описывает в своем дневнике актриса Ярмила Горакова, игравшая роль Клодины, ощущения актера в непривычном пространстве:

«Я вижу лестницу, дом на канате и еще один такой дом, где я живу, такой летний домик, сбитый наскоро из нескольких досок... Мы должны играть в распрекрасном дворце с мраморными ступенями... и смотреть, чтобы не загнать занозу. И все-таки мы во дворце, вероятно даже в лучшем, самом красивом из тех, что существуют; мы строим его в воображении, которое способно на большее, чем реальность; такими же [наделенными воображением. – *Г.К.*] должны быть и зрители. Они должны одеть [в воображении. – *Г.К.*] эти станки, рейки и конструкции, чтобы они были для них тем же, чем являются для меня, – нереально занятной реальностью и очень любимой средой. Для каждого в соответствии с его вкусом. Как мне в этой среде играется? Замечательно... Увереннее, чем возле неподвижных кулис, ограничивающих мои движения... Я хватаюсь за лестницу и могу ее сильно стиснуть, опереться; в кулисе я бы сделала дырку и выпала со сцены. Играется мне хорошо, потому что конструкция дает мне массу идей, движений, их я могу выбрать в последний момент – каждое будет естественным. Малейшее изменение в конструкции меняет движенческую шкалу. Актер находится в предельном напряжении в каждом спектакле... Зритель мгновенно реагирует, даже если не согласен... Получал ли он удовольствие, не знаю, но он становился более внимательным и более возбужденным, когда Матушка с корзиной шла на прогулку по лестнице, чем на спектакле "Мельник и его дети" [пьеса Э. Раупаха. – *Г.К.*], где духи ходят по подмосткам, по кладбищу из папье-маше... Сегодня я знаю: лучше быть мятежником, чем гнить... Да здравствует наш театр»[6].

«Цирк Данден» оказался первым спектаклем чешского конструктивизма по своему характеру, по своей энергии и природе, по тем отношениям, которые существовали между действием и сценографией.

Фрейка строил спектакль, как цирковое ревю. Его совершенно не волновало, что события пьесы «происходят перед домом Жоржа Дандена, в деревне». Все совершалось здесь: среди натянутых канатов, лестниц, перекладин, рядом с этим как будто наспех сколоченным каркасом.

Каждый выход актера напоминал цирковой трюк, каждое движение – акробатический номер. Не было бытовой логики в том, что Жорж Данден или Клодина бесконечно взбирались, взлетали, спускались и скатывались по лестницам, что каждое слово и любой диалог сопровождались балансированием на перекладинах, прыжками, кувырканиями.

О биомеханике Вс. Мейерхольда Фрейка в это время знал лишь приблизительно из прессы и рассказов К. Тенге и И. Гонзла, сам он не видел ни «Великодушного рогоносца», ни «Смерть Тарелкина», но в поисках нового театра ощущал потребность в актере, физически совершенном, владеющем каждым мускулом своего тела и чувствующем пространство: его ширину, длину, а главное – высоту, связанном с материальными проявлениями пространства самым кровным, самым естественным образом.

Совершенно новую природу существования актера в спектакле Фрейки отмечали буквально все. Йиндржих Гонзл писал об этом не раз, возвращаясь к этому факту снова и снова: «Сценическая конструкция, система лестниц, голых реек и плоскостей была причиной иного и интересного движения актеров и удивления зрителей. За это особое впечатление следует благодарить архитектора Гейтума и режиссера Фрейку, они своим убежденным мужеством и остроумием претворяют на деле у нас то, что русский театр возвел в свой принцип и гениально разработал до мирового уровня. На спектакле можно понять, что для этой новой работы означает быстрый актер, молодая и красивая актриса, суставы которой не заржавели, не стали осторожными и скучными движения, как у актеров официальных сцен, улыбка живой красоты так же сопровождается восторгом зрителей, как и акробатика упругого тела актера...»[7].

Все это напоминает спектакль «Мудрец» Сергея Эйзенштейна в Театре Пролеткульта (1924) и в плане сценографии и в плане единого для этих спектаклей тонуса действия.

И «Мудрец», и спектакль Фрейки по своей природе ближе к цирку, чем к театру, во всяком случае к театру в том понимании, которое установил XIX в. Причастность к цирку постановка Фрейки провозглашала еще до начала спектакля – своим названием. В «Мудреце» тоже «персонажам пьесы были приданы функции клоунов и акробатов. Все слуги, которых играл один актер, <...> значились в программке – "у ковра"»[8]. Были в зрелище и чисто цирковые персонажи: «униформа», «акт в кольце (кокаду)»... И еще: «в представлении были такие цирковые номера,

как ходьба по проволоке, натянутой параллельно полу, и по проволоке, натянутой наклонно, <...> как полеты»[9].

Что же касается сценографии этих спектаклей, то и в ней аналогии красноречивы.

«Цирк Данден» сопровождала очень активная критика. Разная – от восторженных текстов до скептических, иронизирующих фельетонов. Тем не менее, во всех статьях присутствовало понимание того, что Фрейка стремился освободить актера от привязанности к сценическому полу, превратить его движения в непрекращающийся каскад трюков, круговорот непривычных взлетов, верчений, акробатических номеров. Конечно, Фрейка столкнулся с неопытностью актеров, что отмечали многие, и своей собственной неопытностью, но все-таки свои основные идеи он воплотил. Воплотил вопреки техническим недостаткам и недоброжелательности многих коллег. Правда, «Цирк Данден» обрел и многих верных сторонников, зрителей, истосковавшихся по современному духу в театре.

Несмотря на недостаток средств и ужасную, в общем-то, сцену, «Цирк Данден» сплотил небольшой коллектив; со многими у Фрейки в дальнейшем будут связаны интереснейшие достижения в искусстве.

В октябре 1925 г. спектакль был показан в Братиславе. Важно одно обстоятельство: спектакль не просто игрался, ему предшествовала большая (почти часовая) и обстоятельная лекция режиссера. Фрейка подчеркнул необходимость воспитания не только нового актерского коллектива, но одновременно и нового зрителя. Современный театр, по его словам, должен стремиться к созданию нового мира, подчиненного исключительно (!) законам фантазии – совсем не законам повседневной жизни.

«Актер нового театра вновь дает возможность возродиться старой радости от игры, которую заменило глубокомысленно пассивное вживание в различные душевные состояния фиктивных героев; повторяю, актер должен провозглашать искусство, а не только проживать [биографии и судьбы героев. – *Г.К.*]. Провозглашать непосредственно, физиологическим способом, чтобы зритель был увлечен сердцем, глазами и мозгом. Театр не должен делать видимым состояния души, вообще не должен изображать; театр творит новую жизнь, новую реальность, куда должен включаться и зритель; зритель, который то смеется, то гневается, ощущает коллективную чистую радость, чистое движение, чистую мысль или цвет... На иллюзорной сцене вчерашнего дня, где

отстаивалось жизнеподобие, речь шла об использовании лирического творческого метода, который был рассчитан на одного слушателя, на одинокого наблюдателя. Театр, однако, это коллективное наслаждение – как спорт, где также воздействует психика места, дня и возбужденности окружения; невозможно играть (театр) для одного зрителя»[10].

Многое, о чем говорил Фрейка, отчасти было высказано Йиндржихом Гонзлом в его статьях о русском театре, да и вообще в связи с его пониманием природы современных сценических проявлений. Значение речи Фрейки заключалось в том, что у него эти идеи не оставались лишь сформулированными принципами, но воплотились в его спектакле.

1 Dénik Jarmily Horákové. Praha, 1940. S. 133.
2 Там же.
3 Dénik Jarmily Horákové. Praha, 1940. S. 140.
4 *Nezval V.* Pátý dramatičky večer žaků konservatoře // Rudé právo. 05.04.1925.
5 *Vodák J.* Jubileum, Delerize, Dandin // České slovo. 12.05.1925.
6 Dénik Jarmily Horákové. Praha, 1940. S. 40.
7 *Honzl J.* Z divadel // Rudé právo. 12.05.1925.
8 *Гвоздев А.А.* Театр им. В.Э. Мейерхольда. Л.: Academia, 1927. С. 28.
9 *Февральский А.* Театральная молодость // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1974. С. 122.
10 *Radl B.* Mé vzpomínky na osvobozéne divadlo. Praha, 1948. S. 144.

Светлана Сбоева

О 20-летии литературной деятельности А.Я. Левинсона

Признанные выдающимися в свое время, значительно обогатившие искусствознание труды Андрея Яковлевича Левинсона (01.11.1877, Санкт-Петербург – 03.12.1933, Париж) в очень малой своей части известны в России.

Выпускник романо-германского отделения историко-филологического факультета Петербургского университета на высочайшем уровне осмыслял историю искусств и литературы. И одновременно в своих переводах, публикациях и лекциях, статьях и книгах знакомил интересующихся с новинками мировой литературы, с современным изобразительным искусством, балетом и всеми другими разновидностями театра, а затем и с кинематографом. С 1918 по 1920 г. он был редактором, переводчиком, комментатором и членом редколлегии издательства «Всемирная литература»; в 1920-м – начале 1921-го работал в Российском институте истории искусств: входил в первый профессорский состав факультета истории театра, преподавал на факультете словесных искусств французскую стилистику XIX в. В феврале 1921 г. Левинсон эмигрировал из России. Жил в Литве и Берлине, осенью того же года поселился в Париже. Первая его статья в столице Франции – «Русская современная литература» – вышла 1 октября 1921 г. в журнале *Revue mondiale* («Всемирное обозрение»). В эмиграции он опубликовал около двадцати книг и тысячи статей.

Театр интересовал Левинсона в целом, спектакль он рассматривал как многосоставное единство, именно в годы его собственной жизни по-новому организуемое, как искусство синтезов в движении-действии.

I

<Без подп.>
Юбилей А.Я. Левинсона
Последние новости[1]. Париж, 1927. 29 сент. № 2380. С. 3

1 октября исполняется двадцатилетие литературной деятельности А.Я. Левинсона, напечатавшего в октябрьском номере «Современного мира» свою первую критическую статью о датском романисте Банге[2]: «Поэт безнадежных поколений».

II

А.М. <А.С. Михельсон>[3]
А.Я. Левинсон (20 лет литературной деятельности)
Последние новости. Париж, 1927. 6 окт. № 2388. С. 3

В газете «Комедия»[4], где А.Я. Левинсон печатает по воскресеньям статьи об иностранной литературе, помещены были недавно два

его фельетона о переводах, о задачах переводчика[5]. Статьи, вероятно, удивили многих читателей, знающих, что автор их – не француз. Удивили чутьем слова, точной, безукоризненно построенной фразы, какие указывал он французским переводчикам, в переводных трудах не нашедшим <таких> словосочетаний, оборотов, фразопостроений, которые нашел в своем огромном лексиконе этот чужеземный критик.

Перенеслась память при чтении этих статей к тем фантастическим годам в Петербурге, когда в редакционную коллегию «Всемирной литературы» – спасавшей, героически пытавшейся спасать от голодной смерти писателей, поэтов, переводчиков – вошел А.Я. Левинсон. В то время, в 1918 году, было за ним уже 11 лет журнальной и газетной работы, имя чуткого, тонкого знатока западных литератур; и из всех званых в редакцию «Всемирной литературы», предполагавшей издание нескольких тысяч или десятков тысяч произведений иностранных авторов, был призванным, конечно, по пройденному им стажу, А.Я. Левинсон.

Так оно и оказалось. Переводчики боялись критики Левинсона; за разрешением всяких стилистических сомнений обращались к Левинсону.

Знавшие его раньше по статьям в журналах, по еженедельным фельетонам в «Речи»[6], по очеркам о балете, о новой живописи, о художественных выставках, удивлявшиеся его разностороннему, в широком европейском размахе, образованию лишь в работе с ним могли оценить значительный, стройный комплекс его знаний[7]. И не только это: как чуткий сейсмограф, отмечал А.Я. Левинсон каждое колебание в духовной атмосфере Запада, каждое появление новой звезды на его духовном небосводе. И сколько иностранных писателей, художников обязаны А.Я. Левинсону тем, что узнал про них русский читатель, – и не перечесть…

Ничего удивительного нет в том, что огромный опыт, вкус и знания сделали его нужным и даже необходимым таким французским изданиям, где в течение десятков лет сидят на своих редакционных местах бессменные руководители отделов.

Известный музыкальный критик Э. Вюйермоз[8] в своей восторженной статье об А.Я. Левинсоне писал еще четыре года тому назад: этот издалека залетевший в Париж гость «владеет французским языком так, что многие французские писатели могли бы позавидовать ему».

Сотрудничество в нескольких художественных французских изданиях, лекции на французском и русском языках в Сорбонне и в Лувре, редактирование французских художественных монографий и вступительные статьи к ним, время от времени статьи в русских эмигрантских изданиях – такова внешняя картина деятельности этого пламенного жреца искусства и литературы.

Досадно, что на чужбине тратит свои силы, опыт и знания этот писатель, который так нужен, так необходим своим критическим чутьем, своими советами и руководительством русским художникам, русским переводчикам… Остается утешать себя тем, что откроется для А.Я. Левинсона возможность работать в России, и одна из виднейших кафедр по искусству и иностранным литературам[9] получит блестящего и незаменимого профессора.

А.Я. Левинсон не с пустыми руками вернется домой.

I

[1] «Последние новости» – парижская газета, издавалась с 1921 по 1940 г. республиканско-демократической группой партии Народной Свободы, главный редактор П.Н. Милюков. Проводила идею объединения демократической части рассеянной по разным странам эмиграции, обращалась также к противостоящим большевикам общественным силам советской России. Продолжая традиции русской печати, газета имела представительный художественный отдел. – См.: Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918–1940. Периодика и литературные центры / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: РОССПЭН, 2000. С. 319–329.

[2] См. статью: *Левинсон А.* Герман Банг // Современный мир. СПб., 1907. № 11. Ноябрь. С. 36–45. Автор редакционной заметки ошибся. Очерк А.Я. Левинсона, о котором ведется речь, опубликован в ноябрьском номере. «Поэт безнадежных поколений» – название вышедшего пятью годами позднее издания: собранного Левинсоном сборника откликов на смерть Банга и собственного значительно расширенного очерка. – См.: *Левинсон Андрей.* Поэт безнадежных поколений. <Некрологи>. Герман Банг. Критический очерк. М.: Современные проблемы, 1912. *Банг Герман* (1857–1912), датский прозаик. В 1907 г. в России, кроме статьи Левинсона, вышла еще одна работа о нем – глава книги

(на русском языке в переводе М.Н. Тимофеевой) немецкого литературоведа Ф. Поппенберга; он сопоставлял Банга с А.П. Чеховым и отдавал датчанину предпочтение. – См.: *Poppenberg Felix*. Nordische Porträts aus vier Reichen (Hermann Bang, Knut Hamsun, Sigbjörn Obstfelder, Gustav af Geyerstam, Juani Aho). Berlin: Bard, Marquardt, 1904. Авторы следующих трудов продолжали называть Банга «датским Чеховым». Левинсон начал статью с утверждения: «Банг прежде всего – эпигон, как бы последнее звено цепи, источник, теряющийся в песке. <…> В его творчестве с беспощадной ясностью воплотился неизлечимый пессимизм нисходящих культур, пессимизм поколения, чувствующего себя последним», и только после этого говорил о мотивах, стимулах и творческом потенциале писателя. – См.: Указ. соч. С. 36 – 37.

II

[3] *Михельсон Александр Семенович* (1867–1937), юрист, присяжный поверенный, журналист, публицист. Жил и работал в Петербурге. В 1923 г. эмигрировал в Париж. Сотрудник газеты «Последние новости» (1926–1937) и органа Республиканско-демократического объединения «Наше слово» (1930-е). – См.: Словарь псевдонимов русского зарубежья в Европе (1917–1945) / Манфред Шруба; под ред. О. Коростелева. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 72, 86, 659.

[4] Парижская газета *Comœdia* («Комедия») была основана А. Дегранжем, известным мастером велосипедного спорта, инициатором Тур де Франс и журналистом. Издавалась с 1907 по 1914 г. и с 1919 по 1937 г. ежедневно, затем с 1941 по 1944 г. еженедельно.

Эта «театральная, художественная, литературная газета» имела экономический успех в результате последовательной редакционной политики, состоявшей прежде всего в том, чтобы отслеживать жизнь театра изо дня в день. В 1920–1930-е гг. славилась также новым отделом о кинематографе и радио.– См.: Bibliothèque nationale de France, Département des Artsduspectacle, JOD-123. http://data.bnf.fr/32745939/comoedia__paris__1907_/. (10.09.2019). Левинсон выступал в *Comœdia* с 1922 г. до конца жизни со статьями о литературе и театре, затем и о кино, несколько лет был ее редактором.

[5] См. статьи: *Levinson André.* Le dilemme de la traduction // *Comœdia*. Paris, 1927. 4 sept. № 5355. P. 3; *Levinson André.* Une critique des traductions est-elle possible? – Transcription's françaises de Rilke // *Comœdia*. Paris, 1927. 11 sept. № 5362. P. 3.

[6] Газета «Речь», орган Конституционно-демократической партии, издавалась с 23 февраля 1906 г. Была популярна в либерально-демократических кругах. Соредактором газеты и автором большинства передовых статей был лидер партии кадетов П.Н. Милюков, другим соредактором – член ЦК этой партии И.В. Гессен. В «Речи» сотрудничали А.Н. Бенуа, А.С. Венгеров, В.И. Вернадский, В.А. Маклаков, Д.С. Мережковский, В.Д. Набоков, М.М. Пришвин, П.Б. Струве, К.И. Чуковский, Т.Л. Щепкина-Куперник и многие другие ученые и деятели культуры. Газету закрыли большевики на следующий день после октябрьского переворота.

[7] В России и Франции Левинсон публиковал также сочинения о драматическом и музыкальном театре, театре малых форм. – См.: Андрей Левинсон. Статьи о театре. 1913–1930 / Сост., авт. предисл. и коммент., лит. ред. переводов С. Сбоева. Переводы Б. Грачева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2018.

[8] *Вюйермоз* (*Vuillermoz*) *Эмиль-Жан-Йозеф* (1878–1960), французский композитор, музыковед, критик. Публиковался в музыкальных и театральных отделах *L'Excelsior*, *L'Illustration*, *L'Eclair*, *LeTemps*, *Comœdia*, *Le Mercure*. В 1909 г. организовал совместно с М. Равелем и Г. Форе «Независимое музыкальное общество» (*Société musicale indépendante*); в 1916 – Общество кинокритиков Франции. Автор оперетт и романсов, написанных обычно под псевдонимами Габриэль Дарси или Клод Бонвин. Как кинокритик выступал в газетах *Le Temps*, *Laine de bois*, *Candide* и *Paris-presse*. Был членом редколлегии *L'Impartial français*. С 1911 редактировал *Revue musicale S. I. M.* – журнал «Независимого музыкального общества», в своих статьях прослеживал музыкальную жизнь Франции. Писал также о литературе, балете, драматическом театре. Работы Вюйермоза отличает блестящий литературный стиль. – См.: https: //fr.wikipedia.org/wiki/Émile_Vuillermoz. (30.04.2019).

[9] Во Франции Левинсон постоянно писал и о русской литературе, в том числе советского периода. «Он был как бы агентом связи между русской и иностранной литературой, – свидетельствовал балетный критик В.Я. Светлов, – и эту нелегкую роль в условиях зарубежной жизни он нес достойно и самоотверженно» (Возрождение. Париж, 1933. 7 дек. № 3110. С. 1–2).

«И мы… любуемся, преисполненные счастья от глубокого, мучительного переживания этого мгновения и страха, оттого что оно скоро кончится»[1]

Анна Павлова умерла вследствие неожиданной короткой болезни 23 января 1931 г. А.Я. Левинсон воспринял ее уход как особо важное событие в истории мирового балета и отозвался на него немедленно – некрологами «Памяти Анны Павловой», *La mort du cygne. Adieu à Pavlova* и через шесть дней – основательными статьями «Лирика Павловой», *La genie d'Anna Pavlova*, адресованными русским и французам.

В данном номере журнала впервые републикуются работы выдающегося критика и теоретика балета, напечатанные в газете эмигрантов «Возрождение»[2], и публикуются первые русские переводы не схожих с ними сочинений Левинсона из парижских газет *Comœdia*[3] и *Candide*[4]. По существу своему, перед нами откровение увлеченного уникальной балериной зрителя и большого ученого, который в дни неизбывной скорби пытается отыскать ответ на заданный – прежде всего самому себе – вопрос: «Что сделало из Анны Павловой величайшую танцовщицу нашего времени и, может быть, всех времен?».

Светлана Сбоева

I

Андрей Левинсон
Памяти Анны Павловой
Возрождение. Париж, 1931. 24 янв. № 2062. С. 1

В несколько дней не стало Павловой. Не могло быть для русского балета, для сердца русского более тяжелой утраты. Что сделало из Анны Павловой величайшую танцовщицу нашего времени и, быть может, всех времен? Необычайное в ней сочетание пылкой, самобытной, гениальной натуры с взыскательной художницей классического танца, творческой личности с носительницей векового преемства, балерины императорских театров с артисткой мирового значения. Ведь не было того края, того забытого угла вселенной в Мексике, Норвегии или на острове Ява, куда бы не проникла божественная сладость знаменитой элегии об «Умирающем лебеде». Вещая птица Павловой сделалась не только ее собственной эмблемой, но и гербом русского балетного искусства.

А. Павлова.
Первые шаги в балете

Воплощала ли она французскую «пейзанку», легендарную баядерку или романтическую Жизель, в ней чувствовался тот «русской Терпсихоры души исполненный полет»[5], который любил еще Пушкин. Странствующая балерина, прославленная во всем свете, не прерывала духовной связи с Россией. Не обольщаясь личным успехом, она делала большое, многотрудное национальное дело; оно погибло с нею вместе. Но трудно – в самый день роковой и внезапной вести – собраться с духом, чтобы очертить ее историческую роль и говорить в прошедшем времени о той, что вчера еще была полна пламенной жизни. В ближайшие же дни я постараюсь исполнить, в особой статье, этот последний долг и запечатлеть ее дивный образ.

II

Андрей Левинсон
Лирика Павловой
Возрождение. Париж, 1931. 30 янв. № 2068. С. 3

Еще не предан чужой земле милый прах, когда я пишу эти строки; еще легкой елисейской тенью витает над нами образ Анны Павловой, прежде чем отлететь навсегда. Для тех, кто восхищался ее танцами, не

настала пора бесстрастного умозрения; тем же, кто имел счастье знать ее лично, трудно овладеть собой. Вижу вокруг неподдельную скорбь о ней. Но многие ли догадываются о том, чего мы лишились? «Господи, как странно: Россия без Пушкина»[6], – писал Гоголь, узнав о гибели поэта. Господи, как странно: сцена без Павловой! Всякому известно и понятно, что не стало знаменитой русской балерины, громкая слава которой облетела весь мир, имя которой еще при жизни было окружено легендой. Мы гордились этой нашей славой; но то, что есть суетного и тленного в театральном успехе и плеске толпы, подчас заслоняло от нас иную, высшую природу ее художественного призвания. Бесподобная грация облика, блистательное мастерство классической танцовщицы, все это понятия слишком узкие, слишком внешние, чтобы заключить в себе благую весть ее искусства.

Павлова «есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа»[7]. Я хорошо помню и взвесил, кем эти слова были сказаны, и о ком. Но ведь отважился же священник на заупокойном молебствии отнести к ней слова другого великого писателя о том, что «мир спасет красота»! И никогда так сильно, как в церкви, среди тоски панихидной, мы не ощущали того «прикосновения к мирам иным», о котором не уставал твердить Достоевский и которое так наглядно проявлялось в танцующей Павловой. Я вовсе не хочу «канонизировать» ее и называть нездешней. Нельзя забыть о том, что было в ней чарующе земного, нежно и пылко телесного, о причудливой резвости, о нетронутой юности ее коломбин, кукольных фей и фарфоровых пейзанок: многое в ее пленительных играх было от мира сего. Но то и дело пламенный дух ее (а ведь она вся горела, вся трепетала даже, в тысячный раз повторяя тот же танец) устремлялся ввысь…

Знатоки дела, эксперты по части балетной техники, объяснят вам, что у Павловой была – и почти до конца оставалась – поразительная «элевация» и столь же редкий «баллон». Это значит, что удлиненные, эластичные мышцы ног и тугой шарнир подъема, прянув вверх словно выпрямившаяся пружина, подбрасывают в воздух почти невесомое тело и что невидимые крылья несут его и бережно опускают наземь. Способность эта дана немногим, но такая воздушность может быть даром чисто природным и зависеть от особого строения ноги. Тогда, как писал об Истоминой Пушкин, танцовщица «летит, как пух от уст Эола»[8]. Но мы не станем соблазняться изяществом образа. У Павловой мы видели не дуновение, уносящее пушинку, а «необычайное паренье»

А. Павлова.
«Умирающий лебедь»
на музыку К. Сен-Санса.
Постановка 1907 г.
Хореография М. Фокина

тела и души. Гимнастика здесь обращалась как бы в метафизику, непостижную уму; и, когда она взвивалась в белой пене тюлевых «пачек», мы чувствовали, что уже недалека воздушная дорога.

Непроизвольно, но и не случайно я говорю о Павловой строками поэтов. Каждый шаг, каждая поза ее: перекидное ли жете «Жизели» (выражаясь на полуфранцузском языке танцевальной грамматики), призрачное ли скольжение на вытянутых пальцах в «Ночи» Рубинштейна[9] или струнный трепет напряженных ног в элегии о лебеде, каждое новое воплощение ее: романтический призрак, стрекоза или сильфида – все это откровения русского поэтического гения, северные цветы чистейшей лирики. Конечно, муза пляски бессловесна и безгласна, и даже, покорная музыке, как бы лепечет с чужого голоса. Письмена, которые она чертит, статуи, которые она лепит, стираются мгновенно, расточаются бесследно. Но начертание «арабеска на пуанте», в котором, как будто бездны на краю, длительно замирала Павлова, запечатляется в памяти навсегда. Что выражает неустойчивое равновесие этой фигуры? На это ответить невозможно, ибо оно знаменует неизреченное.

Теофиль Готье, безупречный стихотворец, писал когда-то о Марии Тальони[10], что она – один из величайших поэтов эпохи наравне с Байроном и Ламартином[11], а Тальони, эта «Серафическая» балерина, лишь предтеча Павловой. Безвременная кончина Павловой (умершей

Афиша. Театр Шатле.
Русский сезон С. Дягилева
в Париже.
Опера и балет.
Май – июнь 1909 г.
Художник В. Серов

А. Павлова.
«Вакханалия»
(«Осенняя вакханалия»)
на музыку к «Временам
года» А. Глазунова.
Постановка 1910 г.
Хореография М. Фокина.
Фотопортрет.
Нью-Йорк. Март 1910 г.
Mishkin Studio

сорока пяти лет[12], в новом позднем, но дивном расцвете гения, в том именно возрасте, когда оставили сцену и Тальони, и Эльслер[13], чтобы прожить еще по сорока лет, первая в бедности, вторая в довольстве, но обе в безвестности) – величайшая утрата русской поэзии со времени смерти Блока.

Павлова была взята от нас внезапно; но уже двадцать три года ангел смерти сопутствовал ей неотступно во всех ее триумфах и скитаниях. Я живо помню тот святочный концерт 27 декабря 1907 года в Дворянском собрании, когда она впервые танцевала *Умирающего лебедя*, поставленного М.М. Фокиным на одну из пьес шуточной сюиты Сен-Санса и отвергнутого другой балериной[14]. С тех пор Павлова танцевала и повторяла его почти каждый вечер, быть может, десять тысяч раз. Всюду и всегда публика требовала этот «номер» программы, чтобы упиться его возвышенной меланхолией. Для зрителей всего света живое лицо артистки отожествилось с символом раненой птицы. И потому каждый вечер Павлова, сраженная невидимой стрелой, готовилась, склонив долу бледное чело в пернатом уборе и стройный стан, опустив бессильно скрещенные руки на вынесенную вперед ногу, принять смерть в позе, полной такой несказанно скорбной красоты, что самый беспечный, самый буйный зал замирал от горестного восторга. И от Сан-Франциско до Сиднея, от Явы до аргентинских пампасов всяк человек, плантатор и самурай, денди лондонский и ковбой, равно чуял, если даже и не понимая, трагедию плененного духа, мятущегося в земной оболочке, взыскующего иных небес, бессильного взлететь. Но вот в последний раз взмахнули и наконец раскрылись крылья. Белый лебедь скрылся из глаз. Пусть никто отныне не осмелится посягнуть на эту поэму без слов, с которой слилась для нас память о Павловой. Тут святыня красоты. Ее касаться нельзя.

Но тут-то и раскрывается вся «проблематика» Павловой, необъяснимая на первый взгляд двойственность ее творческой природы. Да и творческой ли? Ведь она была – за единственным, кажется, исключением ее балета «Осенние листья» – *исполнительницей* композиций, сочиненных тем или иным балетмейстером. Будучи балериной классической школы, она, стало быть, вливала свое вдохновение, свой поэтический экстаз в заранее предначертанные формы балетных «па», в предустановленные сочетания этих форм – «вариации». Но в этом соединении личности и стиля, высшей свободы и добровольного искуса и заключалось то чудо, которое сделало Павлову «единственным явлением», тогда как существует столько замечательных танцовщиц. Конечно, и она – звено исторической цепи. Дебют шестнадцатилетней Павловой 2-й в Мариинском театре есть дата в развитии художественной культуры театрального танца, предельное завершение многовековой эволюции.

А. Павлова. «Стрекоза» на музыку Ф. Крейслера «Прекрасный розмарин». Постановка 1911 г. Хореография А. Павловой

Итальянские танцмейстеры эпохи Возрождения занесли в Париж зачатки придворного балета; академики Короля-Солнца установили законы нового искусства благородного танца; романтическая экзальтация окрылила его, подняв «на пальцы» сильфиду, ундину или пери, научив ее не касаться земли. Та же волна вынесла на берега Невы Перро[15], Сен-Леона[16], Мариуса Петипа[17], продолжателей западной традиции, но и зиждителей русского национального балета. На русской же почве решался спор между аристократической, «кисейной» грацией французской хореографии и бурей и натиском миланских виртуозок. Триста лет строился, созревал, совершенствовался классический танец; европейские наставники перенесли свою «латынь» в русские просторы; сто с лишком лет они взращивали на снегах тепличный этот цветок. На этот длительный процесс, продолжавшийся из поколения в поколение, давший миру Вестрисов[18], Новерров[19], династии Тальони[20] и Петипа[21], Россия ответила небывалыми расцветом балета и прежде всего – явлением Павловой. Она слила воедино три вида, три строя балетного классицизма: французских «Людовиков», итальянскую чеканку «пиччикато» на пальцах по методе знаменитого педагога кавалера Чеккетти[22] и то неотъемлемо русское, тот душой исполненный полет, которым славились Андреяновы[23], Муравьевы[24], Евгения Соколова[25]. Ее коснулись искания Изадоры Дункан[26]; она загоралась дерзаниями Фокина,

дававшими исход ее огромному мимическому дарованию. Но с тех пор, как она оторвалась от России, она, расходясь в этом с «космополитом» Дягилевым[27], с трогательной верностью хранила заветы родной сцены и «старой» школы.

Она чувствовала – или мнила – себя прежде всего балериной, классической танцовщицей. Но ничего не было ей более чуждо, чем академическая правильность. Стройную систему этого танца чистого разума и строгий его устав, его алгеброй проверенную гармонию она наполняла такой горячей жизнью, таким пылом мечты, таким полетом воображения, что каждый танец ее казался импровизаций. Нельзя было быть более жизненной в самом отвлеченном из стилей, более оригинальной в пределах школы. В минуты бурного подъема она словно взрывала изнутри «канон» условной красоты; в минуту благой тишины она озаряла его внутренним светом. Поэтому можно было удивляться Павловой, но было тщетно ей подражать; была лишь единая Павлова, а другой нет – и не быть!

III

Андрей Левинсон
Смерть лебедя. Прощай, Павлова
Levinson André. La mort du cygne. Adieu à Pavlova //
Comœdia. Paris, 1931. 24 janv. № 6579. P. 1

Никогда больше мы не увидим Анну Павлову! Добавившись к тому пламени, которое горело в ней, лихорадка за несколько дней поглотила ее хрупкое тело. Она угасла в номере гостиницы в Гааге, куда привела ее дорога во время последней гастрольной поездки[28] – славного тяжелого «бродяжничества» кочевой звезды: далеко, очень далеко от родной страны и вдали от того убежища в Англии, где она иногда отдыхала. Я знаю, что должен читателю некролог о божественной страннице; обязан не ограничиваться своим горем.

