2021 № 1–2

вопросы театра
PROSCAENIUM

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ

2021 № 1–2

вопросы театра
PROSCAENIUM

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный институт искусствознания

РОССИЙСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ

РЕДАКЦИЯ:
Главный редактор
В.А. Щербаков

Редакторы
Н.Г. Ефремова
М.А. Тимашева

Ответственный секретарь
Н.А. Скоморохова

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

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

Журнал издается при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации и Российского фонда культуры

Вопросы театра. Proscaenium. 2021. № 1–2. – М.: Государственный институт искусствознания, 2021. – 560 с., ил.

ISSN 0507-3952
© Государственный институт искусствознания, 2021
© Вопросы театра. Proscaenium, 2021

Pro настоящее

«уходят наши...»	10	Людмила Бакши **Памяти Ильи Эпельбаума**
зеркало сцены	18	Ольга Егошина **Линия интуиции и чувства**
	26	Наталья Скороход **У Додина**
	36	Ксения Стольная **Уроки человечности**
	50	Александр Колесников **Поцелуй при отягчающих обстоятельствах**
	62	Виолетта Гудкова **«Борис» у Дмитрия Крымова. Поэтическая метафора и историческое мышление**
классики и современность	74	Елена Хайченко **Живой театр – уроки английской сцены последнего десятилетия. Диалог с Питером Бруком**
первые сюжеты	100	Дмитрий Трубочкин **Римас Туминас: наброски к творческой биографии**
	116	Мария Хализева **Гармония диссонансов**
убегающее пространство	130	Любовь Овэс **Пуговицы в профиль**
	142	Лев Додин **Об Инне Габай**
структура действия	156	Виктория Пешкова **Великолукские перемены**

172 Виктория Алесенкова
«Лишний режиссер» в Русском театре Молдовы

184 Григорий Заславский
«Прямой курс» Малого театра

Pro memoria

феатрон

196 Наталья Щербакова
«Театр Арлекина», или Карьера второго дзанни итальянской комедии масок на парижской сцене и в изобразительном искусстве Франции в конце XVI–XVII вв. Часть 1

228 Анна Старикова
Трагедия А. Грифиуса «Екатерина Грузинская» 1655 г. К вопросу о немецком придворном театре

театральные истории

248 Елена Беспалова
Метаморфозы «Метаморфоз»: «Мидас» – балет антрепризы Дягилева

272 Константин Черкасов
Фантомный дом. К истории строительства здания Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко

324 Зоя Бороздинова
Смех сквозь страх. Современная комедия в театральном репертуаре Третьего рейха (1933–1944 гг.)

348 Екатерина Белова
Неизвестный балет Дмитрия Брянцева. Попытка реконструкции

опыт и размышления

368 Владимир Колязин
Первое испытание классикой. Ибсен. Часть 2-я, симфонизм как принцип режиссуры

384 Анна Самсоненко
Павел Орленев – первый Освальд русской сцены

396 Ханс Тоструп
День рождения 1898

402 Андрей Юрьев
Ибсеноведческий *post scriptum*: «Росмерсхольм» и «Преступление и наказание»

наши публикации

440 Сергей Черкасский
Уроки Болеславского, или Система Станиславского, изложенная раньше и веселее

460 Ричард Болеславский
Первый урок мастерства актера: Внимание

468 Ричард Болеславский
Второй урок мастерства актера: Память на эмоции, или эмоциональная память
Публикация, перевод, подбор иллюстраций и комментарии С.Д. Черкасского

492 **Айседора Дункан в воспоминаниях Стефаниды Рудневой**
Публикация И.В. Дмитриевой, И.Е. Сироткиной
Вступительное слово и примечания – И.Е. Сироткиной

штудии

508 Сергей Стахорский
Узнавание в структуре драматургического сюжета

Аппендикс

534 **Аннотации**
Авторы

Pro настоящее

Людмила Бакши

Памяти Ильи Эпельбаума

Илья неожиданно предложил Александру Бакши сделать с ним спектакль для «Театра воображения». Мы как раз заканчивали книгу, в которой пытались разобраться в проблеме – музыка как театр воображения. Практически вся классическая музыка – от симфонии до пьесы – и была таким театром. Слушатель, воспитанный на опере, где музыка всегда соответствовала словам и действию, легко ориентировался в столкновении лирических, драматических, эпических тем в симфониях и сонатах, воображая события. Но в конце 20 века прямое соответствие музыки слову и действию перестало быть правилом. В клиповом мышлении звучание, текст и зрелище живут параллельной жизнью. Классическая традиция стала умирать на наших глазах. Предложение Ильи удивительно резонировало с темой наших размышлений.

Мы познакомились с Ильей Эпельбаумом в начале 2000-х, когда театр «Тень» был в зените славы. Тогда Илья предложил Саше сочинить что-то для лиликанского театра: «У тебя есть идеи, которые невозможно осуществить на традиционной сцене? В нашем Лиликанском театре ограничений нет». Через некоторое время Александр принёс экспликацию спектакля по пьесе Константина Треплева «Про чайку», где на сцене должны были появляться люди, львы, орлы, куропатки, рогатые олени... Илья попросил записать текст перед камерой на фоне Лиликанского театра. Запись эту он показывал публике вместе с экспликациями спектаклей Анатолия Васильева, Петра Фоменко, Сергея Юрского, Тонино Гуэрры.

Совместная работа началась несколько позже. В 2003 году нам удалось организовать Международный фестиваль Лаборатории Театра Звука. К этому событию готовился спектакль «Из Красной книги». Мы думали о Театре Звука, как об открытом пространстве диалога между музыкой, театром и другими видами искусств вне традиционных жанров. Такой театр требовал необычных пространств, своей среды обитания и устанавливал другие законы. Александр предложил Илье Эпельбауму идею представления: «Есть Красная книга, куда записывают исчезающие виды животных и растений – от амурских тигров до ленточных червей. О культуре такой книги нет. Пора бы сделать. В музыке диапазон широкий – от этнических песен и плясок малых народов до европейской классики и авангарда. Это искусство, рассчитанное на вечность, вымирает на наших глазах. В спектакле будет пять музыкантов – классических и фольклорных. И принципиально важно, что среди них пианист Алексей Любимов, фигура символическая: первый исполнитель многих сочинений современной музыки – от Галины Уствольской до Джона Кейджа. Надеюсь, ты что-нибудь добавишь? Из театра, живописи, литературы?»

Илья, конечно, добавил: Майю Краснопольскую как актрису кукольного театра, и себя как действующее лицо. Каждый номер становился диалогом между музыкантами и художником. На сцене висели две белые простыни-экраны. Илья транслировал на них снятое видео и крупные планы музыкантов. Персонажи на сцене жили каждый своей жизнью, как в коммунальной квартире. Музыкальные фрагменты, не связанные друг с другом, смешивались с бытовыми звуками и разговорами. Но в кульминации Художник брал внимание на себя и в наступившей тишине рисовал с двух сторон на стекле замысловатые каракули, а Пианист иллюстрировал работу художника импровизацией. Илья мокрой

И. Эпельбаум

тряпкой стирал изображение, и на экране из хаоса линий возникала картинка: море, солнце, кораблик. Нежная волнообразная тихая музыка «оживляла» рисунок. Романтичная Певица, танцуя, подходила к экрану, и в этот момент Илья рисовал клетку, в которой она оказывалась. Певица перебегала через всю сцену к другому экрану, но и там возникала клетка. Она билась о прутья, пытаясь вырваться, но Илья безжалостно закрашивал белый экран черной краской. Певица пела жалобную арию без слов и исчезала в темноте. Фольклорные музыканты плачем сопровождали её уход.

Авторство тесно связано с несвободой. Эту тему Илья провел через весь спектакль: постоянно мелькали видеофрагменты с животными и людьми сквозь железные прутья. А на сцене стояла клетка с живыми канарейками, которая воспринималась как часть декорации. В финале Пианист открывал её. Канарейки безучастно продолжали клевать свой корм. А нарисованные на экране птицы улетали в неведомую даль. Так получился спектакль для шести персонажей и Автора.

Потом мы встретились с Ильей на «Шинели» Валерия Фокина в театре «Современник». Затем наши пути разошлись. И вот, спустя много лет, Илья вдруг предложил сделать спектакль «Про чайку» для «Театра воображения». Он предполагал, что текст будет транслироваться на экран и сопровождаться музыкой. Никаких изображений принципиально быть не должно. Но для того, чтобы разбудить воображение публики, недостаточно соединить текст и музыку. Важно, чтобы между ними был

смысловой разрыв, чтобы музыка впрямую не иллюстрировала текст. С этим придётся повозиться, потому что в сценарии музыка уже описана словами. Илья не торопил.

Когда соавторы уточняли последние детали работы, я услышала фразу Ильи: «С тобой так легко сочинять. Мы даже ни разу не поспорили». Подумала, что и раньше они не спорили. Действительно, удивительно! А беседа наша состоялась перед премьерой.

Илья, как тебе – художнику – пришла в голову идея сделать свой театр?

— Я учился в Строгановке, а не в театральном заведении. Но студенческие времена хорошо помню. Жил не в Москве, в другом месте, где театра не было. В Москву приезжал пару раз со школой. Когда учился в институте, только на 3 курсе стал ходить в театр. И мне ужасно понравилось. Тогда на Малой Бронной был Анатолий Эфрос. Я не знал, кто он такой, но был горд тем, что театр этот выбрал сам. Я не из театральной семьи, не знал имён, просто ходил и смотрел. Хорошо помню, что, походив на спектакли годик или два, вдруг стал думать: здесь можно сделать по-другому, а здесь лучше. Поймал себя на мысли, что начинаю придумывать спектакль, когда сижу в зале. Видимо, с этого момента мне и захотелось сделать свой театр. Вдруг осознал: могу. Я по своей природе изобретатель. Если бы я не стал художником и не занимался театром, наверное, мог бы работать в науке. Везде я что-то бы изобретал. Меня тянет пробовать новое, чего не делали раньше.

В конце 1980-х, когда идеал театра кукол многие связывали со спектаклями Образцова, рождение первого частного семейного кукольного театра резко изменило привычный ландшафт.

— Наш первый спектакль появился, когда я закончил институт и мы с Майей поженились. У нас родился ребёнок. Мы сидели летом на даче с маленькой Масей и сочиняли «Волшебную дудочку». Делали его просто в сарае. На тот момент мне был интересен теневой театр. Может быть потому, что это театр художника. Холст и на нём – изображение. Осенью мы показали спектакль на сцене ЦДРИ и в СТД, а затем в Питере. И он «пошёл». С него фактически начался наш театр. 1987 год. А помещение мы получили позже – в 1991 году. Потом мы сделали ещё несколько работ, и у театра появился репертуар. Но до этого «Волшебная дудочка» побывала в Америке. Нас позвали в Испанию, в Германию. Быстрый взлёт дал ощущение, что мы всё можем. Важно, когда первый спектакль

приносит удачу. Есть мощный стимул. Начало 90-х годов – время, когда только-только что-то начиналось.

Театр быстро встал на ноги. Приглашения из разных стран сыпались как из рога изобилия. «Золотые маски» следовали одна за другой. Жизнь кипела.

— Ты спрашивала, почему я полюбил театр. Наверно, музыку я люблю по той же причине. Возникла потребность. Я не могу петь. У меня нет ни образования, ни голоса. Вернее, слух есть, но он внутренний. Я понимаю, где фальшь, но не могу это ни объяснить, ни повторить. Я могу работать с музыкой только через театр. У некоторых музыкантов возникает потребность театрализовать их музыку. Мы очень сходимся с такими людьми, потому что у меня появляется возможность чуть ли не сочинять с ними. Началось с того, что с ансамблем Татьяны Гринденко мы сделали «Орфея» на музыку Евстигнея Фомина. По моей задумке музыканты должны были играть, ползая на коленях, валяясь по полу, надевая костюмы фурий, танцуя… Татьяна сразу сказала: если нужно будет играть, стоя на голове, будем играть.

Был ещё один проект, для меня очень важный, для которого мне понадобилась оригинальная музыка. Мы делали «Смерть Полифема». Там была постановочная идея: в макете маленького Лиликанского театра (в коробке 60 х 40) для пяти зрителей идет балет, где есть Полифем, нимфы и много других персонажей. Понятно, что Полифем большой, и нужно, чтобы его сыграл Николай Цискаридзе. На этой сцене помещались только его ноги до колен. Было смешно. Он танцевал Полифема, но зрители видели только ноги. Один раз, в сцене ослепления циклопа Одиссеем, появлялась его голова, и становилось ясно, что это Коля.

Другой опыт. Гидон Кремер пригласил меня поработать над музыкальной сюитой из кинофильма А. Хичкока «Психо», которую он с ансамблем «Кремерата Балтика» готовил для фестиваля в Сионе. Посмотрев видео нашего «Орфея», он захотел показать его в Сионе, но спектакля уже не было и декораций не осталось. Да и времени оставалось мало. Я предложил ему идею, которую реально осуществить: музыка звучит; всё, что должно происходить, описывается в тексте на экране – титры идут без всяких картинок – а спектакль нужно зрительно вообразить.

Нечто похожее мы делали с Татьяной Гринденко лет 20 назад на «Времена года» Владимира Мартынова. Но филармонический зал не приспособлен для театра – ни кулис, ни света. И что бы ни предлагалось, завхоз и администратор зала встречали в штыки. Не было монтиров-

«Из Красной книги»

щиков, склада для хранения. Из этого неудобства у нас сложился смешной перформанс. Я убрал партер. На его место мы посадили ансамбль. Зрители сидели амфитеатром. Сцена была пуста вообще – не было даже экрана, только бежевый занавес. На этот занавес мы пускали проекцию. Вначале на видео появлялись две большие головы – Татьяны и моя – и мы обращались к залу: «Уважаемая публика, простите! Спектакль показать не сможем по техническим причинам. Фуры с декорациями застряли в Вологде. Проблемы в филармонии. Не театральный зал. Огонь на сцене запрещён. Ездить по сцене на мотоциклах нельзя. Но мы решили, что всё-таки кое-что показать можно. Что нельзя, опишем». Получилось так: на заднике шёл титр «на сцену въезжают 30 байкеров, ездят по сцене "восьмерками", поднимаются на мотоциклах, съезжают в зал, по центральному проходу выезжают в фойе и исчезают», а в это время на сцене мальчик вяло катается на самокате.

В финальной сцене на занавес транслировался текст «сыплется белый снег и разлетается по всему залу. Летят треугольные маленькие бумажки, зрители их подбирают. На каждой бумажке написано "Опус пост"». Мы нарвали много бумаги, подвесили под колосники мешочек с листочками и привязали к нему веревочку. В какой-то момент нужно было её дёрнуть, чтобы мешочек раскрылся. Проверить это мы не могли, филармония просто бы не разрешила. В реальности произошло следующее. За верёвочку дёрнули и оттуда упал ком скомканной бумаги. Он упал прямо на голову виолончелисту. Было смешно. Написано одно, а происходило другое. Это и был театр воображения.

Когда мы стали работать с Гидоном (через 20 лет), я вдруг вернулся к этой мысли. Возможности ехать в Латвию или в Сион репетировать не было. Тогда я понял, что можно сделать по-другому. Есть некая чистота в том, чтобы ничего не показывать – начинает работать воображение. Когда мы пишем, что приехал байкер, а показываем самокат, это анекдот. Смешно. Но воображение тут не очень работает. Работает только контрапункт: что хотели и что получилось. Когда я читаю книгу, иллюстрации мне не нужны – в голове возникают картинки, и книга как бы исчезает. Поэтому я и решил из «Театра воображения» убрать все картинки. Книгу вместе не прочитать. Каждый читает в своём ритме и темпе. А в театральном зале можно читать всем вместе, потому что ритм задаст музыка. Может возникнуть интересный эффект. Спектакля не было, но все запомнят то, что представили. Это впечатление может быть не меньше, чем от реального спектакля.

Этот забавный эффект мне так понравился, что после «Психо» я уже целенаправленно искал тексты. И, наконец, решил сделать первую программу. Я прочитал экспликации авторов, представил спектакль и записал. Но не досконально, а так, чтобы у зрителя оставалась свобода воображения. Люди сидят все вместе, но каждый представляет что-то своё.

В первой антологии «Театра воображения» [*2019 г.* – прим. *Л.Б.*] *четыре части. Одна – «Психо» с записью Гидона и «Кремераты». Основа второй части – фрагмент из повести «Параллельный человек», который 15 лет назад Тонино Гуэрра подарил Лиликанскому театру. Третья часть – опера «Иван Сосанин» в постановке Анатолия Васильева. Четвертая – «Про чайку» Александра Бакши на текст, который он писал ещё для Лиликанского театра. Сейчас он написал к нему музыку.*

Я не знаю, как будет воспринят «Театр воображения». Восприятие публики зависит ещё и от того, как мы с Майей будем вести наше представление. Я – как Остап Бендер, который не умеет рисовать, но нанялся художником на корабль. Раньше я понимал, как что будет работать. А теперь не понимаю. Что ж, это нормальный художественный удел.

Одна из моих любимых книжек – записки Феллини. Там есть мысль: я делаю фильм только для себя. Я не смотрю на других людей. Делаю по своему опыту, по своим мыслям, воспоминаниям. А потом удивляюсь, что он нравится. Ведь все люди разные. Мой любимый фильм «Амаркорд», основанный на личных переживаниях Феллини.

Театр воображения – чистый эксперимент, который мне интересен. Дай Бог, чтобы он был интересен и другим.

Идея Ильи выглядит вызывающим жестом. Художник демонстративно отказывается от средств своего ремесла в надежде разбудить фантазию зрителя, втянуть его в процесс сотворчества. Эта идея, может быть, нова для театра, но в современном искусстве такая практика известна. В Америке есть Музей невидимого искусства (MONA), созданный актером Джеймсом Франко, где вместо картин на стенах висят их описания. Своеобразная аскеза должна подчеркнуть, что главное условие существования любого искусства – воображение публики. Без её фантазии и музыка, и литература, и театр теряют смысл.