Но избавьте меня сегодня от так называемой передовицы. Мое горе действительно слишком велико для того, чтобы рассказать о карьере Павловой отстраненно, подобающим историку образом. Как мне это сделать? Двадцать, тридцать раз я говорил о ней при ее жизни; и всегда в какой-то момент, когда, казалось, я уже близок к разгадке чуда ее искусства и тайны ее личности, мне не хватало слов.

Ибо те, кто хладнокровно анализируют технику, разбирают талант по винтикам, но перед откровением гения, перед прозрением Божественного по существу по-прежнему пребывают в состоянии восторженной растерянности. Пусть читатели судят о моей боли по роковым новостям: я должен писать о Павловой в прошедшем времени, в умершем прошедшем времени, как некогда шутил находящийся в агонии Теофиль Готье!

«Это конец всего», – было моей первой мыслью. Это в самом деле конец несомненных проявлений красоты, несомненных проявлений души, о которых новое поколение – художники и публика – имеет лишь смутное представление. Что это за проявления, которые уже делают Павлову «лебедем прошлого», почти легендарной фигурой?

Она была не виртуозной, а прирожденной балериной, богатой красками, страстной, живописной, духовной зарей «белого балета»: незабываемы лирические чары «Сильфид» Шопена, бессмертная элегия «Умирающего лебедя» и тот чудесный полет «Жизели», который прошлой весной я, стало быть, видел в последний раз. Никакое предчувствие тогда не предупредило меня, но мои эмоции дошли до предела, когда я наблюдал, каким образом порывы этого исхудавшего тела, сформированного и утонченного балетным экзерсисом, как само наличие этого телесного расслабления подъема и колена выражают элевацию души. Благодаря своей активности театральное действие старого романтического балета достигало несравненного: *amori et dolori sacrum*[*].

Когда придет время определить место Анны Павловой, высшее место в истории балета (позвольте мне сейчас побыть возле этого дорогого тела хотя бы в мыслях), мы сможем увидеть, как долгая эволюция, распространение в России западного танца, появление национального искусства привели к появлению этой не вписывающейся в общий ряд личности, которая подводит итог великой традиции, обновляет и превосходит ее. Но подобные соображения не облегчат нашего переживания сегодняшней утраты. Есть и будут замечательные танцовщицы. Существо, которое только вчера жило среди нас – и мы считали это естественным, – отныне исчезло; данность такого тела, качество такой души не могут воссоединиться еще раз. Другой Павловой не будет никогда.

Перевод с французского Б. Грачева,
литературная редакция С. Сбоевой

[*] *Amori et dolori sacrum* (лат.) – высота священного творения любви и страдания.

IV

Андрей Левинсон
Гений Анны Павловой
Levinson André. Le genie d'Anna Pavlova //
Candide. Paris, 1931. 29 janv. № 359. P. 13

Сколько раз при жизни Анны Павловой я пытался разгадать загадку ее искусства, превосходного, а главное – бесподобного? Невозможное дело! Каждое ее появление на театральных подмостках было чудом, которое не удается свести к ряду суждений.

Теперь, когда ее больше нет, когда былой лебедь освободился от своей земной жизни, мы уже не надеемся разгадать эту тайну, химическая формула соединения тела и души в этом случае для нас потеряна навсегда. Павлова исчезает внезапно, умирает, выходит за пределы нашей досягаемости: и тогда мы замечаем, что она была нам не дана, а только одолжена до своего возвращения на небеса. Мы всегда подозревали, что столь удивительное крылатое существо происходит не совсем из этого мира и вовсе не из этого времени… Вспоминается чувство, которое возникало у нас при виде ее танца, несколько несовместимого с эпохой, старомодного, если хотите, или, как принято говорить, неактуального. Он был связан с качеством ее души, а также с ее материей, исполненной духовности. В мире, все более и более лишенном тайн, некоторые ее аттитюды намекали на сверхъестественное. Она не вписывалась в жизнь наших современных столиц так же, как пери или фея, или другая легендарная фигура, смешение грез и реальности. Каждый из ее жестов был не только арабеской, исполненной с предельной грацией, но еще и символом неизреченного: я вовсе не имею в виду под символом заумный иероглиф, но говорю о четком, конкретном, поразительном образе внутренней жизни. Иными словами о том, что ее искусство по сути поэтическое. Сто лет назад Теофиль Готье писал в *Courrier de Paris*, что Тальони была одним из величайших поэтов своего времени и «гением в той же степени, как и лорд Байрон, и Ламартин»[29]. Насколько же более изолирована была Павлова, она, единственная, в наше время несла в своем хрупком теле силу лиризма, пламя поэзии, побудительный мотив к запредельному.

Я далек от мысли «канонизировать» дорогую умершую, лишить ее своей проникновенной человечности, своей пленительной и пылкой женственности!

Афиша.
А. Павлова.
Несравненная.
Century Opera House.
Нью-Йорк. 1914 г.

Но я убежден, что еще в большей мере, чем ее непревзойденный шарм, магнетизм каждого атома ее существа, пластичность ее метаморфоз, именно эта трансцендентальность ее поэм без слов позволяла ей разговаривать с необъятной публикой, временами изысканной, зачастую необразованной и наивной (зрителями Павловой были как великие князья и парижане, так и колонисты Явы или мексиканские метисы, ибо в качестве миссионера танца *в чужих краях* она прошла и покорила все части света), вызывая священный трепет. Всякий вечер, иногда в Токио, а иной раз на Лазурный берег, в театры *Covent Garden*, *Colon* спешила толпа: пресыщенные знатоки, простые сердца. Почему? Да чтобы увидеть, как она умирает прежде, чем она не уехала! Чтобы присутствовать при белой агонии Лебедя, чтобы насладиться этим зрелищем душевной боли, оставленной здесь, на белом свете, вылившейся в безнадежном усилии последнего взмаха крыла, в дрожи перьев перед тем, как снова закрыться в собственной душераздирающей меланхолии. На протяжении двадцати лет не было во всем мире ни одной программы Павловой, которая бы не включала в себя это похоронное песнопение: возвышенную элегию «Умирающего лебедя». Пред ночью, рассеянной прожекторами, меж сценической площадкой и фризами задника, меж землей и небом продолжался этот ежедневный поединок чистого духа и плотской формы. Однажды Лебедь взлетел. Мы больше

никогда его не увидим! Врач, присутствовавший при последних мгновениях жизни Павловой, свидетельствует, что, находясь без сознания, она все еще подражала своими бедными обескровленными руками последним вздрагиваниям белой смертельно раненой птицы…

***

Вместе с тем – как поэт скорее из семьи Шелли, а не Байрона – Павлова была, это всем известно, прославленной женщиной театра, самой знаменитой танцовщицей эпохи и к тому же величайшей – если мы уберем из понятия «величие» то, что в нем может быть торжественным и напыщенным, – обладательницей наивысшей спонтанной естественности, вечной свежести вплоть до ребячества вдобавок к редкому возвышению ее искусства благодаря неодолимой привлекательности.

Она была великолепна в том жанре[30], который подавляет личность и лишает свободы выражения. Она была – и осталась на всю жизнь – звездой императорских театров. Принимая когда-то Изадору Дункан, воспламененная реформами Фокина, чьи композиции воплощали ее пылкую гениальную пантомиму, Павлова была несравненной классической танцовщицей. Шаги и позиции Школы[31] остались родным языком ее искусства. В ней проявилась традиция, до самого конца для нее нерушимая. Такая хрупкая, маленькая, ее фигурка воспаряла, летала над многовековым зданием современного балета, подобно крылатой Победе над вершиной пирамиды. Для этого потребовалось, чтобы танцмейстеры итальянского Возрождения сделались «изобретательными геометрами», призванными к французскому двору, чтобы академики Великого короля кодифицировали законы и проследили «пути» благородного танца. В свою очередь романтическая экзальтация подняла Сильфиду на пуанты и вытолкнула в воздух, затем та же самая волна вынесла на берега Невы Мариуса Петипа, Перро, Сен-Леона, создателей французского танца с русской экспрессией, а Чеккетти приспособил к нему миланскую виртуозность, и однажды в России смог сформироваться национальный стиль, который с тех пор стал универсальным. На столетие франко-итальянской колонизации, на терпеливые уроки Запада Россия ответила откровением Павловой: она двадцать два года назад пришла в парижский театр Шатле танцевать балет «Сильфиды» на вальсы Шопена.

В следующем году ее дорога разошлась с путем Сержа Дягилева, великого лидера незабываемого русского вторжения. Дягилев обратился

А. Павлова.
Фотопортрет. 1920-е гг.

к сложному искусству – разнородному, актуальному в Европе. Павлова, которая редко появлялась в Мариинском театре (Санкт-Петербург, однако, боготворил ее и не заставил томиться, прежде чем покрыть славой), даже в самых отдаленных поездках оставалась верной духу и заветам традиционного и классического русского балета. Бурлескная деформация, резкие переходы и тяжеловесность в исполнении, примесь акробатики представлялись Павловой ересью.

Ей были свойственны принципы размеренной грации, непостижимой легкости, изящных конструкций с четким балансом на пуантах, медленного «развернутого» адажио, где балерина расцветает, как цветок, была присуща восхитительная игра изгибов вокруг прямых линий «арабеска», игра всего этого гармоничного единства форм, всех этих замешательств, этих уловок, этих ритуалов красоты в моменты прыжков – им Павлова никогда не изменяла. При всем том она наполняет традиционные формы – которые остаются у многих других жесткими и застывшими, школярскими, академическими – жизнью, в такой степени насыщенной чувствами, сердцем, душой, стремится привнести в повторение обычных шагов такой пыл, столь яркий блеск, пикантность, страсть или меланхолию для того, чтобы мы стали свидетелями чудесного воскрешения искусства, нераспознанного и забытого элитой. Павлова соединяла предельную и восхитительную оригинальность с верностью правилам и знанием правил. Она танцевала «Умирающего лебедя» около десяти тысяч раз, и каждый раз мы думали, что присутствуем при импровизации. По общему признанию, школьная гимнастика была для нее только трамплином, который вытолкнул ее в собственную идеальную сферу. Мы уже говорили: Павлова была больше, чем классическая танцовщица, больше, чем вообще танцовщица. Ее гибкая талия, ее сильная шея, ее изящно слепленная головка несли в себе поэзию. Она была прежде всего балериной, прежде всего, если не превыше всего. В па-де-де «Жизели», как и в «Стрекозе»[32], существо и форма у нее едины; традиция и вдохновение слиты ею настолько, что уже не различить, раскрыла она над землей и жизнью то ли одно, то ли другое свое крыло.

Перевод с французского Б. Грачева,
литературная редакция С. Сбоевой

[1] *Левинсон Андрей.* Анна Павлова и легенда Лебедя // *Дандре В.Э.* Анна Павлова. Жизнь и легенда. <Приложение>. СПб.: Вита Нова, 2003. С. 501. Публикация главы из книги: *André Levinson*. La danse d'aujourd'hui. Paris, 1929, первый перевод на русский язык Л.М. Цывьяна.

[2] Газета «Возрождение», основанная в Париже нефтепромышленником А.О. Гусаковым и П.Б. Струве, ее первым главным редактором, выходила с 3 июня 1925 г. ежедневно (в августе 1927 г. Струве сменил Ю.Ф. Семенов), с 1936 по 1940 г. еженедельно; в 1949 издание было возобновлено в виде журнала. Издатели занимали непримиримую позицию к большевистскому строю. – См.: Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918 – 1940. Периодика и литературные центры / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: РОССПЭН, 2000. С. 64–65.

[3] *Comœdia* («Комедия») – см. комментарий № 4 к публикациям «О 20-летии литературной деятельности А.Я. Левинсона» в настоящем издании.

[4] *Candide* – политическая и литературная еженедельная газета, выпускалась в Париже издательством Arthème Fayard с 1924 по 1944 г. При своей антиреспубликанской, откровенно антикоммунистической и большей частью антидемократичной идеологии имела литературный

отдел, который пользовался уважением разных политических слоев общества. В редакционную коллегию входили П. Гаксотт, личный секретарь лидера националистического движения, публициста Ш. Морраса, Л. Дюбеш – литературный и театральный критик, историк театра, Д. Сорде – музыкальный критик, и др. В еженедельнике публиковались, к примеру, А. Тибоде – автор монографий о С. Малларме, Г. Флобере, П. Валери, Стендале, и Ж. Дюамель – прозаик, поэт, драматург, подписавший «Декларацию независимости духа» Р. Роллана. – См: https: // fr.wikipedia.org/wiki/Candide_(journal) (04.10.2019).

I

[5] «*…Русской Терпсихоры души исполненный полет.*» Не совсем точная строка из первой главы романа в стихах «Евгений Онегин»: «Узрю ли русской Терпсихоры / Душой исполненный полет?».– *Пушкин А.С.* Евгений Онегин // *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Наука, 1964. Т. 5. С. 16.

II

[6] «*Боже, как странно: Россия без Пушкина.*» –*Гоголь Н.В.* Письмо П.А. Плетневу. Москва. 27 сент. 1839 // *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.]: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 11. С. 255.

[7] «*Есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа …*», – сказано Гоголем о Пушкине. – *Гоголь Н.В.* Несколько слов о Пушкине // *Гоголь Н.В.* Указ. собр. соч. Т. 8. С. 50.

[8] «*Летит как пух от уст Эола.*» – *Пушкин А.С.* Евгений Онегин // *Пушкин А.С.* Указ. собр. соч. Т. 5. С. 18.

[9] «Ночь», хореографическая миниатюра на музыку А.Г. Рубинштейна – первый у Павловой самостоятельный опыт лирического высказывания. Давалась в 1909 г. в Малом (Суворинском) театре на спектакле к 75-летию А.С. Суворина. «Вальс, если только можно назвать вальсом эту “песню без слов”, пластически декламировал Пушкина <…> Все это придумала она сама. Это ее вдохновение, ее творчество. Потому она так искренна и свободна в своей пляске <…> Павлова создала свой собственный жанр.» – *Беляев Юр.* Театральные заметки // Новое время. СПб., 1909. 4 марта. № 11845. С. 6.

[10] *Тальони* (*Taglioni*) *Мария* (1804–1884), итало-французская артистка балета, балетмейстер, педагог. Вместе с отцом Ф. Тальони работала в Большом театре Петербурга с 1837 по 1842 г. (с перерывами).

[11] *Ламартин* (*Lamartine*) *Альфонс де*, полн. фам. и имя *де Пра де Ламартин Альфонс-Мари-Луи* (1790–1869), французский прозаик, поэт, политический деятель. Представитель романтизма.

[12] Принято считать, что А.П. Павлова умерла в возрасте сорока девяти лет.

[13] *Эльслер* (*Elssler*) *Фанни*, наст. имя *Франциска* (1810–1884), австрийская артистка балета эпохи романтизма. Дебютировала в 1818 г. в венском *Theater am Kärntnertor*. С 1834 по 1840 выступала в Парижской опере. Первой из европейских танцовщиц осуществила турне по Америке (1840–1842). Гастролировала в Англии, Бельгии, Венгрии, Италии, Ирландии, Германии и с 1848 по 1851 г. в России (с 1849 работала с Ж. Перро). Исполнительница главных партий в произведениях Ж. Доберваля «Тщетная предосторожность» и Перро – «Жизель», «Мечта художника», «Эсмеральда», «Катарина, дочь разбойника». Спектакли «языческой» (Т. Готье) танцовщицы в Петербурге и Москве продолжили развитие русского романтического балета. Эльслер покинула сцену после гастролей в Вене в 1851 г.

[14] «*27 декабря 1907 года в Дворянском собрании… она впервые танцевала Умирающего лебедя, поставленного М.М. Фокиным… и отвергнутого другой балериной.*»

В современной литературе о балетном искусстве общеприняты другие сведения: дебют Павловой в хореографической миниатюре «Лебедь» (позднее «Умирающий лебедь») на музыку К. Сен-Санса из сюиты «Карнавал животных» состоялся 22 декабря 1907 г. в Мариинском театре на благотворительном концерте в пользу новорожденных детей и бедных матерей императорского (Санкт-Петербургского) родовспомогательного заведения. – См.: Петербургский балет. Три века. Хроника. 1901 – 1950 / Авт.-сост. Н.Н. Зозулина, В.М. Миронова. СПб.: Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, 2015. Т. 4. С. 100.

М.М. Фокин сообщал: «Как-то Павлова пришла ко мне и сказала: “Хор императорского оперного театра просил меня принять участие в их концерте в Дворянском собрании. Ты не мог бы мне помочь выбрать музыку?”<…> я … подумал: ”она создана для Лебедя”.<…> Этот танец стал символом нового русского балета. Это было сочетание совершенной техники с выразительностью». – *Фокин М.М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера / Ред. Г.Н. Добровольская. Л.: Искусство, 1981. С. 341.

Левинсон и в других своих трудах свидетельствовал: «С тех пор как Павлова создала это адажио (Фокин задумал его для другой звезды,

которой оно не понравилось), тысячи балерин пробовали его танцевать <…> Но ни одна из них даже не приблизилась к ней». – *Левинсон Андрей.* Анна Павлова и легенда Лебедя – цит. по: *Дандре В.Э.* Указ. соч. С. 501.

«“Лебедь” … самой упрощенностью своей как нельзя лучше иллюстрирует силу свободной выразительности, свойственной чистому классическому танцу, лишенному конкретной драматической жестикуляции, – писал Левинсон. – Быстрые, короткие шажки на обоих вытянутых носках, ритмическое дрожание до крайности напряженных мышц вызывает неизбежное впечатление желания подняться, вспорхнуть, взлететь, освободиться от гнета мучительного переживания, между тем как связанные движения рук, сплетенных над головой, точно простреленные крылья, создают трагическое впечатление невозможности полета, напрасного усилия, отчаяния. И когда артистка в конце танца падает на одно колено, опустив голову и бессильно сплетенные руки, вы чувствуете себя свидетелем совершившейся драмы свободного духа, связанного тягой земной, – драмы, которой мог бы послужить эпиграфом стих Малларме: “Tout son col secouera cette blanche agonie”» (франц. «Всю шею вскоре потрясет высвобожденье духа»). – *Левинсон Андрей.* Старый и новый балет. Мастера балета. СПб.: Лань: Планета музыки, 2008. С. 133–134.

[15] *Перро* (*Perrot*) *Жюль-Жозеф* (1810–1892), французский артист балета, балетмейстер, педагог. Дебютировал в Лондоне. Выступал вместе с М. Тальони в Парижской опере (1830–1835 и 1841), лондонском Королевском театре (1843–1848), миланском театре Ла Скала. С 1849 по 1859 г. служил в Петербурге как танцовщик и главный балетмейстер Большого театра. Считается самым крупным представителем романтического стиля в балетном искусстве.

[16] *Сен-Леон* (*Saint-Leon*) *Артюр*, наст. фам. и имя *Мишель Шарль-Виктор-Артюр* (1821–1870), французский артист балета, балетмейстер, педагог, скрипач. Дебютировал как танцовщик в Мюнхене. С 1837 по 1847 г. выступал в Париже, Брюсселе, Турине, Милане, столицах Австрии, Великобритании, Германии и других европейских городах.

[17] *Петипа* (*Petipa*) *Мариус*, *Мариус Иванович* (1818–1910), артист балета («танцор-мим»), балетмейстер, педагог. Француз. Учился у отца, Ж.-А. Петипа и О. Вестриса. С 1847 по 1903 г. служил в петербургском Большом, с 1860 Мариинском театре, с 1869 г. главный балетмейстер. Создатель классического балетного репертуара.

[18] *Вестрис* (*Vestris*) *Гаэтан*, наст. фам. и имя *Вестри Гаэтано Аполлини Бальтазаре* (1729–1808), французский артист балета, балетмейстер, педагог. По происхождению итальянец. Выдающийся представитель танцевального и пантомимного мастерства эпохи классицизма. В балетмейстерском искусстве последователь Новерра.

Вестрис Тереза (1726–1808), французская артистка балета. Сестра Г. Вестриса.

Вестрис Анджьоло Мария Гаспаро (1730–1809), итальянский артист балета. Брат Г. Вестриса.

Вестрис Огюст, наст. имя *Мари-Жан-Огюстен* (1760–1842), французский артист балета, педагог. Внебрачный сын и ученик Г. Вестриса. Выступал, позднее и преподавал в Королевской академии музыки, участник постановок Ж.-Ж. Новерра, П. и М. Гарделей. По определению Новерра, «самый удивительный танцовщик Европы» благодаря сочетанию виртуозной техники и бурного темперамента. В 1780–1781 с отцом и в 1788–1793 гг. с Новерром гастролировал в Лондоне. Класс Вестриса в Парижской опере посещали М. Тальони, К. Гризи, Ф. Эльслер.

[19] *Новерр* (*Noverre*) *Жан-Жорж* (1727–1810), французский артист балета, балетмейстер, реформатор и теоретик балетного искусства. Восприняв идеи просветителей (Вольтера, Д. Дидро) и эстетики сентиментализма (Ж.-Ж. Руссо), стремился сделать балет действенным, опоэтизировать естественные чувства и отношения. Проводил свою реформу в Штутгарте, Вене (совместно с К.В. Глюком), Нойштадте, Милане. В сезоне 1776/1777 став главным балетмейстером Парижской оперы, не получил поддержки ее консервативной труппы. С 1781 г. периодически возобновлял свои спектакли в Лондоне. Вернувшись во Францию, разрабатывал теорию балета. Автор книги «Письма о танце и балетах», впервые вышла в Лионе и Штутгарте (1760); в Петербурге при жизни Новерра был издан четырехтомник его трудов (1803–1804).

[20] В династию итальянцев *Тальони* (*Taglioni*) входили:

Тальони Карло (1755–1835), артист балета, балетмейстер и импресарио. Родоначальник династии. Отец Филиппо, Сальваторе и Луизы.

Тальони Филиппо (1777–1871), артист балета, педагог, балетмейстер. Сын К. Тальони, отец Марии и Поля. Первым показал на сцене танец на пуантах, расширил диапазон балетных жанров.

Тальони Луиза (?–?), артистка балета. Дочь К. Тальони.

Тальони Сальваторе (1789–1868), артист балета, балетмейстер. Сын К. Тальони.

Тальони Мария – см. комментарий № 5.

Тальони Поль (1808–1888), артист балета. Брат М. Тальони.

Тальони Луиза, младшая (1823–1893), артистка балета. Дочь С. Тальони.

[21] Франко-русская балетная династия *Петипа* (*Petipa*):

Петипа Жан-Антуан (1787–1855), французский артист балета, балетмейстер, педагог. Основатель династии. Приехал в Петербург без малого через четыре месяца после младшего сына, Мариуса. С октября 1847 г. и до конца жизни преподавал танец в Театральном училище.

Петипа Люсьен (1815–1898), французский артист балета, балетмейстер, педагог. Старший сын Ж.-А. Петипа. Солист Парижской оперы с 1839 по 1862 г. С 1860 по 1868 г. ее директор.

Петипа Мариус, *Мариус Иванович* – см. комментарий № 12.

Петипа, *Суровщикова-Петипа Мария Сергеевна* (урожд. *Суровщикова*, 1836–1882), артистка балета. Первая жена М.И. Петипа (с 1854 по 1869). Солистка императорских театров (1854–1869); прима-балерина Парижской оперы с 1861 по 1862 г.

Петипа Мария Мариусовна (1857–1930), артистка балета. Солистка императорских театров (1875–1907), первая исполнительница партии феи Сирени в «Спящей красавице». Дочь М.И. Петипа и М.С. Суровщиковой.

Петипа Надежда Мариусовна (1874–1945), артистка балета. Входила в труппу Мариинского театра. Дочь М.И. Петипа и его второй жены, балерины Л.Л. Савицкой, внучка русского трагика Л.Л. Леонидова.

[22] *Чеккетти* (*Cecchetti*) *Энрико*, *Энрико Цезаревич* (1850–1928), итальянский артист балета, балетмейстер, педагог. С 1868 г. танцевал во Флоренции, Риме, Турине, Пизе. В 1870 г. дебютировал на сцене Ла Скала, занял положение первого танцовщика и успешно выступал в Норвегии, Дании, Германии, Австрии, России (1874), Лондоне (1885).

С 1877 по 1882 г. гастролировал со своей труппой в летних театрах Петербурга, временно работал в Москве. В 1887 стал первым танцовщиком, с 1890 – вторым балетмейстером, с 1892 – репетитором балета Мариинского театра. В 1892–1902 преподавал в Театральном училище сначала мимику, с 1896 классический танец. 27 января 1902 г. на Мариинской сцене состоялся прощальный бенефис Чеккетти.

С 1902 по 1905 г. он возглавлял школу при варшавской Опере; гастролировал по Италии. В 1906 вернулся в Петербург и открыл собственную школу. С 1911 по 1921 г. главный педагог-репетитор и исполнитель мимических ролей в Русском балете Дягилева. Давал уроки А.П. Павловой; прервав работу у Дягилева, сопровождал ее на гастролях по США (1913). Последние выступления Чеккетти состоялись в Русском балете (1922, Лондон) и на родине (Милан, 1926). Известностью в разных странах пользовался и разработанный им для русских учеников метод, отличающийся строгой систематизацией. – См.: Общество Петипа. https: //petipasociety.com/enrico-cecchetti/ (03.03.2019).

[23] *Андреянова Елена Ивановна* (1819–1857), артистка балета. Представительница петербургской балетной школы, в наибольшей степени воплотившая свой талант в период между гастролями М. Тальони и Ф. Эльслер. Первая русская Жизель (премьера 18 декабря 1842 г.). Осенью 1843, в сентябре 1844 – феврале 1845 и в сезоне 1848/1849 выступала в Москве. Партнерша М.И. Петипа в спектакле «Пахита» – дебюте балетмейстера в Петербурге (1847), высоко ценимая им за единство исполнения классического и характерного танца. С 1845 г. очень успешно гастролировала за рубежом: в Гамбурге, Лондоне, Париже (*Opéra*) и Милане (*La Scala*), летом 1853 г. снова в Лондоне (*Covent Garden*). С 1853 по 1855 г. совершала поездки по российской провинции. Кроме балетных партий, Андреянова исполняла мимические оперные роли, характерные танцы, дивертисменты. После тяжелой болезни умерла в Париже.

[24] *Муравьева Марфа Николаевна* (1838–1879), артистка балета. Дебютировала в петербургском Большом театре в 1848 г. По силе драматического таланта солистку романтического балета Муравьеву современники сравнивали с ведущими актерами Александринского театра. Славилась «кружевной отделкой па» и искренним лирическим чувством, технику сочетала с артистизмом. С 1860 по 1862 г. выступала в Москве; в 1863 и 1864 г. добилась признания в Париже. В связи с замужеством в 1864 г. оставила сцену.

[25] *Соколова Евгения Павловна* (1850–1925), артистка балета, педагог. С 1869 по 1886 г. выступала на сцене Мариинского театра. «Основоположница … в вышей степени поэтического стиля русской взлетающей (l'elevation) балерины.» – *Левинсон Андрей.* Анна Павлова и легенда Лебедя – цит. по: *Дандре В.Э.* Указ. соч. С. 494. Затем преподавала в балетных классах Театрального училища. С 1902 по 1904 г. главный репетитор Мариинского театра. Уроки танца у Соколовой брала Павлова.

[26] *Дункан* (*Duncan*) *Изадора Анжела*, *Айседора* (1877 или 1878–1927), американская танцовщица. Одна из создателей танца модерн. Стержнем творческого метода и стиля Дункан было стремление к самовыражению

личности в танце, к красоте естественных человеческих чувств. Дебютировала в Будапеште (1903) и Берлине (1904). Впервые гастролировала в России в 1904 г., периодически выступала в Москве и Петербурге с 1905 по 1913 г. В 1921 организовала в Москве свою школу, жила в СССР до 1924 г.

Фокин и Павлова, работая над танцем-монологом «Лебедь», «думали об импровизационном искусстве Изадоры Дункан», – полагала В.М. Красовская. «Защитникам академизма он <Фокин> предлагал такую композицию танца, где были порваны каноны, основанные на абстрагированной условности выразительных средств.» – *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века: В 2 ч. Ч. 2. Танцовщики. Л.: Искусство, 1972. С. 263.

Соавтор балетмейстера-новатора и в 1907 г., и в дальнейшем, «во всем следуя заветам времени, Павлова умела подняться над преходящим до вечного … вдохновение оправдывало сплав дунканизма с классическим танцем». – *Красовская В.* Указ. соч. С. 269.

[27] Павлова участвовала в спектаклях первого Русского сезона в Париже, которые показывались в арендованном С.П. Дягилевым театре Шатле. «Павлова была прекрасна в “Сильфидах”, хороша в “Армиде” и очень трогательна в “Клеопатре”. Но реклама, сосредоточенная на Нижинском, почти обошла эту великую танцовщицу. Естественно, что она не удержалась в деле и в других сезонах не участвовала в дягил<евской> антрепризе, – сокрушался Фокин. – Это большое художественное дело лишилось своей лучшей танцовщицы, а Павлова лишилась художественного ансамбля». – *Фокин М.М.* Указ. соч. С.128.

В следующем 1910 г. балерина создала собственную труппу.

III

[28] Последнее европейское турне Павлова совершила в 1930 г.: с января по 12 мая выступала в Испании, на юге Франции, в Швейцарии, Германии, Дании, Швеции, Норвегии и Париже. Затем, с 8 сентября по 13 декабря, успешно провела английский сезон в лондонском театре *The Golders Green Hippodrome*. Континентальные гастроли балерины 1931 г. должны были открыться 19 января в Голландии. В поезде – по дороге в Гаагу, 17 января – она поняла, что нездорова; был поставлен и несколькими докторами подтвержден диагноз – стремительно развивающийся плеврит, вовремя не обнаруженный. В ночь на 23 января 1931 г. А.П. Павлова умерла.

IV

[29] Прежде, чем стать театральным критиком газеты *La Presse* («Пресса»), Т. Готье написал экстренную статью в *Courrier de Paris* («Парижский курьер», 13 октября 1836 г.). «Это была единственная статья, которая никогда не переиздавалась. В ней он размышлял о Тальони на ее пике – перед самым уходом из Оперы; поведал, что король Луи-Филипп попросил ее станцевать в королевской резиденции в Компьене. Тальони танцевала или, вернее, какое-то время блуждала по воздуху с такой нежной непринужденностью, такими сладострастно томными позами, с таким искусством и естественностью, такой простотой и скромностью, что околдованный Король подарил ей великолепный аграф с сапфиром, окруженным бриллиантами, вполне достойный руки, которая его дала, и руки, которая его получила. <…> И тем, что отличало Готье, продолжавшего писать статьи о драматическом театре и танцорах в течение более тридцати пяти лет, было определение таланта Тальони: “Тальони – одна из величайших поэтов нашего времени; она изумляет совершенством своего искусства… она гений, если кто-то желает понимать под этим словом способность, простертую до последних пределов, той же степени, как и у лорда Байрона, и месье де Ламартина”. <…> Именно здесь, в своем первом рассуждении о театре и театральных деятелях, Готье сформулировал одну из своих великих доктрин: культ женской красоты.» – *Binney Edwin*. Les ballets de Théophile Gautier. Paris: Librairie Nizet, 1965. P. 33.

[30] «*Она была великолепна в том жанре, который подавляет личность и лишает свободы выражения*.» Речь ведется о балете как наиболее канонизированной разновидности театрального искусства.

[31] А.П. Павлова окончила в 1899 г. балетное отделение петербургского Театрального училища императорских театров. Тогда на этом отделении преподавали: танцы и теорию танцев – А.А. Горский, танцы – П.А. Гердт, Н.Г. Легат 1-й, С.Г. Легат 2-й, Э.Ц. Чеккетти; репетитор танцев – А.В. Ширяев. – См.: Ежегодник императорских театров. Сезон 1898/1899 г. / Под ред. С.П. Дягилева. СПб., 1899. С. 136, 140.

[32] «Стрекоза» – хореографическая миниатюра на вальс «Schön Rosmarin» («Прекрасный розмарин») Ф. Крейслера, австрийского скрипача с мировым именем и композитора. Труппа Анны Павловой, 1915 г.

Гарена Краснова

Находка в Музее кино: фильм «Мы»

При обработке фонда знаменитого советского оператора Сергея Васильевича Косматова (Ф.68) были обнаружены материалы, касающиеся его раннего фильма «Мы» (1928).

Долгое время этот фильм считался потерянным, пока зимой 1973–1974 гг. музей им. Бахрушина не начал готовиться к столетнему юбилею Всеволода Мейерхольда. Тогда сотрудник музея Лев Михайлович Спасский нашел коробку, внутри которой лежала кинопленка, высохшая, с порванной перфорацией. Не без труда сотрудники музея разобрали в титрах имена создателей – сценариста Гюга Гиггинса, режиссера А. Жилинского[1] и кинооператора Л. Косматова[2].

Лев Михайлович Спасский, организатор будущего мероприятия, решил сосредоточить поиски на фигуре Косматова. В телефонном справочнике он нашел имена нескольких Косматовых и начал их методично обзванивать до тех пор, пока не наткнулся на самого Леонида Васильевича. Не без труда уже немолодой в ту пору оператор вспомнил, что в конце 1920-х гг. снимал на пленку капустник, который в год 15-летнего юбилея устроили артисты Второго МХАТа.

В ту пору Леонид Косматов вместе с режиссером Юлием Райзманом[3] снимал фильм «Каторга». В нем были задействованы и артисты второго МХАТа. А.М. Жилинский играл старосту камеры политзаключенных. В.А. Попов – старшего тюремного наблюдателя. В.А. Таскин (актер МХТ) – тюремного начальника Остробейло. Были и другие исполнители из Второго МХАТа.

От Александра Жилинского Леонид Косматов узнал, что артисты хотят отметить свой юбилей капустником и предложил запечатлеть его на пленку, благо при монтаже «Каторги» оставалось много «хвостов». Так благодаря энтузиазму молодого кинематографиста остались в истории драгоценные хроникальные кадры из жизни театра 1920-х.

Камера Косматова запечатлела обаятельный облик Константина Сергеевича Станиславского, с отеческой улыбкой приподнимающего широкополую черную шляпу при встрече со своими воспитанниками. Суховатого с виду, застегнутого на все пуговицы, Владимира Ивановича Немировича-Данченко в знаменитой каракулевой шапке. Но подлинным героем этой небольшой ленты является Михаил Александрович Чехов. Его выразительное лицо можно увидеть во многих кадрах фильма – когда он беседует с И.Н. Берсеневым, дружески поправляя на нем галстук-бабочку или проводит с актерами труппы занятия (участники бросают друг другу воображаемые мячи), играет Гамлета в знаменитом спектакле.

В фильме зафиксированы различные этапы подготовки будущих спектаклей, документально запечатлена жизнь, текущая за кулисами.

А. Жилинский – Голляк.
Фильм «Каторга».
1928

Интересны кадры репетиций, в которых участвуют С.В. Гиацинтова, С.Г. Бирман и др. Эти документальные кадры перемежаются ироничными «хулиганскими» вставками. Например, завершает фильм такой эпизод – рисованный сверчок (отсылающий зрителя к знаменитому спектаклю Первой студии «Сверчок на печи», 1914), суча ножками и шевеля усиками, производит на свет яичко с надписью «Второй МХАТ».

Благодаря Л.В. Косматову Спасский сумел опознать многих героев ленты. Так под загадочным псевдонимом сценариста Гюг Гиггинс скрывался артист В.А. Подгорный[4]. А безвестным руководителем хора оказался прославленный в будущем А.В. Свешников[5].

Но главная проблема состояла не в опознании героев, а в реанимации самой ленты.

Пожалуй, только Косматов знал, как можно вернуть фильм «Мы» к жизни. В те годы он активно работал во ВГИКе. Вместе со студентами был напечатан контрнегатив, а потом на его основе сделаны две копии фильма, каждая по 890 метров. Сам Косматов со студентами написал монтажные листы.

После изготовления копий в музее им. Бахрушина прошла премьера возрожденной ленты. В зрительном зале в основном собрались родственники запечатленных на пленке артистов, ведь со дня создания фильма прошло почти полвека, многих уже не было в живых. Представлять фильм должен был Сергей Васильевич. Но в этот день у него случился тяжелый приступ, и он не смог присутствовать на премьере.

В. Подгорный

Сам фильм «Мы» нельзя назвать шедевром, недаром артисты дали ему подзаголовок «Капустник». Его главная ценность в том, что он позволяет увидеть живыми артистов знаменитого театра, память о котором долгие годы тщательно вычищалась из истории советской культуры.

[1] Жилинский Александр Матвеевич (10 января 1893 – 10 июня 1948), актер Первой студии МХТ и Второго МХАТ. Снялся в фильмах «Раскольников» (1925), «Круг» (1927), «Каторга» (1928). В 1929 г. уехал за границу.

[2] Косматов Леонид Васильевич (31 декабря 1900 – 2 августа 1977), советский кинооператор, лауреат трех Сталинских премий, профессор ВГИКа.

[3] Райзман Юлий Яковлевич (15 декабря 1903 – 11декабря 1994), советский кинорежиссер, снял около 22 полнометражных художественных фильмов. «Каторга» была одной из первых его работ.

[4] Подгорный Владимир Афанасьевич (7 марта 1887 – 29 августа 1944), актер драматического театра. В Первой студии и Втором МХАТ работал с 1919 по 1936 гг. Был режиссером первого юбилейного капустника театра «Необыкновенная ночь» (1923).

[5] Свешников Александр Васильевич (11 сентября 1890 – 3 января 1980), советский музыкант. В 1923–28 гг. заведовал вокальной частью Второго МХАТа. С 1941 г. Возглавлял Государственный хор русской песни, которым руководил до конца жизни.

Андрей Юрьев

Драма буржуазной цивилизации

«Кольцо Нибелунга» Патриса Шеро как модель современной театральной вагнерианы

«Сценическое воплощение не столь усиливает, сколь ослабляет впечатление от этих великих философских феерий», – писал о вагнеровской тетралогии Ромен Роллан в начале минувшего столетия.

Пьер Булез и Патрис Шеро на репетиции

«Мальвида фон Мейзенбург рассказывала мне, что на байрейтских празднествах 1876 г., в то время как она внимательно следила в бинокль за одной из сцен “Кольца”, на глаза ее опустились две руки, и нетерпеливый голос Вагнера произнес: “Да не глядите же так долго! Слушайте!” – Совет хорош. <…> Лучший способ следить за каким-либо вагнеровским представлением – это слушать его, закрыв глаза. Музыка так полна, так мощно захватывает воображение, что не позволяет желать ничего лучшего; то, что она внушает нашему духу, бесконечно, богаче всего доступного зрению. Я никогда не разделял мнения вагнерианцев, будто творчество Вагнера обретает весь свой смысл лишь в театре. Это – эпические симфонии»[1].

Категоричность, с какой Р. Роллан настаивал на несценичности вагнеровских музыкальных драм, лишь на первый взгляд кажется необоснованной. И дело не только в ограниченности театрального иллюзионизма XIX столетия. Суть проблемы глубже. Об этом хорошо сказал современный исследователь: «В партитурах Вагнера, действительно, есть все. И первый, сюжетный ряд: с трелями птиц, шелестом деревьев, звуками охотничьих рогов, зримым полетом валькирий. И лабиринты темных мыслей, потаенные уголки человеческой психики – второй содержательный ряд. И – на третьем, обобщающем уровне – космизм сверхчеловеческих страстей. Так что перипетии сценического действия оказываются “сыграны” музыкой, параметры

драмы – завязки, кульминации, развязки – выражены звуками, психологические подробности и оценки ситуаций даны в вокальной речи, значение метафор раскрыто скульптурными, “осязаемыми” лейттемами. Музыка проливается в спектакль, затапливая его, доминируя над его миром, отправляя режиссуру в разряд подсобных, вспомогательных средств и одновременно делая дирижера не столько интерпретатором, сколько посланником автора»[2]. Режиссер, осмелившийся взяться за вагнеровскую тетралогию, обречен выбирать между двумя возможностями: иллюстрированием самодостаточной музыкальной драматургии и борьбой за режиссерскую от нее независимость.

Относительно успешной попыткой вырваться из этих тисков стала постановка, осуществленная Патрисом Шеро в Байрейте в 1976 г. – к столетней годовщине мировой премьеры тетралогии. Дирижировал Пьер Булез. Это «Кольцо», сохранившееся в видеозаписи, появилось в условиях, когда остался позади наивысший пик в развитии вагнеровского исполнительства, достигнутый в период между двумя мировыми войнами (на нем еще удерживался оперный театр 1950-х гг.).

Эпоха глобальных, дотоле небывалых мировых катаклизмов предельно усилила ощущение катастрофичности истории и создала все необходимые предпосылки для предельно выразительной актуализации фундаментальной особенности вагнеровского стиля – «накаленности, с которой переживается каждое явление мира, каждое настроение»[3]. Создавая мощнейшее напряжение не только в политической и общественной жизни, но и в искусстве, время способствовало и максимальному сгущению той атмосферы, о которой С.С. Аверинцев писал: «атмосфера значительности, значимости, почти ритуальной, почти иероглифической знаковости, столь совершенно воссоздавшаяся в блаженные времена Фуртвенглера, Зутхауза и прочих, <…> входит как конструктивный фактор *в художественное целое* [курсив мой. – *А. Ю.*]»[4]. Однако созданию этой атмосферы на сцене никак не могла способствовать европейская культура семидесятых годов, уже вступившая в фазу постмодерна и многим обязанная революционной волне, поднятой «новыми левыми» в конце шестидесятых (по меткому выражению Аверинцева, этой «не слишком серьезной сатировской драме, по правилам античной драматургии замкнувшей целый цикл трагедий»[5]).

Тридцатидвухлетний Патрис Шеро, чья молодость по времени совпала со студенческими волнениями в Сорбонне, выступал от лица поколения, которому был чужд (да и непосилен) титанический масштаб

воплощений вагнеровских музыкальных драм, связанный с именами великих дирижеров Вильгельма Фуртвенглера и Ханса Кнаппертсбуша, а также легендарных вокалистов Макса Лоренца, Лаурица Мельхиора, Людвига Зутхауза, Марты Мёдль и других. Становилась все более проблематичной возможность убедительной адаптации «Кольца» к новым реалиям, отразившим утрату веры в идеал героической личности и скептическое недоверие к прежней гуманистической традиции. Такая возможность в какой-то мере могла быть реализована лишь после слома прежней театрально-постановочной парадигмы и радикального вмешательства режиссерской концепции, не страшащейся смысловых и эстетических новаций.

Неожиданное решение Шеро вызвало резкое неприятие у большинства завсегдатаев вагнеровского *Festspielhaus*. Новую постановку консервативная байрейтская публика (ядро которой составлял немецкий политический истеблишмент) восприняла как неслыханную дерзость, а сам режиссер обзавелся репутацией заезжего радикала, из политических соображений покусившегося на культурную святыню Германии[6].

Вагнеровская тетралогия была осмыслена режиссером как история европейского капитализма от конца XVIII в. до дней сегодняшних, как драма современной буржуазной цивилизации. Он словно бы воплотил на сцене идею Бернарда Шоу, высказанную драматургом, – задолго до постановки Шеро – в работе «Истый вагнерианец» (1898): «“Кольцо” – с его богами, великанами и карликами, русалками и валькириями, шлемом-невидимкой, волшебным кольцом, заколдованным мечом и чудодейственным сокровищем – являет драму наших дней, а не легендарной древности»[7]. Такое впечатление могло быть навеяно репликой самого Вагнера: «Если мы вообразим в руках Нибелунга вместо золотого кольца биржевой портфель, то получим законченную картину страшного образа современного владыки мира»[8].

То, что Вагнеру служило метафорой, органично встроенной в его «многоярусную» мифосемантическую конструкцию, стало основанием «деромантизирующей» тетралогию режиссерской концепции. При этом радикализм постановщика идеально сочетался с рационализмом булезовского дирижирования, в котором не было ни малейшего приближения к тем грандиозным экстатическим взрывам, к тому огненному пафосу, к той мощной стихийности, которые некогда потрясали в интерпретации Фуртвенглера[9] (чем и было обусловлено недовольство

«Золото Рейна». Сцена из спектакля

оркестрантов, открыто заявлявших, что Булез ничего не смыслит в Вагнере). Последовательное, намеренное снижение масштаба, обусловленное и дирижерской интерпретацией, и опрокидыванием мифа в социум, порождало неизбежные противоречия на уровне театральной драматургии.

В первую очередь пострадали смысловые полюса, определяющие всю вагнеровскую мифосимволическую историю, – Любовь и Воля к власти. Это становилось очевидным уже в первой картине «Золота Рейна». Огромных размеров речная дамба свидетельствовала, что природа уже не первозданна и порабощена индустриальной цивилизацией. Такая трактовка экспозиции была обусловлена не только разочарованностью Шеро в итогах «революции хиппи», проигравших битву с технократическим социальным укладом, но и неверием режиссера в романтический образ утраченного рая, очень важный для Вагнера. Дочери Рейна, предстающие у автора невинными детьми первозданной Природы, превращены постановщиком в нахальные блудливые создания, вызывавшие у зрителей ассоциации с уличными проститутками (которые по странной случайности забрели в район дамбы, где – тоже по недоразумению – хранится рейнский золотой клад). В спектакле Шеро место Любви («стихийной силы всеобъемлющего Эроса»[10]) занимает примитивная сексуальность, на которой спекулируют опытные соблазнительницы, решившие поиздеваться над неотесанным буржуа

Дочери Рейна: Н. Шарп, И. Грамацки, М. Шимль. «Золото Рейна»

Альберихом. Таким образом, исходная коллизия редуцировалась в духе неофрейдистских построений, а смысл ее сводился к тому, что Воля к власти обусловлена сексуальной неудовлетворенностью.

Вагнер наделяет Любовь созидательной силой, потому радикальное сужение смысла в предложенной режиссером версии порождает дальнейшие противоречия спектакля. Сразу возникает вопрос, откуда взялся Хаген, если его отец Альберих полностью подавил в себе влечение плоти. Теряют свое глубокое значение слова Дочерей Рейна, которыми завершается «драма-предвечерье»: «Только в глубинах правда и верность таятся: ложь и страх там, на вершинах, царят!» (*«Traulich und treu ist's nur in der Tiefe: / falsch und feig ist, was dort oben sich freut!»*[11]). Более того, сексуальность (как «свободная» – у Дочерей Рейна, Зигмунда, Зиглинды и Зигфрида, так и подавленная – у Альбериха) никак не может служить антитезой воли к власти, поскольку – в такой режиссерской интерпретации – неизбежно оказывается ее источником. Иными словами, исчезает та сила, которая у Вагнера противостоит властолюбию.

Неофрейдистская социология, пронизывающая концепцию Шеро, конечно, трансформировала и образ Зигфрида. В свое время много спорили, является ли он солнечным героем-искупителем, обреченным на гибель внешними обстоятельствами (прóклятое кольцо, напиток забвения и т. д.), или воплощением западноевропейского

Д. Макинтайр – Вотан,
Г. Джонс – Брюнхильда. «Валькирия»

Д. Макинтайр – Вотан,
Х. Шварц – Фрикка. «Валькирия»

«монополистического индивидуализма»[12], изначально несущего зло и обремененного собственной виной. Все это к постановке Шеро не имело отношения. Зигфрид, спетый и сыгранный Манфредом Юнгом, – всего лишь асоциальный маргинал, вызывавший прямые аллюзии к «революционно» настроенным хиппи конца шестидесятых. А его вина – штрейкбрехерство, к которому пришли позднее многие «новые левые», предательство анархического бунта и погружение в болото буржуазного истеблишмента (не случайно в «Гибели богов», события которой режиссер перенес в 1970-е, Зигфрид в определенный момент появлялся в смокинге, как своего рода двойник крупного капиталиста-промышленника Гунтера).

Конечно, постановка Шеро не сводилась к жесткой социологической схеме. Трактуя вагнеровскую мифологию как историю буржуазной эпохи, режиссер не ограничился социально-политической актуализацией. В новом байрейтском «Кольце» с неожиданно броской наглядностью – будто наперекор новейшим идеологическим трендам, нигилистически отрицавшим веру в возможности человека, – обнаруживалась глубокая гуманистическая основа концепции Вагнера. В трактовке режиссера важное место заняла тема губительной силы властного инстинкта, опустошающего человеческую душу. Едва ли не впервые за всю сценическую историю «Кольца» стала столь

М. Юнг – Зигфрид,
Х. Зедник – Миме.
«Зигфрид»

выразительной внутренняя драма Вотана (в исполнении Дональда Макинтайра). Психологически точно, тонко и подробно разработанный портрет человека, который вынужден подавлять свои естественные чувства, резко противоречащие долгу властителя, обретал подлинно трагические черты и позволял вспомнить драму обреченного на неизбывное одиночество короля Филиппа из шиллеровского (и вердиевского) «Дон Карлоса»[13]. Неслучайно оказывал столь мощное катарктическое воздействие финал постановки, в котором – после гибели Вальхаллы в огне, под звуки в третий раз проводимой струнными лейттемы искупления – с авансцены в зал смотрело множество человеческих лиц, молчаливо выражавших надежду на обновление мира, на его освобождение от проклятья кольца, символически воплощающего Волю к власти.

Идея, развитая режиссером в спектакле без подчеркнуто экспрессивной патетики, с использованием традиционных средств психологического театра[14], во многом сглаживала схематизм социологической конструкции. В осуществленных адептами Шеро последующих постановках «Кольца» философские обобщения Вагнера уже целиком подменялись злободневной социальностью, а гуманистическая основа вагнеровской концепции часто выхолащивалась, подвергаясь подчеркнуто ироничному «остранению».

Ф. Мазура – Гунтер, М. Юнг – Зигфрид, Ф. Хюбнер – Хаген.
«Гибель богов»

«Если человек не сложен и противоречив, как у Вагнера, если он только онтологически подл и гадок, непонятно, зачем весь этот огород городить»[15]. Язвительное замечание одного из рецензентов «Кольца», поставленного Франком Касторфом в Байрейте к двухсотлетию рождения Вагнера, справедливо в отношении многих сегодняшних сценических интерпретаций тетралогии. Смелый эксперимент, на который решился Шеро в семидесятые годы прошлого века, обернулся для современного театра не открытием новых перспектив, а тупиком, поскольку постмодернистская режиссура последних трех десятилетий, полностью утратив связь с художественным миром Вагнера, бесконечно тиражировала социологическую схему. Вотан превращался во владельца сталелитейного завода или главу нефтегазовой корпорации, Зигфрид – в панка или представителя иной молодежной субкультуры, но от этого происходящее не наполнялось новыми смыслами. Сложность вагнеровской концепции подменялась вызывающе грубым примитивом в духе сегодняшней масскультуры. Протест, который вызвала постановка Марталера у байрейтской публики, вызван был не смелостью, а, напротив, заезженностью «модернизаторских» приемов, тотальной эклектичностью этого сценического опуса, обусловленной в первую очередь абсолютным отсутствием контактов между режиссерской фантазией и вагнеровской партитурой[16].

М. Юнг – Зигфрид,
Г. Джонс – Брюнхильда,
Ф. Хюбнер – Хаген.
«Гибель богов»

Патрис Шеро весьма критично относился к «экспериментам» своих многочисленных эпигонов и в одном из своих поздних интервью нелицеприятно охарактеризовал феномен новейшей «режиссерской оперы»:

«— Ваше “Кольцо Нибелунга” 1976 года критики называют границей между старой – примадоннско-нафталинной оперой и эпохой активной и провокационной режиссуры. Вы гордитесь или жалеете, что открыли эту дверь?

Шеро: Дверь-то я открыл, но немногие туда вошли. Все используют лишь провокации, которые я сделал в “Кольце”, но мало кто работает с певцами как с актерами, выстраивает драматические образы. Все уцепились за возможность менять эпохи, переписывать сюжеты – но чаще всего это превращается в демонстрацию режиссерского эго, а это скучно. Так что дверь все еще остается открытой»[17].

[1] *Роллан Р.* По поводу «Зигфрида» // *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие: В 8 выпусках. М.: Музыка, 1989. Вып. 4. С. 70.

[2] *Маркарьян Н.А.* Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном спектакле XX – начала XXI веков. Диссертация на

соискание ученой степени доктора искусствоведения. СПб., 2006. С. 38–39 (на правах рукописи).

[3] *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. С. 45.

[4] *Аверинцев С.С.* Моя ностальгия // *Аверинцев С.С.* Связь времен. Киев: ДУХ І ЛИТЕРА, 2005. С. 402. (Собр. соч. Т. 3 / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К. Сигова).

[5] Там же. С. 401.

[6] Не следует думать, что негативная реакция была характерна лишь для публики, близкой к политическому истеблишменту ФРГ. К примеру, такой страстный вагнерианец, как Святослав Рихтер (присутствовавший на премьере постановки Шеро), оставил в своих дневниковых записях сердитый отзыв: «Режиссер явно мешает музыке, так как ничего в ней не смыслит. <…> В режиссуре много “шокингов” (которые не шокинги, а просто плохая режиссура) – например, полет валькирий в виде лазарета, где перевязывают раненых героев <…> И как это безобразие может нравиться Булезу?! Полный режиссерский произвол» (*Монсенжон Б.* Рихтер. Диалоги. Дневники. М.: Классика XXI, 2005. С. 189–190).

[7] *Шоу Б.* Фрагменты из работы «Истый вагнерьянец» // *Шоу Б.* О музыке и музыкантах: Сборник статей. М.: Музыка, 1965. С. 123.

[8] Цит. по: *Лосев А.Ф.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. Выпуск 8. М.: Искусство, 1968. С. 91.

[9] Читатель может удостовериться в этом, прослушав знаменитую полную аудиозапись «Кольца», осуществленную Фуртвенглером в Риме осенью 1953 г.

[10] *Лосев А.Ф.* Указ. соч. С. 164.

[11] В переводе В. Коломийцова. Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: Избранные работы. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 102.

[12] *Лосев А.Ф.* Указ. соч. С. 195.

[13] Созданный Шиллером образ короля Филиппа поражал современников (в частности, мадам де Сталь) разительным отличием от многочисленных и ставших к концу XVIII в. стереотипными злодеев-тиранов классицистской драмы. Широко развернув человеческую драму своего героя, стремясь вызвать к нему сострадание, Шиллер достиг психологических глубин, предвосхищавших художественные искания драматургов девятнадцатого столетия. Хотя мы не знаем, вспоминал ли об этом образе Вагнер, работая над своей тетралогией, связь между шиллеровским Филиппом и вагнеровским Вотаном представляется не случайной и заслуживает отдельного подробного анализа.

[14] Оценить это в полной мере позволяет видеозапись постановки, насыщенная крупными планами. Едва ли публика байрейтского театра, обширное пространство которого рассчитано на крупный актерский жест, имела возможность заметить в игре певцов-актеров многочисленные психологические нюансы.

[15] *Буцко А.* «Кольцо»-2013 в Байройте // Colta.ru. 14 августа 2013 г. (URL: http://archives.colta.ru/docs/29294, дата обращения 25.08.2019).

[16] Российские рецензенты отмечали: «Касторф как будто не учел главного – наличия вагнеровской музыки и вагнеровского мифа» (*Муравьева И.* Нефтяное кольцо нибелунга // Российская газета. 2013. 21 авг. (URL: http://www.rg.ru/2013/08/20/vagner-site.html, дата обращения 14.09.2015); «Логика и структура в спектакле отсутствуют, единственный месседж – полное отсутствие какого-либо месседжа. <…> Никакой сквозной идеи, никакой потуги трактовать вагнеровский миф. Король абсолютно голый, это факт» (*Буцко А.* «Кольцо»-2013 в Байройте // Colta.ru. 14 августа 2013 г. (URL: http://archives.colta.ru/docs/29294, дата обращения 25.08.2019).

[17] *Кухаренко И.* Патрис Шеро: «Хочу поставить Достоевского в опере» // Известия. 2005. 2 авг. (URL: http://izvestia.ru/news/304766#ixzz3nFM65bVM, дата обращения 25.08.2019)

КЛИМ

Театр / Годы-Звери / Стихии-Круги Эпохи и Времена / Улыбки и Оскалы Судьбы Да-Нет Ты

Откликнувшись на просьбу редакции «Вопросов театра» сообщить свое мнение о проблеме перевоплощения, КЛИМ прислал огромный текст. К сожалению, мы не можем опубликовать его полностью, однако хотим поделиться с читателем хотя бы частью замечательно интересных и важных размышлений режиссера, драматурга и проч. о театре, прожитом и прочувствованном времени, судьбе страны и людей, которые дерзали делать в ней сценическое искусство.

Редакция

1
искусство война
отцов и детей
и дети
могут стоять
на позиции так называемого
«реализма»
и презирать
отстойный «абстракционизм»
право на который
с таким трудом
завоевали их отцы
исходя из своих убеждений
почему
и как они возникли
эти святые убеждения
требующие от нас
нашей святости
и верности
им вопреки
сегодняшней очевидности
очевидно лишь одно
что «В течение жизни
мы несколько раз
меняем свои убеждения,
но всегда остаемся
сами собой».
абстракционистами по мечте
и реалистами по
обстоятельствам

так называемой реальной жизни
которая может
нас талантливых реалистов
превратить в бездарных
жуликов абстракционизма
как собственно и наоборот

ДА
единицам вроде Пикассо
было позволено
или они сами себе позволили
быть всё время на волне
не обсуждая ВРЕМЯ
ЖИТЬ в нём
что мешает остальным
«Предмет искусства
всегда в мире сущностей;
но все средства искусства
в мире явлений.
Преодолеть
это роковое противоречие
нельзя,
можно только делать
его все менее
и менее
мучительным,
заостряя,
утончая,
одухотворяя
искусство».
а как же новые формы
скажете вы
если всё только заострение
утончение
одухотворение
ДА
юность
закономерно устремлена
к новым формам
ибо в старых
уж слишком
огромно влияние мастерства
в них мастерство
и есть идея
а оно индивидуально
и безжалостно указывает
на то время
которое необходимо потратить
дабы
хотя бы
и этот правый путь
путь долгий
и пожалуй как всякий долгий
путь
в никуда
в эту самую вечность
которой не до нас грешных
такова жизнь
мы боремся за память
или за славу и успех
которые нам нужны здесь
на этой грешной земле
среди этих
безгрешно-грешных
грешно-безгрешных
подобных нам
слава и успех
важны юности
когда они приносят
нечто необходимое юности
и юных
можно понять
уж слишком она быстротечна
эта «юность»
обеспечивающая «старость»

или возможностью «*утончать*»
«одухотворять»
«заострять»
иными словами
делать всё то
что мы надеемся
делать в старости
ибо что остаётся человеку
после всего
в сухом остатке
зерна его жизни
надежда
но как быть нам
чьё утончение
одухотворение
заострение
уж слишком связаны
с собственной плотью
которая по мере жизни
не очень устремлена
в эти очевидные признаки
мастерства
в искусстве
как говорил один
великий украинский комик
«искусство
это то
что тоньше
нежели
…
у комара»
надеюсь вы поняли что
так вот
как быть
нам
в этом споре
природной вседозволенности
юности
и природной же ограниченности
зрелости
в споре между
идеей неостановимого
порождения
«нового» авось
среди этого «нового»
окажется нечто неведомое
спасительное
и дорогой утончения и
заострения
одухотворения старых
авось
впрочем
в фильме 2005 года
об Анатолии Васильевиче Эфросе
Анатолий Александрович
Васильев
судя по всему в 2004–2005
и для нас это важно
и судя по всему
еще в стенах
театра «Школа драматического
искусства»
так вот
тем
кто не знает
кто такой этот самый Васильев
но желает знать совет
не смотрите
записи его спектаклей
вернее смотрите их
после первых 75 секунд
фильма 2005 года
года «Анатолий Эфрос»
(…)
вы посмотрели
нет

поверьте
без них
этих 75 секунд
этот текст бессмыслен
ибо он только попытка
странного доказательства
недоказуемой очевидности
что важное сердцу
слава Богу
приходит к нам
по-прежнему
по старинке
из запредельного отчаяния
и великого прощения
передаётся
как величайшая тайна
тайком
в тишине
в свете разума
от сердца к сердцу
из любви
к любви <…>

3
НЕ ХОЧЕШЬ
НЕ ИГРАЙ
или размышление
не постороннего-постороннего
или постороннего-не
постороннего
ясно понимающего
что не он
нужен МИРУ
а МИР
нужен ему
иными словами заметки
в стиле исторического
диалектического
и иного материализма
или пособие
как нажить
себе
главного врага
на пути
становления
себя как успешного
современного художника
или размышление над
призывом Сократа
меньше думать
НЕТ НЕТ
не вообще
меньше думать
а о Сократе
то есть о себе
а больше «об истине»
что в более привычной
донкихотовской версии
звучит как Платон
то есть ты
сам себе друг
но истина дороже
и она действительно дороже
ибо на пути
попытки как-то
каким-то боком
к ней приблизиться
человек точно
наживает себе
самого главного
своего врага
самого себя
и остаётся
в полном одиночестве
вернее в полной пустоте
не только без друзей и

соратников
но и без самого себя
вернее наедине
с собой
потерявшим
всякую надежду
впрочем
оставь надежду
главная надпись
зияющая адским пламенем
у всякого служебного входа
всякого театра
для привлечения безумцев
летящих ночными бабочками
на этот адский свет
другого объяснения
существования театра
как театра
НЕТ

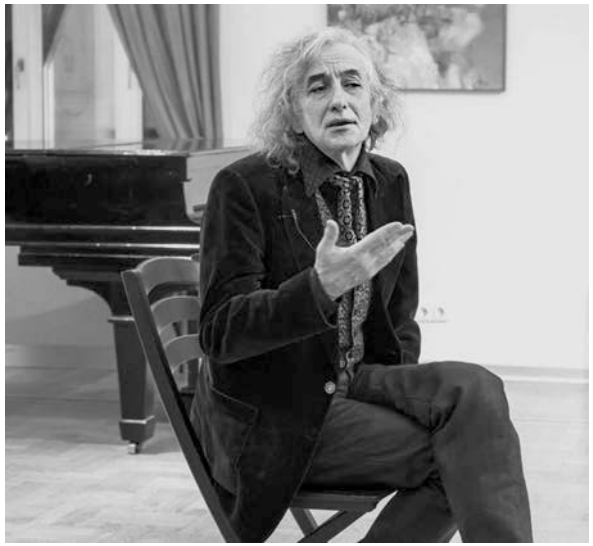
4
ДА
главный вопрос
для живущих
что происходит
происходит сейчас
и что с нами
со мной
будет завтра
и возможно ответ
на эти неразрешимые вопросы
может гласить
сейчас происходит
устранение последствий
постройки предыдущей
Вавилонской башни до Небес
дабы
освободить место
и взять камни
и иные
строительные материалы
из предыдущих храмов
для постройки новых
что в этом нового
скажете Вы
ничего
отвечу я
ДА
происходит размывание языков
то есть национальностей
то есть родов
то есть язык
как инструмент
и нация
как оттачивание
и хранение
тайно-знания
о предыдущей попытке
в фрагменте
некогда единого целого
больше не греет душу
и боль ее более не возвышена
ибо возникло подозрение
что хранимое
никакой не путь
к спасению
а только тропка
в лесу иных путей
и кроме душевной боли
и растерянности
эти неизъяснимые тропки
в лесу заблуждений
человеку
больше ничего не дают
человеку нужен человек
пусть чужой

не понимаемый
не понимающий
но может оно и лучше
меньше невыносимых тонкостей
порождаемых так называемыми
знаниями
что ДА
что НЕТ
хочется на большой путь
что это за путь
куда-то же все идут
где-то же все собираются
дабы построить
новую ДО НЕБЕС
там нужны руки
и я
на что-то
может ничтожно маленькое
но сгожусь
человек ведь не может
без этого принадлежания
к чему-то великому
высокому
многоэтажному
до небес
это как умереть на войне
хоть какой-то смысл
хоть какое-то равенство
хоть какая-то надежда
хоть какая-то но вера
к тому же
судя по всему
мы живем в эпоху новой
невиданной доселе
только мечтаемой
великими умами прошлого
стройки
масштаб её
всё человечество
так что нам повезло
и в этом никакой иронии
раз делаем
значит пока Бог позволяет
надорвем ли мы
живот свой
и видимая
только по последствиям
неведомая небесная рука
скоро ли сметет
этот наш карточный домик
или он сам
от неосторожного
нашего движения
или основания
не выдержат
и он под собственным весом
никто не знает
но так размышлять
значит не строить
значит не мечтать
значит не быть
заглядывающим в БЕЗДНУ
БУДУЩЕГО
а не заглядывать
в бездну будущего
значит не быть человеком <…>