Илья планировал развивать эту идею в других формах. На мой вопрос, как, ответил:

— Например, можно сделать спектакль, где играет один живой актер и много диалогов. Допустим, три человека в сценарии и только один из них живой, реальный. Остальные отвечают текстом на экране. Допустим, Треплев – реальный актер. Он проговаривает свой текст, а Аркадина отвечает ему в титрах. Можно так поставить «Гамлета». Но это слишком шаблонно и понятно. У Гамлета всё в голове, он сам с собой разговаривает, и на него всё валится. Если это первое, что приходит в голову, значит неправильно. Но в принципе, мне просто хочется попробовать это сделать.

Первый спектакль «Театра воображения» был для тех, кто знал и любил семейный театр «Тень». Илья и Майя угощали гостей глинтвейном, лёгкими закусками, непринуждённо рассказывали об идее представления. Собственно, сам спектакль стал частью дружеского общения со зрителями. И внезапно выяснилось, что новаторская идея вполне укладывается в традиции домашних вечеринок и развлечений. После премьеры Илья решил сделать ещё одну программу – «Антологию № 2». И предложил Александру Бакши сочинить музыку к пьесе М. Метерлинка «Там, внутри».

Работа была почти закончена. Оставалось уточнить некоторые детали. Но Илья написал, что премьеру придётся отложить. Он в больнице с кишечным воспалением: *«Ненадолго: врачи настояли, потому что может развиться перитонит. А теперь ещё какой-то вирус подхватил в больнице – на грипп похоже»*. Шутил: *«Карантин – дело хорошее, можно музыку писать… Ха. Ха»*.

Последние строчки из переписки: *«Пока хреново. В больнице застрял надолго …»*

18 октября 2020 года Ильи не стало.

Ольга Егошина

Линия интуиции и чувства

На вопрос: «какая художественная программа у вашего театра?» – Петр Наумович Фоменко обычно пожимал плечами: «а черт его знает!». Притом, что художественная программа у его театра была не только строго продумана и выстроена, но отличалась редкой цельностью. Сергей Женовач, вслед учителю, также не склонен к манифестам, изложениям творческого кредо, публичным выступлениям на тему «как нам реорганизовать Рабкрин», то бишь МХТ. При этом любой непредвзятый наблюдатель может убедиться, что линия жизни театра последние три сезона чертится уверенно, последовательно, убедительно. В афишу возвращаются значимые, опорные авторы и названия, строящие Художественный театр: «Чайка» Чехова, «Бег» Булгакова, «Месяц в деревне» Тургенева... Возвращаются Достоевский и Олеша.

«Месяц в деревне», где сено мокнет под дождем

Постановка «Месяца в деревне» на сцене МХТ 1909 г. вошла в историю театра как образцовый исторический спектакль. Верочка Лидии Кореневой – «совсем старинная девушка». Константин Станиславский – Ракитин – «человек другого века, почти другого мира». Эпический покой дворянской жизни ощущался и в игре актеров, и в дивных декорациях Мстислава Добужинского: диванная комната, пейзаж в окне с ампирной дальней церковкой и зеленой садовой скамейкой. Театр сумел воссоздать ритм этой другой, пленительной в своей неспешности жизни, где кружево чувств плетется прихотливо и прочно. Страсть может захватить Наталью Петровну Ольги Книппер, однако, как отмечал критик премьеры, «тут властвует какая-то высшая нравственная сила… Наталья Петровна может оступиться, но сокровища души своей не потеряет»…

Спектакль Егора Перегудова, поставленный 111 лет спустя после той, легендарной, мхатовской премьеры, вынесен из домашних интерьеров в чистое поле под дождливое небо. Тургеневские персонажи тут не хозяева, а случайные гости, закинутые в деревенскую жизнь вердиктом доктора. Наталье Петровне – Наталье Рогожкиной рекомендовано для успокоения нервов пожить на чистом воздухе. Остальные ее сопровождают.

Раздвигается занавес и ахает зал. Сценограф Владимир Арефьев и художник по свету Дамир Исмагилов сотворили на сцене МХТ натуральное в каждой соломинке русское полюшко-поле со свежескошенным сеном (дурманный полузабытый запах плывет со сцены). Над бескрайним полем нависло низкое хмурое небо, которое плачет дождем – то притихая, то усиливаясь, дождь аккомпанирует симфонии разыгравшихся чувств.

Поначалу (до раскалившихся страстей) на вольном просторе домочадцы Натальи Петровны и она сама упорно занимаются рекомендованной зарядкой. «Дышим на счет раз-два-три», – командует неутомимый доктор Шпигельский – Павел Ворожцов, фактотум спектакля, выполняющий и формирующий желания, явные и тайные. На «раз-два» бодро приседают его пациенты, старательно пытаясь вести исключительно «Здоровый Образ Жизни». Только вот полевая жизнь вокруг них с рекламной идеей своего здорового образа соотноситься никак не желает. Ну, какой ЗОЖ может быть в деревне Гадюкино, которую вот-вот смоют дожди? Какой ЗОЖ среди пустынных полей мокнущего

«Месяц в деревне». МХТ им. А.П. Чехова. Сцена из спектакля.
Фото А. Иванишина

и одуряюще пахнущего чем-то настоящим сена? Какой ЗОЖ возможен среди распахнувшегося простора, провоцирующего улететь далеко-далеко (хотя мокрые крылья полету не способствуют)?

Воздушный змей-дирижабль Беляева – Кузьмы Котрелева стелется по-над землей, не в силах воспарить. Фейерверк, который так старательно готовился ко дню Натальи Петровны, обернется белым дымом. А любовная лихорадка приведет хозяйку дома и гувернера ее сына в стог сена. Очень трудно сохранить достоинство и грацию, выбираясь в мокрой рубахе из сена на глазах ничего не понимающего мужа и все понимающего друга дома. В растрепанных чувствах, роняя предметы туалета, убегает Наталья Петровна домой. А между Аркадием – Александром Усовым и Ракитиным – Эдуардом Чекмазовым разворачивается одна из лучших сцен спектакля.

Мокрые мужики, похожие на натуральных мокрых петухов, выясняют отношения. Смешной хлопотун Аркадий пытается объяснить своему утонченному до цинизма другу детства, что он понимает: Наташу не любить невозможно, и Ракитин, конечно, ее любит. К тому же Ракитин ей куда больше подходит, чем он, Ислаев. Так что – будьте счастливы. Ракитин решительно отнекивается, боясь сказать больше, чем нужно. Ты смотришь на этих двоих – комически-смешных, нелепо размахивающих оружием, слушающих и не слышащих друг друга – и вдруг понимаешь,

«Месяц в деревне». МХТ им. А.П. Чехова. Сцена из спектакля.
Фото А. Иванишина

что давно не видел на сцене людей благородней, чище, нравственнее. «Я не достоин Наташи, но не могу без нее жить. Никак не могу», – среди комической сцены ты чувствуешь, как перехватывает горло. А комизм действует, как та самая кислота на старую монету, счищая патину столетнего пафоса…

Персонажи старого мхатовского спектакля были неотделимы от универсума, выстроенного Добужинским. Казалось, тургеневские люди увидены глазами Ракитина (постановщик спектакля ровно эту роль себе и выбрал), который с нежностью влюбленного разглядывал и обожаемую женщину, и всех обитателей ее мира. На персонажей «Месяца в деревне»–2020 режиссер смотрит взглядом проницательного циника доктора Шпигельского, который «всех насквозь видит», все про всех знает и понимает. И про юного Беляева – Кузьму Котрелева, который «свеж как редис и незатейлив как грабли». И про угрюмую тяжеловесную влюбленность Большинцова – Александра Семчева. И про первые томления девичьего сердца шалой девчонки Верочки – Надежды Калегановой. И про любовную лихорадку больной нервами Натальи Петровны – Натальи Рогожкиной… Он отлично понимает, как неуместны и смешны эти горожане «на плэнере» с их зонтиками, резиновыми сапогами, вечно мокрыми подолами городских платьев. Тут сено гниет под дождями, а они всё в любовных хитросплетениях барахтаются.

«Месяц в деревне». МХТ им. А.П. Чехова. Сцена из спектакля.
Фото А. Иванишина

Хотел ли Егор Перегудов взглянуть на тургеневских персонажей глазами своих современников? Скорее, герои Тургенева становятся для постановщика лакмусовой бумажкой, по которой можно проверить и себя самого, и выстроенный нами же мир.

«Заговор чувств», когда «страна встает со славою на встречу дня»

Если Егор Перегудов поверяет наше время эпохой гармонии и тишины, то Сергей Женовач обратился к временам разлома и строительства – к эпохе нэпа. «Заговор чувств» Юрия Олеши Художественный театр в пору написания упустил – пьеса была поставлена вахтанговцами. Без малого сто лет спустя Сергей Женовач к ней вернулся.

Александр Боровский выстроил на сцене сказочный фанерный занавес, разрисованный в духе супрематистов. Взлетают вверх деревянные панели, открывая разные части деревянной лестничной конструкции. Красные вертикали задают стремительный ритм и отсылают к конструктивистским декорациям середины 1920-х гг. (прежде всего, к гениальному «Великодушному рогоносцу» Всеволода Мейерхольда – Любови Поповой). Звучит песня о стране: «нас утро встречает прохладой, нас ветром встречает река». Поднимается деревянная панель и мы становимся свидетелями жарких любовных выяснений соседей по

коммунальной квартире. Он – юный влюбленный студент (Павел Филиппов – студент 3 курса Школы-студии МХАТ). Она – соседка Елизавета Ивановна (Юлия Ковалёва). За стенкой зовет Лизу нетерпеливый муж. А оставленного одного в коридоре влюбленного странный одутловатый человек с подушкой – Иван Бабичев – Артем Волобуев – уговаривает зарезать соперника. Но влюбленный не собирается пополнять ряды мстителей «за попранные права старого мира сильных чувств».

Панель опускается. Поднимается следующая. На самом верхнем пролете лестницы монументальный Андрей Бабичев – Михаил Пореченков делает утреннюю зарядку. Задрав голову, за его спортивными экзерсисами наблюдает щуплый Кавалеров – Алексей Краснёнков и с хохотом следит за эксцентричным действом зрительный зал. Роскошный мужчина в черных семейных трусах и белой майке-сетке кокетливо едва шевелит ножкой вбок (раз-два-три). Чуть-чуть прогибает поясницу. Отжимается на пару сантиметров, чтобы – не дай Бог – не утомить себя, любимого. И все это – под громовой самодовольный комментарий («Ох, батюшки, я дома зарядку точь-в-точь так делаю!» – захлебывается от смеха импозантная зрительница на моем ряду).

Меняющиеся сцены чем-то напоминают открывающиеся на экране компьютера авторские блоги – каждый из которых представляет свой отдельный и замкнутый мир.

Мир коммуналки. Мир квартиры вдовы Прокопович, которую с острой характерностью играет Юлия Чебакова. Именно здесь обитает Кавалеров, мечтающий вырваться отсюда на простор славы (хоть и констатирует, что в этой стране добиться славы – нереально).

Наконец, мир монументального Андрея Бабичева, центральной фигуры пьесы и спектакля. Андрей Бабичев – воплощенный кошмар Юрия Олеши, который он пытался принять и полюбить. Гениальный колбасник с героической биографией, могучим физическим и психическим здоровьем и неутомимой деятельной энергией. Его цель жизни проста и осязаема – добиться такой телячьей колбасы, чтобы в ней было 75 процентов мяса, а себестоимость обходилась в четвертак (пока получается в 35 копеек). Андрей Бабичев нависает как скала над неприкрашенным поэтом Кавалеровым – *alter ego* автора. Он обесценивает его образованность, все его способности к изысканным рифмам и небанальным сравнениям. Андрей Бабичев не знает, кто такая Офелия, а узнав, сетует, что это имя не годится для названия колбасы. В пьесе Андрей Бабичев – прекрасен (и отчасти ужасен). На сцене МХТ

«Заговор чувств». МХТ им. А.П. Чехова. Сцена из спектакля.
Фото А. Иванишина

Михаил Пореченков играет остроумную и яркую пародию на любимого и ненавидимого героя Олеши (а заодно и веселую пародию на собственные роли брутальных суперменов). Эта вышучивающая, расколдовывающая от морока интонация – главная удача спектакля Сергея Женовача. Особенно хороши сцены Андрея Бабичева с Соломоном Шапиро – Авангардом Леонтьевым, где два мечтателя обмениваются своей нетерпеливой, искренней мечтой ЯВИТЬ МИРУ НОВУЮ КОЛБАСУ!!!

И ведь сидя в зале, понимаешь, что всепоглощающая страсть к «колбасе Четвертак» ничем не хуже стремления создать новый бомбардировщик, или новую этику, или новое искусство пост-пост-пост... Лопающаяся от сала, пахнущая специями, сочащаяся свежестью колбаса наглядна, убедительна, вещественна, в отличие от никем не виденной «машины, которая умеет все» Ивана Бабичева. Победа в развернувшейся идейной борьбе братьев изначально предрешена. И свою награду победитель получит.

В качестве награды за победу выступает юная и прекрасная девушка Валя. Для автора именно эта девушка, похожая на «ветвь, полную цветов и листьев», символизирует юную страну и счастливое грядущее. За ее внимание бьются и Иван Бабичев, устраивающий шествия мстителей за старый мир, и Кавалеров, мечтающий о славе и получивший от Андрея Бабичева предложение заняться рекламой фабрик-кухонь.

М. Пореченков – Андрей Петрович Бабичев, А. Леонтьев – Соломон Шапиро. «Заговор чувств». МХТ им. А.П. Чехова

В спектакле Валя – Софья Райзман – модная девушка (в платьицах в стиле 1920-х гг.), с металлической ноткой записной активистки в голосе. Ей очень хочется не столько в постель к Андрею, сколько вместе с ним на трибуну, где она сможет кидать лозунги о высвобождении женщин из домашнего рабства и о грандиозной роли в этом процессе фабрик-кухонь и колбасы «Четвертак».

Нового идола – розовую, пухлую палку колбасы – вынесут на сцену под аплодисменты. Когда же Иван Бабичев в последней попытке протеста бросит колбасу с лестницы вниз, ахнет не только толпа на сцене, но и зрительный зал.

Кстати, с приходом Сергея Женовача мхатовский зал начал меняться: помолодел, поумнел, стал ощутимо начитаннее, литературно-образованнее. Через два года Художественный театр будет праздновать свое 125-летие (дата для всей русской культуры по-особому значимая). И – хочется верить, что к нему он подойдет промытый дождем, пахнущий свежестью, отремонтированным всерьез, а не косметически, с новой афишей вернувшихся и вновь открытых имен.

Наталья Скороход

У Додина

«Братья Карамазовы» в Театре Европы

Всматриваясь в черное пространство так долго не начинавшегося спектакля, я разглядела лишь стул и чемодан: один предмет стоял верхом на другом – черные, неподвижные, окруженные темнотой. Первым ожил прибор направленного света, закрепленный сверху на кольце, и, когда описав круг, луч обнаружил стул, там уже мерцала человеческая фигура: черная скуфейка, подрясник. Повторюсь, это важно: пятно света, рыская в полной тишине по темной сцене, внезапно выхватывает силуэт: актер Евгений Санников сидит на стуле, на коленях – старый черный чемодан. Встает. Снимает монастырское – натягивает черный бадлон, надевает шинель.

Бог в чемодане

Ритуал переодевания устроен так, что зритель отмечает и мощный мужской торс Алексея Карамазова, и предательски торчащие в разные стороны подростковые уши. Церковную одежду он складывает в чемодан. Все это актер проделывает медленно, долго, в полной, вызывающей тишине, а потому разухабистый мотивчик «раскинулось море широко» – возникает как гром среди ясного неба. Вот теперь видны две стены в крупный горошек: слева и справа пространство сцены ограничивают световые системы, в них вмонтированы прожектора. И – да, начинается светопреставление: не гора, но левая стена – сходит с места, наезжает на Алексея, едва не снося тому голову, однако в центре оказывается проем и вот герой Санникова уже «в миру» – такое же пустое черное пространство, лишь с одной стороны нагромождение стульев разного фасона, не под старину, действительно старых. Мизансцены будут строиться из этих стульев в разных конфигурациях как на шахматной доске. Прямые линии, прямые углы, повороты на 90 градусов, хождения вдоль или по перпендикуляру к зеркалу сцены.

Спектакль начинается как будто традиционно для сценических версий романа: Алеша Карамазов переходит из монастыря – в мир, из рая в ад, из света во тьму[1]. Из пространства моноидеи – в комнату, напичканную идеями разного свойства и калибра. По центру этой комнаты – люк, оттуда, читай, из Преисподней, по очереди появляются другие Карамазовы, каждый с репликой, обращенной к младшему. Сначала – папа Федор Павлович – герой Игоря Иванова при первом появлении сдержан, строг, интеллигентен, его ирония так тонка, что едва уловима: «Ты вышел из монастыря?», «Что мне сделать, чтобы заслужить жизнь вечную?», младший же отвечает без всякой иронии, как учили: «Не лги, не возжелай, не убий…»

Далее он почти не участвует в действии, впрочем, и у Достоевского так: «ангел на земле» слушает, утешает, ходит по поручениям, словно поджидая свою судьбу. За исключением одного личного потрясения: внезапно «протух» отошедший в иной мир старец Зосима, его духовный наставник, однако у Додина для Алеши нет этой личной драмы. Неподвижно сидящий на стуле младший Карамазов – нечто вроде пифии – время от времени отворяет уста и нехарактерным для Евгения Санникова низким, почти искусственным голосом возвещает истину о других: людях, событиях, идеях.