5

не хочется упоминать
всуе Шекспира но она
эта самая Жизнь
как утверждает он
театр
а он
если вы последовали
выше указанному пожеланию
то знаете
что *«вообще-то*
тот театр
который был
и которого теперь нет
и который таким
уже больше
никогда не будет
и который те
которые живут сейчас
не знают
а те
которые его помнили
их осталось
очень мало
так вот
те времена
такие далекие
для незнакомого
молодого возраста
и
такие неизвестные
и
такие близкие
для тех кто еще остался
так вот
в те времена
всё было не так»
и если заменить
это слово театр
французским *la vie*
или нашим *жизнь*
то получится
что «вообще-то
той жизни
которая была
и которой теперь нет
и которая такой
уже больше никогда не будет
и которую те
которые живут сейчас
не знают
а те
которые её помнили
их осталось
очень мало
так вот
те времена
такие далекие
для незнакомого
молодого возраста
и
такие неизвестные
и
такие близкие
для тех кто еще остался
так вот
в те времена
всё было не так»

ДА
наверное интересно было бы
узнать
эти слова
были сказаны до
того
как лоно Поварской
и здесь трудно
подобрать слово
ибо официальное
«было передано»
а хочется написать вырезано
живое
родившее
можно сказать лоно праматери
при живом и здравствующем



отце
лоно Поварской
родившее
порождавшее
безумцев свято верящих
что театр
есть нечто большее
чем увеселительная скотобойня
свободного времени
так вот
оно было вырезано
и передано
некой «открытой сцене»
иными словами превращено
простите
даже не в публичный дом
а в место тренировок
в анатомическом театре
«свободных» «юных дарований»
уж точно
фильм 2005
года «Анатолий Эфрос»
не видевших
ибо если бы видели
хотя бы первые 75 секунд
то хочется надеяться
верить
что взглянув
в это лицо
в эти глаза
библейского пророка
с невероятной печалью
предчувствия
войти в это лоно
чужого рода
и там по-быстрячку
на сквознячке
не смогли бы
а так
мол простительно
мол не ведали
что творили

но может это не ведали
страшнее
этого ведали
ибо даже не обрели
так важной для всякого
художника ВИНЫ <…>

18
автор начал с 2005-го
намекнув
что судя по всему
дело было в 2004-м
а в 5-м
предчувствия
уже не предчувствия
ДА
студия Васильева на Поварской
как мистическое осмысление
как продолжение истории
Станиславского–Мейерхольда
начавшейся в революционном
1905
и в том же 5-м
в ноябре
закончившаяся
на самом деле
и Школа драматического
искусства
открывшаяся спустя 90 лет
после исторической в 1897
в Славянском базаре
не интересно ли
все те же цифры
1987
ну две
поменялись местами
ДА
она началась в 85
с конфликта
Эфроса и Васильева
на курсе когда стало ясно
что ясно
<…>
итак в 84
Эфрос приходит на Таганку
зачат в 24
в 25
родился
в 44
поступил на режиссерский
в 54
Центральный детский
учитывая человеческие
7–9 месяцев
можно сказать
в 64
Ленком
в 67 изгнан
из Ленкома в 87
можно сказать изгнан
из Таганки
где он
в 75
следовательно
в 74
в театре
режиссера
которого он боготворил
с актерами
которых боготворил
с Высоцким
поставил у Любимова
свой любимый
«Вишневый сад»
в вечность
как там

цветущий сад
за твоей спиной
великая формула
японской смерти
известный вопрос зачем
а как он мог не прийти
не лечь
простите костьми
ради театра
изгнанного властью
в 84
его боготворимого Любимова
театр должен был жить
он не мог не прийти
как Лопахин
не мог не купить
уже мертвый
и не плодоносящий
вишневый сад
который как театр
живет недолго
потом
земля под ним
кроме как на дачи
пришел
наивно полагая
что там
в осиротевшем доме
необходима его любовь
ибо она
у него была
но как известно
чужая семья
тьма тьмущая
и чаще всего
жена изменяет
чтобы вызвать ревность
ибо рай
бесчувствия действительно ад
даже в сравнении с адом
предательства и ревности
в 87
спустя 12 лет
зеленый кролик
так радостно
прыгавший
в вишневом саду
превратился в огненного
озлобленного монстра
и сжег
сердце Эфроса

НЕТ НЕТ
никто не виноват
это только бросающиеся в глаза
постороннему-не постороннему
не посторонне-постороннему
свидетелю происшедшего
на его глазах
ДА
Любимов
родился в 17
а в каком должен был родиться
художник подобный ему
в 64 создал
в 84 изгнан
в 14
уже в другом веке
ушел в мир иной
ДА
в 34
принят в студию МХАТ
с 53
можно сказать с 54
преподает в Щукинском училище
где через 10 лет

и возникает «Добрый человек»
зачем все эти цифры
наверное чтобы ответить
вернее предположить
что там с этими самими
кругами-граблями
и если они есть
то как
социальный театр
связан с театром театром
кто же этого не знает
скажете вы

ДА
странное это занятие
эти круги
о эти круги
о эти числа
вернее даты
над театральными надгробиями
<…>

20
<…> так вот однажды
ныне патриарх
с лицом пророка
о котором вверху
сказал
своему бывшему студенту
не путать с учеником
ибо ученик
тот кто превзошел
учителя
и учитель
стал учиться у ученика
сказал «вершина
последний год
когда прибывало
был 94»
и его бывший студент согласился
этот разговор запомнился
возможно потому
что у студента
наступил великий обвал
волны его бытия
так совпало
в 94
ему было 42
и поскольку он
бывший студент
пережил 42
так сказать повезло
но и на гения
претендовать
уже было нечего
так вот
это был год
зеленой собаки
помните зеленая змея
в 1905
так вот
кто помнит 94
вернее есть те
кто еще помнит
85-й
перестройка
95-й
год консолидации демократии
из страха реставрации
кто этой реставрации не боялся
так вот в 95
сами
своими руками
болезнь внутрь
собственно это и была гибель
гибель демократии

или так званой перестройки

21
гибель демократии
вернее идеи
построения
демократического общества
в 94–95
была ли она
эта гибель
так уж фатально неизбежна
закрыв глаз
на саму абсурдность
утверждения
что демократическое общество
можно построить
как будто это гараж
склад
или сарай
не говоря уже о том
что построить можно
только несвободных
в тюрьме
или концлагере
и чтобы не написать
привычное ДА
или так же привычное
для этого текста НЕТ НЕТ
вспомним
что перед этим
в 93
«истинные демократы»
расстреляли парламент
так же правда и то
что перед этим
в 91
истинные коммунисты
в общем веселое было время
зачем это всё
вспоминать
и нам уже другим напоминать
кто старое помянет
тому
но кто забудет
тому
так что
какое
отношение
к этому
всему
имеет искусство театра
и почему искусство театра
должно

НЕТ НЕТ оно не должно но
в 85-м
конечно
есть те
кто не согласятся
но в 85-м
кто помнит
вышел величайший
ибо пророческий
спектакль о том что с нами будет
спектакль о доме
спектакль мечта о доме
где всё было рассказано
за спектаклем последовал дом
а через 20
в 2005
через век
после первой попытки
Поварской попытки
Мейерхольда
но есть и более глобальное
следствие

вернее пророчество
того последнего
так сказать вершины
последней вершины
того театра
который был
и которого

почему
в том спектакле
со странным название «Серсо»
все рассказано
и все показано
гениальность ведь в пророчестве
а значит в старом как мир
всё на круги
своя
а значит и на вопрос
что ты ищешь во тьме
есть ответ
грабли
чьи
свои
зачем
ответ возможно парадоксален
но он гласит
ибо всё непредсказуемо
и мириться лучше
легче
со знакомым злом
не так уж это всё
и непредсказуемо
может за этим
нашим настаиванием
на непредсказуемости
кроется наше нежелание
поменять грабли
неизвестно же
новые
будут лучше
или хуже
да и что в этой ситуации
тьмы-тьмущей
исторического бытия
лучше
а что хуже
но на вопрос
что с нами происходит
есть ответ
посмотрите «Серсо»
если смотрели
не последовав совету
данному
в этом тексте
последуйте совету
и пересмотрите <…>

26
<…> период с 82 по 95
наиболее понятен автору
<…> ибо он в 82
вошел в реальность
московского театра
и пробыл в нем
эти 12 лет
совпавших
со сменой парадигмы страны
включая её исчезновение
новая же страна его не приняла
так что он остался в старой
собственно о ней
перед её концом
о тех 12 годах
свидетелем которых
как непосторонне-посторонний
посторонне-непосторонний

он был
и о них
разговор и пойдет <…>

27
<…> в 88–89
произошел и разрыв
студента со своим педагогом
которому обязан
не можно сказать обязан
а обязан
Жизнью
почему разрыв
самый правильный ответ
что делать
семь лет
история же с Эфросом
имела свою предысторию
потому что в 75
за 12 лет
до рокового 87
он оказался
благодаря Саше Калиниченко
в городе где родился Эфрос
в театре «Радуга»
у Марка Энтина
любившего Эфроса так
и рассказывавшего об Эфросе
так
так показывавшего
как репетирует Эфрос
что сам Эфрос
репетируя
словно не очень талантливо
рассказывал о Марке
<…>
ДА
учеба в ГИТИСе
была смесью
восторга
и ада
ДА
последние слова
Эфросом
были сказаны ему в коридоре
конфликт дошел до предела
почти год
он не видел Эфроса
темный узкий коридор
он поздоровался
трудно сказать
ответил ли
что-либо
на добрый день
Анатолий Васильевич
пройдя мимо
прижавшегося к стене
мерзейшего из студентов
которого нужно было выгнать
ДА
да спасал Васильев
ибо тот
как бы был
васильевским студентом
можно сказать его дитём
так вот пройдя мимо
и наверное не ответив
приоткрыв боковую дверь
он вдруг остановился
прикрыл дверь
и тихо сказал
не смотря
на доставшего его студента
«никогда
не репетируй
с плохими артистами»

дверь приоткрылась
и снова закрылась
студент остался
в тусклом коридоре
без окон
последний раз
он видел его солнечным днем
зимним солнечным днем
он вышел из метро
и увидел Его
смотрящего из окна театра
на втором этаже
на зимний
невыносимо
солнечный день
шли первые дни
87
возможно был четверг

31
НЕТ НЕТ
не подумайте
что не было других
великих
в эту эпоху болота
да и режиссура
как известно
в России
с революцией
вернее
но автор не вправе об этом
говорить
он не историк
и рассказывает
только то
что на его веку
на его шкуре
или шкуре его рода
не связанного с театром
так вот эпоха попытки
именно попытки
так званной Оттепели
закончилась
вольнодумие
изгнанное
из рядов правящих
переместилось в театр
забавно что Эфрос
пришедший на излете
в 63-м
был изгнан в 67-м
и здесь важно упомянуть
очень важную фигуру
почему-то
забываемую
замалчиваемую
но не менее важную
чем Товстоногов
Ефремов
Любимов и Эфрос
Андрея Гончарова
игравшего
и сыгравшего
огромную роль
в судьбе Эфроса
и не только Эфроса
но и Фоменко
так вот в 67
Андрей Александрович
не только взял
Эфроса
после изгнания из Ленкома
к себе в театр
но и с радостью принял
десять эфросовских
актеров-единомышленников

ДА
став в 81-м
зав. кафедрой режиссуры
в ГИТИСе
он второй раз
в 82-м
протягивает руку Эфросу
в непростой уже ситуации
на Малой Бронной
и приглашает в ГИТИС
так благодаря Андрею
Александровичу
возник курс Эфроса–Васильева
а Васильев
после ухода с курса в 85
остался в ГИТИСе
где его приютили
Михаил Михайлович Буткевич
и Марк Анатольевич Захаров
так возник театр
«Школа драматического
искусства»
Васильева
низкий поклон
зачатому в 1917
и ушедшему в 2001
в огне драконо-змеи зачатом
и в металле их же ушедшем

32
НЕ СПЕКТАКЛИ
простите за очевидное
но в этой истории
непозволительно
не упоминание
об Андрее Александровиче
Гончарове
так вот
прежде чем перейти
к тем процессам
которые последовали
вернее произошли
необходимо
установить еще одну связь
очень важную связь
спектаклей
между которыми десять лет <…>
спектаклей разных эпох
схожих по форме
в силу сути
поэма о попытке дома «Серсо»
и поэма о «Нумере
в гостинице
города NN»
Фокина
один о возродившейся надежде
перед самым концом
второй
не менее пророческий
восходящий к великой поэме
о неприкаянности человека на
Руси
было в нем еще одно
НЕТ
наверное не пророчество
но пророчество

ДА
я бы не называл
оба эти явления
«Серсо»
и «Нумер в гостинице города
NN»
спектаклями
ибо всё истинно великое
а значит пророческое

создает время
художник только инструмент
в ЕГО ВРЕМЕНИ руках
так вот
здесь важно заметить
6 исполненных веры
и надежды на будущее
героев-актеров в одном
и два
невыносимых одиночества в
другом
в одном
прошлое является
прекрасными письмами
объяснениями в любви
в другом
воинством Вия
в одном
счастье общения
в другом
человек одинок
без дома
в гостинице
вымирающего города
не пророчество ли
и если сказать
что этот дом
и этот нумер
в том числе и театр
то
то что будет сказано дальше
не такая уж и крамола
мы вступили
как говорят
в чиновничьих кругах
во времена
социальных машин
человек
а что такое человек

ДА
следующий спектакль
Фокина «Превращение»
был продолжением пророчества
как собственно и васильевский
«Шесть персонажей
в поисках автора»
был продолжением
истории
тех шести
из «Серсо»
собственно это свойство
пророческого
и великого

ДА
дальше разговоров
о великих
а значит пророческих
спектаклях не будет
ибо все изменилось
начались превращения
за редким исключением
домов
в доходные дома <…>

35
<…>
ДЕТИ ЦВЕТОВ
Make love, not war
«Занимайтесь любовью,
а не войной!»
Off The Pig!
«Выключи свинью!»
и не только
пулемет M60

во Вьетнаме
но и свинью
внутри себя
свою мещанскую
свиную
потребительскую сущность
разве ты не видишь
что мир
ежесекундно стоит
на краю гибели
ДА ДА
на краю гибели
призрак атомной войны
бродил по миру
пытаясь найти
мельчайшую зацепку
чтобы стереть с лица земли
не только человечество
и человека
но и саму жизнь
разве ты не понимаешь
что *«Всё, что тебе нужно, — это любовь!»*
Give Peace A Chance
пели *The Beatles*
революция ли это

ДА
это была революция
Америка
Европа
Азия
можно сказать мировая
революция
РЕВОЛЮЦИЯ СТИРАНИЯ
ТИРАНИИ
тирании религиозных
расовых
и иных границ
ибо знающие
понимающие
hippy
дети цветов и солнца

ДА
здесь следует вспомнить
«Взрослую дочь
молодого человека»
всё тех же
Славкина–Васильева–Попова
или историю русских хипстеров
по-русски стиляг
и их детей
спектакль
сделавший Васильева и
Славкина
знаменитыми
и первая часть
то что сейчас существует
под именем «дорога на
Читангу»
на самом деле
был гимном поколения

ДА ДА
именно гимном
здесь наверное важно
наряду со «Взрослой дочерью»
назвать еще два спектакля
«Юнона и Авось»
Марка Захарова
Ленком 81
«Служанки»
Виктюка
в Сатириконе
в 88
да «Взрослая дочь»

спектакль 79
да посередине
в 80
происходит одно событие
уходит в вечность Высоцкий
а следовательно
и Театр на Таганке
каким боком
к этому 88-й
и «Служанки»
кроме того что это спектакли
одного десятилетия
и того что это три
с тех пор непревзойденных
образца
скажем так
популярного театра
«Дочь» собственно завершала
драматическую популярную
ветвь
«Юнона» была той надеждой
авось
мюзикл наконец и до нас
так сказать наш
ну а «Служанки»
новизна темы
впрочем было много-много
чего что их объединяло
кроме эпохи
совконца
но вернёмся к театру
вернее к той его ветви
к которой сбоку припёку
автор
«Дочь» была важнейшее
в понимании Васильева
как театрального идеолога
и технолога высказывание
особенно это касалось
технологии

об этом здесь говорить вряд ли
есть смысл
впрочем и два других
упомянутых выше
были высказываниями
в области технологии
и это говорит о том
что популярность
и технология
как-то связаны
и здесь
стоит обратить
внимание
на невероятную беспомощность
второго акта
и дело не в Васильеве
в гениальности которого
даже если очень захотеть
усомниться не удастся
само движение
хиппи
в Союзе
было разновидностью
стиляжничества
в Союз пришла музыка
что в общем правильно
и соответствовало
идее внутреннего
преобразования
но важнейшего элемента
протеста против войны
увы

здесь впервые
и это очень важно
бросается в глаза
то что советский театр
а значит люди театра
особенно молодые
нечто идеологически
поражённое
страшной болезнью равнодушия
невключенностью
наверное это и есть застой
да все протестовали
против войны во Вьетнаме
партия приказывала
мы лениво протестовали
но это касалось других
но не себя
и когда в 79-м
начался наш Вьетнам
Афганистан
и казалось
но матери молча
послали своих
детей убивать чужих
это естественно не ново
ново то
что никакой великой идеи
в этом не было
и маленькой не было
впрочем идея была
она не принадлежала
человеческому уму и сердцу
но суть-то в другом
в Америке молодые
сами сказали нет
но этот 60-летний цикл
мировой цикл
начался со странной войны
большой войны
одной страны
за тысячи километров
от своих границ
<…>

но вернёмся к революции детей
Солнца
собственно говоря для неё
в Америке
были основания
и причины
была предыстория
так называемая Гражданская
война
в корне отличавшаяся от нашей
она была не за землю
не за собственное освобождение
вернее за освобождение
страны от самой идеи
рабства
так что
революция детей Солнца
детей цветов
была закономерна
и имела предысторию
наверное для уравновешивания
и возник советский застой
а с ним
внутри этого застоя
чисто режиссерский
политический театр
можно назвать его театром
Любимова
можно назвать разрешённым
театром
для творцов
советской военной мощи
но суть не в этом
дальше очень интересно
зачем всё это
вдруг найдется театровед
которому будет
это всё интересно
хватит мужества
и не лень будет
<…>

36
ТЕАТР НА ТАГАНКЕ
ДА
появление театра на Таганке
как некоего эталона
режиссерского театра
чисто режиссерского театра
с его революционной
театрализованной
реставрацией революционности
можно сказать
перформативности
ведь революция
и есть перформанс
в политическом театре
ДА
Театр драмы и комедии
на Таганке
официально возник в 46
а следовательно имел некую
предысторию
тоже как и второе рождение
студенческое
так что можно сказать
что дело началось 44–45
первым спектаклем был «Народ
бессмертен»
по роману Гроссмана
первым спектаклем
интересующего нас театра
в том же здании
в 64
как известно был
«Добрый человек из Сезуана»

так что народ бессмертен
а человек из Сезуана

а забегая вперед
можем сказать
что следующая важная дата 84
но «Пристегните ремни»
наша машина времени
стартует на десять лет назад
пристегните ремни
не потому что
вам сейчас
что-то такое
сообщат
неведомое и тайное
что всё вдруг
с ног на голову
или наоборот
НЕТ НЕТ
просто это спектакль
Любимова
75 года
что хотите то и думайте
в 74-м «Деревянные кони»
а в 75-м «Пристегните ремни»
в том же 75-м
еще два
«Под жарким солнцем любви»
в Ла Скала
и «Вишневый сад»
на Таганке
режиссер Эфрос

автор не знает
представляет ли читатель
то что кроется
за этим
театр на Таганке
режиссер Эфрос
«Вишневый сад»
выше мы говорили
о можно сказать боготворении
Любимова
и его театра
Эфросом
так что творился
«Вишневый сад»
под жарким солнцем
не просто любви
а большой любви
обожания
и обожествления
ДА ДА
именно этими словами
и единственно можно назвать
то что судя по всему
и происходило
в 75
вы представляете разницу
ДА
НЕТ
не хуже
лучше
разницу
ведь если долго бежать
лошадь можно загнать
гарцевавшие кони
вернее их мышцы
если бежать и бежать
одеревенеют
и кони
становятся «деревянными»

21 спектакль Любимова
за 12 лет
ДА

впервые Любимов
покидает театр в 74-м
балет «Ярославна»
можно сказать смешно
можно потрясающе
как ВРЕМЯ
всё называет
своими именами
ДА ДА
только мы не замечаем
однажды
автора этих строк
в 82
потрясла надпись
огромная надпись
при въезде в один город
созданный советской властью
на излёте
«мы рождены
чтоб сказку
сделать былью»
вряд ли
видевшие
эту надпись каждый день
задумывались
о её прямом смысле
итак
отец-основатель
впервые покидает театр
иногда наступает
предел
не только у лошадей
сил больше нет
и вдруг
не было бы счастья
да несчастье
нет фонарика
нам объявляют
что мы нежнейшие
тончайшие
что наши души
можно сказать одуванчики
что дело не в напоре
ДА
всё было не просто
кто-то окунулся в эти воды
в этот теплый голубой океан
любви к актёру
кто-то нет
кого-то отправили
кто-то
сам
заподозрил неладное
но не будем
был ли счастлив Эфрос
судя по воспоминаниям
ДА

ДА
может это как-то не так звучит
может ухо и режет
но судя по всему
любовь
по крайней мере влюблённость
а театральная влюблённость
она ведь
желаем мы этого или нет
ну вы поняли
последствия
муж вернулся
а
жена
ему
а можно по-другому
что значит по-другому
возопил муж

о это по-другому
следующие десять лет
до 84
были уже другими
не 21
а 10
в театре
еще 3
в Ла Скала
еще 12
в других городах и весях
от Италии до Кубы
1984-й
конец истории
в театре
в котором казалось
и конфликт-то невозможен
что делать
наверное что-то в КОСМОСЕ
как мы иногда говорим
смешно звучит
теперь смешно звучит
но во МХАТе
появилось можно сказать два
входа
М и Ж
или Ч и Г
чуки пошли в новое старое
а геки остались в старом новом

но вернемся в 64
зачем
не надоело ли
отнюдь
ибо перемены
они и есть перемены
вы знаете
что такое
Programma 101
а что такое *Olivetti*
а ведь это между прочим
начало революции
ДА ДА
да еще и какой
это первый
персональный компьютер
созданный в 64
революция
да еще и какая
и всё согласно
выше упомянутых
от разговорного
hip
hep
понимающих
знающих
собственно можно сказать
что как это ни странно
но театр на Таганке
объединявший
понимающих
знающих
«о чём»
академиков
и прочих
создателей
способа как уничтожить
МИР
был вначале
этим
очень важным
не
стиляжным
но к 75
не только театр на Таганке
но и с окончанием вьетнамской

войны 73
даже рок
стал просто музыкой
всё великое
а значит связанное
с мечтой об идеальном
или болью
за Мир
и ЧЕЛОВЕКА
уже было року
гениями и ангелами рока
подарено
революция детей цветов
увы увы
как пел Высоцкий
«всё сгорело дотла»
если же снова о театре
и революции в нём
реальной революции
то она произошла
24 мая 1965
на Втором фестивале
свободы самовыражения
в Париже
где было не только заявлено
что *«театр не есть наука о жизни»*
и *«он не может быть искусством»*
и *«если цель других искусств — создание произведений, то цель театра — непосредственное изменение человека»*
и это было не только заявлено
но и явлено
ибо была явлена
«САКРАМЕНТАЛЬНАЯ
МЕЛОДРАМА»
«эфемерная паника»
Алехандро Ходоровски
во многом вершина
театра как перформанса
не говоря уже о *The Beatles*
и роке
как музыке
этой революции
так что в этом 65-м
в лесном
когда дракон
превращался в змею
вернее в змее
уже было мало дракона
театр как театр
вступил
в революционную
для себя фазу
перформанса
со всеми его ДА
и НЕТ
так что исходя
из мировых
запредельных процессов
Театр на Таганке
можно сказать
был мировым трендом
первым перформативным
театром
задолго
до нынешней победоносной
всё разрушающим
и всё пожирающим
на своём пути
ходьбы призрака
театрального самовыражения
чтобы не написать лишнего

а дать возможность
пофантазировать
читателю
пока остановимся

37
ОСТАНОВКА
ВОЗВРАТ
ИЛИ НОВЫЙ КРУГ
так любившего
и в общем так зависящего
от актера
режиссера
собственно без актёра
ничего не могущего
не стало
13 января
утро
старого
нового
87
года
Эфрос не увидел
символично было и то
что не дожил
до нового
87
и другой
ничего не могущий
без актёров
только в кино
так что эпоха
которая уже никогда не
повторится
в кино
закончилась
на 15 дней раньше
Тарковский
ушел
29 декабря 86
ДА
человеку свойственно
подтасовывать факты
но здесь увы
это просто факт
просто факт
так провокационно-кричаще
бьющий
по нашим сердцам
и глазам
ВРЕМЯ
не то предупреждая
не то следуя извечному
принципу
что беда
не приходит одна
словно не выдерживает
своей монотонности
некая оболочка
завеса
разрывается
и как с рога изобилия
смерти
на нас
обрушивается
мечтаемое
так что
многие
мечтавшие
об этом новом времени
его победы не увидели
ДА
изгнанный в 84
очередным генеральным
секретарём
как будто специально
им ставшим
на 13 месяцев
Любимов
триумфально вернулся в 88
в эту новую эпоху
но такова уж была
не то судьба
не то сила воли
этого человека
родившегося
за месяц до наступления
новой эпохи в 1917
и ушедшего
в мир иной
как показывает жизнь
уже в другую эпоху
в 14
ему было суждено увидеть
все метаморфозы
97-летнего круга
русской истории
включая и возвращение
её на круги своя
ДА
смерть Эфроса
так любившего
и в общем так зависящего
от актера режиссера
собственно
без актёра
ничего не могущего
была как бы символом
конца советской театральной
эпохи
в мае 89-го
еще в Ленинграде
не станет Товстоногова
всё в жизни
так неоднозначно
одно уходит
другое рождается
драмы одних
и временное счастье других
всё так переплетено
почему я
не сделал того-то и того-то
был бы на месте счастливых
но мы не будем обсуждать
это если бы
да кабы
и завидовать
временности
чужого счастья <…>

Сергей Стахорский

Нарративы театральной драматургии и их экранные отражения

(диегезис и экфрасис)

Ut pictura poesis.
Гораций[1]

«Один из законов театра – повествовать лишь о том, чего нельзя показать в действии».
Жан Расин[2]

Все, кто соприкасаются с драматургией, понимают, что ее основу составляет слово-действие — слово, побуждающее действие или действием побужденное. На это прямо указывает этимология древнегреческого термина δραματουργία — делание действия.

В драматургии слово-действие окаймляют нарративы – рассказы персонажей о ком-то или о чем-то. Двоякий состав драматургического текста отмечал еще Аристотель. Он использовал термины πράξις и διήγησις: праксис – действенное слово, диегезис – слово повествовательное. Праксису в толковании Аристотеля соответствует современное понятие перформатива, а диегезису – понятие нарратива.

Однако диегезис – один лишь модуль нарративности. Другой же античная риторика обозначала термином ἔκφρασις. Это тоже рассказ, но особого рода, красочно, выразительно описывающий объект повествования (ἐκφραστικόν – образность, меткость речи).

В каких случаях драма применяет нарративы? Как они соотносятся с перформативами? Какие функции в театре выполняют диегезис и экфрасис? Ответы на эти вопросы обусловили сюжет данной статьи.

Термин «диегезис» встречается в сочинениях античных философов. Платон в «Государстве» определяет диегезис как способ поэтического выражения, существующий наряду с мимесисом – подражанием. В чистом виде диегезис представлен в дифирамбе, где поэт говорит от себя, тогда как в трагедии и комедии он изъясняется устами персонажей, что и составляет мимесис. Эпос же использует оба способа, чередуя диегезис и мимесис. Примером тому служит эпизод «Илиады», в котором Гомер рассказывает, как жрец Хрис принес ахейцам выкуп за плененную дочь. Если бы и дальше Гомер вел рассказ от себя, то это, считает Платон, было бы простое повествование (ἁπλῆ διήγησις), но, заговорив от лица Хриса, поэт перешел к подражанию[3].

В отличие от Платона, Аристотель рассматривает мимесис как универсальную категорию литературной деятельности и исполнительских искусств: «Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как большая часть авлетики с кифаристикой, все это в целом не что иное, как подражания»[4]. Поэтому диегезис входит в состав мимесиса, служа одной из его модальностей. В толковании Аристотеля диегезис подразумевает сказовое изложение событий, выраженное через рассказ[5].

Что же касается термина «экфрасис», то он вошел в оборот позднее диегезиса и утвердился в риторике первых веков нашей эры. Ἐκφράσείς – заглавие двух сочинений, содержащих описания статуй. Первое (прозаическое) принадлежит Каллистрату (III или IV в.), второе (стихотворное) – Христодору Коптскому (рубеж V–VI вв.).

По тематике этим сочинениям близки «Картины» (Εικόνες) Филостратов, Старшего и Младшего, а также новелла Лукиана «О том, что нельзя слепо верить клевете», в которой дается описание картины Апеллеса «Клевета»[6] – столь фактурное, что, опираясь на него, Сандро Боттичелли в 1495 г. воссоздал эту картину, к тому времени утраченную, как и вся станковая живопись античности.

Предмет экфрасисов названных авторов – произведения живописи и скульптуры. Однако античная риторика распространяет понятие экфрасиса и на другие объекты, о которых можно составить вербальную картину: фигура человека и черты его лица, используемые им вещи – одежда, оружие, утварь, а также архитектурные сооружения и природные ландшафты. Экфрасис битвы встречается в одной из речей антиохийского ритора Либания (IV в.).

Таким образом, античный экфрасис описывает не одни только картины, однако его описания всегда обладают картинностью и отличаются пластичностью словесных образов. Описываемый в них объект как бы увиден глазами созерцающего субъекта и отражает его непосредственное впечатление. Примечательно, что метод, используемый Филостратами и Каллистратом, А.Ф. Лосев характеризовал не иначе, как импрессионизм[7].

Несмотря на относительно позднее образование термина, экфрасис имел архаические корни и, по утверждению О.М. Фрейденберг, стал «первой сознательной репродукцией жизни в художественном мимесисе»[8].

С.С. Аверинцев отмечал, что уже Гомер проявляет невероятную щедрость на описания, никак не провоцируемые ходом фабулы. Ученый считал экфрасис конститутивной основой всей греко-римской литературной традиции. В древнем мире ей противостоит библейская традиция, не терпящая каких-либо описаний. Несколько слов относительно внешности царя Давида (был он рыжеволос, красив и на лицо приятен) – единственное подобие литературного портрета во всей ветхозаветной литературе. «Когда евангелисты не позволяют себе сказать ни единого слова о внешнем облике Иисуса, они пребывают всецело внутри библейской традиции и вступают в самый резкий конфликт с канонами греко-римского биографизма»[9].

В XX в. термины «диегезис» и «экфрасис» были актуализированы представителями нарратологии и получили множество истолкований, далеко уводящих от их первоначального смысла. Так, философ Этьен Сурьо называл диегезисом «изображаемый в художественном произведении мир». Диегетические функции литературного текста исследовал Жерар Женетт. Он утверждал, что всякое повествование неразрывно связано с описанием и образует нарративно-дескриптивное единство. Женетт ввел понятие метадиегезиса – вставного рассказа, каким является, например, исповедь Одиссея перед собранием феакийцев[10].

Картинность экфрасиса отмечал Ролан Барт. В романе Флобера «Госпожа Бовари» «описание Руана выстроено таким образом, чтобы уподобить Руан живописному полотну, – средствами языка воссоздается картина, словно уже написанная на холсте»[11].

Литературовед Леонид Геллер выдвинул расширительное толкование экфрасиса как «воспроизведения одного искусства средствами другого». Предложенный ученым подход объединил авторов сборника «Экфрасис в русской литературе»[12]. Его проблематика получила продолжение в научных изданиях, участники которых исследуют экфрасис как репрезентацию визуального в художественном тексте[13] и изучают экфрастические жанры литературы[14].

Учитывая современные трактовки и античные толкования терминов, мы рассматриваем диегезис и экфрасис как два типа повествовательных текстов. Главное различие между ними состоит в том, что диегезис сообщает, уведомляет, а экфрасис следует принципу *ut pictura poesis* и оперирует зримыми, наглядными образами во всей их чувственной конкретности.

В литературе античности экфрасис существовал не только как тип текста, но и как отдельный жанр. К нему исследователи относят упомянутые сочинения Каллистрата и Филостратов, а также мимиямбы Геронда и «Причины» Каллимаха[15].