«Братья Карамазовы». Малый драматический театр – Театр Европы. Сцена из спектакля. Фото В. Васильева

История Алексея в этом спектакле укладывается в ситуацию искушения: все семь смертных грехов карамазовской скверны предстанут во плоти перед вышедшим из монастыря послушником и чуть было не доведут до падения. Иван будет показательно дразнить «билетом, который возвращает Господу», иными словами, идеей негодности сущего мира для его, Алешкиного, Бога; Дмитрий – сокрушать такими человеческими, вызывающими понимание и даже сочувствие грешными страстями; Федор Павлович искушает собой, генетической связью, карамазовской кровью, что течет в жилах сына; Смердяков – отвратительно простодушной, почти пародийной верой своей в Христа; Грушенька – женской плотью, в сладких недрах которой, возможно, притаилась сестринская душа. Сюжет скорее из «Идиота», и это не скрыто: в репликах Алексея нет-нет, да и мелькнут нарочито узнаваемые слова Мышкина. А ближе к финалу возникает такая сценка: нагло раздевшись перед девственником, красавица Грушенька вожделенно ловит своим хищным ротиком его палец. Факт, немыслимый в романе о Карамазовых, однако можно представить себе такой «диалог» между Мышкиным и Настасьей Филипповной в «зонах умолчания» «Идиота».

«Комната с пауками» не сломает младшего Карамазова, она добьется его проклятия. Алексей призн*а*ется («заняв» немного слов у романной Лизы Хохлаковой), что хотел бы поджечь этот город и смотреть

на зарево, поглощающее и строения, и людей. Коннотации тут столь же прозрачны: Содом, Гоморра, обернувшаяся соляным столпом жена Лота. Спектакль закончится возвращением человека к чемодану, где терпеливо ждет его монастырская атрибутика, а стена, прозрачная для Алеши, образует несокрушимую границу между ним и миром остальных Карамазовых, что весело отплясывают за ней под тот же матросский мотивчик.

Так закольцован театральный сюжет Льва Додина по роману Федора Достоевского. Метафоры прямые, ясные, лобовые – как контрасты света и тьмы. А бьющий сверху луч, выхватывающий предметы и явления из темноты, в конце первого акта значимо скользнет по рядам зала.

Такова одна оптика, одна правда: Алексея Карамазова. Принципиальная, но не единственная.

Минимализм

Визуальное решение «Карамазовых» трудно назвать оригинальным: минимализм стал едва ли не must have в палитре любого театрального режиссера, а черное пространство безусловно идет романам Достоевского. Помнится, в «Братьях» у Евгении Сафоновой в черном кабинете стоял красный диван. Стиль не нов, но подкупает виртуозность, с которой здесь начертан визуальный рисунок. Минималистичны мизансцены, реквизит, цвета и музыка.

В изобилии лишь текст Достоевского. Однако и он сформирован вокруг немногих предметов. Материя плотской страсти – одна из важнейших, выделенных из романа, ей соответствует предметность: изящные дамские ботинки, подвязки, чулки. Платья и пальто Грушеньки и Катерины Ивановны – одинаковых фасонов, но различных оттенков: у благородной девицы – в черно-бордовых тонах, у грешницы – в черно-коричневых. На черном фоне прекрасно работает материя обнаженной плоти, впрочем, эту краску используют экономно: у обеих героинь есть эффектный «эпизод раздевания», но, думаю, зрителя более поражают изысканные фасоны и сдержанные цвета женского белья, нежели то, что оно не в силах прикрыть. Шок, если и возникает, не от обнаженной щиколотки, голени или коленки, а от параллельно звучащего текста Мити, в котором сконцентрирована материя мужского вожделения к женскому телу, такие речи сегодня не только не приняты – непредставимы в публичном пространстве. Сама же телесность намеренно очуждает, а не усиливает эффект. И, когда Грушенька

Екатерины Тарасовой в ответ на гневную реплику Катеньки Елизаветы Боярской («…наглая мерзавка, падшая женщина!») укладывается на колени сидящим в рядок на авансцене мужчинам, вытягивая перед их лицами голую, фантастической стройности и длины прекрасную ногу, жест этот вызывает не шок, а скорее улыбку от изящества смысловой мизансцены.

Еще одна важнейшая материя, вокруг которой формируется сценическое действие, – материя денег. «Зачем вы тут собрались? Денег хотите?», «Денег я тебе ни шиша не дам», «Деньги у него давно приготовлены», – в разных вариациях это словечко повторяется в первом акте. «У нас теперь, после смерти отца, деньги есть», «А деньги у него были за образами», – на все лады склоняют его во втором. Деньги здесь не «опредмеченная свобода», не зло, не средство для достижения власти над миром. Пачки банкнот, кочующие из рук в руки, из кармана в карман – визуализация не наживы, а наживки, на которую ловится гордыня ближнего, деньги ломают и делают репутации.

К примеру, в эпизоде, название которого нарочито издевательски объявляет брат Иван, – «Опять эта душераздирающая сцена: поклон в ноги!», – представлена завязка отношений брата Дмитрия с невестой. Ну, все мы помним, как у Достоевского генеральская дочь под вечер пришла на квартиру к поручику, чтобы спасти от бесчестия отца – растратчика полковой кассы. Тут-то, на глазах у Дмитрия героиня Боярской и раздевается: нарочито медленно, последовательно – пальто, ботинки, чулки, юбка… до нижней рубашки. Дмитрий, только что получивший в счет наследства шесть тысяч, хитро посматривает на гордую в своем унижении девушку и фиксирует (а у Додина прямо-таки разыгрывает) «подлую мысль»: предложить ей вместо обещанных четырех тысяч рублей двести, мол, «больше за такое дело никак невозможно». Однако благородство берет верх над подлостью – герой Игоря Черневича долго и смущенно достает из разных карманов распиханные туда пачки банкнот, формирует нужную сумму с намерением сунуть в руку Катерине Ивановне, затем как-то очень по-достоевски осекается, бросает деньги на венский стул и подает ей словно кушанье на подносе. А в следующую секунду набрасывает пальто на ее обнаженные плечики, обозначив тем самым, что награды не требуется. Меряются гордыней эти герои до конца действия, потом уж на растраченные женихом в кабаке невестины три тысячи будет ловить гордость изменника его Катя, вплоть до предъявления на суде рокового письма жениха о том, что выкупит

он свою свободу, пусть даже ценой убийства отца. Триггером при этом служат все те же деньги.

Банкноты как провокация, как повод для самых серьезных, роковых поступков измеряют не только меру гордыни, но и силу страсти. Другая пачка в три тысячи рублей, предназначенная Грушеньке Федором Павловичем («…цыпленочку, если пожелает прийти»), в финале появляется в руках у Смердякова. Разрывая пачку, он предъявляет братьям купюры, как доказательство отцеубийства, мотивы которого опять-таки не в наживе – в самоутверждении. Здесь, в финальной сцене в суд из Преисподней приходит не Черт – *alter ego* брата Ивана (как в романе), а сам убийца Смердяков и его жертва – Федор Павлович. Покойники выглядят совершенно как живые люди, а ужас и мерзость содеянного передается через «роковую пачку» денег: в том, как судорожно рвет и потрошит ее содержимое Смердяков. В финале красную тесемочку, которой был перевязан конверт с банкнотами, убиенный Федор Павлович наложит себе на лоб…

Действие по преимуществу лишено саундтрека: именно голоса актеров составляют звуковую партитуру спектакля. Исключений только два: во-первых, уже упомянутый флотский романс «Раскинулось море широко», ставший в конце 1930-х – после исполнения Леонидом Утесовым – всенародным хитом. Поют его здесь в какой-то апокрифической словесной версии и только первый куплет, этот музыкальный номер связан с кабацкой гульбой Мити и Грушеньки, и крупнее – с миром русской души вообще – «широк человек, надо бы сузить…», то есть с жизнью, грешной, не знающей удержу, «когда два существа вдруг отрываются от всего земного и летят в необычайное». Еще одна музыкальная тема – «Ода к радости» (*An die Freude*) Бетховена – Шиллера, ее исполняют в спектакле и соло, и дуэтом, и хором, на русском и немецком языках, – являет другую, «ученую» грань все той же идеи. Умная, полная смыслов, «Ода…» появляется у Достоевского в главе «Исповедь горячего сердца. В стихах», когда брат Дмитрий, прежде, чем обрушить на брата Алешу всю тяжкую ношу своей души, приобщает этого «ангела на земле» к своей вере:

«Душу Божьего творенья
Радость вечная поит,
Тайной силою броженья
Кубок жизни пламенит…»

В спектакле «Ода» – сквозной мотив. Митя ее не читает – поет, неожиданно ее подхватывает Грушенька. Текст вырывается из ее прекрасного ротика по-немецки, к удивлению публики и, что остроумно, самой героини, словно «шиллеровщина» жила в закоулках ее души с рождения, а вырвалась наружу после встречи с Митей Карамазовым. Ближе к финалу «Оду…» исполняют все Карамазовы (за исключением Алеши, разумеется), так она становится чем-то вроде Евангелия для этой семейки. Действительно, у Шиллера радость – не простая субстанция, слияние человека с природой носит экстатический характер, а дружеский пир становится для поэта едва ли не Евхаристией. В спектакле «Ода…» всякий раз подается в ироническом ключе: ведь в поисках своего, особого Бога Митя сворачивает в «переулок радости», а путь оттуда до матросско-кабацкой песенки не так велик. В этой иронии нет осуждения, а с особым смыслом поданная реплика – «Карамазовы не подлецы, а философы» – провоцирует размышления о том, какие ценности противостоят здесь правде «Бога в чемодане». «Шиллеровщина» против православной схимы – так считывается главное противостояние в спектакле. Именно Митя Черневича, у которого (как и в романе) показатель «шиллеровщины» в крови зашкаливает, последовательно ведет интенсивную реабилитацию Карамазовых. Поиск Бога (читай: истины) в радости, земле, любви, природе, однако не в прямых поступках, а в бесконечных рефлексиях и комментариях относительно оных.

Эпический состав

Литературная композиция Додина – вот что кажется мне в этой сценической версии романа новаторским. Историческая дистанция и то место, которое занимает роман в культурном сознании, позволяет режиссеру, не заботясь о последовательности фабулы, представить на сцене лишь основных действующих лиц: всех Карамазовых и двух женщин. История, и об этом уже писали, получилась семейная. Не зная книги, можно решить, что все герои здесь – Карамазовы: отец, братья и сестры. Сценическая композиция построена на ударных – не событиях, но – рефлексиях, воззваниях, комментариях, обращенных к Богу, Шиллеру, другому человеку, социуму, самому себе.

Границы действия и повествования условны, почти прозрачны, многоходовые комбинации возникают из рассказов персонажей о событиях, эти истории органично входят друг в друга, и собственно

И. Черневич – Дмитрий,
Е. Боярская –
Катерина Ивановна,
С. Никольский – Иван.
«Братья Карамазовы».
Малый драматический
театр – Театр Европы.
Фото В. Васильева

драматическое действие крайне редко прорывается сквозь эту паутину. Вытекающий из этого способ существования актеров, строго говоря, нельзя отнести ни к драматическому, ни к эпическому. Когда-то подобная сценическая структура мелькнула у мастера в небольшом эпизоде спектакля по роману В. Гроссмана «Жизнь и судьба»[2], и найденный там прием стал основой сценической версии «Братьев Карамазовых».

Общеизвестно, что Достоевский строит повествование длинными эпизодами, а перед первым явлением каждого героя читателя обстоятельно погружает в его историю. У Додина монтаж сценического текста идет буквально «вразрез»: куски одних глав врываются в другие, заслоняют их, потом в них судорожно начинается рассказ еще о каком-то событии, еще и еще… Например, в самом начале спектакля эпизод «За коньячком», едва начавшись появлением в гостиной Алексея, прерывается исповедью Мити (в романе происходящей до прихода младшего брата к отцу), в которой возникают рассказы и о Грушеньке, и о Катерине Ивановне. Все эти истории частично рассказываются, частично – даже не проигрываются, а показываются, что называется, «в полноги». Те, кто рассказывает, те, кому рассказывают, и те, о ком говорят – помещены в одном сценическом пространстве и имеют равные права. Это значительное развитие брехтианского метода «игры-рассказа», и здесь же присутствует еще один прием, заставляющий вспомнить о Брехте:

иногда монологи одного персонажа прерываются комментарием другого, по сюжету в этой сцене не участвующего. Здесь все слышат всё обо всех.

В конце первого акта сценический текст «выныривает» в гостиную Федора Павловича, куда – в поисках Грушеньки, снедаемый ревностью, – врывается брат Дмитрий, возвращая публику к началу романного эпизода «Сладострастники». Летят стулья, кричат люди, но после подобного взрыва действие вновь устремляется к рефлексии: обсуждается загадка отношений среднего брата и Катерины Ивановны. Тут – взорвавшись от тонкого замечания о своем характере, – кричит и ломает стулья уже она: в пространстве воображения Ивана, Алексея, Дмитрия или же всех троих вместе. Так, в первом действии мы почти не видим объективной картины мира: баланс значительно сдвинут в сторону повествования. Причем, повторюсь, со страстью исполнители подают не столько отношение к событиям или друг с другом, но именно комментарии, рассуждения, рефлексии и идеи. «Идет» ли такое решение Достоевскому?

Пожалуй, да. Хронотоп романа устроен так, что при видимой последовательности большинство событий не вытекает одно из другого строгологически, а линейное течение времени весьма условно: как давно Катерина Ивановна вручила Мите «роковые» три тысячи (неделю, месяц или три месяца назад?), по сути значения не имеет. Еще Д. Мережковский отметил, что феномен времени работает в романах Достоевского почти как в трагедиях Ж. Расина. Если говорить об условности его течения, так оно и есть. Читая текст, мы погружаемся в поток лихих поворотов сюжета, их круг постоянно расширяется. Время в романе как будто тормозит, накапливая энергию, чтобы судорожно, стремительно сдвинуться в ночь убийства отца и ареста старшего сына Карамазовых, а после снова «зависнуть». Это свойство прозы использует Додин в своей композиции: смерть Федора Павловича происходит внесценически – в антракте. Вторая часть спектакля начинается с того, что Алексей зачитывает вслух газетную статью об убийстве отца и начавшемся над старшим братом судебном процессе. Чуть в глубине, сидя на стульях, молча читают газеты Иван, Грушенька и Катя. Митя, гремя цепями, выписывает по сцене круги: все смешалось в доме Карамазовых.

Вопрос, кто убил, будет решаться не в суде, но на семейном судилище. Режиссер выстраивает его как диалог «неслиянных голосов»: в присутствии убитого Федора Павловича (которому отданы реплики и дознавателя, и судьи), с эффектным выходом в финале разбирательства

«действительного» убийцы – Смердякова. Его рассказ о событиях роковой ночи переходит чуть не в следственный эксперимент. Опять-таки все субъекты и объекты рассказа о событии присутствуют на сцене и имеют право голоса. Увлекаясь своей речью, герой Олега Рязанцева несколько раз демонстрирует, используя при этом «живую модель» – ухмыляющегося Федора Павловича – как наносил удары по голове чугунным пресс-папье и как хрустнули, наконец, кости черепа.

Однако итог «следствия» расплывчат, а убийство отца лишь провоцирует новый виток рефлексий для «сыновей» и «дочерей». В финале, после того, как стена надежно отделит Алешу, всех прочих снова объединит «Ода к радости», переходящая в матросскую песню.

Коллеги подробно разобрали актерские работы «Карамазовых»[3], однако мне не кажется, что «лепка» образов была важной задачей. Игорь Иванов, Игорь Черневич, Станислав Никольский, Евгений Санников, Олег Рязанцев, Елизавета Боярская, Екатерина Тарасова виртуозно составили хор, повествующий, как дети убили отца и что при этом думали и чувствовали. Герои скроены, кажется, из одного сукна, но по разным фасонам: душевный, порывистый Митя; сухой, ироничный Иван; злая, насмешливая Грушенька; исступленно нервная «роковая Катя»… Способ существования у каждого из них балансирует между проживанием, рассказом и показом.

О чем же повествует хор? Об ужасе отцеубийства? Едва ли. Когда-то М. Волошин советовал Вл. Немировичу-Данченко «перекроить» инсценировку Карамазовых по лекалам «Эдипа-царя» Софокла, однако проект рождения русской трагедии по романам Достоевского состоялся лишь в головах мыслителей Серебряного века. В МДТ–Театре Европы Достоевского читают, используя более поздний опыт осмысления его творчества. Решение спектакля заставляет вспомнить о трудах Б.Г. Энгельгардта «Идеологические романы Достоевского» и М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». Можно сказать, что рефлексия персонажей, поиск идеи, которая бы осветила жизненный путь, и есть главные темы для «додинского хора», виртуозно исполнившего «драматическую кантату» о «Братьях Карамазовых».

[1] С этой же точки начиналась инсценировка Вл.И. Немировича-Данченко.

[2] См.: Скороход Н.С. Повествовательное и иллюзорное // *Вопросы театра*. Proscaenium. 2015. № 1–2. С. 86–96.

[3] См.: *Петербургский театральный журнал*. 2021. № 1(103). С. 34–50.

Ксения Стольная

Уроки человечности

В ноябре–декабре 2020 г. в Москве прошёл IV фестиваль «Уроки режиссуры» в рамках Биеннале театрального искусства. В прошлом году свои новые спектакли показывали молодые режиссёры, а опытные мастера входили в состав жюри. В этот раз – наоборот. Такое чередование – традиционная особенность фестиваля. Но многое было не так, как прежде: каждый состоявшийся во время пандемии, при разрешенных двадцати пяти процентах заполняемости зала, показ воспринимался как чудо.