Как тип текста, экфрасис проник в разные жанры эпоса, лирики и драмы. Древнейшие образцы текста данного типа содержит эпос о Гильгамеше: описания ковчега и всемирного потопа, погребальных обрядов и загробного мира – мрачной «страны без возврата». В греческой литературе экфрасис как тип текста сложился в произведениях Гомера и Гесиода: описания щита Ахилла в «Илиаде»[16] и щита Геракла в одноименной поэме[17], зимней стужи в «Трудах и днях»[18], Тартара и его обитателей в «Теогонии»[19].

Геродот усматривал заслугу Гомера и Гесиода в том, что они первыми изобразили наружность богов[20]. К экфрасису прибегает и сам Геродот, описывая египетские пирамиды и вавилонскую башню[21].

Мастер лирического экфрасиса, Феокрит наполняет свои идиллии зарисовками ландшафтов, праздников и состязаний, а также описаниями предметов быта, среди которых выделяется рассказ о чудесном рисунке, украшающем деревянный кубок[22].

Восхищенный взор рассказчика скользит по поверхности кубка: останавливается на женщине дивной красоты, одетой в пеплос; задерживается на двух юношах, ведущих горячий спор; замечает старого рыболова, которому трудно тащить тяжелый невод; устремляется вдаль, где «в пышных синеющих гроздьях лежит виноградник»; любуется орнаментом из листьев аканта – тех самых, что образуют капитель коринфского ордера, самого роскошного в истории зодчества.

Живописная образность экфрасиса здесь проявляется во всей его наглядности. Пораженный красотой кубка, Феокрит домысливает детали, коих не может быть на резном монохромном рисунке: цвет винограда, налитые кровью глаза спорщиков, седые волосы рыбака.

Филострат Старший, любуясь произведениями живописи, улавливает в них звуки. Он пишет, что, глядя на картину «Босфор», «услышишь мычанье быков; твой слух поразят резкие звуки свирели»[23].

Как установили исследователи, описанные Филостратами картины – выдуманные, плод чисто литературной фантазии, сотворенный имагинативным образом; такие описания получили широкое распространение в период позднего эллинизма – как раз в те века, когда античная мысль вырабатывает понятие фантазии[24].

Состав античных экфрасисов различается подробностью описаний, но всегда в них доминирует субъективное впечатление и вызванное им переживание рассказчика. В силу этого экфрасис часто приобретает фантазийную окраску, тогда как диегезис имеет протокольный и объективированный характер.

Эпос и лирика – главный предмет экфрастического дискурса, что вполне объяснимо: в них он явлен полнее и разнообразнее, чем в драме. Нас, однако, интересует драматургия, где нарративные речи выполняют важную функцию, обусловленную прагматикой театрального искусства.

В драматургии диегезис и экфрасис доставляют сведения обо всем, что не показано напрямую в действии, что совершилось за границами происходящего на сцене. Диегезис сообщает, экфрасис же описывает и построен так, чтобы вызвать зрительные иллюзии.

В качестве примера рассмотрим два монолога из трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». Первый – рассказ Каски о несостоявшейся

коронации Цезаря: «Я видел, как Марк Антоний поднес ему корону. Он ее оттолкнул, но, как мне показалось, он бы с радостью ее ухватил. Затем Антоний поднес ее ему снова, и он снова оттолкнул ее, но, как мне показалось, он едва удержался, чтобы не вцепиться в нее всей пятерней. И Антоний поднес ее третий раз, и он оттолкнул ее в третий раз, и каждый раз, как он отказывался, толпа орала, и неистово рукоплескала, и кидала вверх свои пропотевшие ночные колпаки, и от радости, что Цезарь отклонил корону, так заразила воздух своим зловонным дыханием, что сам Цезарь чуть не задохнулся; он лишился чувств и упал»[25].

Монолог Каски относится к типу диегезиса и представляет собой добросовестный репортаж с места события, составленный безучастным наблюдателем. Иной стиль и строй монолога Кальпурнии, в котором она убеждает Цезаря не покидать дом в мартовские иды и рассказывает об ужасных предзнаменованиях, случившихся накануне:

На улице вдруг львица окотилась;
Могилы выплюнули мертвецов;
По правилам военного искусства
Меж туч сражались огненные рати,
И кровь бойцов кропила Капитолий,
Был ясно слышен грозный грохот битвы:
Стонали раненые, ржали кони…
По улицам метались привиденья,
Ужасным воем поражая слух[26].

Слушая речь Кальпурнии, мы зримо представляем кошмары минувшей ночи – тем острее, что нам, в отличие от Цезаря и его супруги, известно о заговоре Брута. Монолог Кальпурнии – один из лучших образцов *ut pictura poesis*.

В драматургии носителями диегезиса и экфрасиса служат как монолог, так и диалог, но, конечно, их наполнение не сводится к сообщениям и описаниям. Монологи содержат также размышления, рассуждения, исповеди, наставления, увещевания, распоряжения; диалоги – беседы, споры, признания и проч.

В античной драме форму диегезиса имеют указательные реплики (прокеригмы). Они обозначают место и время действия, выходы персонажей, некоторые сюжетные обстоятельства.

Предысторию сюжета излагают рассказы-экфрасисы. Это может быть речь одного лица, произнесенная как бы про себя, или беседа нескольких лиц или прямое обращение к публике персонажа-пролагиста.

Трагедию Софокла «Филоктет» открывает длинный монолог Одиссея, из которого выясняется, что действие происходит на острове Лемнос, где ахейцы много лет назад оставили Филоктета, изнемогавшего от незаживающих ран.

Пролог трагедии Еврипида «Электра» начинается речью микенского пахаря, в которой тот рассказывает об убийстве царя Агамемнона и описывает несчастья его детей – Электры, насильно отданной замуж, и Ореста, отправленного на чужбину.

Диегезисы в силу присущей им лапидарности незаметно вплетаются в перформативы драмы, тогда как экфрасисы обладают относительной обособленностью и производят эффект ретардации, притормаживая или останавливая ход действия.

В трагедии Эсхила «Семеро против Фив» вестник сообщает фиванцам, что вожди, взявшие город в осаду, готовы начать приступ и, бросив жребий, распределили, кто и какие ворота будет штурмовать. У Претовых ворот стоит разъяренный Тидей и, потрясая щитом, рвется в бой. В обстоятельствах, когда штурм может начаться с минуты на минуту, фиванцам важно знать, где находятся остальные вожди. Но вестник вместо того, чтобы оперативно доложить рекогносцировку осады, отвлекается на лишние детали и описывает доспехи Тидея. Этеокл, возглавляющий оборону Фив, не только не прерывает вестника, но и сам пространно высказывается по поводу щита Тидея.

Данный эпизод напоминает частые в опере сцены, герои которых, оказавшись в опасности, восклицают «Бежим! Спешим!» и не двигаются с места до тех пор, пока не допоют длинный музыкальный ансамбль.

В глазах античного зрителя замедления и остановки трагедийного действия оправданы. Ему, зрителю, хорошо известны мифы, используемые трагедами, и поэтому его интерес направлен на то, как поэт пересказал всем известную историю, каким слогом ее изложил, в каких поэтических образах описал ее подробности.

«Кто берется сочинять [трагедии], те прежде добиваются успеха в слоге и характерах, а потом уже в сочетании событий», – констатировал Аристотель[27].

Основное содержание театрального экфрасиса античности составляют невозможное на сцене и на ней недопустимое. Сюда относятся

дескрипции всего того, что не поддается сценическому воплощению и что по каким-то причинам изображать не разрешается.

Драматурги применяют экфрасис, описывая баталии, каковые нельзя разыграть на сцене. Впечатляющая картина битвы возникает в монологе вестника в трагедии Еврипида «Умоляющие»[28]. В «Персах» Эсхила содержится описание Саламинского сражения: рассказ о нем произносит персидский вестник, потрясенный героизмом эллинов, одержавших победу[29].

В античной драме персонаж-вестник – постоянный экспликатор описываемых событий. Иногда эту функцию берет на себя один их главных героев. В комедии Аристофана «Ахарняне» Дикеполь предлагает вообразить, какая в городе поднимется суматоха, если случится война[30].

Посредством экфразы драматурги рассказывают о том, что зрители не должны наблюдать воочию. В античном театре существовал запрет на изображение насилия. О нем говорит Гораций в «Науке поэзии». Обращаясь к драматургу, он требует:

> *… ты не все выноси на подмостки,*
> *Многое из виду скрой и речистым доверь очевидцам.*
> *Пусть малюток детей не при всех убивает Медея*[31].

Эсхил в трагедии «Агамемнон» скрывает от глаз зрителей убийство царя Аргоса. О нем речисто повествует Клитемнестра, умертвившая супруга[32]. В «Медее» Еврипида вестник рассказывает о гибели невесты Ясона, которой Медея послала в дар околдованное платье[33]. В «Вакханках» вестник описывает ужасную смерть Пенфея, растерзанного менадами[34].

Софокл в эксоде трагедии «Царь Эдип» вкладывает в уста домочадца рассказ о том, как Эдип, найдя во дворце повесившуюся Иокасту, сорвал с ее платья золотую булавку и пронзил ею глаза[35]. В период позднего эллинизма, актер, игравший Эдипа, в финале появлялся в маске с кровоточащими глазницами, о чем сообщает Поллукс в своем «Ономастиконе» (II век н.э.). Во времена Софокла таких масок не было: Эдип выходил в той же маске, какую носил на протяжении всей трагедии, и, по-видимому, она была точно такой же, как у остальных актеров и у всех хоревтов. Поэтому-то и понадобился словесный портрет ослепившего себя Эдипа.

Одинаковые маски носили актеры Эсхила. Отсюда вытекает реплика Клитемнестры о том, что ее лицо забрызгано кровью Агамемнона.

В «Орестее» появление Эриний предваряют описания их внешности. В эксоде трагедии «Хоэфоры» Орест говорит о том, что видит приближающихся к нему страшных женщин, у которых в волосах извиваются змеи. Схожим образом Эриний описывает Пифия в прологе «Эвменид». Когда же Эринии выходят на орхестру (в «Эвменидах» они – хор), зритель отождествляет их наружность, заданную в речах персонажей, с хоревтами, хотя на них те же платья, что и в первых двух частях «Орестеи», где они изображали аргосских старцев («Агамемнон») и плакальщиц («Хоэфоры»).

Одинаковость костюмов и масок в театре V века до н.э. обусловила важную роль портретной экфразы. В трагедии Еврипида Орест, встретив Электру, замечает, как угасла ее янтарная красота, и лицо от слез покрылось морщинами. В «Лисистрате» Аристофана афинянки восторгаются сияющей внешностью Лампито: она не только красива, но и сильна телом – настолько, что может задушить быка.

Портреты в комедиях Аристофана часто карикатурны и по закону жанра производят смеховой эффект. В «Ахарнянах» посол рассказывает, что персы едят, как волы, и хлещут вино бочками. В пьесе «Женщины на празднике Фесмофорий» поэт Агафон, по рассказу его слуги, так наловчился сочинять трагедии, что:

> *… сгибает упругие обручи слов.*
> *Он их клейстером клеит, сверлит буравом,*
> *Он, как олово, льет их и лепит, как воск*[36].

Если по ходу сюжета герой переодевается или как-то изменяет свою наружность, то непременно рапортует об этом зрителям. В той же комедии Агафон появляется в женском платье. Столь странный вид он объясняет тем, что сочиняет трагедию о женщинах и потому должен походить на них обликом. «Творим лишь то, на что похожи сами мы», – говорит он, и это его заявление вызывает резонный вопрос собеседника: «Так, сочиняя “Федру”, станешь львицей ты».

В прологе комедии Плавта «Амфитрион» Меркурий сообщает публике, что Юпитер превратил себя в Амфитриона и распоряжается в его доме, а он, Меркурий, «раба личину принял, Сосии, который на войну ушел с хозяином».

В портретных экфразах античные драматурги особо выделяют одежду. Она служит опознавательным знаком персонажа: Демофонт по платью Копрея опознает в нем эллина («Гераклиды» Еврипида); Дикеполь по пестрым одеждам – прибывших из Персии послов («Ахарняне» Аристофана); Пеласг по роскошным одеяниям Данаид понимает, что они чужестранки («Просительницы» Эсхила); Электра должна узнать Ореста по хламиде, которую много лет назад она ему соткала («Электра» Еврипида). Гермиона похваляется перед Андромахой своим приданым – золотым убором и цветастым пеплосом («Андромаха»). В знак траура и скорби героини Еврипида – Электра, Елена, Иокаста – остригают волосы и белые платья меняют на черные.

Ничего этого театральный зритель V века до н.э. не видел на актерах: ни остриженных волос, ни платьев разного цвета и покроя. Не мог он видеть и того, о чем судачат героини «Лисистраты»: кисейных тканей, кимберийских оборок, шафрановых платочков, персидских туфелек. Об одеждах зритель узнавал исключительно от персонажей и благодаря их красноречию воображал, будто видит все, что только слышит.

Изобразительные ресурсы театра нового времени существенно расширились. Разнообразие костюма и грима позволило актерам показать наружность персонажа, но драматурги по-прежнему сочиняют портретные экфразы, и в них они фокусируют внимание на индивидуальных чертах и характерных деталях (рост и телосложение, осанка и тембр голоса, жестикуляция и мимика), – тех сугубо личностных особенностях, которые в античной драме не составляли предмет отображения.

О портретных экфразах Шекспира писал Оскар Уайльд в эссе «Истина о масках»: «У Порции золотые волосы, у Фебы черные, у Орландо каштановые кудри, а волосы сэра Эндрю Эгьючика висят, как лен на прялке, совершенно не поддаваясь завивке. Одни персонажи дородны – другие тощи, одни стройны – другие горбаты, одни белолицы – другие смуглы. У Лира седая борода, у отца Гамлета – с проседью, а Бенедикт сбривает свою бороду по ходу пьесы»[37].

Все это зрители шекспировского театра могли видеть на актерах. Видели они плащ Просперо, дающий ему магическую силу; «одежду смирения» Кориолана; царское платье Клеопатры; костюм пилигрима, надев который Ромео приходит на бал Капулетти; грязные лохмотья Петруччо, в которых тот является на свадьбу с Катариной, желая таким способом укротить ее строптивый нрав. Тем не менее описания наружности персонажа Шекспир непременно включает в разговоры действующих лиц.

Портрет Гамлета драматург рисует через реплики королевы Гертруды. С ее слов зритель узнает, что Гамлет носит траурное платье (*Good Hamlet, cast thy nighted colour off*), что он располнел и страдает отдышкой (*He's fat, and scant of breath*). Гертруда описывает состояние Гамлета в момент, когда в ее спальне появляется призрак. Самого призрака королева не видит, но замечает, как изменился ее сын: дикий взгляд (*Forth at your eyes your spirits wildly peep*), волосы встали дыбом (*Start up and stand an end*).

Персонажи называют Отелло мавром (the Moor), то есть арабом, но из их речей складывается образ человека негроидной расы: у него толстые губы (*the thick lips*) и грудь цвета сажи (*the sooty bosom*)[38].

Драматурги античности в портретных описаниях опирались на физиогномическое тождество внешнего и внутреннего[39]. По рассказу Светония, Калигула – чудовище, и «лицо свое, уже от природы дурное и отталкивающее, он старался сделать еще свирепее». Клавдий – ленив, подозрителен и труслив, и его наружность, не лишенная внушительности, обезображена тем, что у него трясется голова, на губах выступает слюна, из носа текут сопли. Иной внешностью наделен благородный Тит, считавший, что прожил день зря, если не сделал что-либо хорошее. Его красота в полной мере соответствует его душевности и добросердечию. Наглядным воплощением физиономического тождества наружности и характера стала маска античного театра.

Лишь в редких случаях Светоний отходит от принципа маски, и с недоумением констатирует, что, например, у Оттона «величию духа не отвечали ни тело, ни наружность»[40]. Перед таким несоответствием античная физиогномика застывала в растерянности.

Физиогномичны герои раннего Шекспира. В трагедии «Тит Андроник» фигурирует мавр Арон, желающий своими злодеяниями «перечернить черноту тела». Однако в главных своих пьесах Шекспир показывает, что внешний вид человека бывает обманчивым, и устами персонажей говорит о том, «как часто внешность с сердцем не в ладу»[41].

О том, насколько обманчива наружность человека, рассуждают герои Мольера. «Оттого, что вы носите белокурый, хорошо завитой парик, шляпу с перьями, раззолоченное платье и ленты огненного цвета, не думаете ли вы, что по этой причине вы умнее других?» – заявляет Сганарель, обращаясь к Дон Жуану[42].

Чтобы портретная экфраза не выбивалась из диалога, драматурги помещают ее внутрь перформатива. «Алмазный мой венец», – говорит

пушкинская Марина Мнишек, отвечая на вопрос служанки, какой ей подать убор – жемчужный или изумрудный (сцена, исключенная из печатной редакции трагедии «Борис Годунов»). Эти ее слова содержат распоряжение, императив прямого действия, но одновременно являются элементом портрета и дают собеседнице повод напомнить Марине, что однажды, появившись на балу в алмазном венце, она так ослепила кавалеров, что один из них потом застрелился.

Используя диалог, драматурги нового времени дают портреты персонажей и в ремарках, а также в предисловиях и комментариях (Гоголь описывает внешний вид главных героев комедии «Ревизор» в «Замечаниях для господ актеров»).

В древнегреческой драме ремарок, судя по всему, не было: во всяком случае, в дошедших до нас рукописях они отсутствуют[43]. Что же касается ремарок, которые публикуются в современных изданиях античных пьес, то все они принадлежат позднейшим комментаторам и переводчикам.

Ремарки сделались непременным элементом пьесы в эпоху Возрождения, хотя иногда применялись драматургами средневековья: встречаются в текстах мистерий и мираклей, а также в чинах церковных действ Древней Руси.

Ремарки Шекспира сугубо функциональны: как правило, касаются не персонажей, а актеров, и обозначают их *enter* и *exit*[44]. Другие же ремарки, указывающие место действия, авторскими не являются: они были вписаны редакторами посмертных изданий[45].

Скупы и лаконичны ремарки Лопе де Веги, Мольера, Корнеля, Расина. С середины XVIII в. драматурги начинают комментировать диалоги пространными ремарками, описывающими обстановку, мизансцены, позы и жесты персонажей, даже их интонации.

Пример картинной ремарки-экфрасиса – немая сцена в «Ревизоре»: Городничий в виде столба с распростертыми руками и закинутою назад головой, почтмейстер Шпекин в позе вопросительного знака, судья Ляпкин-Тяпкин, присевший почти до пола, Бобчинский и Добчинский с разинутыми ртами и выпученными глазами...

Драматурги нового времени, следуя античной традиции, прибегают к описаниям тех предметов, которые, по их мнению, трудны для сценического воплощения или ему вовсе не поддаются: баталии и природные явления. Во втором акте трагедии Шекспира «Отелло» горожане Кипра наблюдают с берега морской шторм, уничтоживший турецкие

галеры. Понимая, что изобразительные ресурсы сцены ограничены, Шекспир наполняет речь персонажей красочными метафорами, из которых складывается впечатляющая картина разъяренной стихии: гигантские волны взмывают до туч и хлещут своими гривами сверкающие в небе звезды.

Тот же прием использует Шекспир, изображая бурю в трагедии «Король Лир». Известно, что в арсенале шекспировского театра имелись приспособления, имитирующие разные шумы. Например, звуки грома производили, катая ядро по железному листу[46]. Однако Шекспир больше полагается на силу слова. Образ бури создается поэтическими сравнениями (в такую непогоду медведица не выйдет из берлоги, а голодный волк из своего логова) и символически соотносится с неистовством Лира, желающего, «чтоб ветер сдунул землю в океан или обрушил океан на землю»[47].

Батальные картины часто встречаются в пьесах-хрониках Шекспира. Главное сюжетное событие хроники «Генри V» – битва при Азенкуре. В прологе персонаж, именуемый Хором, сетует на скромные возможности театра, подмостки которого пригодны для петушиных боев, но тесны для столь грандиозного сражения. Хор апеллирует к воображению зрителей и просит:

> *Восполните несовершенства наши*
> *Из одного лица создайте сотни*
> *И силой мысли превратите в рать*[48].

Предваряя каждый акт пьесы, Хор докладывает публике, как Англия готовится к войне; как молодежь, сложив шелковые наряды в сундуки, закупает доспехи; как французы плетут интриги, чтобы разрушить планы англичан.

Само сражение при Азенкуре занимает весь четвертый акт хроники. Он тоже начинается обращением Хора:

> *На поле битвы сцена перейдет,*
> *И мы должны – о горе! – опорочить*
> *Смешным и жалким подражаньем боя, —*
> *Где четверо иль пятеро бойцов*
> *Нелепо машут ржавыми мечами, —*
> *Честь Азинкура*[49]*. Все же вообразите*
> *Событий правду в жалкой передаче*[50].

Не желая унизить великое сражение жалкой дракой на бутафорских мечах, Шекспир выстраивает его картину из монологов персонажей, покинувших поле битвы, – спасающихся бегством французов и преследующих противника англичан. Их речи наполнены патетикой. Возвышенным слогом описывает герцог Эксетер смерть отважного Йорка. Патетическую риторику батальных экфрасисов Шекспир разряжает буффонной интермедией, в которой вояка Пистоль, коверкая французские слова, торгуется о выкупе с захваченным в плен солдатом.

Мощная батальная картина создана Корнелем в трагедии «Сид». О сражении испанцев с маврами и победе над ними повествует сам победитель – Дон Родриго, за свою отвагу нареченный Сидом (владыкой). В пространном монологе (72 стиха) он рассказывает, как возглавляемый им отряд подстерег в засаде причаливающие корабли мавров и, когда те высадились на берег, нанес по ним внезапный удар.

В виде диегезиса либо экфрасиса излагаются события, произошедшие в предыстории драматургического сюжета или вне поля сценического действия.

Из рассказа Призрака в «Гамлете» выясняется, что король умер не от укуса змеи, как было объявлено, а отравлен братом. В «Комедии ошибок» Шекспира предыстория сюжета изложена в монологе Эгеона, купца из Сиракуз, рассказывающего герцогу о цели прибытия в Эфес: о том, что он разыскивает сыновей-близнецов, один из которых пропал еще ребенком, а другой отправился на поиски брата и исчез.

В пьесе Плавта «Два Менехма», послужившей источником «Комедии ошибок», предысторию сюжета рассказывает нейтральное лицо – персонаж пролога. Речь прологиста построена по типу диегезиса. У Шекспира же Эгеон описывает *свое* несчастье, мучительно им переживаемое, и поэтому его не страшит смертный приговор, вынесенный ему в Эфесе как гражданину вражеских Сиракуз.

В первой сцене трагедии Пушкина «Борис Годунов» князья Шуйский и Воротынский, обмениваясь репликами-диегезисами, обсуждают убийство царевича Димитрия и называют имя виновника. Картина «ужасного злодейства» раскрывается зрителям в пятой сцене – в монологе монаха Пимена, видевшего своими глазами зарезанного царевича, слышавшего собственными ушами, как «в ужасе под топором злодеи // покаялись – и назвали Бориса». Для князей убийство Димитрия – факт, который они рассчитывают использовать в политической интриге про-

тив Годунова. Для Пимена – пережитое им горе. «О страшное, невиданное горе!» – восклицает он.

«О ужас! Ужас! О великий ужас!» (*O, horrible! O, horrible! Most horrible!*) – восклицает Гамлет, потрясенный исповедью Призрака: не только открывшейся тайной смерти отца, но и теми мучениями, которые тот терпит за гробом, пока все его грехи не выгорят дотла (*Are burnt and purg'd away*).

Форму экфрасиса имеет вставной рассказ, в котором персонаж излагает свою или чужую историю. Сюда относится речь Отелло перед дожем и сенаторами, повествующая о том, как ему удалось завладеть сердцем Дездемоны. Хотя Отелло и утверждает, что он не говорун, не мастер красноречия, его монолог построен по всем правилам риторики и вполне объясняет, почему Отелло своими рассказами смог пленить Дездемону.

Пример монолога данного типа в трагедии «Борис Годунов» – рассказ Патриарха о том, как слепой пастух прозрел у гроба царевича Димитрия.

Комедийный образец монолога-экфрасиса – сцена вранья Хлестакова. Его пассажи про то, как он управлял департаментом, про тридцать пять тысяч курьеров, доставляющих ему донесения, про князей и графов, которые толкутся у него в передней и жужжат, точно шмели, приводят уездных чиновников в состояние такого страха, что они вскакивают со стульев и начинают трястись.

Драматурги смело выносят на подмостки поединки персонажей, заканчивающиеся ранениями и смертями (в пьесах Шекспира это дуэли Гамлета и Лаэрта, Тибальта и Меркуцио, Ромео и Тибальта, Эдгара и Эдмунда, *etc.*), но убийства и казни, как правило, прячут за кулисами. Не показаны Шекспиром повешение Корделии, убийство Дункана; Шиллером – казнь Марии Стюарт.

О гибели Дункана зрители узнают из двух диалогов Макбета и его супруги. Казнь Марии Стюарт изображена Шиллером через монолог графа Лестера. Саму казнь Лестер не видит, но зримо ее представляет по доносящимся с эшафота звукам.

В трагедии Расина «Федра» гибель Ипполита описана в пространном монологе Терамена, рассказывающего Тесею о том, как его сын, отправленный в изгнание, выехал из дворца и по какой дороге он поехал; как печалила его участь, выпавшая ему, и как его печаль делили верные кони, понуро ступавшие по камням; как из морской пучины появился

ужасный дракон, при виде которого у коней вздыбилась грива; как Ипполит метким ударом копья сразил дракона; как испуганные кони вырвались из колесницы и понесли возничего, запутавшегося в вожжах; как он, израненный, пытался их остановить; как Терамен бросился за ним по кровавому следу и т.д.

По поводу этого монолога Дидро иронически заметил, что Тесею следовало бы прервать многословного рассказчика и спросить о главном: жив ли его сын[51]. Речь Терамена казалась идеологу мещанской драмы примером высокопарной декламации, не допустимой на сцене.

А между тем монолог Терамена – один из шедевров поэтического экфрасиса, красота которого так поразила молодого Тютчева, что он перевел его в виде отдельного стихотворения «Едва мы вышли из Трезенских врат» (1820).

Самостоятельными стихотворениями воспринимаются лучшие экфрасисы Шекспира: один из них – монолог Энобарба, описывающий первую встречу Антония и Клеопатры.

Речь Энобарба – не репортаж с места события. Он признается, что не был очевидцем встречи героев и своими глазами корабля Клеопатры не видел. Энобарб говорит как бы устами Антония, войдя в его образ, переживая испытанное тем потрясение.

Сколь велика дистанция, отделяющая экфрасис от повествования-диегезиса, можно понять, сравнив этот монолог с первоисточником, использованным Шекспиром, – рассказом Плутарха. Отличие экфрасиса не только в его картинности, коей не лишен рассказ Плутарха, но и в присущей ему суггестии, впечатывающей образы в сознание зрителя. Находясь под их впечатлением и воздействием, он обычно не замечает вызванные ими сюжетные несообразности и неувязки.

В трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» Марк Антоний в речи перед согражданами описывает убийство, произошедшее в Капитолии. Из предыдущей сцены мы знаем, что Антоний отсутствовал в момент убийства, и он не мог видеть, кто и какой нанес удар. Но слушая его речь, мы, зрители, как бы забываем нам известное и еще раз переживаем гибель Цезаря, очевидцами которой были раньше.

Такие сюжетные неувязки детально исследованы шекспироведами. А.А. Аникст в книге «Ремесло драматурга» отмечал, что речи персонажей Шекспира иногда не вяжутся с их характерами и обстоятельствами действия.

В «Ричарде III» убийство маленьких принцев устраивает некий Тиррел – отпетый циник, за деньги готовый на все. И этот Тиррел, явившись к Ричарду с докладом об исполнении приказа, произносит пронзительный монолог:

> *Кровавое свершилось злодеянье,*
> *Ужасное и жалкое убийство,*
> *В каком еще не грешен был наш край!*[52]

С точки зрения психологической достоверности рассказ Тиррела не объясним. Здесь персонаж выходит из образа, сбрасывает с себя характер и выполняет функцию вестника, сообщающего зрителям о том, как совершилось преступление[53].

Королева Гертруда в большом монологе описывает смерть Офелии. Ее рассказ, отмечает Аникст, выглядит странным и неправдоподобным. Откуда она знает, как все произошло? Сама ли была при этом или кто-то видел, как Офелия упала в воду? Тогда почему ее не вытащили?[54] В этом монологе королева выступает в особой роли, которую английские филологи обозначают термином *all-knowing narrator* (всезнающий рассказчик).

Если бы своего «Гамлета» задумали написать Дидро или, скажем, Чехов, то, наверное, весь рассказ Гертруды о гибели Офелии свелся бы к одной лишь реплике: «Она утонула».

Чехов, как и Дидро, избегает описательных разговоров. Известно, что во время репетиций «Трех сестер» в Художественном театре он вычеркнул монолог Андрея Прозорова, в котором тот описывал свою семейную жизнь, и заменил его репликой «Жена есть жена». Все, что важно знать публике относительно *Vorgeschichte* сюжета и происходящих вне сцены событий, Чехов излагает в виде коротких рваных реплик. Они возникают как бы случайно, по ходу диалога на другие темы и чаще всего обрываются на полуслове.

Описательных монологов довольно много в ранних пьесах Островского. В них персонажи толкуют о своем житье-бытье и рассказывают о царящих вокруг нравах. Редактируя комедию «На всякого мудреца довольно простоты», Островский удалил пространный монолог Глумова, содержащий план действий, способных открыть ему двери в высшее общество[55]. В дальнейшем описательных монологов у Островского становится все меньше и меньше, и они постепенно исчезают из его драматургии.

Среди поздних произведений исключение составляет «Снегурочка» – «весенняя сказка», в которой Островский дал волю своей поэтической фантазии. Все главные герои этой пьесы имеют большие монологи-экфрасисы: и сама Снегурочка, и ее мать Весна, и отец Мороз, и царь Берендей, и Купава, и Мизгирь, и Лель.

Монологи персонажей «Снегурочки» стали популярными ариями оперы, сочиненной Римским-Корсаковым «почти прямо по тексту» Островского[56].

Монологи-экфрасисы постоянно используются в оперной драматургии, где они имеют форму большой арии. Как правило, это рассказ персонажа о себе самом, о ком-то или о чем-то. Герой оперы Чайковского «Пиковая дама», Герман в арии «Я имени ее не знаю» рассказывает приятелю, графу Томскому, о своей любви к незнакомке. Другой пример арии-рассказа из той же оперы – баллада Томского, повествующая о том, как *Venus moscovite* узнала тайну трех беспроигрышных карт и как ею воспользовалась.

В опере Римского-Корсакова «Садко» три заморских гостя в ариях-рассказах рекламируют достопримечательности своих стран, чтобы герой выбрал, куда ему держать путь: в Индию ли, где «не счесть алмазов в каменных пещерах», к скалистым берегам варягов или в счастливый город Веденец (Венецию).

Дериват экфрасиса в структуре оперы – оркестровая картина: гроза («Севильский цирюльник» Россини), шелест леса («Зигфрид» Вагнера), рассвет на Москве-реке («Хованщина» Мусоргского), сеча при Керженце («Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова), Полтавский бой («Мазепа» Чайковского) и др.

Создавая оркестровые картины, композиторы руководствовались теми же основаниями, что и писатели-драматурги, применявшие эпические нарративы. В чисто музыкальных образах композиторы повествовали о том, что показать в сценическом действии трудно или невозможно.

Неподвластное сцене доступно кинематографу и ему необходимо. Экран опредмечивает, визуализирует и экспонирует все, о чем в театре принято рассказывать и что составляет содержание диегезиса и экфрасиса. В этих условиях кинозритель делается прямым очевидцем событий, о которых театральная публика узнавала только лишь со слов персонажа-свидетеля.

В фильме Пазолини «Царь Эдип» мы видим сокрытое от наших глаз Софоклом: повесившуюся Иокасту и выкалывающего себе глаза Эдипа.

В экранизации трагедии Еврипида «Медея» Пазолини материализует рассказ вестника о том, как Медея покарала соперницу – царевну Коринфа[57]. Убийство детей Пазолини показывает через его орудие: в кадре возникает окровавленный нож. А потом Медея поджигает дом, чтобы Ясон не мог проститься с сыновьями и совершить погребальный обряд.

Ларс фон Триер в фильме «Медея», снятом через 20 лет после Пазолини, выносит на экран момент убийства детей: сначала старший сын помогает матери умертвить младшего, повесив его на ветке засохшего дерева, а потом, надев петлю на шею, вешается сам.