«Ночь перед Рождеством». Бийский драматический театр.
Сцена из спектакля

Одним из первых приехал Бийский драматический театр. «Ночь перед Рождеством» Сергея Бобровского по одноименной повести Николая Гоголя – эдакий народный разгуляй, цветастый, шумный и несколько настойчивый в предъявлении своей колоритности – из тех спектаклей, которые создаются как бы «на радость». Но в этот тяжелый год история о том, как добро укрощает зло, обернутая в пышную комедийность, обрела особую, обостренную актуальность. Теперь она не столько развлекает и смешит, сколько утешает и обнадеживает. Чрезвычайно злободневно прозвучала первая реплика, обращенная в зал: «Вам страшно? И нам страшно». В этой фразе – исходное событие фестиваля, повлиявшее на все его течение. Даже на самом веселом спектакле незримо присутствовал «кто-нибудь с молоточком», а в каждой трагической ноте слышалось при этом что-то жизнеутверждающее (все-таки театр и жизнь продолжаются).

В нескольких постановках взаимное прорастание друг в друге страшного и смешного проявилось особенно отчетливо. Например, в «Старухе» «Студии театрального искусства» по повести Даниила Хармса. Сергей Женовач сплел из темноты и света диковинный узор – спектакль о поиске опоры в мире абсурдном, зыбком и непредсказуемом. Аскетичная сценография Александра Боровского – подвижная деревянная конструкция, не то стена, не то комната, не то фасад с окнами, –

«Старуха». Театр «Студия театрального искусства».
Сцена из спектакля

создает образ взбесившейся реальности. В этой головокружительной переменчивости рассыпается даже «Я» главного героя – писателя, задумавшего рассказ о чудотворце, который живёт в наше время и не творит чудес – играют сразу девять человек, и почти каждая реплика разносится эхом, звучит девятью голосами. Размножены и два других персонажа: Она и Старуха.

Время от времени вступает фортепиано (композитор Григорий Гоберник), и весь спектакль выстроен так, будто кто-то методично зажимает клавишу пианино, отпускает ее и долго ждет, пока тянется звук, после чего жмет снова. Когда произносятся слова (медленно, с иронически-торжественной серьезностью), обнажается гротеск. Это фаза «Смех». Голоса смолкают, и в бездейственной тишине наступает фаза «Страх». Другими словами, особый темпоритм оставляет место для подтекста, дает время вдуматься в то, над чем только что смеялся. Заканчивается спектакль иначе, чем у Хармса: на сцене остается Первый «Он» (Лев Коткин) и вместо «Во имя Отца и Сына и Святого Духа…» с полудетской требовательностью произносит: «Господи, пробуди в душе моей пламень Твой…». Можно предположить, что так он становится «желающим верить». Но это хрупкая устойчивость. На молитву отзывается не тот, к Кому она была обращена, а ехидный человечек. Просунув голову в форточку (окошко проделано в деревянной ширме-трансфор-

М. Гостев – Бальзаминов. «Бальзаминов».
Воронежский Камерный театр

мере), он отвечает четверостишием из Хармса: «Гибель уха – глухота, гибель носа – носота, гибель нёба – немота, гибель слёпа – слепота». Даже в попытку разговора с Богом вмешался хаос и абсурд.

Спектакль Воронежского Камерного театра «Бальзаминов» в постановке Михаила Бычкова как раз о «гибели слёпа». «Впотьмах, маменька, мечтать лучше», как говорит главный герой. Михаил Гостев играет обаятельное, беспомощное, нежное существо, телом обитающее в одном мире (с жалким бытом, бедностью, одиночеством), а душой – в другом, неосуществимом. Даже его взгляд не сосредоточивается на том, что близко. Он смотрит то ли вдаль, то ли вверх, то ли в какой-то сон, разворачивающийся наяву, то ли внутрь себя. На стене его комнаты (а время действия перенесено в наши дни) висит репродукция картины «Иван Царевич на Сером волке» Виктора Васнецова. Сказка. А под ней сидит на кровати заурядный и несчастный Бальзаминов. Быль. Получилась история о том, как человек ушел в мечту и не вернулся, как растерял способность различать мнимое и настоящее. Тема усиливается пространственным решением (сценография Николая Симонова): на сцене установлена так называемая симультанная декорация, похожая на срез двухэтажного дома. В ней умещается кухня, спальня Белотеловой (Мария Малишевская), кальянная (есть и такая!) сестер Пеженовых (Анастасия Новикова, Людмила Гуськова) и комната Бальзаминова.

В. Ильин – Бык МакКейб, И. Бабошин – Мик Фланаган. «Поле». Пермский театр «У Моста». Фото В. Балакина

Актеры существуют сразу в двух планах, общем и крупном: пока в одной «ячейке» происходит действие, на остальные три (иногда и на все четыре) спускаются экраны с видеотрансляцией. Объемное и плоское, живое и кажущееся живым контрастируют друг с другом.

В спектакле есть грустно-насмешливая нота и сатирическая. Обвинение вынесено не только главному герою, но самому́ устройству жизни, где даже любовь «сломалась» и теперь «сорадуется неправде», – уж так усердно охраняются сны маменькой (Татьяна Чернявская) и Матреной (Наталья Шевченко).

Пермский театр «У Моста» представил постановку «Поле» Сергея Федотова по одноимённой пьесе ирландского драматурга Джона Кина. Здесь тоже в центре событий оказывается по-своему ослепленный человек. Только если Бальзаминов растворился в сладкой неге несбыточных мечтаний, то главный герой «Поля», фермер по прозвищу Бык (Владимир Ильин), пленен совсем не вялыми грезами. Он одержим идеей завладеть землей и передать ее своему сыну. Ради этого идет на преступление, но жертва оказывается напрасной: никому, кроме него, это поле не нужно. Прозрение дается с болью. «Посмотри на себя!», – кричит ему в финальной сцене Мик (Илья Бабошин), сорвав со стены зеркало. Лицо Быка сводит судорога горя. Он бьет по стеклу, и наступает темнота. Разбилось не только зеркало, –

Э. Спивак – Жанетта, К. Дунаевский – Фредерик, В. Кириллова – Юлия. «Нас обвенчает прилив…». Молодежный театр на Фонтанке

вся жизнь. Именно она, живописно-грубая и, несмотря ни на что, прекрасная – главное содержание спектакля. Всё действие, за исключением одной сцены, разворачивается в пабе – мрачной комнатушке без единого окна (сценография Сергея Федотова). Кажется, нет и намека на то, что происходит за его стенами. Тем не менее, непостижимым образом в этом маленьком пространстве умещается целая Ирландия с ее просторами, туманами, соленым воздухом и ветром. Дух места заполняет спектакль музыкой, звуками, шумами; входит через актерскую пластику и жесты, делающие героев шире, грубей и основательней; через голоса, звучащие так, словно они прорываются сквозь груду камней.

Художественная красота «Поля» сосредоточена в житейском и простом. В том, как хозяйничает за стойкой громогласная рыжеволосая Мэйми Фланаган (Марина Шилова); как потягивает бренди незадачливый пропойца Берд О'Доннел (Вячеслав Леурдо), главный источник комизма в спектакле; как с шумом и смехом вваливаются Денди МакКейб (Иван Железняков) и его жена (Алена Войтенко), влюбленные друг в друга зажигательной юношеской любовью; как одновременно робко и настойчиво пытается проповедовать милосердие грустный священник Отец Мерфи (Валентин Митин). Все это отчасти обезоруживает зло, компенсирует трагическую тяжесть.

К. Дунаевский – Фредерик, Э. Спивак – Жанетта.
«Нас обвенчает прилив…». Молодежный театр на Фонтанке

Молодежный театр на Фонтанке представил спектакль «Нас обвенчает прилив…». На основе интеллектуальной экзистенциальной пьесы Жана Ануя «Ромео и Жанетта» режисср Семен Спивак создал завораживающей красоты и предельной чувственности поэму о любви, о дикой священной стихии. В унисон с чувствами главных героев переливается и танцует море. Оно близко, у самого порога, под высокими окнами гостиной, в которой происходит действие. Дух места здесь явлен зримо (сценография Александра Орлова). Штиль сменяется бурей, отлив – приливом, рокот волн – баюкающим шепотом. Столь же изменчива Жанетта (Эмилия Спивак): дикарка, разбойница, бесенок. Рыжеволосая девчонка в красных колготках и смешных башмаках то кажется ребенком, дует губы, то задирой-подростком, который нахально ходит по столу, то хрупкой девушкой, плачущей от нежности, то роковой соблазнительницей. Волю получает каждый внутренний порыв, Жанетта живет быстро и бесстрашно. Внезапно вспыхнувшее чувство между ней и женихом ее сестры Фредериком (Константин Дунаевский) опасно и неукротимо, как она сама, как море.

Режиссер следует за автором, воспевая любовь двух бунтарей, «не задохнувшихся в пыли». Но при этом не судит тех, кого прилив не обвенчает, кто останется приговорен к пустой, так и не случившейся жизни. В спектакле реалистическое начало чуть сильнее, чем в пьесе.

И. Фадеев – Алексей Каренин. «Алексей Каренин».
Минусинский драматический театр

История насыщается психологизмом, и оттого почти каждого можно по-человечески жалеть.

«Алексей Каренин» Минусинского драматического театра по одноимённой пьесе Василия Сигарева тоже о любви, но о другой, односторонней. Алексей Песегов скрупулезно изучает внутреннюю жизнь героя, который в свою очередь мучительно всматривается в наваждение, опутавшее его. На сцене пусто и черно (сценография Светланы Ламановой). Каренин (Игорь Фадеев) бродит в темноте от одного «видения» к другому: вот Анна (Ольга Смехова) сидит за окном и о чем-то говорит с Вронским (Илья Леонов); вот она играет с Сережей (Гавриил Черкашин), они брызгают водой друг на друга и будто его не замечают; вот он стоит на коленях, беспомощно сгорбившись, закрыв лицо руками, – и к нему подходит маленький сыночек, чтобы погладить по голове. Почти все, за исключением Каренина, кажутся условными персонажами из сна, гоголевскими персонажами: в них холодная инфернальность сочетается с лукавым «вертлявым» юмором. И только он по-настоящему живет и мается среди всех этих фантомов.

Правда, что-то «не живое» есть в самой пьесе. Она кажется искусственно сконструированной и чересчур прямолинейной даже там, где пытается быть иносказательной. Слишком многое вербализировано. Но Песегов переносит центр тяжести со слов на паузы, увеличивая объем

О. Смехова – Анна, И. Фадеев – Алексей Каренин.
«Алексей Каренин». Минусинский драматический театр

подтекста. Спектакль движется медленно, он выстроен на молчании и статике, на пластической «тишине» и равнинности интонаций. Внутренняя жизнь прорывается наружу очень скупо. Драматизм рождается из душевного конфликта главного героя: Каренин пробует упорядочить собственное чувство, запретить ему выход вовне. Актёр играет будто сжав горло и говорит, едва размыкая губы. Каренин – человек, привыкший прятаться от своих демонов, и вот они к нему явились, чтобы мстить и мучить. Получился таинственный поэтический спектакль о прижизненных мытарствах любящей души.

РАМТ представил сразу две работы. Первая из них – «Проблема» Алексея Бородина по пьесе Тома Стоппарда «Трудная задача». Если бы существовал жанр легкой (именно легкой!) интеллектуальной драмы, он подошел бы этой постановке. Герои ведут научные споры о природе сознания и работе мозга, о гуманизме и эгоизме, о добре и зле, пытаясь подобрать ключи к вечным тайнам человека, – их и называют Проблемой. Сталкиваются две идеи: 1. Альтруизм это лишь «изнанка эгоизма», под самоотречением всегда скрывается личная выгода; 2. Добро самодостаточно, зачастую совершается просто так, а личность не может быть познана во всем своем объеме.

Это противостояние заявлено с первой же сцены в диалоге двух любовников – обаятельного циника Спайка (Петр Красилов) и

Н. Уварова – Урсула, И. Таранник – Хиллари.
«Проблема». РАМТ

Хиллари (Ирина Таранник), в которой исследовательский ум сочетается с верой в Бога. Пока герои бьются в словесных поединках, их поступки последовательно доказывают правоту Хиллари: почти каждый здесь жертвует собой ради другого и живет не только разумом, но чувствами, подчас необъяснимыми, невыгодными им самим. В пьесе есть, конечно, дидактический посыл, но в спектакле он облегчен ускоренным летящим темпоритмом, психологически оправданными интонациями, как будто чуть приподнятой, радостной, если можно так сказать, игрой.

Как и Стоппард, Алексей Бородин вступает в этический диалог с современной жизнью, утверждая неисчерпаемую многомерность человека, его принципиальную неизмеримость. Он почти ничего не добавляет к тексту, «пропуская вперед» автора. Довольно аскетична и сценография Станислава Бенедиктова: ничто не отвлекает от слов (а говорят герои много, быстро и умно, так что от зрителя требуется напряжение интеллекта и внимания). И все же здесь есть то, чего нет в пьесе – (казалось бы, какая малость!) мансардное окно над сценой, через которое виднеется живое, всегда разное небо с облаками, солнцем, звездами, луной. Маленький фрагмент большого мира – иллюстрация ограниченности человеческого знания о тайнах бытия. В этом видится повод для оптимизма, – возможно неоправданного и наивного.

А. Девятьяров – Пьер, Е. Редько – Николя.
«Сын». РАМТ

Другой спектакль РАМТа, представленный в конкурсной программе, – «Сын» Юрия Бутусова по одноимённой пьесе Флориана Зеллера. Эпиграфом к нему могли бы стать слова из чеховской «Чайки»: «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно». На уровне сюжета история простая: Николя (Евгений Редько), чьи родители развелись, страдает депрессией, бросает школу и пытается бунтовать. Наверняка многие узна́ют себя в нем, как и в его отце (Александр Девятьяров). В одной из сцен, сидя у него в ногах, Сын отчаянно хрипит: «Я не могу жить, и в этом виноват ты!». В ответ несется разъяренное: «Да как ты можешь!..», – с перечислением своих заслуг на ниве воспитания. В другой раз оба будут сидеть за столом, положив голову так, будто пришли на собственную казнь. Дети и родители порой действительно становятся палачами друг для друга – и одновременно – жертвами. Возможно поэтому применена инверсия: возрастной актёр играет сына, молодой – отца. Семейная катастрофа здесь отражает глобальный раскол, разлом мироздания. Оно больше не целое. Бутусов рифмует «Сына» с «Гамлетом».

Жизнеподобия нет ни в мрачной пустой комнате, где происходит действие, ни в летящих куда-то вверх интонациях, ни в кукольной подвижности пластики героев. Почти все они, за исключением Сына, напоминают персонажей Роберта Уилсона. На некоторое время

появится и высвеченная в его стиле стена, а люди превратятся в черные тени на ее фоне (художник Максим Обрезков). Лица выбелены, превращены в живые маски. Мать (Татьяна Матюхова) говорит сдавленным плотоядным голосом; Отец в одной из сцен умывается так, будто барабанит по воде заведенная игрушка; его новая любовь София (Виктория Тиханская) после разговора с Николя пытается сделать вид, что она распята, но креста нет, и ее тело, корчась, «стекает» на пол, вниз. Только в Сыне Евгения Редько нет этой кукольности, и в его крике – «Меня будто разрезало надвое» – отчаяние человека, который знает, что его некому услышать.

Безудержный рок-н-ролл с ломаными танцами сменяется медленным, тягучим полусном (хореограф Николай Реутов). И то, и другое пропитано холодным дыханием небытия. Когда Николя высоко поднимает ложку с хлопьями и смотрит, как они падают вниз, кажется, что он проверяет, осталось ли земное притяжение, действует ли еще закон гравитации. Из его жизни уходит все, что мнилось постоянным. Возможно поэтому ему приходится снова и снова стричь ногти огромными ножницами: единственное, что можно контролировать, – длина собственных ногтей.

В какой-то момент низкий потолок уходит вверх, «растворяется» задняя стена, и обнажает свою пасть черная бездна. В тусклом свете клубится серый дым. Одиночество героя тотально. Кажется, что ничего – совсем ничего – нет. Но трагедия невозможна там, где небеса пусты, как говорит Алексей Вадимович Бартошевич. Они не пусты; и в спектакле являют себя через музыку Фаустаса Латенаса и голос Дениса Баландина – Человека, который поет. Что бы ни звучало –почти первобытные ритмы, что-то похожее на джаз или рок, на Баха или Генделя – это музыка конца, последняя песня расколотого мира.

Гран-при фестиваля «Уроки режиссуры» удостоился спектакль «Школы современной пьесы» «Все тут.». Это своего рода «Амаркорд» Дмитрия Крымова, построенный на принципе театра в театре. Как в калейдоскопе мерцают воспоминания о прошлом. Сцена похожа на пепелище, на черном полу валяются куски сгоревшей мебели (художник Мария Трегубова). Но из этого истлевшего восстает нетленное – память и любовь.

Здесь герои американского спектакля «Наш городок» по Торнтону Уайлдеру, который Крымов смотрел с родителями в детстве, делят сцену с персонажами постановки Михаила Туманишвили в память об

М. Смольникова – Нонна Михайловна Скегина, А. Овчинников – Ведущий. «Все тут.». Театр «Школа современной пьесы»

Анатолии Эфросе. Появится и он сам с женой Натальей Крымовой, и они будут танцевать что-то о молодости и о любви (роли исполняют Павел Дроздов и Татьяна Тиренина). Об Эфросе будет говорить в микрофон эксцентричная прямая Нонна Скегина (Мария Смольникова), его бессменный завлит и друг. Из воображения автора на сцену выпрыгнет диалог Чехова (Павел Дроздов) с Сонькой Золотой Ручкой (Мария Смольникова). Все – тут, а с ними рядом Дмитрий Крымов (Александр Овчинников) в узнаваемом сером свитере и больших очках.

Главный герой ходит среди своих воспоминаний, греется подле них и силится высказать правду о себе, людях, времени и театре. «Ну, как-то так», – повторяет он с грустью и досадой – невозможно выразить то, что было на самом деле. Впрочем, здесь и нет попытки достоверной реконструкции той жизни. Все нежное, сентиментальное и даже трагическое подано открытым игровым приемом, намеренно иллюстративным, зачастую буквальным. Игрушечные машинки заполняют сцену, когда автор рассказывает, как переходил дорогу после того самого спектакля «Наш городок». Говорит, что было много слез, и льет воду из пластмассового ведра в форме сердца. «А, это имитация, что ли?», – скажет Нонна Михайловна, помогая ему расставлять на стуле – могиле отца – искусственные свечи. Когда Скегиной не станет (дрожащий в руке микрофон и биение затихающего сердца), сама она, в блестящем желтом пиджаке

М. Смольникова – Сонька Золотая Ручка, П. Дроздов – Чехов.
«Все тут.». Театр «Школа современной пьесы»

останется на сцене наблюдать, как Крымов развеет ее прах над могилой Эфроса (из специальной пушки вылетят золотые блестки).

Здесь есть стремление уравновесить сентиментальное смешным. Почти получилось, ведь юмора – тонкого, прекрасного – много. И все-таки спектакль ужасно грустный, потому что, как ни воскрешай, ушедшее невозвратимо. А еще потому, что это история о том, как безнадежны попытки заново натянуть лопнувшую струну между настоящим и прошлым, и о том, как трагически невыразимо то, что хранится внутри человека.

На фестивале встретились режиссеры разных школ, разных мировоззрений. Пожалуй, не было единства в выборе пьес и жанров. Но при всем художественном многообразии представленных спектаклей стихийно определился общий тематический круг, в центре которого – Человек Растерянный. Человек, пытающийся изжить одиночество, отчаянно ищущий опоры в переменчивой, странной, иногда страшной жизни. Вот об этом получился фестиваль. Размышление о человечности в девяти «Уроках режиссуры».

Александр Колесников

Поцелуй при отягчающих обстоятельствах

Ещё до первой, беглой кларнетной реплики, открывающей партитуру оперы Рихарда Штрауса «Саломея», на просцениуме Большого театра перед суперзанавесом мы видим отнюдь не героиню кровавейшей и безнравственнейшей, к тому же декадентской трагедии по Оскару Уайльду, а невиннейшую набоковскую девочку Лолиту, лежащую на животе и рассматривающую куклу под звук музыкальной шкатулки.

В её облике ничего не настораживает, наоборот, благорасполагает – белые кудряшки, чёрное строгое платье с белым выглаженным воротничком и манжетами, белые гольфы, туфельки, – воспитанница приличного пансиона, сама как куколка. Вертит девочка игрушку и случайно у той отпадает ручонка, – как странно; но интересно. А вторая крепко прилажена? А голова не отпадет, если покрутить? В этом первом в жизни акте деконструкции – молчаливый – прежде музыки – почти врачебно-диагностический эпиграф режиссёра Клауса Гута.

Пьесу Уайльда (1891) и оперу Рихарда Штрауса (Дрезден, 1905) запрещали за оскорбление общественной нравственности, но люди театра проголосовали за пьесу и оперу, и обе они больше 100 лет непрерывно присутствуют (особенно опера) в репертуаре. Возможно, просвещённое человечество вытесняет неприемлемое из реальной жизни на сцену и тем самым дистанцируется от легенды о Саломее, которая не имеет исторических корней, всё вымысел от начала до конца. Если формулировать коротко, *искусство успешно эстетизирует безобразное.* Известный немецкий режиссёр Клаус Гут заходит с другого фланга. Во-первых, открывает причины девиантного поведения героини в детстве. Во-вторых, заметно рационализирует её образ. Саломея вовсе не экспрессивна и не импульсивна. Изучающе и с пониманием смотрит она на гостей тетрарха и самого Ирода, который нескромно пялится на падчерицу, вынуждая её покинуть пирующих гостей – иудеев, римлян и египтян. Она не очень испугана, скорее, захвачена откуда-то доносящимися речами Иоканаана, обличающими блудницу-мать. Как притягателен для неё этот грозно возглашающий, идущий ниоткуда и отовсюду голос; он проникает во все закоулки дома, так что воздух сгущается и по полу, по стенам стелется странное марево (видеопроекция Роланда Хорвата). Всех домочадцев – охрану и обслуживающий персонал – начинает корчить, будто в комнату пустили газ, они пытаются отвернуться, закрыть глаза, заткнуть уши. Одна Саломея не боится неведомого.

Их встреча поставлена грандиозно! Не Иоканаана приводят к Саломее («Выпустите пророка. Я хочу его видеть»), она сама спускается к нему. Огромный зал замка Ирода в викторианском стиле, величественный, роскошный с уходящими ввысь пилонами, лепниной, рельефными панелями, лестничными маршами, дальними площадками, на которых в пантомиме разыгрывается своё действие, – весь этот погружённый во тьму колосс дрогнет, и архитектурная громада как она есть, с людьми, скульптурой, обстановкой пойдет вверх. А Саломея начнёт движение

А. Григорян – Саломея, Е. Мюйр – Саломея в детстве.
«Саломея». Большой театр. Фото Д. Юсупова

круто вниз – в открытый люк по ломаной лестнице. Постепенно вырастающий трюм вытеснит верхний этаж, займёт всю коробку сцены и будет он не тёмным подвалом, а абсолютно белым, почти слепящим пространством. Не сразу отделишь от белой стены белое-белое, будто обсыпанное мукой тело раздетого человека с набедренной повязкой. Он лежит в углу, можно сказать, загнан туда – это он посылал проклятия, от которых наверху стелился пар.

Спуск во тьму подсознания открывает Саломее истины не столько о матери, сколько о ней самой. В стерильной комнате, где белизна лежит ровно, бесстрастно, не принимая теней и бликов, она обнаруживает (помимо странного, незнакомого ей существа) собственную детскую. Здесь кукла с оторванной рукой, лошадка-качалка, плюшевый мишка…

Погружение в недавнее прошлое становится едва ли не более сильным эмоциональным открытием, чем встреча с Иоканааном (Томас Майер). Она (уже в белом платье) осматривается с равным интересом к обстановке и к нему, и это поначалу вовсе не сокрушительное их столкновение. Даже странно, кажется, не всё проведено постановщиком и сыграно актрисой – она должна (мы так привыкли, так написано) испытать большее беспокойство от близости с этим мужчиной, его гневных призывов и странных речей о содомском грехе и вавилонских отсылках.

«Саломея». Большой театр. Сцена из спектакля.
Фото Д. Юсупова

Ради внесюжетного, привнесённого постановочного хода Клаус Гут и художник Этьен Плюсс идут на эффектное манипулирование пространством, перемещая массы и вписывая перемещение в строгий хронометраж инструментального фрагмента партитуры, предшествующего явлению Пророка. Перемена совершается в сознании героини, зрительском сознании и ведёт к изменению хода действия в реальном времени[1].

Она вроде бы ребёнок (15 лет), хочу и всё – покажите Пророка, дайте его голову… Но её действия продуманы, она прекрасно контролирует себя и голову не теряет. Она волевая, неуступчивая, упорно манипулирует взрослыми. Сознательная жестокость делает страшней и без того страшный сюжет. Это новый поворот в трактовке образа новейшей (обозримой) истории интерпретаций.

Режиссер сочиняет своеобразное оправдание Саломее, пытается объяснить экстремальное прозаическим – мол, среда да семейное воспитание спровоцировали страшный срыв. Теория несколько опасна. Не все детские травмы выливаются в кровавые злодеяния. Спору нет, детство царевны проходило в трудных социально-исторических обстоятельствах и было отягчено наследственностью. Дедушка воровал и разбойничал. По материнской линии она царского рода, но репутация Иродиады хромает: её личная жизнь богата и разнообразна, ею обладали ассирийские

Т. Майер – Иоканаан, Е. Мюйр – Саломея в детстве. «Саломея». Большой театр. Фото Д. Юсупова

военные, египтяне, слуги; она убила мужа, отца Саломеи, чтобы выйти за его брата… В общем, её баснословный опыт в подробностях дошёл до слуха Пророка. Ещё скажем спасибо постановщикам, что они не полезли в подполье Иродиады и не визуализировали картины её развратного прошлого, на которые указывает в гневе Иоканаан[2]. Словом, Саломея девушка из богатой, но неблагополучной семьи.

Режиссёр последователен в отстаивании концепции. Она не задекларирована и забыта через пять минут (как сплошь и рядом у выскочек-модернистов), но проведена в подробном сценическом действии и в игре актрисы Асмик Григорян, впервые ступившей на сцену Большого театра. Реализация концепции столь выразительна, что спорить с режиссером не хочется. Спуск в тёмное узилище Иоканаана и пребывание там Саломеи оказывается подъёмом к слепящему свету истины. Само существование актрисы-певицы исключает решения, связанные с психопатологией. Там, где мы ожидали выплеска эмоций, мы видим замкнутость, спокойствие, исключительное самообладание. Саломея решает внутреннюю проблему, идёт к цели. Она пугает окружающих не вздорным характером или нервным расстройством, но чем-то таинственным, скрытым. «Может случиться что-нибудь страшное… Что-то ужасное может случиться…», – повторяет Паж (Алина Черташ), а потом подхватывает Ирод (Винсент Вольфштайнер).

Вызревание характера Саломеи выстроено от детской неуступчивости – к обретению власти над взрослыми. С непостижимой силой заставляет сначала начальника стражи Нарработа (Илья Селиванов) делать то, что она говорит, потом – суетиться вокруг неё и самого тетрарха; а также многоопытную мать – волноваться за исход её поединка с Иродом. Когда же переговоры со взрослыми буксуют и грозят разрешиться не в пользу Саломеи, она своими детскими ручонками сваливает с постамента огромную тяжелейшую скульптуру Геркулеса (имеющего вид звероподобного идола), и тот с грохотом разбивается об пол – от гордого, собирательного символа с лихо закрученными рогами остаётся груда осколков.

Движение к намеченной перспективе: мысль → слово → физическое действие. Станиславский. Уроки режиссуры, уроки того, как собственный замысел обеспечивается буквально пошагово, можно извлекать из каждого эпизода. Гут нигде не эксплуатирует терпкую репутацию оперы. Он исследует произведение как аналитик, раскладывает на составляющие как Саломея куклу, потом собирает в новой необыкновенной театральной привлекательности.

Довольно рискованно удерживать внимание к опере вне её программного эстетизма, декоративного стиля, внешних элементов, ибо кто ж не знает, что «Саломея» это торжественная, ярко театральная эстетизация порока. Все здесь обладают развитым воображением и художественным ви́дением: одним луна кажется мёртвой девой, другим пьяной женщиной; тетрарх любит танцы и слышит взмахи крыльев. Их воображение охватывает всё вокруг, свободно сопрягаясь с природой, космосом и божественным присутствием. Клаусу ли Гуту, европейскому режиссёру, не знать бэкграунда «Саломеи». Это российский зритель последний раз видел её в Большом театре в 1925 г.[3] Гут преодолел само собой напрашивающиеся аргументы, «отреагировал» их, как сказали бы психоаналитики. Изысканность текста, рождающая яркие изобразительные ряды древней легенды, ушла в строгую форму. Она у художника Этьена Плюсса и художницы по костюмам Урсулы Кудрна не менее изысканна в своём чёрно-белом минимализме, выражает себя не через изобилие средств, а через их отбор. Чёрные, стильные, фактурные, бликующие, дизайнерские мужские модели ориентированы на гламур и свидетельствуют о высоком положении их носителей (чёрный – по-прежнему самый востребованный в современной моде цвет). Одна огненно-рыжая Иродиада одета в платье светского, чуть архаичного стиля и «спелого» оранжево-красного

В. Вольфштайнер – Ирод, А. Григорян – Саломея, А.-М. Кьюри – Иродиада. «Саломея». Большой театр. Фото Д. Юсупова

цвета; и мы её видим при любом освещении на дальних и ближних планах сцены, женщину яркую, зрелую и смелую; и умелая певица Анна-Мария Кьюри проводит роль органично, без характерных излишеств, в общем стиле актёрского минимализма.

Отнимая экзотику в оформлении, её переводят в слегка ироничный действенный план. Скажем, предложенная тетрархом плата за танец моментально визуализируется: изумруд и ларец с сокровищами появляются в руках слуг-официантов; нити с опалами, жемчужинами, топазами, сапфирами, бериллами, гиацинтами нанизывают на раскинутые руки Саломеи; а белые павлины, каких нет ни у кого в мире, возникают в виде хвостов из длинных перьев, и официанты помахивают ими в разные стороны, показывая, как ходят по саду среди мирт диковинные птицы. Словесная пышность либретто изящно и молниеносно отыгрывается, но не в ней дело. В голове Саломеи не смарагды и не павлины, а исторгающие проклятия губы Иоканаана, до которых не дотянуться.

Это малая часть, отдельные штрихи спектакля, подробного во всем: реквизите, световых переменах (художник по свету Олаф Фрезе), пантомиме и пластике миманса, воспроизводящем в рапиде на дальнем подиуме нескромные звериные прикосновения к обнажённой танцовщице в кошачьей маске – они ассоциативно подводят к знаменитому «танцу семи покрывал», которого вместе с тетрархом ждёт зал (режиссёр по

А. Григорян – Саломея, И. Селиванов – Нарработ.
«Саломея». Большой театр. Фото Д. Юсупова

пластике Саммер Ульриксон). Как часто современное искусство отсекает все не нужное ему, оставляя только необходимое для доказательства собственной концептуальности. Здесь иной случай: ничто не выпадает из смыслов сочинения, просто переводится в метафору. Здесь – синтез, занесённый на сцену Большого театра из иной театральной цивилизации. А также режиссёрское умение разработки эпизода, перевода его из декоративного в драматургически значимый, узловой.

Таков центральный, девятиминутный инструментальный фрагмент – «танец семи покрывал». Голоса певцов замолкают, а оркестр под управлением Тугана Сохиева в предельно выразительном многоголосии, наоборот, берёт на себя функции взволнованного повествователя. Танец решён как драматическая пантомима для шести участниц, девочек разного возраста – от ребенка до зрелого подростка. На каждое из шести проведений нового музыкального периода одетые в единообразную униформу Саломеи по очереди выходят на середину, в световой круг (постоянно расширяющийся) и исполняют свой фрагмент перед сидящим на стуле мужчиной с козьей мордой вместо головы (объёмная, филигранно выделанная шлем-маска). Первая малютка делает балетный экзерсис – тянет носочек, стремится удержать правильную постановку рук. Идущие за ней демонстрируют эволюцию танцевальных движений от простых к сложным и обретение через танец неизбежного

чувственного опыта. Мы уже в первом фрагменте понимаем – это учитель, наставник, балетмейстер. Педагог время от времени то руку поправит, то палкой специальной по руке шлёпнет; наконец, в дуэтном танце покажет девушке (пятой или шестой) плотное положение партнёра в танце. Взрослеющие Саломеи в долгу не остаются и постепенно подчиняют себе педагога, да так, что тот падает пред ними на колени, а затем встает и на четвереньки. Фарсовый апогей совпадает с нарастанием звучности и напряжения в оркестре и в световой круг вступает, наконец, последняя, седьмая Саломея, певица Асмик Григорян. На Саломею смотрят с восхищением и надеждой (как обычно на детей) – гости, несчастный начальник стражи Нарработ, вожделеющий дядя-тетрарх, мать (дочь себя ещё покажет) и даже луна – то бледная, то кровавая.

И дочь себя показала. Только что экспонированная в танце растущая власть ребёнка-женщины разрешается кровавым финалом. Вновь пространство вывернуто наизнанку, как уже было – низ вытеснит верх; Саломея вновь спустится в белую комнату, где на стуле уже будет сидеть обезглавленное тело Иоканаана, она примется разговаривать с ним и окончательно отрефлексирует мучившие её эмоции.

Постановка «Саломеи» все более проблемна для оригинального прочтения. Каждая новая интерпретация обязана быть оригинальнее предыдущей. При этом однажды возникшая режиссерская лексема прихватывается другими и вирусно распространяется вокруг, пока все не «переболеют». Оно и понятно, быть в строю проще, чем вести строй. И уже невозможно вспомнить, где мы это уже видели, и откуда занесен сюда этот ход… Вышел из одного театра, попал в другой, а ощущение, что не выходил из первого. В московской «Саломее» Клауса Гута, как и в его постановке в Берлинской *Deutsche Oper* (2015), появляются шесть Саломей разного возраста и обезглавленное тело Иоканаана, уже мраморное, с которым манипулирует героиня в заключительной арии. А потом тоже мраморное (или гипсовое) тело и те же манипуляции с ним инсталлированы Р. Кастеллуччи в его спектакль в Зальцбурге (2018) и т.д. Кто первый, кто за кем шёл – и не припомнишь. Находки практически моментально становятся трендом. Героини совершенно разных опер давно и повсюду одеты в комбинацию и весь спектакль поют сидя, лёжа или полулёжа на полу или в ванной; как правило, они бегают по сцене босиком и плещутся в воде (молоке, крови и проч. по выбору). А Иродиада, конечно, «лысая певица» с гротескным, почти клоунским гримом и т.д. Ужасно «современно».