В фильме Чарлтона Хестона, снятом по трагедии «Антоний и Клеопатра», получает экранный образ монолог Энобарба, в котором описывается скользящий по глади Кидна золотой корабль египетской царицы.

Франко Дзеффирелли эффектно показывает морской шторм, мешающий причалить фрегату Отелло. Гигантские волны рвут паруса и ломают мачты в первых кадрах фильма Дерека Джармена «Буря». В трех экранизациях хроники «Генри V», снятых в разные годы Лоренсом Оливье, Кеннетом Браной, Теа Шерроком, зрители наблюдают картины сражения при Азенкуре.

Во всех экранных «Гамлетах», известных мне, публика видит тонущую и утонувшую Офелию. В соответствии с текстом Шекспира тонет Офелия в фильмах Лоренса Оливье и Григория Козинцева: одетую в тяжелое платье ее поглощает глубокая река, над которой склонились седые ивы. Дзеффирелли утопил Офелию в горном ручье с каменистым дном, Кеннет Брана – в проруби замерзшего озера, Майкл Алмерейда – в фонтане; был также фильм, в котором Офелия падала в море с высоченной скалы.

Иллюстрируя экфрастический рассказ, кинематограф лишает его сюжетного смысла. Поэтому описательные монологи и диалоги чаще всего либо купируют целиком, либо дают в сокращении. В редких случаях они переносятся на экран как внутрикадровая речь, без экспонирующих изображений.

Ингмар Бергман в экранизации оперы Моцарта «Волшебная флейта» снимал все арии на крупных планах артистов и подолгу держал в кадре их говорящие головы, или, правильнее сказать, головы поющие. Тот же прием использовал в фильмах-операх Жан-Пьер Поннель.

Когда описательное высказывание персонажа (монолог или ария) подается как его внутрикадровая речь, экранный образ приобретает некоторую театральность. Контаминация двух типов зрелищности,

сценической и экранной, входила, надо полагать, в замысел названных режиссеров. Оба выстраивают фильм-оперу по принципу *mise en abyme* – театра в кино. Не случайно, Поннель снимает «Золушку» Россини в интерьерах миланского «Ла Скала», а оперу «Риголетто» в здании построенного в 1619 г. Театра Фарнезе в Парме. Бергман проводил съемки «Волшебной флейты» в старинном театре города Дроттнингхольма.

Поннель создавал многие фильмы на основе своих театральных постановок. В отличие от него, Бергман «Волшебную флейту» в театре не ставил. Тем не менее он экранизирует оперу как театральный спектакль.

Андре Базен отмечал, что при переносе спектакля на экран теряется живое соприкосновение зрителя и актера, а это онтологический факт, определяющий сущность театрального искусства[58].

Чтобы передать соприкосновение сцены и зрительного зала, Бергман применяет так называемую субъективную камеру, подглядывающую за публикой. По ходу фильма камера периодически выхватывает лица находящихся в партере людей и наблюдает за тем, как они реагируют на музыку «Волшебной флейты» и ее сюжетные перипетии.

С.М. Эйзенштейн в статье 1940 г. писал, что кинематограф, в своем начале аморфно слитый с театром, пройдя затем периода усиленной «ретеатрализации», ныне должен оплодотворить себя театральными приемами, а сцена в свою очередь может расширить художественную палитру, используя эстетику кино[59].

Кинематографический прием визуализации нарративов драмы первым или одним из первых использовал Мейерхольд. В постановке «Ревизора» (1926) он материализовал фантомы гоголевской комедии. Ограничимся несколькими примерами из этого спектакля, подробно описанного в театроведческой литературе[60].

Когда Городничиха затевала спор с дочерью о том, какое платье ей надеть, из шкафа на сцену вылетали красавцы-офицеры и, встав перед ней на колени, исполняли серенаду, а потом один из них стрелял из револьвера в висок и падал к ее ногам. Эпизод демонстрировал эротические фантазии Городничихи, готовой на все услуги, как ее аттестует Хлестаков. Те же офицеры появлялись в последнем акте и уносили Городничиху, упавшую в обморок после оглашения письма Хлестакова.

Посещение богоугодного заведения, упоминаемое в репликах третьего акта, Мейерхольд превратил в отдельный сценический

эпизод: вдоль рампы двигалась процессия во главе с Хлестаковым, величественно выступавшим в позе триумфатора, и за ним тянулась длинная вереница чиновников, согнувшихся в почтительных позах.

Эйзенштейн в спектакле 1923 г. «Мудрец» (по пьесе «На всякого мудреца довольно простоты») материализовал текст Островского посредством «киновставки» (коротенького фильма) «Дневник Глумова». С подмостков действие переходило на экран, где похититель дневника взбирался по канату на крышу особняка Арсения Морозова, в здании которого игрался спектакль; оттуда улетал на аэроплане и дальше с фюзеляжа прыгал вниз, прямиком в открытое авто, и на нем подъезжал к фасаду того же особняка, после чего действие с экрана возвращалось на сцену.

Прием визуализации описательных нарративов Эйзенштейн применил в созданной через 17 лет после «Мудреца» постановке оперы Вагнера «Валькирия» (Большой театр, 1940). Эйзенштейн, по его словам, добивался «зримости всего, о чем говорится», старался «перевести в наглядность, пластически осязаемую и видимую, весь тот комплекс внутренних чувств и взаимоотношений, которыми обуреваемы герои Вагнера»[61]. С этой целью Эйзенштейн решает вывести на сцену «пластическую массу», или «мимический хор»[62]. Именно он обеспечивал визуализацию монологов, иллюстрируя их содержание жестами и движениями.

Опыты Мейерхольда и Эйзенштейна, направленные на визуализацию описательных нарративов, были единичными экспериментами, которые в то время воспринимались как спорные. Однако в дальнейшем данный прием вошел в широкий сценический оборот.

Таким образом, драматургические функции диегезиса и экфрасиса в разные эпохи меняли свое наполнение и свой удельный вес: они то сужались, то расширялись. Однако всегда были обусловлены изобразительными возможностями сцены и по отношению к ним находились в обратной зависимости.

[1] Поэзия как живопись (Horat. Ars poet, 361).

[2] *Расин Ж.* Предисловие к трагедии «Британик» // Театр французского классицизма. М.: Художественная литература, 1970. С. 454.

[3] Plat. R.P. III: 393d.

[4] Aristot. Poet. 1447a.

[5] Aristot. Poet. 1456b, 1459b.

[6] Luc. Calum. 5.

[7] *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Ранний эллинизм. М.: Искусство, 1979. С. 645.

[8] *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М.: Восточная литература, 1998. С. 564.

[9] *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 34.

[10] *Женетт Ж.* Фигуры. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 284–294; Т. 2. С. 242–243.

[11] *Барт Р.* Эффект реальности // *Барт Р.* Избранные работы. М.: Прогресс, 1994. С. 396.

[12] Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002.

[13] Невыразимо выразимое. Экфрасис и репрезентация визуального в художественном тексте / под ред. Д.В. Токарева. М.: НЛО, 2013.

[14] Экфрастические жанры в классической и современной литературе / под ред. Н.С. Бочкаревой. Пермь: Пермский гос. нац. исслед. ун-т., 2014.

[15] См.: *Брагинская Н.В.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. М.: Наука, 1977.

[16] Hom. Il. XVIII: 478–609.

[17] Hes. Scut. 139–320.

[18] Hes. Opp. 504–518, 529–533.

[19] Hes. Theog. 736–819.

[20] Her. II: 53.

[21] Her. I: 181–182; II: 124–137.

[22] Theocr. I: 29–56.

[23] Philostr. Imag. I: 12, 5.

[24] См.: *Брагинская Н.В.* Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 271–272 и сл.

[25] *Шекспир У.* Полн. собр. соч. М.: Искусство, 1960. Т. 5. С. 232.

[26] Там же. С. 255.

[27] Aristot. Poet. 1450a37.

[28] Eur. Suppl. 675–694.

[29] Aesch. Pers. 396–428.

[30] Aristoph. Acharn. 545–554.

[31] Horat. Ars poet. 183–185.

[32] Aesch. Agam. 1381–1390.

[33] Eur. Med. 1136–1230.
[34] Eur. Bacch. 1112–1136.
[35] Soph. O. R. 1275–1279.
[36] Aristoph. Thesm. 55–57.
[37] *Уайльд О.* Собр. соч. М.: ТЕРРА, 2000. Т. 3. С. 194.
[38] Во времена Шекспира между арабами и неграми не делали различия. Ср. картину Рембрандта *Twee Moors* (1661) – портрет двух мужчин негроидной расы.
[39] О влиянии физиогномики на технику экфрасиса см.: *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. С. 69.
[40] Sueton. Oth. 12.
[41] *Шекспир У.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 492.
[42] *Мольер Ж.Б.* Собр. соч. М., Л.: Academia, 1937. Т. 2. С. 502.
[43] Едва ли не единственный пример подлинной ремарки древнегреческого автора – 487-й стих пьесы Еврипида «Киклоп».
[44] Например, первая сцена трагедии «Гамлет» начинается с того, что входит офицер Бернардо и окликает стоящего на карауле Франциско: «Кто здесь?» (*Who's there?*). На это тот говорит: «Нет, сам ответь мне» (*Nay, answer me*). В прижизненном издании трагедии (так называемое второе кварто) реплики предваряла ремарка: «Входят Бернардо и Франциско, двое часовых» (*Enter Barnardo and Francisco, two Centinels*). В шекспировском театре, не имевшем занавеса, невозможна была мизансцена, когда один актер стоит на месте, а другой появляется. Выходили на сцену оба актера (одновременно или по очереди), и ремарка указывает *enter* обоих, а не перемещение персонажей в сюжетном пространстве. Данный и другие подобные примеры анализирует А.Н. Баранов в статье «О местах действия и ремарках у Шекспира» (*Знание, понимание, умение*. 2017, № 2).
[45] См.: *Аникст А.А.* Шекспир: ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1974. С. 84.
[46] Там же. С. 88.
[47] *Шекспир У.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 492.
[48] Там же. Т. 4. С. 373–374.
[49] Так Азенкур огласован в переводе Е. Бируковой
[50] Там же. С. 437.
[51] *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература, 1980. С. 73.
[52] *Шекспир У.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 536.

[53] *Аникст А.А.* Шекспир: ремесло драматурга. С. 139–140.
[54] Там же. С. 164.
[55] См.: *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. М.: Искусство, 1974. Т. 3. С. 493.
[56] «Почти прямо по тексту написана опера Римским-Корсаковым», – строка из письма Островского от 13 марта 1885 г. // Там же. Т. 12. С. 325.
[57] Гибель царевны в фильме изображена дважды: в первом эпизоде на ней загораются подаренные диадема и пеплос; во втором от них она теряет рассудок и, обезумев, бросается со скалы.
[58] *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 62.
[59] *Эйзенштейн С.М.* Воплощение мифа // Избранные произведения. М.: Искусство, 1963. Т. 5. С. 359.
[60] См.: *Рудницкий К.Л.* Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. С. 350–380.
[61] *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения. Т. 5. С. 350–351.
[62] *Эйзенштейн С.М.* Режиссерские заметки к постановке «Валькирии» // *Эйзенштейн С.М.* Метод. М.: Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 2. С. 465, 472.

Принятые сокращения

Aesch. Agam. – Эсхил. «Агамемнон»
Aesch. Pers. – Эсхил. «Персы»
Aristoph. Acharn. – Аристофан. «Ахарняне»
Aristoph. Thesm. – Аристофан. «Женщины на празднике Фесмофорий»
Aristot. Poet. – Аристотель. «Поэтика»
Eur. Bacch. – Еврипид «Вакханки»
Eur. Med. – Еврипид «Медея»
Eur. Suppl. – Еврипид «Умоляющие»
Her. – Геродот. «История»
Hes. Opp. – Гесиод. «Труды и дни»
Hes. Scut. – «Щит Геракла»
Hes. Theog. – Гесиод. «Теогония»
Hom. Il. – Гомер. «Илиада»
Horat. Ars poet. – Гораций. «Наука поэзии»
Luc. Calum. – Лукиан. «О том, что нельзя слепо верить клевете»
Philostr. Imag. – Филострат Старший. «Картины»
Plat. R.P. – Платон. «Государство»
Soph. O. R. – Софокл. «Царь Эдип»
Sueton. Oth. – Светоний. «Оттон»
Theocr. – Феокрит «Идиллии»

Виолетта Гудкова

Советский драматургический канон

Забытые пьесы 1920–1930 гг. как исторический источник и актуальный текст

Говорить о формировании нового канона невозможно без определения прежнего. И начиная рассказ о том, каков тот содержательный сдвиг, который произошел в послереволюционной отечественной драматургии, напомним об идеях и ценностях русской литературы позапрошлого века.

После окончания школы в памяти каждого остаются князь Андрей и небо Аустерлица, князь Андрей и свежая зелень, казалось бы, умершего дуба, слезинка ребенка Достоевского, пушкинские прозрачно-ясные: «честь смолоду» и «милость к падшим», призыв Гоголя «забирать в дорогу» лучшие юношеские движения души.

Эти устоявшиеся формулы большой литературы XIX в. есть не что иное, как кристаллизация основных ценностных постулатов, закрепленных в литературной традиции. С ними связан определенный канон изображения героя, времени и пространства, концепты истории, любви, отношения к смерти, антропологической развертки времени.

Они говорят о единении с божьим миром и признании в нем высшего начала, о невозможности преступить через кровь, о милосердии, совестливости и сострадании.

Это весьма схематичное изложение основы, от которой отталкиваешься при попытке описать сдвиг традиции и рождение нового, ранее не существовавшего канона в литературе (в частности, драме) 1920-1930 гг.

При подготовке книги «Забытые пьесы»[1] не было задачи сделать очевидным это принципиальное смысловое (ценностное) смещение. Отбирались самые яркие из наименее известных драматических сочинений раннего советского времени с тем, чтобы показать и разноголосие авторских индивидуальностей, и представить разнообразие жанров: от мелодрамы до сатирической комедии, от водевиля до политической драмы, от пьесы психологической до «конструктивной» (позже их называли производственными). То есть, те пьесы, в которых проговаривались ключевые проблемы времени. И, конечно, дать широкий тематический спектр: мир деревни и города, рабочие конфликты и интеллигентские вопросы, проблемы стариков и детей, любви и смерти.

Но произошло незапланированное: девять пьес[2] за двенадцать лет поразительно наглядно продемонстрировали, как быстро (в историческом исчислении – мгновенно) изменилась страна. От первой пьесы, где еще явственны рудименты тривиализованной салонности, сентиментальной претенциозности – к последней, в которой новая мораль нового общества формулируется с пугающей резкостью (речь о всеобъемлющем страхе и лицемерии, без которых в стране почти победившего социализма не живет никто). Это означает, что биография страны писалась в том числе и художественными (читай – вымышленными, «недействительными») текстами.

Каждая пьеса, вводя определенные темы года и специфических героев, наглядно рассказывала о трансформациях, идущих в стране. Путь от сентиментальной, но человечной «России № 2» (1922) к ходячим лозунгам, воплощающим «классовую борьбу», в пьесе А. Воиновой «На буксир!» (1930) и по сию пору недооцененному сочинению А. Афиногенова «Ложь» (1933) был пройден всего за десятилетие. Первая и финальная пьесы сборника предъявляют читателю разные общества.

Впервые я задумалась над этим достаточно давно. Прочитав множество пьес 1920-х гг., я заметила типичность и распространенность, даже массовость не только схожих, почти одних и тех же тем, фабул, ключевых героев, но и повторяющихся реплик.

Встал вопрос: почему одни пьесы вошли в золотой фонд – другие были стерты из культурной памяти.

Всего один пример. Рассмотрим одну из многочисленных фабульных и текстуальных перекличек: беседу хозяина с прислугой в ситуации «уплотнения» из двух комедий 1920-х гг.: «Зойкиной квартиры» Михаила Булгакова – и «Землетрясения» Пантелеймона Романова.

У Романова:

— Ну-ка, Фекла, пойди сюда. Вот что, милая моя, новая власть запрещает держать прислугу. Так вот, если будут спрашивать, кто ты, говори, что наша родственница и живешь на отведенной площади, как все… на 16 аршинах… И потом, ты это свое «барыня» да «барин» брось. Можешь звать нас по имени или лучше гражданин и гражданка. И мы тебя также будем звать – товарищ Фекла. Как тебя по отчеству-то?

У Булгакова хозяйке нет нужды «натаскивать» горничную Манюшку, как она должна отвечать на вопросы. И когда управдом Портупея допрашивает конфидентку Зойки Пельц («Отвечай, как на анкете, быстро, не задумываясь…» И далее следуют вопросы о жалованье, месте ночлега и пр.

— Как ты Зою Денисовну называешь?

— Ма тант.

Управдом, представитель новой власти, Манюшке чужой, тогда как хозяйка, Зоя Пельц – своя.

Первотолчком кристаллизации проблемы стала для меня фраза О.М. Фрейденберг: «я <…> первая увидела в литературном сюжете систему мировоззрения»[3]. Развивая идею ученого, продолжим: но тогда именно сюжет есть революционизирующий элемент картины мира.

Близкая мысль (то есть, схожий путь рассуждений) отыскивается и у В.Б. Шкловского: «Сюжет создается ощущениями перемены моральных законов»[4].

Другими словами, если понять, в чем состоит новизна ключевых персонажей драматургических сочинений, трактовки ключевых тем, выявить их устойчивые черты и описать устойчивые формальные структуры и тематические узлы (повторяющиеся фабульные звенья, концепты истории, времени и пространства [топики] пьес, интерпретации детства и старости, болезни и смерти, любви и ненависти и т.д.), то возможным станет увидеть безусловно непрямые, но тем не менее тесные связи между главенствующей идеологией времени и конструктивными особенностями формирующейся советской драмы.

Необходима важная оговорка: речь идет о том, что сейчас принято называть мейнстримом, т.е. – массовым типовым потоком сочинений. Такие авторы как М. Булгаков и В. Шкваркин, Н. Эрдман и Ю. Олеша, Мих. Зощенко либо Евг. Шварц, в разработке нового канона участия не принимавшие, из репертуара вымывались.

Итак, рассмотрим, как проявляются центральные ключевые проблемы в создаваемой на протяжение 1920-х гг. отечественной драматургии.

Начнем с решения пространства. В классической драме оно устойчиво, обладает определенными характеристиками. Это не означает, что оно не изменяется вместе и в связи с перипетиями произведения, но это именно тот самый топос, в котором появляются и существуют герои.

Сад имения гоголевского Плюшкина или Раневской в «Вишневом саду» может оказаться в запустении, но это тот же сад. Образ создается и подчеркивается памятью о его былом великолепии, деревьях в цвету и проч.

В советской драме появляется иное и выразительное решение: персонажи покидают прежнее пространство: в нем теперь невозможно жить, оно «испорчено» и более непригодно для существования героев. Поэтому – проламывается стена, отделяющая новое пространство от прежнего, строится ковчег, на котором возможно уплыть, и т.д. А в комедии А. Копкова «Золотой слон» (предваряя будущий позднесоветский анекдот), крестьяне строят дирижабль, на котором и хотят улететь из колхоза.

Еще один существенный элемент новой топики советских пьес: в них все реже присутствует природный фон. Герой вовсе не соотносится

с состоянием мира, ему не важно, осень на дворе либо весна, он не замечает смены дня и ночи, времен года.

Некоторые монологи героев поражают смысловой алогичностью. Например, «Хочу ребенка» С. Третьякова:

Товарищи! Помните голое поле? Мы ходили около берез. Мы говорили: над этой березой будут стоять турбины. Над тем кустарником подымутся котлы…

— И вы не любите природы, гор, водопадов, дебрей?

— Очень люблю, когда на водопаде турбины, в горах рудники и в дебрях лесопильные заводы… Точное расписание железных дорог и верно взятый курс на социализм.

Это означает, что «голое поле» переосмыслено драматургом. «Березовая роща и прибрежный кустарник» не составляют чаемой картины. Голо там, где нет рукотворных строений – турбин, котлов, бетонных блоков и прочего.

Герой, ощущая себя центром мироздания, стремится преодолеть, подчинить себе любое проявление природного мира. Эмоция насилия передана в репликах персонажей и драматургических ремарках с безусловно позитивными коннотациями.

Маргиналы советской литературы 1920–1930-х гг. отличны от сонма новых сочинителей. Олеша любуется «сладко-зеленым» лугом и гладит «морщинистое лицо» дерева, Ахматова пишет о соприродности ландшафтных феноменов человеку; для лирического героя Мандельштама стихии и люди нераздельны («Одиссей возвратился, пространством и временем полный»).

Чем точнее структура ранней советской пьесы соответствует складывающемуся канону, тем решительнее драматурги освобождаются от неуправляемых элементов природного мира. При этом различные элементы поэтики пьесы коррелируют друг с другом: чем больше неуправляемости в персонажах, опрометчивости с точки зрения «верной идеологии» в их поступках, тем активнее проявляется, участвует в ходе сюжета природный фон – и наоборот.

Позднее складываются новые литературные правила, утверждавшие схематичное соответствие природных явлений (рассвета, заката, грозе, грому, весне и пр.) – целям поступков персонажа. Герой теперь не ищет отклика в природе и не соотносится с ней, а подчиняет ее своей воле. Из контрапункта природа превращается в аккомпанемент, служебный конструктивный элемент драматического текста.

Стихия сменяется порядком. Привычные семантические связи разорваны. Сад (аллеи), река (купанье), луг (трава), небо (солнце, луна, звезды), горы (чистый воздух). Теперь по зеленому лугу маршируют пионеры с речевками, фонари на стройке делают невидимой (затмевают) луну, а в небе горят кремлевские звезды, реки поворачивают с севера на юг, в горах слышатся взрывы будущего строительства.

Так проявляется еще одна устойчивая черта советского сюжета: человек и мир состоят в противоборстве. Герой не сливается с миром, познавая его и себя в нем, а его ломает, стремясь подчинить, одержать над ним победу. То есть, другими словами, видит в мире метафизического противника. И в «мире» в значении «в природе»», и в мире как сообществе других стран планеты. Не случайно в драматическом для России 1930 г. в печати заявлялось: «… мы *открыто* выбрасываем лозунг “Военизация литературы”, не загораживая его стыдливыми ширмочками»[5].

Чрезвычайно важно в новом советском сюжете и переосмысление концепта истории.

«Аксиома конкретной историчности и развития в сторону революции устанавливает и наличие истории, и жестко направленной стрелы времени», – пишут современные исследователи[6].

Каковы же особенности конструктивные способы введения концепта времени и истории?

При перечитывании массива пьес десятилетия 1920-х замечаешь, что авторы рассуждений об истории избегают. Но если все же речь об истории заходит, ощутима напряженность, конфликтность, даже враждебность нового героя – истории: «видят обреченные герои жуткую маску, морду истории»[7].

Важно и то, что сколько-нибудь внятная содержательная концепция истории отсутствует, но персонажи надеются, что когда-нибудь события сегодняшнего дня сложатся в историю. Хотя вовсе не уверены в том, что картина будет «правильной».

Диалог деда Макарыча и руководителя стройки коммуниста Виктора в пьесе Н. Никитина «Линия огня»:

МАКАРЫЧ. Историки все напутают.

ВИКТОР. Если обстоятельства снесут нам голову, то <…> некому будет писать нашу историю. Если мы победим, так ведь будет писать каждый. <…>

И мы напишем о себе столько вздору…

Ремарка второго действия этой пьесы подтверждает высказывание Виктора.

На авансцене, сбоку, в том месте, где в «русских» операх обычно помещают гусляра, за пишущей машинкой сидит секретарь-машинистка, товарищ Блюм.

Секретарь-машинистка, занимающая место оперного гусляра-сказителя, то есть современный летописец, сочиняет вступление к докладу руководителя стройки.

… Бешеный рост нашей работы … обостряет нашу борьбу. Издыхающие отбросы … тянут кровавые лапы… Бурный конь – наша работа – несет нас стремительным карьером…

Но сознание летописца сумбурно и текст, состоящий из бессмысленных клише, не может явить внятную картину реальности. Будущим историкам не на что будет опереться.

Само понятие истории для героев неопределенно и оттого тревожно.

Красный командир Гулин (в пьесе Б. Ромашова «Бойцы») рассуждает:

История – хитрая баба. С ней держи ухо востро. Люди буду смеяться над историей. А пока она еще нет-нет да и усмехнется в глаза.

Наделив историю человеческой характеристикой, прибегнув к антропологизирующей метафоре «история – баба» герой, несмотря на грубоватую фамильярность формулы, держится настороже, признавая за ней силу и ожидая подвоха.

Непроясненное понятие истории в драматических текстах следующих десятилетий заменит концепт «эпохи». Получивший широкое распространение, он несет в себе оттенок некоего результирующего и оттого статичного обобщения. «Наша эпоха» всегда будет появляться с положительными коннотациями как предельно объективированное определение, существующее помимо людей.

Что же происходит с героями драм?

В русской классической литературе и драматургии живут все действующие персонажи российской действительности различных социальных групп и типов: аристократы и чиновничество, помещики и духовенство, разночинная интеллигенция, купцы и крестьяне. Герои – аристократы Онегин и Каренин, чиновники Сухово-Кобылина, купцы Островского, крестьяне «Власти тьмы» Толстого – существуют как воплощение неких этических проблем, оцениваются авторами совсем не в связи с положением на служебной лестнице либо иерархии должностей.

Ранняя советская пьеса кладет этому конец. И дело не только в том, что множество прежних действующих лиц, от духовенства до купцов, исчезают из реальности. А в том, что эта новая действительность должна быть перестроена на «верный» лад.

В текстах драматургов появляется новый активно действующий герой – рабочий. Именно ему отданы главенствующие позиции в фабулах произведений. Но и с этим персонажем все не так-то просто.

В большой русской литературе XX в. образы рабочих появились изображенными крупным планом и на первых ролях в пьесах М. Горького «Мещане», «Враги» и его же романе «Мать». Существовали «предреволюционные традиции, заложенные рабочими драматургами <…> и рабочими-интеллектуалами, которые нередко получали образование в домах народного творчества и народных университетах. <…> В их произведениях героический многострадальный рабочий класс занял центральное место. В их стихотворениях рассказах и пьесах рабочие изображались как гиганты, правители новой вселенной, даже боги – пишет исследователь[8].

Но в пьесах 1920-х гг. рассказывается о том, что рабочие недовольны жизнью точно так же, как и при прежнем (царском) режиме, они заявляют о несправедливости, эксплуатации, невозможных условиях труда, стремятся отыскать место, где больше платят, т.е. – проявляют не революционный энтузиазм, а корыстолюбие, и даже… бастуют!

В складывающемся новом каноне переосмыслены буквально все конструктивные элементы драмы: от фабулы до структуры, от ключевых героев до концептов любви, смерти.

Безусловно важна антропологическая развертка исторического времени. Четыре возраста человека (детство, отрочество, зрелость и старость), какими они обрисовываются в пьесах, существенные новации в отношении к детям, подросткам, молодым людям – тесно связаны с переменой отношения к старикам. Кто они: кладезь опыта – либо мусор эпохи?

Если «в драмах Софокла, Шекспира или Гете старики представлены прежде всего сословием имущих и властей предержащих – и уже по одному этому критерию ей [старости] предпосылается и высший культурный статус – она является символом мудрости и опытности»[9], то в новом обществе, лишившем прежних стариков их имущества, общественных прав и крупных состояний, утверждается и новая концепция старости как помехи, обременяющей молодых. Эгоистические

людские наклонности обретают моральное оправдание в государственной идеологии.

Появляется и широко распространяется новый важный критерий: польза. Целесообразность отменяет сантименты. Бесполезные старики все меньше принимаются в расчет. Прагматика важнее эмоции.

Яркие примеры отношения к старикам оставил К. Тренев в двух пьесах – «Опыт» и «Жена».

В комедии «Жена» внук Ипполит наблюдает за тем, как с трудом поднимается на третий этаж его дед. Стоя наверху, юноша комментирует:

Дедушка, вы? Трудно на третий этаж? Помочь, говорите, нельзя ли? Оно бы и можно, но ведь это паллиатив. Лучше уж сами тренируйтесь. А то ведь хорошо еще, что третий этаж, а если шестой? Лифтов ведь нет. Что? Споткнулись? Да вы сели или упали? Впрочем, это деталь. В плане вы, дедушка, на лягушку похожи.

Героиня пьесы «Опыт» ассистентка профессора мединститута Вера, разговаривает с коллегой:

А вот и родная мать завтрак несет. Противная старуха! <…> Вы не видали своей матери? Счастливчик! А вот моя переживет меня. То есть умрет-то она, пожалуй, скоро, но от этого не легче.

Дети с верным мировоззрением – пионеры и комсомольцы – командуют идеологически отсталыми родителями. Ребенок рисуется как свободное от памяти, истории, традиции, жестокое и рациональное существо.

«Детство перестает быть общественно-ничтожным, наоборот, оно теснейшим образом связано со взрослостью: в общественном отношении между тем и другим никакой пропасти нет»[10] – сообщало авторитетное издание в 1931 г.

В комедии А. Копкова «Слон» деревенский книгочей Митя так рассуждает об отце:

Отец – понятие растяжимое: отец брат по классу и отец классовый враг – разница. Отец живой и отец мертвый – тоже разница. <…> Жалости я к ему никакой не чувствую, потому что он враг для меня. Он не понимает классовой борьбы. <…> Значит, его надо повесить вместе с эксплуататором. Вот моя политическая установка.

Новые идеологические концепты обоюдоострые: дети тоже страдают от равнодушия родителей. Маленькие дети такие же бесполезные создания, как и бессильные старики, могут рассматриваться не как завязь будущего, а как обременительная обуза.

Принципиальные перемены происходят и в изображении любви, любовного чувства.

В классических произведениях русской литературы XIX в. («Бедная Лиза», «Евгений Онегин», «Анна Каренина», «Идиот») – любовь героев теснейшим образом сопряжена с моральными, этическими сложностями. Она воспитывает человека, изменяет судьбу, высокий градус чувства толкает героя на невероятные, трудные поступки, требующие максимального духовного напряжения.

Но в начале 1920-х в послереволюционной России формулируется задача создания нового человека, человека будущего социалистического общества, человека идеального, без страха и упрека, живущего целями коллектива и страны. И в советской драме прежде всего исчезает любовь как движущая пружина сюжета. Любовное чувство как признак безусловной приватности, уникальности не просто вытесняется на периферию сюжета – оно всячески дискриминируется, маркируется как отвлекающая помеха движению вперед.

Комсомолец Миша из пьесы Д. Чижевского «Сусанна Борисовна», не могущий справиться с мучающими его мыслями, говорит:

Вся контрреволюция теперь в быт сползлась. Особенно в эту любовь дурацкую.

А герой-чекист Ковалев (из пьесы В. Билль-Белоцерковского «Луна слева») уверен:

Если мы все станем влюбляться, от революции останется одна пыль.

Женщина встает в общий ряд врагов социалистического дела (кулак, нэпман, женщина), – тех, кто обладает (владеет) феноменами драгоценной приватности: «земли», «дела», любви. Образ женщины-дьявола, искусительницы, которой подвластны все, от которой не защитит ни высокая должность, ни даже «заклятие» партбилетом, нередок в драмах 1920-х гг. Вытесняемые из жизни любовные чувства мстят за себя и подчиняют любого. Примеры женских побед над легкомысленными, пусть и партийными, героями можно продолжать бесконечно.

Любовь пытаются каким-то образом направить в нужное русло, награждая (например) лучшими девушками передовиков производства, но из этого ничего не выходит.

Некрасивый коммунист Сероштанов из пьесы А. Афиногенова «Ложь» сетует:

Прогульщик девушек лапает – они курлыкают. Где здесь классовый подход?

А незаметный служащий рабочей кооперации с компрометирующей фамилией Мокроносов (из пьесы Б. Ромашова «Конец Криворыльска») жалуется:

По марксизму брак – половое общение и никаких гвоздей. А у меня душа…

Новые герои полагают, что над любыми чувствами, даже снами, необходим контроль.

В черновых набросках к пьесе Ю. Олеши «Список благодеяний» среди прочих осталась страшная сцена «Второй вариант общежития».

Ибрагим. <…> *Нужно знать, какие сны снятся коммунисту. Коммунист обязан отвечать за свои сны. Если коммунист во сне совершает такой поступок, которого он не имеет права совершить наяву, он должен быть наказан. Я уверен, что будет изобретен прибор, с помощью которого мы получим возможность определять, какой сон снится человеку в данную минуту… Чтобы вести контроль над подсознательными импульсами человека.*

<…>

Я бы просто запретил видеть сны. В переходную эпоху, когда нужно охранять формирующуюся психику нового человека, следует наказывать сновидцев.[11]

Естественная приватность человека уничтожена, частная жизнь утратила право на существование в пространстве и времени коллективистского общества.