«Саломея». Большой театр. Сцена из спектакля. Фото Д. Юсупова

Проблема современной оперы в том, что она страшно стандартизирована. Страшно! И стандартизация выражает себя не в конкретном спектакле, а в самом замысле, в режиссёрской голове, где скапливаются однажды усвоенные и втянутые в оборот навязчивые константы. (Так на стадии фундамента раскупают квартиры в строящемся доме.) Единое театральное пространство, о котором долго говорили люди доброй воли, воплотилось в европейской оперной режиссуре. Она – часть общеевропейского дома с безвизовым входом. Вопрос в том, как выбраться из этой стандартизации под названием «современная оперная режиссура», не порвав с образцово отлаженным механизмом художественного воспроизводства и оборота спектаклей. Бывает, незаурядные вокалисты в силу собственной самобытности вытягивают постановку из единых стандартов; но чаще большие вокалисты от современных постановок отказываются.

Преображение Клауса Гута в московской «Саломее» ценно тем, что, обращаясь к опере не впервые, он не повторяется. Исследует феномен притягательности этого сочинения для современной оперной сцены, расширяя заодно и возможности последней. Конечно, «Саломея» Уайльда не «роман воспитания», но создателей волнует, откуда взялась в пятнадцатилетнем ребёнке и вырвалась наружу кровожадность – хочу голову Иоканаана на серебряном блюде. Сюжет этот не остался в прошлом, идёт за нами по пятам. Кто-то смотрит на него со стороны,

А. Григорян – Саломея.
Саломея в детстве:
Н. Кондратова, У. Уткина,
П. Лазарева, В. Попугаева,
Е. Литвинова, Е. Мюйр.
«Саломея». Большой театр.
Фото Д. Юсупова

как на вымысел и наслаждается его экзотической декоративностью, неотразимой привлекательностью музыки и вокала[4]. Но Гут выступает не рассказчиком, а толкователем, хочется сказать – сновидений. Точнее всё же сказать – прошлого опыта ребенка[5].

Для Тугана Сохиева «Саломея» – исполнение давней мечты. Это именно познание музыки и текста, мифа и легенды и, конечно, расширение исполнительской традиции. Мы присутствуем при счастливом погружении дирижера в партитуру. Как музыкант, он, конечно, любуется ею – эстетическим изыском, красками, тембрами, сложным стилистическим профилем. При этом головы не теряет, контролирует драматургические связи, понимает, что «скерцо со смертельным исходом» (определение Рихарда Штрауса), когда оно воссоздано на сцене, обязано стать музыкальной драмой, ход и ритм которой должны неуклонно выстраиваться к перспективе. Все важно и значимо в его интерпретации – рельефно выявить темы, экспрессионистские импульсы уравновесить логикой и анализом, важными сопоставлениями с предшествующей традицией (вагнеровские волны, исходящие от Иоканаана) и неоромантическим взглядом на материал. Повороты сюжета и настроений мгновенно откликаются в оркестре выразительными и острыми штрихами. Словом, Сохиев создаёт собственную музыкальную реальность, и она не чёрно-белая (как в оформлении сцены), а многокрасочная, именно та, какую хотел композитор.

Сопрано Асмик Григорян в роли Саломеи – счастливое совпадение возможностей певицы и задач постановки. Полная органика в любом моменте роли – от затаенного упорства, ничем не окрашенного, белого тембра, которым она требует своего, до пронзительных нот и исповедальных фраз, когда она получила, что требовала. Голос послушен роли, ее скачкам и опасным поворотам. В ансамбле с ней несколько традиционно-истерично для роли Ирода, но, безусловно, музыкально существует Винсент Вольфштайнер.

Спектакль завершается символической сценой с луной. «Как прекрасна принцесса Саломея при Луне»; какая она странная, эта луна…, – слышали мы многократно. И вот, когда пришла пора прекрасную принцессу под крик Ирода – убейте эту женщину – раздавить щитами стражников, Саломея сама отдаляется от нас в глубину сцены – навстречу луне (имеющей вид летающей тарелки). Её окутывает туман, и она пропадает в лунном мареве. Поглощается Луной. Но ещё может вернуться…

Большой театр России обладает на сегодняшний день лучшей «Саломеей» в мире. Нью-йоркской Метрополитен-опере, куда постановку передадут позже (это копродукция), повезло с ее создателями.

[1] Не говоря о той радости, что мы впервые воочию убедились в работающем плунжерном хозяйстве Исторической сцены Большого театра после реконструкции.

[2] Критика мира сводится у него к критике женщины; других тем нет, допустим, пагубная тяга людей к «золотому тельцу», поклонение идолам, социальное неравенство, право сильного, бедность и богатство и т.д.

[3] «Саломея» Р. Штрауса. ГАБТ. Дирижёр В.И. Сук, реж. И.М. Лапицкий, худ. М.И. Курилко. Интересно, что спектакль не запретили, как повсеместно в Европе и США.

[4] «Саломея» в венской *Staatsoper*, реж. Болеслав Барлог, худ. Юрген Розе (2015).

[5] Его подробность в работе сопоставима с постановкой Кэти Митчелл «Альцины» Г.Ф. Генделя. Копродукция Большого театра с Международным оперным фестивалем в Экс-ан-Провансе (Франция); премьера 2015 г. (Экс-ан-Прованс), 2017 (Москва). Их роднит огромная вера в ресурсы сочинений, из них они черпают резонирующее сегодня содержание.

Виолетта Гудкова

«Борис» у Дмитрия Крымова

Поэтическая метафора и историческое мышление*

Поэтический театр – что это? Когда-то критикам представлялось, что это – когда со сцены читают стихи. Во второй половине 1960-х первым к поэзии на отечественной сцене обратился театр Юрия Любимова. После зонгов Брехта в спектакле «Добрый человек из Сезуана» зазвучали стихи в «Павших и живых», «Послушайте!», «Товарищ, верь…». Одним из поздних любимовских спектаклей был и «Борис Годунов».

---

* Статья создана по заказу Центра Вознесенского

Но вот появился такой феномен, как театр Анатолия Эфроса. Казалось бы, психологизм, атмосфера… Спустя короткое время стало понятно, что это тоже, бесспорно, поэтический театр, но иного извода. «Три сестры» и «Месяц в деревне» стали театральными шедеврами Эфроса. Поэзия жила в пластике персонажей, звучала в недосказанностях и интонациях, дышала в паузах и жестах героев.

Еще позднее мы познакомились с изощренными сценическими метафорами Эймунтаса Някрошюса, Роберта Стуруа, Римаса Туминаса.

Стало очевидным, что дело заключалось не в рифмах и ритмике поэтических строк, а в предельной емкости художественного высказывания, достигающейся богатством ассоциативных связей.

Чем поэтический театр схож с поэзией? Сценической метафорой как инструментом раскрытия смысла.

Метафора – душа поэзии.

Поэтическая строчка как особая форма организации речи предельно сжата, плотна и, если можно так сказать, энергетична. Минимум лексических единиц потенциально предполагает неограниченное количество интерпретаций, т.е. максимум ассоциаций при словесной лаконичности.

Метафора – не что иное, как свернутая в формулу эмоциональная информация, пробуждающая и интеллектуальные ходы. Не пространное объяснение, а вспышка.

Театральная метафора – кратчайший путь к выражению сценического действия, самый емкий способ выражения образа, мысли, чувства. Минуя описательность уподобления, она проникает в суть явления.

Оказалось, что театр научился многому у поэзии, создав новые, свои поэтические приемы, ритмы и рифмы. Стало очевидным, что сценическая поэзия – это не только и не столько «стихи», что поэзия может рождаться из мизансценического рисунка, мелодики актерского голосоведения. Что возможно выстраивать сцены, подобно строфе, оставляя «воздух» между движениями и репликами. И что читать сценический язык тоже можно как язык многозначный, хотя и безусловно продуманный и организованный. Он высвобождает направленные ассоциации и смыслы – причем у различных людей – разные, связанные с душевным и социальным опытом каждого.

На перекрестьи режиссуры Эфроса, импровизационной, прихотливой, обманчиво вольной, осуществляющей себя принципиально вне панциря концепции, – и социального, временами плакатного,

публицистического театра Любимова, на исходе XX в., изверившегося в слове и обратившегося к телесности, которая не лжет, родился режиссер Крымов.

При ясности сценического образа ассоциативный ряд может быть сколь угодно сложен.

Спектакли Дмитрия Крымова поражают смелостью и кажущейся простотой сценического языка.

Что остается в памяти.

В спектакле о Шостаковиче («Opus №7») – образ матери Родины, гибельной, жестокой, брутальной великанши, душащей в объятиях маленького хрупкого человечка, – и мощная битва взлетающих над сценой, скрежещущих роялей.

В спектакле о Чехове («Тарарабумбия») вслед за Пушкиным, превратившемся в шоколадную фигурку, – затасканные, замученные театром и поколениями возвышенных чеховедов образы и реплики. Обращение к классику было отважным и рискованным, горьким и веселым одновременно.

Крымов собрал воедино и враз вывернул наизнанку весь реестр расхожего, «знаемого всеми» и застывшего в штампы – и вагон с устрицами, и утонувшего мальчика, и трех сестер в клетке то ли террасы, то ли лифта, а одним из центральных работающих сценических образов сделал легко узнаваемый аэропортовский конвейер чемоданов – знак эмиграции и путешествий. (В Москву? Или уже из нее?)

Освежающая острая ирония будто встряхнула все это слежавшееся, пошлое, давно лишенное энергии первородного смысла, парадоксальным образом открыв дорогу лиризму, острому и личному сопереживанию.

Яркий и глубокий театральный критик Н. Казьмина писала: «Крымова не интересуют сюжеты пьес как таковые. Для него их присутствие в культуре – данность. Его как художника волнует круг ассоциаций, которые они будоражат <…>. Эта крымовская “игра в ассоциации” щемяща <…>. “Театр художника” рождается, когда оболганы чувства и до дыр истрепаны стили, когда в жизни много врут и воюют, а в театре не доверяют словам не только зрители, но и актеры…»[1].

К исторической трагедии о Борисе Годунове режиссер подошел во всеоружии.

Режиссура – безусловно, вид художественного творчества, но специфический. Эмоции и интуиция сопряжены в нем с инженерией, почти

математической выверенностью всех составляющих структуру спектакля элементов, от общего его образа и музыкально-шумового звучания до отдельной мизансцены, костюма персонажа и его перелитой в сценическое действие эмоции. Режиссер одновременно и поэт, и конструктор. И Крымов добивается объединения пространства и времени публики – и зрелища в его важнейших, узловых точках.

Будто бы не слишком заметной, но скрепляющей звенья спектакля нитью становится тема Москвы, города, помнящего времена темные и радостные, события жуткие и праздничные, всю историю государства российского. В том числе и сравнительно недавнюю. От самого помещения Музея Москвы, ранее бывшего правительственными гаражами, таинственным и мрачным стойбищем автомобилей кремлевской знати; от куполов и звонниц Кремля в окне, символического фона всего действия – до хора ветеранов «Москворечье» и появления в финале спектакля задушевной мелодии («Дорогие мои москвичи»), неожиданно приобретающей какой-то горько-иронический оттенок.

В «Борисе» работает общая «лобовая» метафора «датского» (т.е. поставленного к дате) концерта. Событие известно: венчание на царство, говоря современным языком – инаугурация. Ведущая мероприятия с косой и в кокошнике, немолодые дамы в болотно-зеленом бархате, чужие слова, произносимые узнаваемыми людьми, поэзии вовсе чуждыми, наконец, – истово-фальшивая молитва коленопреклоненного Бориса. В центре сцены ждет своего часа алый, как кровь, рояль. В финале он станет лобным местом Борису.

Зал приготовляется смеяться над пародийными образами и узнаваемыми типажами. Но дело в том, что смысл происходящего определяется не только тем, *что* разворачивается перед публикой, отдельно от нее, но и тем (это, кажется, важнее), что ведущая обращается к нам.

Мы и есть публика, приглашенная на торжественный концерт по случаю. Мы тот самый пушкинский «безмолвствующий народ».

Причем мы лишены индульгенции, которой обладают зрители классического театра, где сцена отделена и приподнята. Здесь действующие лица не отнесены от зала и не вознесены над ним. Сцена – тот же самый планшет, что и пол Провиантских складов, на котором стоят наши стулья. Нет иерархии («нам сейчас покажут»), обеспечивающей защищенность от происходящего.

Из зрителей мы превращены в очевидцев, свидетелей. Соучастников. Дистанция минимальна. Расстояние между сценой и первым

«Борис». Совместный проект Л. Робермана и Музея Москвы.
Сцена из спектакля

рядом таково, что сидящий может вмешаться и остановить истязание Шуйского. Обнять несчастного, страдающего Бориса. Глаза в глаза играют актеры. Глаза в глаза смотрим на них мы, сегодняшние.

Родство персонажей и публики подчеркнуто и костюмами персонажей. Костюмы как знак принадлежности к определенному времени, а значит, и человеческой психологии – доходчивый, действенный способ связать временны́е пласты. Одежды бояр современны, примерно так же одеты и зрители. (Художник спектакля и автор костюмов – Анна Гребенникова.)

История, отечественная история, не разорванная, а длящаяся, от Самозванца и мук совести царя Бориса – до сегодняшнего Кремля и его обитателей, способа их общения, их ритуалов и напряжений. И угодивший в самый центр круговерти человек, несильный, но цепкий, не храбрый, но рисковый, не самый красивый, не самый достойный, не самый образованный (географических карт не знает) – обычный продукт среды. А среда – она вот такая. Выскочить из массы наверх – дело случая и фарта, не достоинств и добродетелей. Тимофей Трибунцев (Борис Годунов) сам по себе не плох и не хорош, просто временно удачлив.

Крымова занимает вопрос, почему и как быстро происходит «трансформация человека в жуть». Целью этого вовсе не «царственного» обличья человека, щуплого и подвижного, была власть надо всеми.

Оказалось, что для ее удержания пришлось пойти на убийство. Результатом стали не отпускающий днем и ночью мучительный страх и невозможность справиться с самим собой.

Обращает на себя внимание прежде всего наглядность, если хотите (да если и не хотите, она все равно здесь) – нагота происходящего. Тайны нет ни для кого в речах и поступках персонажей.

Обыденность состоит из рутины, интриг и заговоров. Страха и лжи. Глумления. Действия есть, а цели нет. То есть сначала кажется, что цель есть. У Бориса – сесть на царство, овладеть им и получить тому законное подтверждение. У бояр – как минимум уцелеть, а если повезет, еще и возвыситься. Но горизонт персонажей так близок, а последствия каждого поступка настолько не просчитаны, что всякий раз они обрушиваются неожиданно и застают врасплох.

Ритуал поздравлений как выветрившаяся, некогда прочная скала. Бояре, читающие стихи в честь восхождения на престол Бориса, нелепы, фальшивы, вызывают чувство неловкости – но, кажется, не у того, кому все это говорится, не у тех, кто это делает, – у нас.

Неглупый человек жадно пьет слова лести. Чувствует, что они фальшивы, что это всего лишь обязанность и притворство – но ничего не может с собой поделать. Не обрывает говорящих. Хотя бы так, хотя бы от них. Они нужны ему, как воздух.

«Борис» – размышление Крымова о российской истории, исторической правде и природе человека. Оно и создает художественную ткань спектакля.

Какова семантика сцены?

В «Борисе» Дмитрия Крымова и А. Гребенниковой само пространство старинных Провиантских складов, куда вписан спектакль, – уже метафора. Огромная, запущенная, стылая и необихоженная ширь с зимним снегом, кажется, столетиями летящим в окне.

Выставка Музея Москвы – своеобразный эпиграф к предстоящему. На ней, предваряющей спектакль (и, кажется, находящейся с ним в одном и том же содержательном локусе), подлинные вещи помещены вперемешку с новоделом, истина спутана с фейками. Их не различить. Да и есть ли кому в этом разбираться?

Пространство спектакля одновременно и общее – и разделенное. Левая часть – волейбольная площадка, где играют перед началом подростки, центральная – планшет собственно сцены; в правой части – рассаживаются на стульях вдоль стены немолодые женщины с усталыми

лицами. Эта сценка легко прочитывается всеми, кто водил дочку или внука в музыкальную школу и терпеливо ждал его в коридоре, обнимая в охапке его и свои куртку и пальто. Позже женщины, переодевшись в вечерние одинаковые платья в пол, будут петь, превратясь из свидетелей в комментаторов (эти женщины – реальный академический хор ветеранов «Москворечье»). Этакий трансформированный греческий хор.

Позже будто бы невзначай выяснится, что пространство хоть и обширно, тем не менее замкнуто, свободного выхода из него нет. Женщина из хора, которая по стечению обстоятельств должна заменить отсутствующую Марину Мнишек, торопится домой, думает об ужине для сына, но вынуждена, защищаясь от принуждения, читать стихи, будто пытаясь спастись, спрятаться за чужими строчками, затем попытается убежать, выскочить со сцены. Но дверь заперта (что известно Борису, и о чем он сообщит публике как сообщнику), и она возвращается. Уверенное и спокойное насилие и неудавшийся слабый бунт незащищенного человека будут продемонстрированы мельком, как незначительная деталь.

Вертикаль сцены обозначена на дальнем плане окном в высоте с куполами церквей и летящим снегом.

Структурность (но и единство) пространства подтверждены музыкальным рядом, соединившим несколько временны́х пластов:

Первый – фабула и время царствования Годунова, конец XVI – начало XVII вв.

Второй – время создания трагедии о Годунове, пушкинский стих – век XIX.

«Облака» А. Галича, которые споет женский хор, напомнят о середине прошлого века.

Наконец, время вечернего представления, когда в одно целое сольются актуальное время публики и сценических персонажей.

Есть ли в спектакле «вечное время»? Только если – летящий за окном снег да живой столетний ворон.

Помимо метафоры общей, предлагающей ключ к прочтению зрелища, есть метафоры, включенные в общую и ее уточняющие.

Одной из ключевых сцен становится вынос гробов. Вот она, наглядная история отечества в лицах и даже – в телах.

Церемония венчания на царство («вступления в должность», как будет сказано в спектакле) предполагает ряд традиционных символических жестов. И после клятв верности (у Крымова – пушкинскими строчками вовсе не из «Бориса Годунова») настает черед поклонения

Т. Трибунцев – Борис, П. Андреева – Марина Мнишек. «Борис». Совместный проект Л. Робермана и Музея Москвы

гробам предков. Но внимательная челядь, догадываясь о пожеланиях царя, даже еще и не высказанных, опережает приказы. Неожиданно для самого виновника торжества гробы доставляют прямо во дворец.

В душах царедворцев давно не осталось ничего святого. И клятвы – не клятвы, и имитация поклонения – кощунство. Порча разъедает людей.

Пыльные, в комьях земли, гробы с прахами умерших вздернуты вертикально. Гробы снабжены этикетками: Вещий Олег. Василий Темный. Всеволод Большое Гнездо. Для Бориса это всего лишь доски и кости да распадающаяся плоть с запахом тлена – благоговения перед смертью нет: покойники ему ничем не угрожают. Это главное, что он понимает.

Отношение к смерти исторично и разнообразно, оно изменялось в разных странах и в разные времена. Здесь смерть означает всего лишь нежизнь. Мертвецы в спектакле Крымова, кажется, ни у кого не вызывают никаких необыденных чувств. Будто жизнь такова, что не сильно от смерти и отличается. Сцена груба – сколоченные гробы, в которых отодраны крышки. Разряженные полусгнившие, источающие смрад человеческие останки. С ними можно пошутить, выдернув одного из мертвецов и толкнув в гроб живого. Примерить на него. Каковы люди, таковы и шутки.

М. Филиппов – Шуйский. «Борис».
Совместный проект Л. Робермана и Музея Москвы

И вся эта бытовая ткань узнаваемой жизни, с ее рутинными датами и важными дворцовыми мероприятиями, на которых звучат обязательные обессмысленные (точнее – сменившие первоначальный смысл на новый), натренированные речи поздравляющих царедворцев с тускнеющей памятью и скверным образованием, разворачивается на фоне гробов, рассыпающихся в прах мертвецов. В присутствии смерти и отверстого зияния на месте бога как высшей чистой идеи жизни.

Со смерти сорван покров, прикрывающий наготу и разложение – все выворочено наверх, каждый может рассмотреть покойника в пугающих и отвратительных деталях. Десакрализация смерти в обезбоженной стране.

Борис говорит, думает, принимает решения в присутствии смерти, но в его поведении это ничего не меняет. Чувство сакрального, пиетет перед мертвецом как объектом иного мира, уж не говоря о «любви к отеческим гробам» – этого нет и в помине.

А вот когда приходит весть о Самозванце – как Борис слушает, как всем существом вбирает в себя слова! Какие приказы отдает. Как он боится. Физически ощутимо, как его охватывает животный страх, лишающий разума и стыда.

Борис пугается призрака как собственной совести. Но что это за страх? Перед богом? Кажется, нет. Чего боится царь? Страшится не

убиенного Димитрия – опасается живого, воскресшего. Похоже, что привычно крестящийся и бьющий поклоны Борис – сугубый материалист. Точно ли, что зарезан? Уверен, что похоронен? – допытывается у Шуйского-очевидца.

Этот истово крестящийся и читающий молитву православный, право слово, натуральный материалист и вольтерьянец.

Настает самый главный миг жизни. Через минуты человек исчезнет. О чем он думает, что говорит, что считает важным оставить после себя?

Жизнь, появившаяся из ниоткуда, исчезает в никуда. В такой же гроб поваленный. И это все? Но тогда для чего все это было, зачем убит ребенок?

Борис оказывается не готовым к концу. И ему нечего завещать сыну. Невинный мальчик за роялем погибнет вместе с отцом – из-за отца.

Только кажется, что самый главный наш выбор происходит в кризисные минуты – он осуществляется каждый день, из него состоит повседневность, те мелочи, которые незаметно ткут ткань нашей жизни, и есть нити судьбы. И когда нужно «сделать выбор», становится очевидным, что он давно уже сделан.

Поэтика пушкинской драмы о Борисе Годунове, где перед читателем проносятся интерьеры и распахнутые вдохновенной волей автора пространства: дворец, корчма, поле битвы, – вполне усвоена режиссером и передана свободой сценического воплощения, вольным смешением эпизодов, речей, сцен.

Действие представления стремительно. Только что прошла инаугурация. Окончена и шокирующая сцена кощунства Бориса над прахами предков. Странная и бурная, окончательно удалившаяся от пушкинского текста сцена у фонтана без фонтана и Марины Мнишек. Да и Самозванец – какой-то бунтующий школяр, страдающий, страшноватый и жалкий тинейджер с захлебывающимся, спотыкающимся в словах монологом. Самозванец у Крымова (М. Смольникова) весь – захлеб, обида, жертва троллинга, – но и воспаленные мечты, энергия, ее клокочущее бурление.

Шуйский рассказывает о польском гонце и появлении угрозы от будто бы воскресшего Димитрия.

И уже прилетел ворон.

Шуйского можно пытать. Можно выбить ему зубы. Своей судьбы ничем не изменить.

Еще сравнительно недавно шли яростные споры по поводу нарушения авторского текста и режиссерского своеволия по отношению к классическим вещам.

Мысль основателя философской герменевтики Х.-Г. Гадамера: «Если мы вообще понимаем, мы понимаем иначе»[2] в применении к театру означает, в частности, то, что уже в момент, когда режиссер приступает к размышлениям над пьесой, в его творческом сознании она начинает пересоздаваться: буквы на бумажном листе должны исчезнуть, перелившись в слова, слова – стать репликами, сущность повествовательной фабулы, поступки героев – обрести плотское, вещественное воплощение, расположась в сценическом пространстве и актуальном времени. И спектакль, рожденный в XXI в., не может быть механически «верной» передачей художественного мира Шекспира либо Островского. Как только режиссер берет в руки чужой текст, с той самой минуты это уже не Гоголь, не Островский, не Пушкин – а одна индивидуальность, увиденная глазами другой, процесс взаимодействия мировоззрений. Напомню, что Мейерхольд, раньше и яснее других осознавший проблему, сообщал на афише: «Автор спектакля», принимая на себя ответственность за зрелище и предупреждая о том публику.

Проблема в том, что автор текста и автор спектакля, оказываясь в одном пространстве, невольно вступают в диалог, в котором нередко слишком очевидным становится их разномасштабность. И диалог превращается в монолог сценического интерпретатора, монолог путаный и не слишком внятный, чередующий выкрики и шумы, песни и танцы. По удачному выражению критика С. Николаевича, «взбивается театральная пена», в которой захлебывается и тонет режиссерская мысль.

В театре XIX в. и существующего в той же традиции театра века XX спектакль жил как цельное, замкнутое в себе зрелище. Апарты и выходы актеров в зал лишь подчеркивали эту завершенность, цельность, как любое исключение подтверждает правило. Бесспорно, спектакль апеллировал к публике, опирался на нее, ловил реакции, дыхание зала. Но – действие происходило на освещенной сцене, зрители же были окутаны тьмой, тьмой нивелированы и скрыты.

Теперь спектакль со зрителем разговаривает. И реминисценции, апелляция к событиям общей жизни актеров на сцене и зрителей в зале как современников привлекают публику либо одного типа, либо – иного. Режиссер дифференцирует свою аудиторию. Трудно и скучно

разговаривать с человеком, не способным улавливать мысль с полуслова, дополнять и развивать наблюдение, радоваться новому, понятому только что.

Появление режиссера Дмитрия Крымова теснейшим образом связано с театром Эфроса, но интеллектуальный компонент в его театральном языке не менее заметен, чем эмоция. Это в гораздо большей степени театр социальный, опирающийся на исторический опыт зрителя. Любая интерпретация – результат нашего социального, интеллектуального и душевного опыта. Мы идем, конечно, не посмотреть разыгранную в лицах и картинах пушкинскую «комедию о настоящей беде» – мы идем, чтобы услышать голос Дмитрия Крымова и подумать вместе с ним о самих себе.

Сорок лет назад, в декабре 1982 г. на заседании Художественного совета Театра на Таганке, где обсуждался спектакль Юрия Любимова «Борис Годунов», критик Наталья Крымова говорила о театре как «школе исторического мышления»[3]. «Борис» Дмитрия Крымова развивает ее сегодня, обновляя язык сценического высказывания.

[1] *Казьмина Н.* «Театр художника». От Тадеуша Кантора до Дмитрия Крымова // Театр художника. Материалы лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. М.: СТД, 2006. С. 95.

[2] *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М.: Прогресс. 1988. С. 351.

[3] Стенограмма заседания расширенного Художественного совета Театра драмы и комедии на Таганке по обсуждению спектакля «Борис Годунов» А.С. Пушкина (фрагмент). 7.12.1982 // *Абелюк Е., Леенсон Е.* Таганка: Личное дело одного театра. При участии Юрия Любимова. М.: Новое литературное обозрение. 2007. С. 607.

Елена Хайченко

Живой театр – уроки английской сцены последнего десятилетия

Диалог с Питером Бруком

Понятие «живой театр» – это антитеза театра «неживого». Именно так – *The Deadly Theatre* – называется первая глава книги «Пустое пространство» (*The Empty Space*) режиссера Питера Брука, напечатанной в Лондоне в 1968 г.

Конец 1960-х войдет в историю как период молодежных движений бунта и протеста, охвативших многие страны Западной Европы и США. Леворадикальные революции, как известно, отразились и на жизни театра той эпохи. Отрицая все, что связано с ненавистным и закостенелым понятием «традиция», молодежь требовала нового антибуржуазного искусства, торопясь списать за негодностью все то, что было связано с театром существующим. Представители этого движения расправлялись с поколением «отцов», среди которых оказались величайшие режиссеры XX в.: Жан-Луи Барро, Жан Вилар, Джорджо Стрелер. Последние – переживали, сомневались, пытались найти свое место в гуще внезапно разразившейся театральной революции. Жан-Луи Барро был изгнан из *Théâtre de l'Odéon*. Вилар с трудом удерживал ставший ареной эстетических и политических баталий Авиньонский фестиваль. Стрелер покинул свое детище – *Piccolo teatro di Milano*, создав «Группу театра и действия», политические спектакли которой были проникнуты идеей борьбы за свободу и социальную справедливость. Иными словами, рубеж 1960–70-х гг. обозначил кризисный момент, заставивший многих театральных деятелей заняться переоценкой ценностей и задуматься о дальнейших путях движения искусства.

Питеру Бруку повезло больше других. Англия не стала ареной столь открытых политических боев. Развитие ее театра на протяжении первых послевоенных десятилетий было скорее эволюционным, нежели революционным. Хотя не возникает сомнений относительно того, что Питер Брук – режиссер, уже названный великим[1], – впервые берется за перо, движимый сознанием кризисного состояния современной сцены, потребностью осмыслить свой двадцатилетний режиссерский опыт и попытаться заглянуть в будущее. Ведь так же, как Стрелер и Барро, он уже пережил искушение идеями «театра жестокости» Арто. Приобщился к скандально знаменитому Жене. Освоил принципы политического театра и испробовал метод коллективного творчества в работе над спектаклем-хеппенингом «*US*». А также соприкоснулся с деятельностью американского *Living Theatre*, по мнению ряда исследователей, как раз и спровоцировавшего тогдашнюю театральную революцию во Франции[2].

Между тем, глядя на события тех лет с приличной исторической дистанции, сегодня понимаешь, что на рубеже 1960–70-х гг. на европейской сцене рождались поистине великие спектакли, происходили события, определившие движение театра на столетие вперед. Наряду с книгой Брука в 1968 г. в Америке и на английском языке выходит

книга Е. Гротовского «К бедному театру», предисловие к которой напишет П. Брук. А год спустя в Театре-лаборатории во Вроцлаве известный польский режиссер покажет *Apocalypsis cum figuris* – итог его многолетнего пути к созданию театра, «где можно не играть». В 1970 г. постановкой «Сна в летнюю ночь» завершится английский этап биографии Брука, и откроется новый экспериментальный период его творчества. Преданный поруганию Барро, восстав из пепла, сыграет для парижской публики своего знаменитого «Рабле», а Ариана Мнушкина на сцене *Théâtre Du Soleil* покажет один из наиболее значимых его спектаклей «1789».

Нельзя не признать, что, несмотря на тотальное ощущение кризиса, театральное искусство многих стран в это время находится на взлете. В 1968 г. *Berliner Ensemble* привезет на гастроли в Москву «Кориолана» Шекспира / Брехта в постановке Манфреда Векверта и Иоахима Теншерта с Эккехардом Шаллем в заглавной роли – спектакль, о котором восторженно пишет Брук на страницах своей книги. Чуть позже *Bayerisches Nationaltheater* покажет москвичам «Разбойников» Ф. Шиллера в постановке Ганса Литцау – спектакль выдающийся, тесно связанный с событиями недавней политической истории. Россия также не станет исключением. Постановкой первой версии «Трех сестер» А. Чехова Анатолий Эфрос начнет свою жизнь в Драматическом театре на Малой Бронной, где пройдет наиболее плодотворный период его творчества. Георгий Товстоногов выпустит в БДТ горьковских «Мещан», Галина Волчек в «Современнике» – «Обыкновенную историю» И. Гончарова, Марк Захаров в Театре сатиры – «Доходное место» А. Островского, а Юрий Любимов в Московском театре драмы и комедии на Таганке сыграет премьеру брехтовского «Галилея» с Владимиром Высоцким в главной роли. Все это спектакли легендарные, вызывающие почтительное уважение у тех, кто о них слышал и читал, и живое восхищение тех, кому посчастливилось их видеть.

Но вернемся к Питеру Бруку. Почему свой разговор с читателем он начинает с неживого, то есть плохого театра? Брук объясняет это обманчивостью самого процесса умирания. Ведь неживой еще не значит мертвый. «Поскольку мы употребляем слово “неживой”, – пишет он, – следует заметить, что разница между живым и неживым, столь безусловная, когда дело касается человека, совсем не так очевидна, когда речь идет о явлениях другого плана. Врач мгновенно уловит легчайшее дуновение жизни в самом изможденном человеке и отличит его от трупа, который жизнь уже покинула; но мы почти не в состоянии заме-

тить, когда полнокровная идея, трактовка или форма вдруг становятся нежизнеспособными»[3].

Число проявлений неживого театра в контексте театрального процесса, по мнению Брука, устойчиво и велико. Прежде всего, речь идет о театре коммерческом, стремящемся к извлечению сиюминутной прибыли в ущерб художественному уровню искусства. Ведь система коммерческого театра не предполагает подробного репетиционного процесса. Она исключает возможность эксперимента, так как не может рисковать. Дорогостоящие, но не всегда качественные постановки заранее программируют высокие цены на билеты. «Театр часто называли публичным домом за продажность его искусства, – замечает Брук, – но сейчас эти слова справедливы в другом смысле: в публичных домах тоже берут большие деньги за небольшое удовольствие»[4].

Помимо этого, неживой театр – это театр, механически цепляющийся за некогда установленные образцы. Традиция – великая опора для искусства, когда речь идет о сути, а не о внешних формах ее существования. Суть – не является достоянием прошлого. «Ее можно сверить со своим сегодняшним опытом. В то время как подражание внешним приемам игры сохраняет лишь манеру исполнения, а манеры говорят только о манерах и больше ни о чем»[5]. Любой спектакль, по мнению режиссера, живет в репертуаре не более пяти лет. Любая театральная форма, однажды родившись, со временем умрет. Попытка механически продлить ее существование заводит режиссера в кладбищенский тупик.

И, наконец, неживой театр, – это следствие безграмотности, отсутствия элементарных профессиональных навыков, которые нередко встречаются у создателей спектакля, будь то актер, режиссер, сценограф или композитор.

Благодаря многообразию своих возможностей неживой театр занимает прочные позиции на сцене и, к несчастью, является «гнетуще активным». В равной мере это может быть театр, родившийся столетие назад, или театр, выступающий под грифом новейшего эксперимента. «Проблема омертвения неизбежно возвращает нас к репетициям, – пишет Брук, – мертвый режиссер пользуется избитыми формулировками, избитыми приемами, избитыми шутками, избитыми трюками; каждая сцена, которую он ставит, начинается по шаблону и кончается по шаблону; все это в равной мере относится к его товарищам по работе – к художникам и композиторам, – если только они не начинают каждую новую постановку с чистой страницы, с пустой сцены и с закономерного

вопроса: к чему вообще нужны костюмы, к чему нужна музыка, что они хотят всем этим сказать? Мертвый режиссер – это режиссер, который не в силах противостоять условным рефлексам, возникающим в процессе любой деятельности»[6]. Пожалуй, убедительней не скажешь.

Обращает на себя внимание одна любопытная деталь. Если слово «Неживой» Брук пишет с заглавной буквы (так же, как «Грубый» и «Священный»), то понятие «живой» применительно к театру употребляет куда реже и пишет это слово со строчной буквы (*living theatre*). Возможно, эта уловка не случайна, она помогает ему отмежеваться от того *Living Theatre*, о котором уже упоминалось. Ведь поиски живого театра у Брука не лежат на пути провокативного искусства, стремящегося слиться с публикой в экстатическом порыве.

При всем том, что на страницах своей книги Питер Брук создает модель того театра, к которому стремится: тотального театра, где соединятся Грубое и Священное, Брехт и Станиславский, Арто и Мейерхольд (не случайно Кеннет Тайнен назовет его величайшим театральным эклектиком XX в.), он далек от мысли считать сей рецепт обязательным для всех. Свою следующую книгу «Блуждающая точка» он начнет словами: «Я никогда не верил в единственность правды. Ни своей собственной, ни чужой. Я полагаю, что всякая школа, всякая теория может быть полезна лишь в определенном месте, в определенное время»[7]. Неизменным для Брука остается лишь одно – открытость режиссера по отношению ко времени, обществу и эксперименту, возможность каждый раз все начинать заново – с пустой сцены и чистого листа.