Отвергая мир чувств, герои пьес оказываются в однокрасочном и сухом пейзаже. Течет монотонная, монохромная жизнь. Эмоциональной доминантой времени, его цветом становится серый. Серость времени видят самые разные герои. Тоскует героиня пьесы Д. Чижевского «Сусанна Борисовна»:

Все работают, и все так буднично, серо… и люди серые, и все серое. А по вечерам на главных даже улицах в одиннадцать часов все уже замирает…

Ее подруга (в пикировке с соседом-коммунистом) иронизирует:

Ваш председатель почти всей России заявил, что белая кость должна почернеть, а черная – побелеть. А в общем – все должны посереть.

«Отсталым» героиням вторит и старый большевик Сорокин (из «Партбилета» А. Завалишина):

…В серых буднях мы не чувствуем величия эпохи. И я первый грешник в этом… Раньше чувствовал, а вот сейчас… Бесконечный конвейер

мелькающих перед глазами вещей, людей. Притом окрашенных в единый серый цвет…

Согласен с ними и персонаж из пьесы «Константин Терехин» («Ржавчина») В. Киршона и А. Успенского, поэт Ленов:

Время теперь такое настало. Слякоть. Серая хмарь. Подлое время. Мелкое. Бездарь. Тощища. Сердце – будто пыльная тряпка.

Меняются настроения героев, с исчезновением шуток, смеха будто сереет, покрываясь пылью, драматический пейзаж.

При чтении сочинений в хронологическом порядке хорошо видно, как «осерьезнивается» видение мира, как уходит комизм, исчезают сатирические элементы, нарастает пафос и все жестче становится структура драмы.

В финалах нарушенный в художественном произведении миропорядок восстанавливается эпизодами вроде производственного собрания, принимающего верное решение, голосования, наконец, – ареста.

Действительность редактируется в ее словесных интерпретациях.

На страницах газет и журналов побеждает утверждение «нового человека». Старые – стушевываются в реальности и покидают сцену. «Что касается интеллигентов, то хватит их раздувать до таких неслыханных размеров, как это было до сих пор. Это раздувание есть тоже неизжитая интеллигентщина, – уверен критик. – <…> Из-за внимания к старому интеллигенту остаются за бортом те герои, которые имеют преимущественное право на то, чтобы их показали: рабочие, колхозники, командиры»[12].

Со сменой ключевых героев из драм вымываются «сюжеты идей», метафизика бытия.

Советская повседневность во весь рост встает со страниц пьес второй половины – конца 1920-х гг.: рушится семейный быт, истаивают представления о доброте и милосердии, дети поучают родителей, объясняя тем, в чем сущность жизни, политические карьеристы оттачивают демагогические пассажи, критика коммунистов, находящихся у власти более десятилетия, становится невозможной.

Темы готовящихся рабочих забастовок и морального разложения властной верхушки сменяются безграничным энтузиазмом погодинских пьес, воспеванием чекистских воспитательных возможностей, нагнетанием шпионских страстей.

Публичные правила новой социальности уже усвоены обществом, и реплики персонажей о перерождении партии, привилегиях государ-

ственных сановников, нарастающем общественном цинизме, неизменно купируются цензурой. Собственный моральный суд героя драмы, утверждение индивидуальной этики и права личности распоряжаться собой, оберегая от постороннего посягательства мир приватных чувств, сменяются концепцией социалистического человека-функции. И не случайно к середине 1930-х интерес зрителя к современным, клишированным и тусклым пьесам гаснет – наступает время классики, в которой человек продолжает жить во всем многообразии связей с миром и высшими ценностями, зрителя притягивают шекспировские спектакли, будто «возмещающие» отнятое.

[1] «Забытые пьесы» 1920–1930-х годов / Вступит. ст., составление, текстологич. подготовка и коммент. *В.В. Гудковой*. М.: НЛО. 2014.

[2] По замыслу работы, пьес в книге должно было быть двенадцать, по числу лет, с 1922 по 1934, но по техническим причинам три пьесы пришлось снять. Они были опубликованы «вдогонку» вышедшей книге на страницах альманаха «Современная драматургия».

[3] *Фрейденберг О.М.* Комментарий к письму Пастернака от 17 февраля 1928 г. // Переписка Бориса Пастернака. М.: Художественная литература, 1990. С. 11.

[4] *Шкловский В.* Глубокое бурение // *Олеша Ю.* Избранное. М.: Художественная литература, 1974. С. 6.

[5] *Свирин Н.* Война и литература // *На литературном посту*. 1930. № 20. С. 16. А еще спустя четыре года драматург Всеволод Вишневский с трибуны писательского съезда подтверждал: «Мы стоим перед большим и окончательным расчетом с пятью шестыми мира…»

[6] *Геллер Леонид, Боден Антуан.* Институциональный комплекс соцреализма // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 200. С. 292.

[7] Цит. по: *Олеша Ю.* Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М.: Искусство, 1968. С. 260.

[8] *Малли Линн.* Культурное наследие пролеткульта: один из путей к соцреализму // Соцреалистический канон. С. 185.

[9] *Szkudlarek Ewa.* Dramaty starości // Studia litteraria Polono-Slavica. Morbus, medicamentum et sanus. Warszawa, 2001. T. 6. S. 466.

[10] Детство // Малая Советская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1931.

[11] Цит. по: *Гудкова Виолетта*. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеяний». М.: НЛО. 2002. С. 89.

[12] *Юзовский Ю.* Эволюция интеллигентской темы // *Юзовский Ю.* О театре и драме. В 2-х т. М.: Искусство, 1982. Т. 1. С. 98.

Аппендикс

аннотации

Вадим Щербаков
Самый театральный театр
Рецензия на поставленный Олегом Долиным спектакль РАМТа «Зобеида», в которой автор пытается определить природу победительной прелести площадного театра и выросших из его опыта сказок Карло Гоцци.
Ключевые слова: Карло Гоцци, «Зобеида», театр масок, РАМТ, Олег Долин, Александр Девятьяров, Михаил Шкловский

Елена Горфункель
Эдип беспечный
Рецензия на спектакль «Эдип» Боба Уилсона. Автор доказывает, что режиссером изменен привычный смысл трагедии Софокла. Всемирный покров беспечности создали боги, и тем посмеялись над людьми. Так не правильней ли в самом деле не доверяться «призрачным уликам», а жить, повинуясь лишь интуиции и чувствам? Все, что написано на роду, и так сбудется.
Ключевые слова: «Эдип», Боб Уилсон, Софокл, театр «Балтийский дом», Лидия Кониорду, Ангела Винклер, Кайджи Катаме

Галина Коваленко
Театральные лики Италии
Статья посвящена двум спектаклям из Италии, представленным на Театральной Олимпиаде 2019 в Санкт-Петербурге: «Эдип» Софокла в постановке Уилсона и «Трагедия мстителя» Мидлтона в постановке Доннеллана. Уилсон интерпретировал миф об Эдипе во всей его первозданной мощи. Доннеллан решил кровавую трагедию Мидлтона, как современный политический фарс.
Ключевые слова: Софокл, Эдип, Уилсон, миф, хор, рок, хаос, акме, Томас Мидлтон, Сенека, Шекспир, Доннеллан, Ормерод, «кровавая трагедия», Италия, карнавал, фарс

Анастасия Арефьева
«Аритмия чувств».
Испанские классические комедии на современной московской сцене
Статья посвящена бытованию комедий испанских классиков на московской сцене последних лет – несколько крупных московских театров выпускают спектакли по пьесам Лопе де Веги, Тирсо де Молины, Мигеля де Сервантеса. «Ревнивую к самой себе» и «Комедию о вдове» («Валенсианская вдова») ставят в Театре им. Евг. Вахтангова, «Собаку на сене» – в Театре Сатиры, «Театр чудес» – в Театре наций. Чем объясняется всплеск интереса к старинным пьесам?
Ключевые слова: Испания, комедия, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Мигель де Сервантес

Александр Колесников
Шекспир с пауками
Статья посвящена премьере «Зимней сказки» в Большом театре России. В его основе пьеса Уильяма Шекспира, которая никогда не интерпретировалась в балете. Английские постановщики предлагают свой взгляд на это загадочное сочинение. В статье рассматриваются их работа в контексте шекспировской балетной традиции на сцене Большого театра.
Ключевые слова: балет, пьеса, Шекспир, Большой театр России, хореография, драматургия, сценография, музыка

Екатерина Омецинская
Вы не хотите поговорить об одиночестве?
Прежде казалось, что герой пьесы Александра Вампилова «Утиная охота» останется в советской эпохе. Однако, новейшая история вновь вывела его на сцену Петербурга. Сначала – Камерного театра Малыщицкого (2009), затем – Театра на Васильевском (2016) и Мастерской Григория Козлова (2019). Новые зиловы принадлежат и отражают разные эпохи, но каждая из них умеет безжалостно истреблять в человеке «души прекрасные порывы».
Ключевые слова: Вампилов, «Утиная охота», Александр Кладько, Андрей Шимко, Денис Хусниярoв, Андрей Фесько, Григорий Козлов, Евгений Шумейко, Ефим Падве

Ксения Стольная
С просьбой о любви
В Москве в рамках фестиваля Губернских театров Саратовский ТЮЗ им. Ю.П. Киселёва показал «Дядю Ваню». Режиссер Илья Ротенберг следует традиции психологического театра, он ставит «Дядю Ваню» с серьезным подлинным сочувствием ко всем героям пьесы и оправдывает их всех. Все в спектакле любят, но любят мимо друг друга.
Ключевые слова: Саратовский ТЮЗ им. Ю.П. Киселёва, «Дядя Ваня», Илья Ротенберг, Алексей Карабанов, Алексей Ротачков

Майя Брандесова
Семь дней CHELoBEKA TEATPA
В 2012г. руководитель Нового Художественного театра (НХТ) Челябинска Евгений Гельфонд придумал театральный фестиваль спектаклей малых форм, главным действующим лицом которого станет Актер. Он получил название «CHELoBEK TEATPA»: человек во главе угла, человек театра – и актер, и режиссёр, и критик, и зритель. Статья посвящена спектаклям фестиваля разных лет, тому, как он развивается.
Ключевые слова: Новый Художественный театр (НХТ), Челябинск, Евгений Гельфонд, «CHELoBEK TEATPA», «Особняк», Дмитрий Поднозов, Алиса Олейник, Алексей Янковский, «Триптих для одной актрисы», Нина Мазур, Ксения Бойко, «Печали и радости», Владимир Кулагин, Иван Скуратов, «У Моста», Сергей Федотов, «Идиот», Евгений Думнов, Яков Рубин, «Опять об Пушкина»

Вера Сердечная
TOНальности Севастополя
Севастополь вошел в списки *Forbes* как один из самых театральных регионов России, обогнав по этому показателю и Ярославскую область, и Омскую. Автор статьи, посмотрев спектакли фестиваля ТОН, исследует причины такой высокой посещаемости и пробует понять, какая эстетика близка местному театру и зрителю.
Ключевые слова: Севастополь, театр им. А.В. Луначарского, театр им. Б.А. Лавренева, ТЮЗ «На Большой Морской», Григорий Лифанов, Людмила Оршанская, Екатерина Гранитова, Василий Запжецкий, М. фон Майенбург, «Мастер и Маргарита», «Бесы», «Урод», «Обломов», «Не все коту масленица», Евгений Овсянников, Ирина Демидкина, Игорь Цветков

Дмитрий Трубочкин
О статусе искусства актера в современности: опыт «Сатирикона»
В статье ставится вопрос о статусе актерского искусства в системе современного театра. Актер занимал бесспорное первенствующее положение в театре с глубокой древности и до рубежа XIX–XX вв., когда в традиции авангарда сформировался режиссерский театр и наметилось противостояние старой и новой художественных систем («актерского» и «режиссерского» театра), по сей день определяющее динамику театрального процесса. Важным для определения сути

современного понимания актерского искусства признается опыт театра «Сатирикон», применяющего прием актерской трансформации в своих спектаклях. Этот опыт суммирован в виде нескольких тезисов, подтвержденных примерами из спектаклей «Сатирикона» 2000-х гг.
Ключевые слова: история театра, актерское искусство, актерская трансформация современный театр, «Сатирикон», Константин Райкин.

Мария Хализева
Беспокойный разум
Статья о режиссуре Кэти Митчелл, о постановках в драматическом и оперном театрах Англии, Германии, Франции и других европейских стран. Автор делает акцент на работах последнего десятилетия, рассматривая спектакли, созданные в технике мультимедийного театра или *live cinema*. Феминистские убеждения Митчелл анализируются как импульс к театральным работам режиссера.
Ключевые слова: Кэти Митчелл, мультимедийность, симультанность, психологизм, Лео Уорнер, Мартин Кримп, видеокамера, киноинсталляция, Офелия, феминизм, Schaubühne, Bouffes *du Nord,* Оперный фестиваль Экс-ан-Прованса

Вадим Максимов
Театр Кети Чухров,
который поможет нам преодолеть постдраматизм
В статье рассматривается современное развитие теории Театра Повторения, сформулированной в конце 1960-х годов Жилем Делёзом на основе понятий Кьеркегора «повторение» (*gjentagelsen*) и Канта «второе время». В начале XXI в. философ, искусствовед, драматург Кети Чухров определила принципы «исполнительской практики» в Театре Повторения.
В статье анализируются спектакли по пьесам К. Чухров «Москва – Кузьминки» и *Love Machines*, а так же «Троянки» Еврипида в постановке Олега Ерёмина с точки зрения воплощения принципов Театра Повторения.
Ключевые слова: Театр Воспроизведения, Театр Повторения, актерское искусство, исполнительская практика, Жиль Делёз, Кети Чухров, Олег Ерёмин, Новый императорский театр

Анастасия Иванова
Comédie Française
сквозь призму кинокамеры
С 2016г. *Comédie Française* в сотрудничестве с «Пате лайв» *(Pathé Live)* представляет свои спектакли на экранах кинотеатров всего мира. К сегодняшнему дню в Москве показано восемь постановок Дома Мольера. Все они (кроме долгожителя «Сирано» в режиссуре Дени Подалидеса) весьма юны: «старшему» («Мизантропу», реж. Клеман Эрвьё-Лежер) только-только исполнилось пять лет, а «младший» («Двенадцатая ночь», реж. Томас Остермайер) живет свой первый сезон. Обзор спектаклей представлен в данной статье.
Ключевые слова: Comédie Française, Эрик Рюф, «Сирано де Бержерак», Дени Подалидес, «Мизантроп», Клеман Эрвьё-Лежер, Мольер, Шекспир, «Двенадцатая ночь», Томас Остермайер, Мишель Вюйермоз, «Плутни Скапена», Бенджамен Лаверн, «Исправленный щеголь», Мариво, Дидье Сандр, «Лукреция Борджиа», Гюго, «Британик», Расин, Лоран Стоккер, Стефан Брауншвейг.

Виталий Дмитриевский
Вступив в XXI век:
Театр на распутье
Статья посвящена российскому театру в XXI веке. В это время кардинально изменились формы организации театрального дела, увеличилось количество театральных трупп, в том числе

экспериментальных, при оформлении спектаклей стали использоваться новые технологии, произошла смена поколений как в творческой театральной среде, так и зрительской.
Ключевые слова: театр, зритель, культурная жизнь, организационные и управленческие модели театра, информационные технологии

Инна Соловьева
Из разговоров по выходе из архива.
Публикация к изданию книги
дневников И.М. Кудрявцева
Автор анализирует рукописи артиста МХАТа, в которых – его роли, спектакли театра, встречи с известными людьми. История Художественного театра и всей страны предстают в неожиданном свете.
Ключевые слова: МХТ, И.М. Кудрявцев, Станиславский, Сталин, рукопись, дневники, история театра, архив

Видмантас Силюнас
Неисчерпаемый Тирсо де Молина
Статья посвящена образам женщин в пьесах Тирсо де Молины. Их старания действовать под мужским именем не только вызывают симпатию драматурга, но и оказываются подлинно творческой игрой – в отличие от фальшивой игры мужчин.
Ключевые слова: Тирсо де Молина, Золотой век, игра подлинная и мнимая, женские образы

Елена Дунаева
Битва комедианта,
или Великая Иллюзия
Пьера Корнеля
Статья посвящена исследованию театральной жизни Франции первой трети XVII в. Пьер Корнель, в это время познакомившийся с парижскими театрами и особенностями художественной жизни Парижа, написал пьесу «Иллюзия», в которой соединились все театральные тенденции времени. «Иллюзия» стала апологией театра во Франции, в ее художественной ткани сокрыты и барочные традиции, и правила трех единств, и идея рождающегося иллюзионного театра.
Ключевые слова: Корнель, Бургундский отель, Мондори, «Иллюзия», Гро-Гийом, Готье-Гаргиль, Тюрлюпен

Елена Хайченко
Реальнее самой жизни –
образ театра и актера в литературе романтической эпохи
В статье, основанной на произведениях Теофиля Готье и Эрнста Теодора Амадея Гофмана, рассматривается проблема воссоздания личности через театральную игру. Автор статьи рассматривает романтического героя как актера на сцене жизни, через театр меняющего собственную судьбу.
Ключевые слова: театр, актер, роль, маска, роман, романтизм

Сусанна Филиппова
На пути к режиссерскому театру.
Исторические спектакли
А.А. Яблочкина
В статье рассматриваются две постановки А.А. Яблочкина: историческая драма «Борис Годунов» А.С. Пушкина в Александринском театре (1870) и летопись в лицах «Царь и великий князь всея Руси Василий Иванович Шуйский» Н.А. Чаева в Русском драматическом театре Ф.А. Корша (1883). Стремление Яблочкина к созданию достоверных исторических декораций и костюмов для каждого спектакля перекликается с общим направлением европейского театра конца XIX в. в сторону стилевого соответствия оформления спектакля конкретной исторической эпохе. В научный оборот вводятся монтировки режиссера, позволяющие не только проследить эволюцию работы Яблочкина как режиссера, но и проанализировать процесс создания спектакля в русском театре 1870–1880-х гг.

Ключевые слова: режиссер, историческая драма, исторический спектакль, Александринский театр, Русский драматический театр (Театр Корша), А.А. Яблочкин

Вадим Щербаков
Русский миф о *Commedia dell'Arte*. Пролог
Созданный в начале прошлого столетия отечественными режиссерами, художниками и театроведами миф об итальянской импровизованной комедии существенно повлиял на развитие мирового театра XX в. Этот миф имел почти полутора столетнюю предысторию, которая проясняет вопрос об оптике восприятия театра масок в России.
Ключевые слова: Commedia dell'Arte, арапчата, царская прихоть, итальянские комедианты, французская арлекинада, пантомима, Пьеро, Арлекин, Коломбина

Ольга Маркарьян
«Праздник мира» Вахтангова (1913): театральная критика перед лицом трагического хаоса
В статье спектакль Е.Б. Вахтангова «Праздник мира» (1913) рассматривается как уникальный случай трагического спектакля, лишенного свойственного трагедии очищения в катарсисе. Трагические смыслы оказались доступны режиссеру на пути натурализма, который в работе Вахтангова постепенно доходит до отрицания как эстетических основ искусства, так и собственно натуралистических принципов. Театральная критика была в недоумении перед столь сильным опровержением эстетических законов трагического жанра, однако некоторые критики вольно или невольно оценили новизну и силу этого спектакля. Однако этот опыт вряд ли был повторим: причины такой единичности также анализируются в статье. В результате нащупываются неожиданные связи между натурализмом и символизмом, между развитием режиссуры и путями трагического искусства.
Ключевые слова: Вахтангов, Гауптман, Первая студия МХТ, Л. Гуревич, С. Глаголь, М. Кузмин, Як. Львов, Э. Старк, С. Яблоновский, критика, натурализм, трагическое, хаос

Зинаида Стародубцева
«Живописец на театре»
Статья посвящена двадцати спектаклям, оформленным А. Лентуловым в 1916–1942 годах в театрах Москвы и других городов. Основное внимание уделяется отношениям А. Лентулова с режиссерами, подходу художника-живописца к оформлению спектаклей и оценке театральной критики. Особый интерес представляют спектакли 1916–1925-х годов, связанные с проникновением кубо-футуризма, экспрессионизма и левых течений на сцену.
Ключевые слова: Аристарх Лентулов, выставка «Мистерия-Буфф Аристраха Лентулова», ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, Камерный театр, Большой театр, МХАТ Второй, Московский Театр юного зрителя, Театр музыкальной драмы, московский театр Ленсовета, Опера СРД. (Совета рабочих депутатов), Театр-Студия ХПСРО. (Художественно-просветительского Союза рабочих организаций), А.Я. Таиров, В.И. Немирович-Данченко, К.С. Станиславский, Аркадий Зонов, Самуил Вермель, Федор Комиссаржевский, Иосиф Лапицкий, Касьян Голейзовский, Инна Чернецкая, Владимир Рябцев, Алексеей Дикий, Серафима Бирман, Юрий Завадский, Борис Бабочкин, футуризм, экспрессионизм, ранняя советская опера

Георгий Коваленко
Чешский театральный конструктивизм: Йиржи Фрейка
Статья посвящена творчеству Йиржи Фрейка, яркого представителя чешского театрального авангарда. В ней рассматриваются его первые постановки, оформленные в конструктивистском стиле в содружестве с архитектором и художником Антонином Гейтумом. Сценический облик спектаклей воссоздается на основе воспоминаний современников и критических статей в прессе.
Ключевые слова: чешский театр, авангард, конструктивизм, сценография, режиссура, Иржи Фрейка

Светлана Сбоева
О 20-летии литературной деятельности А.Я. Левинсона
Редакционная заметка и статья А.С. Михельсона – знак уважения русских эмигрантов к коллеге. Публикации парижской газеты «Последние новости» дополняют портрет искусствоведа-универсала Левинсона, огромное творческое наследство которого в нашей стране только сейчас начинает осмысляться.
Ключевые слова: А.Я. Левинсон, комплекс знаний, литература, балет, изобразительное искусство, взаимодействие национальных культур

«И мы… любуемся, преисполненные счастья от глубокого, мучительного переживания этого мгновения и страха, оттого что оно скоро кончится»
Работы всемирно известного исследователя балета, искусствоведа-универсала А.Я. Левинсона, написанные сразу после внезапной смерти А.П. Павловой. Некрологи «Памяти Анны Павловой», *La mort du cygne. Adieu à Pavlova* и статьи «Лирика Павловой», *Le genie d'Anna Pavlova* адресованы русским и французским читателям. Увлеченный уникальной балериной зритель и большой ученый пытается отыскать ответ на заданный – прежде всего самому себе – вопрос: «Что сделало из Анны Павловой величайшую танцовщицу нашего времени и, может быть, всех времен?».
Ключевые слова: А.П. Павлова, А.Я. Левинсон, искусство балета, взаимодействие национальных культур

Гарена Краснова
Находка в музее кино: фильм «Мы»
Статья посвящена истории фильма «Мы». В 1973 г. в музее им. Бахрушина была найдена старая кинопленка, высохшая, с порванной перфорацией. На ней запечатлен капустник, который в год 15-летия устроили артисты МХАТ-2. В фильме показаны различные этапы подготовки будущих спектаклей, репетиции С. Гиацинтовой, М. Чехова, С. Бирман. запечатлена жизнь за кулисами. Фильм нельзя назвать шедевром, но он позволяет увидеть артистов знаменитого театра, память о котором долгие годы вытеснялась из нашей истории.
Ключевые слова: фильм «Мы», МХАТ-2, Музей им. Бахрушина, Л. Косматов, М. Чехов, А. Жилинский, В. Подгорный

Андрей Юрьев
Драма буржуазной цивилизации «Кольцо Нибелунга» Патриса Шеро как модель современной театральной вагнерианы
Статья посвящена постановке вагнеровского «Кольца Нибелунга», осуществленной Патрисом Шеро в Байрейте в 1976 г. Шеро был первым режиссером, который практически реализовал предложенную Бернардом Шоу интерпретацию «Кольца» как истории современной капитали-

стической цивилизации. Постановка стала моделью для большинства последующих сценических воплощений вагнеровской тетралогии.
Ключевые слова: Патрис Шеро, Вагнер, «Кольцо Нибелунга», Байрейт, Бернард Шоу, капиталистическая цивилизация

КЛИМ
Стихии-Круги
Эпохи и Времена /
Улыбки и Оскалы Судьбы
Да-Нет
Ты
Монолог театрального режиссера и теоретика Клима о природе театра и его основных проблемах, о циклическом развитии искусства, об отношениях театральных поколений, реализме и абстракционизме.
Ключевые слова: Китайский календарь, перестройка, русские хиппи, Славянский базар, В.Э. Мейерхольд, Анатолий Эфрос, Театр на Таганке, Студия Анатолия Васильева на Поварской, Школа драматического искусства, Андрей Гончаров, Михаил Буткевич, Марк Захаров, Валерий Фокин, *The Beatles*, Роман Виктюк

annotations

Vadim Shcherbakov
The Most Theatrical Theatre
A review on the Russian Academic Youth Theatre Production *La Zobeide* staged by Oleg Dolin. The author tries to explore and define the nature of the triumphant charm of street theatre and Gozzi's tales that emerged from its experience.
Keywords: Carlo Gozzi, *La Zobeide,* Russian Academic Youth Theatre, Oleg Dolin, Alexander Devyatyarov, Mikhail Shklovsky

Yelena Gorfunkel
Oedipus the Nonchalant
A review on Robert Wilson's production *Oedipus*. The author argues that the director changed the conventional sense of Sophocles' tragedy. Gods created world veil of carelessness and in doing so laughed at people. Isn't it right then to just live as feelings and intuition wish without trusting the "suspicion"? Everything is destined to happen.
Keywords: Oedipus, Robert Wilson, Sophocles, Baltic House Theatre, Lidia Koniordou, Angela Winkler, Kayije Katame

Galina Kovalenko
Theatrical Faces of Italy
Essays on two productions from Italy, presented by Theatre Olympics 2019 in St. Petersburg: Sophocles' *Oedipus* staged by Wilson and Middleton's *The Revenger's Tragedy* staged by Donnellan. In Wilson's production the myth of Oedipus sounded in all its pristine power. Donnellan staged Jacobean revenge tragedy as a modern political farce.
Keywords: Sophocles, Oedipus, Wilson, myth, chorus, chaos, acme, Thomas Middleton, Seneca, Shakespeare, Donnellan, Ormerod, revenge tragedy, Italy, carnival, farce

Anastasia Arefieva
Arrhythmia of Feelings
Spanish Classicc Comedies on Modern Moscow Stage
The article is dedicated to Spanish comedies of Golden Age that are now on in Moscow theatres. It is *Jealous of herself* by Tirso de Molina, *The Widow from Valencia* by Lope de Vega in the Vakhtangov theatre, *The Dog in the Manger* by Lope de Vega in the Satira theatre and *Theatre of Miracles* by Miguel de Cervantes in the Theatre of Nations. What is the reason of the increasing interest in these plays and this theatre epoch?
Keywords: Spain, comedy, Tirso de Molina, Lope de Vega, Miguel de Cervantes

Alexander Kolesnikov
Shakespeare with spiders
The article is devoted to the premiere of the ballet *The Winter's Tale* at the Bolshoi theatre of Russia. It is based on William Shakespeare's play which was never interpreted in the ballet. English Directors offer their views on this mysterious work. The article considers their work in the context of Shakespeare's ballet tradition at the Bolshoi theatre.
Keywords: ballet, play, Shakespeare, Bolshoi theatre of Russia, choreography, drama, scenography, music

Yekaterina Ometsinskaya
Don't you Want to Talk about Loneliness?
It seemed previously that the character of Alexander Vampilov's play *Duck Hunting* would always remain in the Soviet epoch. But the contemporary history has brought him on the stages of St. Petersburg again: The Chamber Theatre of Malyshitsky (2009), the Vasilyevsky Island Drama Theatre (2016), the St. Petersburg Masterskaya (2019). The new Zilovs belong to different epochs and reflect

different epochs – but both of them can ruthlessly eradicate one's heart's most beautiful endeavors.
Keywords: Vampilov, *Duck Hunting*, Alexander Klad'ko, Andrey Shimko, Denis Khusniyarov, Andrey Fes'ko, Grigory Kozlov, Yevgeny Shumeyko, Yefim Padve

Ksenia Stolnaya
With a Request for Love
The Saratov Youth Theatre named after Yury Kiselyev brought *Uncle Vanya* production to the Gubernsky Theatres Festival held in Moscow. Following the traditions of the Russian psychological theatre, the Director Ilya Rotenberg treats the characters of the play with an earnest and sincere compassion.
Keywords: The Saratov Youth Theatre named after Yury Kiselyev, *Uncle Vanya*, Ilya Rotenberg, Alexei Karabanov, Alexei Rotachkov

Maya Brandesova
Seven Days of *CHELoVEK TEATRA* Festival
In 2012 Eugeniy Gelfond, artistic leader of the New Art Theater, Chelyabinsk came up with a theatrical festival of small forms productions, the main hero of which will be an Actor. It was called *CHELoVEK TEATRA*. It means the man at the head of the corner, the man of the theater: actor, Director, critic, spectator. The article is devoted to the Festival productions in different years and to the process of its development.
Keyword: New Art Theatre, Chelyabinsk, Eugeniy Gelfond, *CHELoVEK TEATRA*, *Osobniak*, Dmitry Podnozov, Alisa Oleynik, Alexei Yankovsky, *Triptych for One Actress*, Nina Mazur, Ksenia Boyko, *Sadness and Joy*, Vladimir Kulagin, Ivan Skuratov, *U Mosta Theatre*, Sergei Fedotov, *Idiot*, Eugeniy Dumnov, Yakov Rubin, *Once Again on Pushkin*

Vera Serdechnaya
Sebastopol's TONalities
Sebastopol entered Forbes' list as one of the most theatrical regions in Russia, leaving behind Yaroslavl and Omsk regions. After seeing the productions of the TON (Theatre About US) Festival the author researches into the reason of such a high attendance record and tries to understand which type of theatre aesthetics is dear to the local audience and resonates with the local theatre.
Keywords: Sebastopol, Academic Russian Drama Theatre named after Anatoly Lunacharsky, Drama Theatre named after Boris Lavrenev, Grigory Lifanov, Lyudmila Orshanskaya, Yekaterina Granitova, Vasily Zapzhetsky, Marius von *Mayenburg, The Master and Margarita, Demons, The Ugly One, Oblomov, It's Not All Shrovetide for the Cat,* Yevgeny Ovsiannikov, Irina Demidikina, Igor Tsvetkov

Dmitry Trubochkin
The Experience of the Satirikon Theatre
In the article, the problem of the status of acting in contemporary theatre is investigated, and approaches to it are suggested. Acting was the leading profession in the theatre from antiquity up to the beginning of XX century when the "director's theatre" was created within the avant-garde and the opposition between the old and the new system ("actor's theatre" vs. "director's theatre") developed. The author finds essential for the definition of the contemporary concept of acting the experience of the *Satirikon* theatre and its leader Konstantin Raykin. Raykin and the productions of his theatre successfully use the method of transformation of actors (that is, change of costume and mode of stage existence to be able to play different characters in one production). The author summarizes their experience in a few theses and, in order to prove them, gives examples from *Satirikon's* productions of the 2000s.
Keywords: history of theatre, acting, the transformation in acting, contemporary theatre, The Satirikon, Konstantin Raykin

Maria Khalizeva
Restless Mind
An article about stage director Katie Mitchell and her productions in drama and opera in the theatres of Great Britain, Germany, France and other European countries. The author places an emphasis on the last decade and analyzes the productions staged in the *live cinema* technique. Mitchell's feminist convictions are scrutinized as an incentive to her theatre productions.
Keywords: Katie Mitchell, multimedia, simultaneity, psychologism, Leo Warner, Martin Crimp, video camera, video installation, Ophelia, feminism, Schaubühne, Bouffes du Nord, Aix-en-Provence Opera Festival

Vadim Maximov
Theatre of Keti Chukhrov which will Help to Overcome Postdramatism
The article considers modern development of the Theatre Repetition theory formulated in the end of 1960s by Gilles Deleuze. The theory is based on Kierkegaard's concept of repetition (gjentagelsen) and Kant's idea of "second time". At the beginning of the 21st century philosopher, critic and playwright Keti Chukhrov defined the principles of performing practice in the Theatre of Repetition. The article analyzes productions of Chukhrov's plays *Moscow – Kuzminki* and *Love Machines* as well as of Euripides' *The Trojan Women* staged by Oleg Yeremin in the context of the principles of the Theatre of Repetition.
Keywords: Reproduction Theatre, Repetition Theatre, art of acting, performing practice, Gilles Deleuze, Keti Chukhrov, Oleg Yeremin, The New Imperial Theatre

Anastasia Ivanova
***Comédie Française* Through the Lens of the Camera**
Since 2016, *Comédie Française* in cooperation with *Pathé Live* presents its productions on the cinema screens around the world. To date, eight productions of the Moliere's House have been shown in Moscow. All of them (except the long-lived *Cyrano* directed by Denis Podalydès) are very fresh: "the Elder" (*Misanthrope*, directed by Clément Hervieu-Léger) just turned five years old, and "Junior" (*Twelfth night*, directed by Thomas Ostermeier) lives his first season. An overview of the productions is presented in this article.
Keyword: Comédie Française, Éric Ruf, Cyrano de Bergerac, Denis Podalides, *Misanthrope*, Clément Hervieu-Léger, Moliere, Shakespeare, *Twelfth night*, Thomas Ostermeier, Michel Vuillermoz, *Les Fourberies de Scapin*, Benjamin Lavernhe, *Le Petit-Maître Corrigé*, Marivaux, Didier Sandre, *Lucrèce Borgia*, Hugo, *Britannicus*, Racine, Laurent Stocker, Stefan Braunschweig

Vitaliy Dmitrievsky
At the Turn of the XXI Century: Theatre at the Crossways
The article focuses on the Russian theater in the 21st century. At that time, the forms of organization of theatrical business changed dramatically, the number of theater troupes, including experimental ones, increased, new technologies began to be used in the design of productions, a generation change took place both in the creative theater environment and in the audience.
Keywords: theater, spectator, cultural life, organizational and managerial models of the theater, information technology

Inna Solovyeva
From the Conversations after Reading the Archive Manuscripts
An article timed to coincide with the publication of the book of Ivan Kudryavtsev's

Diaries. The author analyzes the manuscripts left by the Moscow Art Theatre actor, in which he writes about his roles, productions of the Moscow Art Theatre, encounters with the prominent people of his time. The history of the Moscow Art Theatre and of Russia are scrutinized from an unexpected perspective.
Keywords: Moscow Art Theatre, Ivan Kudryavtsev, Stanuslavsky, Stalin, manuscripts, diaries, art history, archive

Vidmantas Silyunas
Inexhaustible Tirso de Molina
The article concentrates on female characters of Tirso de Molina's plays. Their endeavor to act under male names demonstrate the playwright's sympathy, but is also scrutinized as a genuinely creative play – in contrast with the false play of men.
Keywords: Tirso de Molina, Golden Age, genuine play, false play, female characters

Elena Dunaeva
The Battle of Comedian or The Great Illusion of Pierre Corneille
The article presents a research of theatre life of France in the first third of the XVII century. At that time Pierre Corneille got himself acquainted with the theatres of Paris and the peculiarities of artistic life in this city. After that he wrote the play *L'Illusion* which combined all the theatrical trends of the time. *L'Illusion* became the apology of theatre in France. Play's gorgeous text merges Baroque traditions, the dramatic unities and the idea of the nascent illusion theatre.
Keywords: Corneille, Hôtel de Bourgogne, Montdory, *L'Illusion*, Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille, Turlupin

Elena Khaichenko
More Real Than Life Itself. The Image of The Theatre and The Actor In The Literature Of The Romantic Era
The article based on the works of Théophile Gauthier and Ernst Theodore Amadeus Hoffmann examines the problem of re-creation of a personality through a theatrical play. The author of the article considers the romantic hero as an actor on the stage of life, through the theater changing his own destiny.
Keywords: theater, actor, role, mask, novel, romanticism

Susanna Filippova
On the Way to the Director's Theatre. Historical Productions by A. Yablochkin
The article examines two productions by A. Yablochkin: the historical drama *Boris Godunov* by A. Pushkin at the Alexandrinsky theatre (1870) and the chronicle *Tsar and Grand Duke of All Russia Vasily Shuysky* by N. Chayev at the Russian Drama Korsh Theatre (1883). Yablochkin's striving to create authentic historical scenery and costumes for each performance coincides with the general course of the European theatre of the late XIX century, when stylistic consistency of the setting belonging to a particular historical epoch becomes important. Director's setups were introduced into the scientific practice, allowing to trace the evolution of Yablochkin's work as a director, as well as to analyze the performance creating process in the Russian theatre in the 1870s–1880s.
Keywords: director, historical drama, historical performance, Alexandrinsky theatre, Russian Korsh Drama Theatre, A. Yablochkin

Vadim Shcherbakov
Russian Myth of *Commedia dell'Arte*. Prologue
Created by the Russian directors, artists and theatre historians at the beginning of the past century myth of Italian extemporaneous comedy has influenced significantly the development of the world theatre in the XX century. This myth had an almost a hundred-and-fifty-year prehistory which clarifies the question of perception of masque in Russia.
Keywords: Commedia dell'Arte, little moors, royal whim, Italian comedians, French harlequinade, pantomime, Pierrot, Harlequine, Colombine

Olga Markaryan
***The Reconciliation* by Yevgeny Vakhtangov (1913): Theatre Critics Facing the Tragic Chaos**
The article regards Yevgeny Vakhtangov's production *The Reconciliation* (1913) as an exceptional example of tragic performance without catharsis, one of the key features of a tragedy. Tragic meanings were initially discovered by Vakhtangov on the paths of naturalism. However, following this way, he gradually reached the denial of both the art's aesthetic basis and the naturalism itself. Such a strong refutation of the aesthetic principles inherent to tragic genre confused theatre critics, though the novelty and power of this production was universally acknowledged. Despite the success, this experience was unlikely to be repeated: the reasons for such an outstanding singularity are also analyzed in the article. The result of this analysis is the discovery of unexpected connections between naturalism and symbolism, between the development of directing and the paths of tragic art.
Keywords: Vakhtangov, Hauptman, First Studio of the Moscow Art Theater, L. Gurevich, S. Glagol, M. Kuzmin, Yak. Lvov, E. Stark, S. Yablonovsky, theatre critics, naturalism, the tragic, chaos

Zinaida Starodubtseva
"Painter and Theatre"
The article is about the twenty productions designed by Aristarkh Lentulov during 1916 – 1942 in the theatres of Moscow and other cities. Major attention is paid to the relationship between Lentulov and the directors, the approach of the artist to the design of the productions and the critics' reviews. Productions of 1916 – 1925 are of special interest because of cubist, futurist, expressionist and left tendencies penetration on stage.
Keywords: Aristarkh Lentulov, *Mystery-Bouffe of Aristarkh Lentulov* exhibition, A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, Chamber Theatre, MHAT-2, The Bolshoi Theatre, Moscow Youth Theatre, Music Drama Theatre, Moscow Lensovet Theatre, Soviet of Workers' and Soldiers' Deputies Opera, Artistic and Educational Union of Worker's Organizations Theatre, Alexander Tairov, Vladimir Nemirovich-Danchenko, Konstantin Stanislavsky, Arcady Zonov, Samuil Vermel, Fyodr Komissarzhevsky, Iosif Lapitsky, Kasyan Goleyzovsky, Inna Chernetskaya, Vladimir Ryabtsev, Alexey Dikiy, Serafima Birman, Yury Zavadsky, Boris Babochkin, futurism, expressionism, early Soviet era

Georgy Kovalenko
Czech Theatre Constructivism: Jiří Frejka
The article is dedicated to the work of Jiří Frejka, who is a prominent representative of the Czech theater avant-garde. The author discusses his first constructivist style productions, designed in collaboration with architect and artist Antonin Gaitum. The stage image of the productions is reconstructed on the basis of memoirs of contemporaries and critical articles in the press.
Keywords: Czech theater, avant-garde, constructivism, scenography, theater directing, Jiří Frejka

Svetlana Sboeva
On the 20th anniversary of Andrey Levinson's literary activity
Editorial note and an article by A.S. Mikhelson are a sign of respect of

Russian immigrants to their colleague. The publications of the Parisian newspaper *Posledniye Novosti* complement the portrait of the all-round art critic Levinson, whose huge creative legacy is only now beginning to become comprehended in Russia.
Keywords: Andrey Levinson, complex of knowledge, literature, ballet, visual art, interaction of national cultures

"And we… admire, full of happiness coming from a deep, painful experience of this moment and of fear that it will soon end"
The works of the world-famous researcher of ballet, all-round art historian Andrey Levinson written right after the sudden death of A.P. Pavlova. Obituaries *In Memory of Anna Pavlova*, *La mort du cygne. Adieu à Pavlova* and articles *Pavlova's Lyrics* and *Le genie d'Anna Pavlova* are addressed to the Russian and French readers. Fascinated by the unique ballerina spectator and a great scientist tries to find an answer to the question which he asked first of all himself: "What made Anna Pavlova the greatest dancer of our time and, perhaps, of all times?"
Keywords: Anna Pavlova, Andrey Levinson, ballet art, interaction of national cultures

Garena Krasnova
Find in the Museum of Cinema: the film *We*
The article devoted to the history of the film *We*. In 1973 an old film about the MHAT-2 was found in the Museum of Bahrushin. It was shot in 1923 by cameraman Leonid Kosmatov. After 50 years this cameraman together with his students in VGIK revived the movie and brought it back to life. Now we can see the various stages of theatre productions preparation process in MHAT-2, the actors' life behind the stage, rehearsals with S. Giatsintova, M. Chekhov, S. Birman. The film cannot be called a masterpiece, but it gives an opportunity to see the famous theater which for many years has been eliminated in Russian history.
Keywords: film *We,* MHAT-2, Bahrushin Museum, L. Kosmatov, M. Chekhov, A. Zhilinskiy, V. Podgornyi

Andrei Yuriev
Drama of Bourgeois Civilization. Patrice Chéreau's *Der Ring des Nibelungen* as a pattern for modern staging of Wagner
The article is devoted to the production of Wagner's *Der Ring des Nibelungen*, staged by Patrice Chéreau in Bayreuth in 1976. Chéreau was the first director who realized Bernard Shaw's interpretation of *Der Ring* as a history of modern capitalist civilization. The production became a pattern for the following stage productions of Wagner's tetralogy.
Keywords: Patrice Chéreau, Wagner, *Der Ring des Nibelungen*, Bayreuth, Bernard Shaw, capitalist civilization

Klim
Elements – Circles
Epoches and Times /
Smiles and Grins of Fate
Yes – No
You
A monologue of theatre Director and theorist Klim on the nature of theatre and its major problems, on the cycles of art development, on relationship between the theatre generations, on realism and on abstraction.
Keywords: Chinese calendar, perestroika, Russian hippies, Slavic Bazaar, Vsevolod Meyerhold, Anatoly Efros, The Taganka Theatre, Anatoly Vasiliyev Studio in Povarskaya, The School of Drama Art, Andrey Gontcharov, Mikhail Butkevich, Mark Zakharov, Valery Fokin, The Beatles, Roman Viktyuk

об авторах

Арефьева Анастасия
Кандидат искусствоведения, театральный критик, театровед.
Окончила театроведческий факультет ГИТИСа. С 2008 г. – преподаватель кафедры истории зарубежного театра ГИТИСа и старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. Печатается в журналах «Сцена», «Петербургский театральный журнал», «Театрал», газетах «Экран и сцена» и др.
Контакты: arefieva.a@gmail.com

Брандесова Майя Ридовна
Закончила филологический факультет Челябинского государственного педагогического университета и факультет «народное художественное творчество» Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. Преподавала русскую и зарубежную литературу в Челябинском гуманитарном институте. Заведующая литературной частью Челябинского Нового Художественного театра. Автор статей о театре, кино, литературе. Автор нескольких пьес для детей. Координатор Международного фестиваля-конкурса индивидуальных актерских работ им. В.И. Милосердова.
Контакты: brandesova@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

Дмитриевский Виталий Николаевич
Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания
Контакты: ekatdmitr@gmail.com

Дунаева Елена Александровна
Доктор искусствоведения, заведующий кафедрой искусствоведения Высшего Театрального института имени Бориса Щукина, ведущий научный сотрудник сектора современного искусства Запада ГИИ искусствознания, профессор кафедры Истории театра и кино РГГУ, член Ученого совета Театрального института им. Б.В. Щукина, член жюри ряда театральных фестивалей и конкурсов драматургии, заслуженный работник Высшей школы.
Контакты: celimena@mail.ru

Иванова Анастасия Павловна
Театровед, театральный критик. Окончила РАТИ-ГИТИС (театроведческий факультет, курс Б.Н. Любимова), аспирантка Государственного института искусствознания. Автор статей в журналах «Станиславский», «Театральная жизнь», «Планета красота», а также газетах «Дом актера», «Вечерняя Москва», «Независимая».
Контакты: nikastasy@gmail.com

Клим (Клименко Владимир Алексеевич)
Театральный режиссер, драматург, сценарист. В 1987 г. окончил ГИТИС (режиссерский курс А. Эфроса и А. Васильева). Первые режиссерские работы осуществил в «Творческих мастерских» СТД РСФСР: «Три ожидания в пейзажах Гарольда Пинтера» (1990),

«Попытки в пространстве Божественной комедии “Ревизор”» по Н.В. Гоголю (1991) и «”Ревизор”. Вторая версия» (1992). Руководитель группы «Пейзаж» (1992–1994), занимавшейся исключительно лабораторной работой. Среди других спектаклей: «Платонов» по А.П. Чехову (1993), «Мир. Театр. Мужчины. Женщины. Актеры и Шекспир» (1993); проект «Конверсия» (1993–1998), «Исповедь сына века» по А. Мюссе (1994), «Луна для пасынков судьбы» Ю. О’Нила (1996, Театр на Литейном, СПб.), «Близится век золотой» по С. Моэму (1997, Открытый театр, СПб.), «Вид в Гельдерланде» Ю. Волкова (1998, Театр «Глобус», Новосибирск) и др. Премия ЮНЕСКО – за спектакль «Отчего люди не летают» по пьесе А.Н. Островского «Гроза» (театр- фестиваль «Балтийский Дом». СПб., 2004).
Контакты: tell_a_fib_klim@mail.ru

Коваленко Галина Вячеславовна
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств, историк театра.
В ее переводе вышли монографии «Театр абсурда» М. Эсслина, «Лев Додин и Малый драматический театр. Рождение спектакля» М. Шевцовой, пьесы Г. Пинтера «Суета сует», *Love, Love, Love*… Майка Бартлета.

Коваленко Георгий Федорович
Доктор искусствоведения, с 1996 г.; Действительный член (академик) Российской Академии художеств; главный научный сотрудник Сектора искусства стран Центральной Европы Государственного института искусствознания.
Контакты: georgikovalenko@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 *Benoisdela Danse* («Балетный Бенуа»). Член экспертного сообщества России. Автор книги статей по литературе и театру.
Контакты: edvin8@list.ru

Краснова Гарена Викторовна
Киновед, кандидат искусствоведения, сотрудник Музея кино. Автор книг: «Кино ФРГ» (1987), «Роми Шнайдер» (1992, 2012), «Европейцы в Голливуде», «“Рождение нации”. История США в фильмах» (2018) и др.
Контакты: Vkrasnov121@gmail.com

Максимов Вадим Игоревич
Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств, автор книг об А. Арто и модернистском театре.
Контакты: vadim_maksimov@mail.ru

Маркарьян Ольга Эдуардовна
Аспирант Российского государственного института сценических искусств.
Контакты: olgamarkaryan@yandex.ru

Омецинская Екатерина
Журналист, публицист, театральный обозреватель. Публиковалась в газетах «Смена», «Вечерний Петербург» и «Вечерний Санкт-Петербург», «Известия. Санкт-Петербург» и «Неделя-Петербург», «МК в Питере», «МК Воскресенье» (Москва), «Деловой Петербург», «Новости Петербурга», «Санкт- Петербургский курьер», «Санкт-Петербургские ведомости», «Российская газета. Санкт-Петербург», «Реклама-Шанс», «Невское время», «Аргументы неделі. Санкт-Петербург», «Трибуна» (Москва), в журналах «Женский Петербург», «Машины и Механизмы», «Прообраз», «Невский театрал», «Сцена» (Москва), «Страстной бульвар» (Москва).
Живет в Петербурге.
Контакты: 0707dragon@mail.ru

Сбоева Светлана Георгиевна
Театровед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств. Автор монографии «Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930» (М., 2010); составитель, автор предисловия и комментариев, литературный редактор переводов книги «Андрей Левинсон. Статьи о театре. 1913–1930». (М., 2018); автор исследований о творческом методе А.Я. Таирова и публикатор трудов основоположников науки о театре. Живет в Петербурге.
Контакты: bgrach@rambler.ru

Сердечная Вера Владимировна
Кандидат филологических наук. Публикуется в журналах «Театр», «ПТЖ», газете «Экран и сцена» и др. Эксперт нескольких драматургических конкурсов.
Контакты: rintra@yandex.ru

Силюнас Видмантас Юргевич
Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ. Заведующий сектором ибероамериканского искусства ГИИ, заведующий кафедрой искусствознания Школы-студии МХАТ; профессор ГИТИС; член Правления и член Жюри Международного фонда К.С. Станиславского.
Контакты: espvalencia@mail.ru

Стародубцева Зинаида Борисовна
Искусствовед, гл. специалист РГАЛИ. Автор публикаций о художниках современного искусства в театре, перформансе и сценографии в научных сборниках, журналах по искусству и театру, составитель двух сборников о художниках русского зарубежья 1970-2010-х гг.
Контакты: zinastarodub@gmail.com

Стольная Ксения
Студентка театроведческого факультета ГИТИСа.
Контакты: 5758583@mail.ru

Соловьева Инна Натановна
Заслуженный деятель искусств РФ (1993), доктор искусствоведения, профессор. Лауреат Государственной премии РФ (2003). Зав. Научным сектором Школы-Студии МХАТ.

Трубочкин Дмитрий Владимирович
Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра ГИТИСа, заведующий сектором Классического искусства Государственного института искусствознания. Автор двух книг по истории античного театра и античной словесности; автор множества статей и лекций, посвященных истории, теории и социологии театра, философии искусства, рецепции классического искусства в современности и другим темам.
Контакты: trubotchkin@gmail.com

Филиппова Сусанна Андреевна
Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Российского института

истории искусств. Живет в Санкт-Петербурге.
Контакты: susanna.filippova@yandex.ru

Хайченко Елена Григорьевна
Профессор кафедры зарубежного театра Российского института театрального искусства – ГИТИС, доктор искусствоведения. Ведущий научный сотрудник сектора современного искусства Запада Государственного института искусствознания.
Контакты: ekhaychenko@gmail.com

Хализева Мария Валентиновна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора театра ГИИ, обозреватель и редактор газеты «Экран и сцена».
Контакты: mariakha@mail.ru

Щербаков Вадим Анатольевич
Историк театра, кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Сектора изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. Как редактор-составитель выпустил две книги: «Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде» (в соавторстве с О.М. Фельдманом) и «Мейерхольд – режиссура в перспективе века» (вместе с Беатрис Пикон-Валлен). Автор статей о русском режиссерском искусстве 1910–1920-х годов и книги «Пантомимы Серебряного века». Преподает историю русского театра в Режиссерской магистратуре при Центре им. Вс. Мейерхольда. Главный редактор журнала «Вопросы театра / *Proscaenium*».
Контакты: vadshcher@gmail.com

Юрьев Андрей Алексеевич
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург). Автор монографии «Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена» (СПб., 2013), а также многочисленных научных статей, опубликованных в России и за рубежом. Подготовил комментированное издание драм Ибсена «Кесарь и Галилеянин» и «Росмерсхольм» в серии «Литературные памятники» (СПб., 2006). Стипендиат Ученого совета Норвегии (Norges forskningsråd: 1993, 1997, 1999–2000), неоднократно проходивший научную стажировку в Центре изучения Ибсена при Университете в Осло *(Senter for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo)*. Член Международного ибсеновского комитета 1997–2000 (International Ibsen Committee 1997–2000).
Контакты: andr_ibsen@mail.ru

about authors

Arefieva Anastasia
PhD in Art History, theatre critic, Research Associate at the State Institute for Art Studies. In 2006 graduated from the Russian Institute of Theatre Arts (theatre critics faculty). From 2008 lectures at the Russian Academy of Theatre Arts and Moscow Art Theatre School. Author of *Ehkran i Stsena newspaper*, *Stsena, Pereburgsky Teatralny Zhurnal magazines* etc.
Contacts: arefieva.a@gmail.com

Brandesova Maya
Graduated from the faculty of philology of the Chelyabinsk State Pedagogical University and the faculty of Folk Art of the South Ural State Humanitarian and Pedagogical University. She taught Russian and foreign literature at the Chelyabinsk humanitarian institute. Now she is the head of the Dramaturgy department of the New Art Theatre, Chelyabinsk. Author of articles about theatre, cinema, literature, and of several plays for children. Coordinator of the International festival-competition of individual actor's works named after V.I. Miloserdov.
Contacts: brandesova@mail.ru

Dmitrievsky Vitaliy
Doctor of Arts, Professor, Chief Researcher of the State Institute for Art Studies.
Contacts: ekatdmitr@gmail.com

Dunaeva Elena
Doctor of Arts, Head of the Art Studies Department at Boris Shchukin Theatre Institute, leading researcher of the Contemporary Art of the West at the State Institute for Art Studies, Professor of Theatre and Cinema History at Russian State University for the Humanities, member of the Academic Council of Boris Shchukin Theater Institute, jury member of a number of theatrical festivals and drama contests, Honored Worker of the Higher School.
Contacts: celimena@mail.ru

Filippova Susanna
PhD in Art History, Researcher at the Russian Institute for the History of Arts (Saint Petersburg).
Contacts: susanna.filippova@yandex.ru

Gorfunkel Yelena
Theatre critic, theatre historian, PhD in Art History, Professor at the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg), A. Kugel Prize winner (2003).
Contacts: egorfunkel@mail.ru

Ivanova Anastasiya
Theatre historian and critic. Graduated from Russian University of Theatre Art (GITIS), course mastered by B. Lybimov, now PhD student of the State Institute for Arts Studies. Author of theatre articles for different magazines (*Stanislavsky*, *Teatralnaya zhizn*, *Planeta Krasota*) and newspapers (*Dom Aktera*, *Vechernyaya Moskva*, *Nezavisimaya*).
Contacts: nikastasy@gmail.com

Khaichenko Elena
Dr. habil. of Art Criticism, Professor of the World Theatre History at the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). Leading Researcher of Western Contemporary Art Sector at the State Institute for Art Studies.
Contacts: ekhaychenko@gmail.com.

Khalizeva Maria
PhD in Art History; Senior Assosiate at the Theatre Sector at the State Institute for Art Studies. Columnist and editor at *Ehkran i Stsena*.
Contacts: mariakha@mail.ru

Klim
(Klimenko Vladimir)
Theatre director, dramatist, scriptwriter. Graduated from GITIS in 1987 (course of A. Efros and A. Vasiliev). First worked in V. Mirzoev's Domino workshop (at the Russian Theatre Workers' Union's Creative Workshops): *Three Expectations in Harold Pinter's Landscapes* (1990), *Efforts in the Space of the Government Inspector Divine Comedy*, after Gogol (1991), and *The Government Inspector. Second Version* (1992). Was head of the *Landscape group* (1992–1994) exclusively engaged in laboratory work. Other productions include: *Platonov*, after Chekhov (1993), *World. Theatre. Men. Women. Actors and Shakespeare* (1993); *The Conversion* project (1993–1998), *Tatyana, Do You Remember the Golden Days?* (1995), *Moon for the Misbegotten* by E. O'Neill (1996), *The Golden Age is Coming*, after plays and short stories by W. Somerset Maugham (1997), *A View in Helderland* by Y. Volkov (1998), etc. Award from UNESCO for *Why Don't People Fly Like Birds?* after Ostrovsky's *Storm* (St. Petersburg, 2004, Baltiysky Dom Theatre-Festival). In recent years Klim has lived and worked in Kiev, St. Petersburg and Moscow.
Contacts: tell_a_fib_klim@mail.ru

Kolesnikov Alexander
Member of Russian Writers' Association and the Theatre Union of the Russian Federation, theatre and music critic, Doctor of Arts, diploma-winner of the Academy of Arts of the Russian Federation (1999), coordinator of the international activities of the *Benois de la Danse* Prize. Author of books and articles on literature and theatre.
Contacts: edvin8@list.ru

Kovalenko Galina
PhD in Art History, professor of Foreign Arts at the Russian State Institute of Performing Arts, art historian, translator of M. Esslin's *The Theatre of Absurd*, *Dodin and the Maly Drama Theatre. Process to Performance* by Maria Shevtsova and H. Pinter's *Ashes to Ashes*, M. Bartlett's *Love, Love, Love*.

Kovalenko Georgy
Doctor of Arts (1996); Full member (academician) of the Russian Academy of Arts; Chief Researcher of the Central European Art Department at the State Institute for Art Studies.
Контакты: georgikovalenko@gmail.com

Krasnova Garena
Film historian, PhD in Art History, employee of the Museum of cinema. The author of books: *German Cinema* (1987), *Romy Schneider* (1992, 2012), *Europeans in Hollywood*, *'The Birth of a Nation'. History of the United States in films* (2018), etc.
Contacts: Vkrasnov121@gmail.com

Markaryan Olga
Postgraduate student of Theatre studies department at the Russian State Institute of Performing Arts, St. Petersburg.
Contacts: olgamarkaryan@yandex.ru

Maximov Vadim
Doctor of Arts, Professor, Head of Foreign Theatre Department at the Russian State Institute of Performing Arts, author of books about A. Artaud and about Modernist theatre.
Contacts: vadim_maksimov@mail.ru

Ometsinskaya Yekaterina
Journalist, writer, theater columnist. Author of *Smena*, *Vecherniy Peterburg* and *Vecherniy St. Peterburg*, *Izvestiya. Sankt-Peterburg*, *Nedelya-Peterburg*, *MK v Pitere, MK Voskresenye* (Moscow), *Delovoy Petersburg*, *Novosti Peterburga*, *Sankt-Peterburgsky Courier*, *Sankt-Peterburgskie Vedomosti*, *Rossiyskaya Gazeta. Sankt-Peterburg*, *Reklama-Shans*, *Nevskoe Vremya*, *Argumenty Nedeli. Sankt-Peterburg*, *Tribuna* (Moscow) newspapers; and of *Zhenskiy Peterburg*, *Mashiny I Mekhanizmy*, *Proobraz*, *Nevskiy Teatral*, *Stsena* (Moscow), *Strastnoy Bulvar* (Moscow) magazines.
Lives in St. Petersburg.
Contacts: 0707dragon@mail.ru

Sboeva Svetlana
PhD in Art History, theatre studies specialist, Senior Research Associate of Theatre Sector at the Russian Institute of Art History in St. Petersburg. The author of *Tairov. Europe and America. Foreign tour of Moscow Chamber Theatre. 1923 – 1930* monograph (2010). Editor, author of commentary and of preface, literary editor of translations of the book *Andrey Levinson. Articles about Theatre. 1913 – 1930* (2008). Researcher of Alexander Tairov's creative method and publisher of the works of theatre science founders.
Live in St. Petersburg.
Contacts: bgrach@rambler.ru

Serdechnaya Vera
PhD in Philology. Author of *Teatr, Peterburgsky Teatralny Zhurnal, Ehkran i Stsena* and other magazines. Expert of a number of Drama awards.
Contacts: rintra@yandex.ru

Shcherbakov Vadim
PhD in Art History, theatre historian. Leading research associate of V.E. Meyerhold Theatre Legacy Study Department at the State Institute for Art Studies. Takes part in all books and publications of this Department (*V.E. Meyerhold Legacy*, vol.1–3; *Meyerhold and Others*, a collection of articles and sources; *Meyerhold's Lectures*; etc). Prepared two books as a coeditor: *N. Tarabukin about V. Meyerhold* (with Oleg Feldman) and *Meyerhold – the art of theatre director in the century's scope* (with Béatrice PiconVallin). Author of many articles devoted to the director's art in the Russian theatre in the 1910–1920 and of *Pantomimes of the Russian Silver Age* book. Lectures on theatre history on the Director's MA course. Editor-in-Chief of *Proscaenium* magazine.
Contacts: vadshcher@gmail.com

Silyunas Vidmantas
Doctor of 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

Solovyeva Inna
The Honored Artist of the Russian Federation (1993). Professor, Doctor of Arts. Laureate of State Prize of Russia (2003). Director of the Scientific Research Sector at Moscow Art Theatre School.

Starodubtseva Zinaida
Theatre art historian, leading specialist at the Russian State Archive of Literature and Art.
Contacts: zinastarodub@gmail.com

Stolnaya Ksenia
Student of Theater Studies faculty of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).
Contacts: 5758583@mail.ru

Trubochkin Dmitry
Doctor of Arts, Professor of Foreign Theatre History Department at the Russian Institute of Theatre Arts. Head of the Classic Art Department at the State Institute for Art Studies. Author of two books on the history of Classical theatre and literature and of numerous articles and lectures devoted to history, theory and sociology of theatre, philosophy of art, reception of classic art in our time, etc.
Contacts: trubotchkin@gmail.com

Yuriev Andrey
PhD in Art History, Professor at the Russian the State Institute of Performing Arts (St. Petersburg). Author of numerous articles published in Russia and abroad, including monograph *A Mystery Play Tradition in Henrik Ibsen's Theater* (2013). Prepared the critical edition of Ibsen's *Emperor and Galilean* and *Rosmersholm* within the academic book-series of Literary Monuments (St. Petersburg, Nauka, 2006). A scholarship holder of the Research Council of Norway (Norges forskningsråd: 1993, 1997, 1999–2000) for a scientific internship at the Center for Ibsen Studies in Oslo (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 Vadim Shcherbakov **The Most Theatrical Theatre**
20 Yelena Gorfunkel **Oedipus the Nonchalant**
26 Galina Kovalenko **Theatrical Faces of Italy**
32 Anastasia Arefieva **Arrhythmia of Feelings. Spanish Classicc Comedies on Modern Moscow Stage**
42 Alexander Kolesnikov **Shakespeare with spiders**
52 Yekaterina Ometsinskaya **Don't you Want to Talk about Loneliness?**

festivals
60 Ksenia Stolnaya **With a Request for Love**
68 Maya Brandesova **Seven Days of *CHELoVEK TEATRA***
82 Vera Serdechnaya **Sebastopol's TONalities**

close up
94 Dmitry Trubochkin **The Experience of the Satirikon Theatre**

main persons
106 Maria Khalizeva **Restless Mind**

studies
138 Vadim Maximov **Theatre of Keti Chukhrov which will Help to Overcome Postdramatism**
160 Anastasia Ivanova ***Comédie Française* Through the Lens of the Camera**
180 Vitaliy Dmitrievsky **At the Turn of the XXI Century: Theatre at the Crossways**

Pro Books

190 Inna Solovyeva
From the Conversations after Reading the Archive Manuscripts

Pro Memoria

theátro

214 Vidmantas Silyunas
Inexhaustible Tirso de Molina

220 Elena Dunaeva
The Battle of Comedian or The Great Illusion of Pierre Corneille

230 Elena Khaichenko
More Real Than Life Itself. The Image of The Theatre and The Actor In The Literature Of The Romantic Era

238 Susanna Filippova
On the Way to the Director's Theatre. Historical Productions by A. Yablochkin

stories about theatre

252 Vadim Shcherbakov
Russian Myth of *Commedia dell'Arte*. Prologue

274 Olga Markaryan
***The Reconciliation* by Yevgeny Vakhtangov (1913): Theatre Critics Facing the Tragic Chaos**

292 Zinaida Starodubtseva
"Painter and Theatre"

330 Georgy Kovalenko
Czech Theatre Constructivism: Jiří Frejka

our publications

340 Svetlana Sboeva
On the 20th anniversary of Andrey Levinson's literary activity

"And we… admire, full of happiness coming from a deep, painful experience of this moment and of fear that it will soon end"

368 Garena Krasnova
Find in the Museum of Cinema: the film *We*

experiencing lived

372 Andrei Yuriev
Drama of Bourgeois Civilization. Patrice Chéreau's *Der Ring des Nibelungen* as a pattern for modern staging of Wagner

384 Klim
Elements – Circles Epoches and Times / Smiles and Grins of Fate Yes – No You

discourses on method

412 Sergei Stakhorsky
Narratives of Drama and its On-Screen Reflection (Diegesis and Ecphrasis)

436 Violetta Gudkova
The Canon of Soviet Drama. Forgotten Plays of the 1920s–1930s as a Historical Source and the Actual Text

Appendix

452 **Annotations**

465 **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