Почему эти мысли, сформулированные более полувека тому назад, занимают нас сегодня? Вероятно потому, что рецептов творения живого театра как не было, так и не будет. Жизнь театра, как и любая другая жизнь, изменчива и прихотлива. Ведь «жизнь» – это «активная форма существования материи». Об этом, на наш взгляд, свидетельствуют лучшие спектакли английской сцены последнего десятилетия.

I. Театр и традиция. «Как ты могуч, как дивен дух любви!»

В книге «Пустое пространство» Питер Брук называет театр своей мечты неоелизаветинским. При этом речь идет не о прямом копировании приемов елизаветинского театра, а о стремлении усвоить то, что составляло суть его искусства. И это не только пустая сцена, которая, по словам Брука, срабатывала у елизаветинцев «как великолепная

«Двенадцатая ночь». *Royal Globe Theatre*. Сцена из спектакля

философская машина». «Главным, на мой взгляд, – замечает он, – остается то, что такой театр не только дает возможность драматургу странствовать по свету, но и позволяет свободно переходить из мира конкретных действий в мир внутренних ощущений… Используя в качестве фона картины, которые он создал силой своего воображения, он вторгается в психику, чья география и изменения представляют для нас живой интерес и по сегодняшний день»[8].

Подобные размышления возникают на спектакле *Royal Globe Theatre* «Двенадцатая ночь» У. Шекспира в режиссуре Тима Кэролла (2013), предельно приближенного к театру елизаветинской эпохи. Режиссерский замысел спектакля идет от архитектурного устройства самой сцены, с трех сторон окруженной зрителями, а потому не предполагающей присутствия на ней сложных декораций. Традиционный люк в полу передней сцены по мере надобности превращается то в место, где «из пенной пасти яростного моря» появляется чудом спасенная Виола, то в темницу, где томится Мальволио. Изысканные, мастерски выполненные костюмы актеров и расположившихся на балконе музыкантов, как и сама музыка, соответствуют елизаветинской эпохе (художник Дженни Тайрэмэни, композитор Клэр ван Кэмпен).

Действие спектакля начинается с музыкального пролога, в ходе которого мы видим последние приготовления актеров, расположившихся на задней сцене. Согласно нормам шекспировского театра,

«Двенадцатая ночь». *Royal Globe Theatre.* Сцена из спектакля

все роли в «Двенадцатой ночи» играются мужчинами. Исполнители ролей «дам» не грешат окарикатуриванием женских образов, что так часто встречается на современной сцене. Они носят дамские платья, парики, по моде той эпохи румянятся и белят лица, а также слегка меняют свой голосовой регистр.

Первая сцена спектакля – монолог безутешно влюбленного в Оливию герцога Орсино – разыгрывается на пустой сцене, где лежит лишь коврик. Коврик, который уже в следующей сцене бесследно исчезает, – знак того площадного комического театра, что предшествовал Шекспиру. Так давали свои представления античные мимы и средневековые жонглеры. Ведь комедия Шекспира в интерпретации Тима Кэролла представляет собой сочетание откровенно фарсового комизма с изысканной словесной игрой, являющейся привилегией высокого литературного стиля. А способностью к изящным шуткам и каламбурам драматург наделяет не только аристократов по рождению, но и самых обычных персонажей, хотя лидерство в словесных баталиях остается, безусловно, за Шутом. Словесная игра, которой так богаты комедии Шекспира, отражение сугубо театральной природы его пьес. «Театр играющей природы» (так назвал комедии Шекспира Л.Е. Пинский) в данном случае и будет представлен на подмостках.

Театральная игра, как известно, осуществляется, прежде всего, с помощью сюжета, развивающегося на двух уровнях – лирическом и

фарсовом. Участники любовной интриги – это две пары влюбленных, которым по ходу действия суждено пережить всевозможные превратности любви. Герцог Орсино (Лиам Бреннан) в этом спектакле – образец благородной мужественности. Он красив и статен, поэтический текст буквально струится из его уст. Но, как и все другие персонажи этой пьесы, он – участник комедии, поэтому у него, как и у всех, есть своя ахиллесова пята. Ведь природа смеха всегда связана с нарушением нормы, а по ходу действия зрители смеются практически не переставая. И, к счастью для них, это смех, рожденный не дешевыми трюками, а сложнейшей изысканной психологической игрой. Если страсть к Оливии, от которой страдает герцог, – это область чистой риторики (подобно страсти Ромео к Розалинде), то увлеченность пажом Цезарио – это то, что рождается прямо у нас на глазах. Это область тех смутных, еще не оформившихся в слове желаний, которая находит выражение в прикосновении и взгляде. Столь откровенная симпатия к юному пажу пугает и тревожит герцога, пока что не догадывающегося, что сама природа ведет его по правильному курсу.

Виола в исполнении молодого актера и фолк-музыканта Джонни Флинна – достойная партнерша герцога. Актер не озабочен тем, играть ли ему женщину в начале представления, а затем ее иную мужскую ипостась. Он просто органично существует в потоке меняющихся обстоятельств. Под мужским платьем Цезарио, а именно в этом обличии Виола выступает практически на протяжении всего действия, и в его вполне атлетическом телосложении живет застенчивая трепетная женская душа. Пожалуй, именно с этим шекспировским образом в спектакле связано исповедальное начало. Не случайно, словно ища поддержки, Виола открывает свои чувства зрительному залу, поверяет ему свои догадки и сомнения.

Ну и, конечно, центром притягательности этого спектакля становится Оливия Марка Райлэнса. Закованная в неприступное траурное платье, оживленное лишь высоким белым кружевным воротником, Оливия не выходит, а буквально вплывает на сцену, словно стремительно, но плавно движущееся судно. Пластический рисунок роли безупречен и призван передать изменчивые настроения и чувства героини. Если при первом появлении на сцене Оливия крайне сдержанна и статуарна (она равнодушна ко всему свету), то, полюбив Цезарио, вчерашняя затворница становится растерянной и суматошной. Согласно режиссерскому замыслу любовь начинается с интеллектуальной

игры: словесная дуэль рождает в Оливии интерес к Цезарио, его красноречие пробуждает в ней ростки чувства. Ну а тот, кто влюблен, неизбежно становится смешным, по крайней мере, именно так происходит в мире шекспировской комедии. Черты лица Оливии словно тают. Ее ярко-красный рот расплывается в обаятельной улыбке. На густо набеленном лице горят и вспыхивают еще недавно колючие и безразличные глаза. Ее голос дрожит, она явно смущена, а порой и нелепа в своем стремлении удержать и защитить своего возлюбленного. Актер использует смелые фарсовые трюки, когда едва ли не зубами срывает с пальца непослушный перстень – подарок для Цезарио, или с помощью непомерно длинной алебарды пытается разнять дерущихся на шпагах Эгьючика и Себастьяна.

Вторая сюжетная линия комедии Шекспира, как известно, имеет откровенно фарсовый характер. Она связана с домочадцами графини Оливии: ее дядей сэром Тоби Белчем (Колин Хёрли), дворецким Мальволио (Стивен Фрай), камеристкой Марией (Пол Чахиди), заезжим дворянином Эндрю Эгьючиком (Роджер Ллойд Пэк), который мечтает жениться на графине, и, конечно же, шутом Фесте (Питер Гамильтон Дайер), который свободно фланирует между двумя знатными домами.

Сэр Тоби Белч в этом спектакле – младший брат шекспировского Фальстафа – воинственный коротышка, не только любитель хереса, дамского пола и жирных каплунов, но и веселый интриган, неизменный организатор и участник всех происходящих в спектакле розыгрышей. Чрезмерная краснота его лица красноречиво свидетельствует об источнике его неизменной аффектации: как правило, он появляется на сцене в сопровождении рюмки и бутылки. Но сквозь пьяный угар и нескончаемый разгул, в вихре которого он существует, вдруг проявляется в глазах актера пугающе трезвая серьезность, говорящая о понимании реальной цены каждого из присутствующих на сцене персонажей.

Ближайший друг и собутыльник сэра Тоби – Эндрю Эгьючик – худой долговязый состарившийся ловелас. Если сэр Тоби мал, то сэр Эндрю высок, если один из них краснолиц, то другой абсолютно бледен. Его волосы действительно «висят, как лен на прялке». Но главное, в отличие от сэра Тоби он лишен и ума, и трезвости. Захлебываясь от беспочвенного романтизма, он не понимает, что его окружают сплошные миражи, и его роль в разыгрываемом действе – это дойная корова. Не случайно в пьесе он – едва ли не единственный герой, способный лишь парировать уколы едких слов своих партнеров, но никак не наступать.

«Двенадцатая ночь». *Royal Globe Theatre.* Сцена из спектакля

И, наконец, еще одна участница знаменитого квартета – камеристка графини Мария – представлена в спектакле как дама-гренадер. На голову выше сэра Тоби, который, в конце концов, решит на ней жениться, осанистая и корпулентная, она, как и ее хозяйка, плывет по сцене, но подобно уверенному грузовому судну. Мария – мозговой центр всей команды. Ведь именно ей принадлежит идея разыграть и проучить дворецкого Мальволио.

Неповторимый Дживс, любимый зрителями Стивен Фрай, как было принято когда-то говорить, купается в своей роли. Возникает ощущение, что каждый миг пребывания на сцене дает актеру физическое удовольствие. Наряду с Виолой Мальволио относится к публике как к конфиденту. Он доверяется ей, а она его поддерживает, да и как не поддержать, ведь он так искренен, так обаятелен в своих честолюбивых устремлениях. В сущности, единственная вина этого большого, можно даже сказать, величественного человека в том, что он глуп. Но ведь не всем же поровну досталось от природы! Так же, как и Эгьючик, он увлечен строительством воздушных замков: представляет себя графом, репетирует любовное объяснение с Оливией, обнимая ее воображаемый воздушный стан. Правда, Эгьючик вызывает лишь чувство брезгливой жалости, Мальволио – сочувствия и сожаления.

В знаменитой сцене с письмом Мальволио – Фрай сидит на скамейке в центре сцены, в то время как веселая компания соглядатаев

«Двенадцатая ночь». *Royal Globe Theatre.* Сцена из спектакля

прячется в беседке у него за спиной. Беседка маленькая, теснящихся в ней персонажей (то рука наружу вылезет, то нога) буквально распирает от желания увидеть и услышать, поэтому беседка постепенно приближается к Мальволио, столь увлеченному содержанием письма, что ничего вокруг себя не замечает. «Графиня меня любит. Хвала небу, я счастлив!», – чуть ли не со слезами на глазах произносит он, прочитав подложное письмо, и публика отвечает ему дружным смехом. Мальволио в интерпретации Стивена Фрая не злокознен, он просто глуп и удивительно наивен и доверчив.

Его явление перед графиней Оливией в знаменитых желтых чулках с подвязками крест-накрест и неизменной глупой улыбкой вызывает у нее весьма одиозную реакцию. «Мальволи-О-О!!!», – восклицает она. Надо сказать, что и в этой сцене Мальволио не лишен чувства собственного достоинства. Он смешон, потому что не понял ситуации, счел себя победителем, поэтому грубо заигрывает с растерянной Оливией, нагло улыбаясь, грызет яблоко (словно уже сорвал желанный плод) и со значением поглаживает свою жирную желтую коленку. Но и здесь актер не опускается до низкопробной карикатуры. Мальволио, по-прежнему, верит в свою путеводную звезду, которая, в конечном счете, приведет его в темницу и сделает объектом нового розыгрыша с участием Шута и всей веселой братии.

Шут Фесте в спектакле Тима Кэролла настоящий интеллектуал, способный довести словесную игру до виртуозного искусства. Но он не просто мастер изысканного каламбура, он – лирический голос этой постановки. Песни Шута привносят в спектакль ноту печали и раздумья, хотя и не нарушают его общего мажорного звучания. Шут – такой же затейник, как сэр Тоби и Мария, полноправный участник ночной вакханалии с песнями, танцами и веселыми дурачествами. Но одновременно Шут смотрит на происходящее со стороны. Он почти не улыбается, словно предчувствуя конец веселых дней, ведь комедия была написана для последней ночи рождественского праздника и представлена на сцене в вечер прощания с весельем. Поток стремительного комедийного действия порою словно замирает. На лица персонажей ложится тень раздумья и сомненья. Повисает пауза. «Нам любовь на миг дается. // Тот, кто весел, пусть смеется: // Счастье тает, словно снег… // Мы ведь молоды не век»[9], – поет Шут. Звучащее в его песнях напоминание о скоротечности отпущенных нам дней красной нитью проходит через всю пьесу. Ведь и сама ее завязка рождается из мнимой смерти персонажей: Виола считает погибшим брата Себастьяна, Себастьян – Виолу. И все же слово «мнимая» оказывается здесь главным и определяющим. Дух карнавального веселья царит и побеждает на подмостках.

Конец, – по словам Шекспира, – делу венец. Пришло, наконец, время снять маски и наказать тех, кто это заслужил. Правда, в финале спектакля остается в памяти не столько угроза Мальволио, – «Я рассчитаюсь с вашей низкой сворой!», – сколько миролюбивое предложение герцога Орсино: «Догнать его и к мировой склонить». А из грустной песни шута о необратимом движении времени и неизбежном конце веселых дней запоминаются лишь ее последние, обращенные к зрительному залу строки:

Но мы сюда вас ждем, господа,
И смешить хотим каждый вечер[10].

Режиссер, работающий в *Royal Globe Theatre*, изначально лишен многих выразительных возможностей, открывшихся театру в последнее столетие. Здесь нет ни сложной машинерии, ни декораций, ни меняющегося освещения, ведь спектакли в театре елизаветинской эпохи шли при ярком свете дня. В распоряжении актеров небольшая площадка и три выхода на сцену, что не лишает спектакль динамики и мизансценического разнообразия. Предельно приближая актера к публике, елизаветинская сцена подтверждает, что царь и владыка сцены – это он.

II. Театр и литература. Операция по очеловечиванию монстра

Роман «Франкенштейн, или Современный Прометей» был опубликован в 1818 г., когда научная фантастика еще только-только зарождалась, и никто из числа даже самых проницательных людей XIX в. не мог предположить, сколь широкую известность принесет Мэри Шелли эта книга, десятками версий растиражированная на экранах кино и телевидения. Интерес кинематографа к этой книге вполне закономерен, лишь экранному искусству оказалось под силу визуально воплотить необычную географию этого романа: живописные берега Женевского озера, отроги швейцарских Альп, скованный льдинами Северный Ледовитый океан. Возможности сцены в этом отношении всегда были куда более скромны, поэтому театр и не стремился приблизиться к роману Мэри Шелли до тех пор, пока за это не взялся Дэнни Бойл.

Спектакль *Royal National Theatre,* впервые показанный в 2011 г., изначально был рассчитан на сенсацию. Режиссер задумал его как своего рода аттракцион, поручив исполнение главных ролей – Виктора Франкенштейна и его Создания – попеременно двум известнейшим актерам: Бенедикту Камбербэтчу и Джонни Ли Миллеру. Посмотрев одну из версий спектакля «Франкенштейн – Камбербэтч», зритель неизбежно стремился увидеть и другую – «Франкенштейн – Джонни Ли Миллер», что рождало бесконечные дискуссии об особенностях актерской интерпретации в рамках единого режиссерского рисунка и привлекало в театр все новых зрителей. В результате в том же 2011 г. в рамках проекта *National Theatre Live* две версии записи спектакля были показаны в кинотеатрах по всему миру.

Надо ли говорить, что перед постановочной группой «Франкенштейна» стояла крайне сложная задача. Ведь в романе Мэри Шелли в полном согласии с романтической традицией преобладает исповедальное начало. Сначала в письмах к сестре из Санкт-Петербурга и Архангельска о своей экспедиции на север повествует капитан морского судна Уолтон. Затем инициативу рассказчика берет на себя найденный им во льдах Франкенштейн, его исповедь и становится формообразующей частью этого романа. Правда, по ходу этого рассказа право голоса получает и его Создание. Так три лирических монолога постепенно дополняют друг друга, переплетаясь между собой.

Перенося произведение Мэри Шелли на сцену, режиссер Дэнни Бойл и автор сценической адаптации романа драматург Ник Дир

«Франкенштейн». *Royal Globe Theatre.* Сцена из спектакля

отказались от всякой повествовательности, от столь распространенного при инсценировании прозы «закадрового» голоса или пояснительного текста. Весь замысел спектакля был строго ориентирован на двух главных персонажей: Франкенштейна и творение его мысли, – поэтому ненужными для сценической версии оказались и капитан Уолтон с его экспедицией, и история ближайшего друга Франкенштейна – Клервиля, и судьба обвиненной в убийстве Уильяма (младшего брата Франкенштейна) служанки Жюстины.

Создатели спектакля не просто сократили текст, переориентировав его с повествования на действие, они в значительной мере изменили и его философское звучание. У Мэри Шелли основополагающей является позиция Франкенштейна, мы видим происходящее его глазами, его оценка событий определяет точку зрения читателя. Сотворенное им безымянное существо Франкенштейн именует «дьяволом», «монстром», «омерзительным уродом», «ужасным гостем», «врагом», так как смотрит на него через призму уже происшедших трагических событий. Спектакль Дэнни Бойла освобождает зрителя от какой бы то ни было предвзятости. История Создания (*Creation*) предшествует в нем истории сотворившего его Франкенштейна и так же, как у авторов спектакля, вызывает у нас больше сочувствия и понимания.

Начиная спектакль со сцены рождения Создания, которой нет в романе, режиссер меняет всю оптику восприятия сюжета. Он предлагает

«Франкенштейн». *Royal Globe Theatre.* Сцена из спектакля

нам взглянуть на окружающий мир глазами только что родившегося существа, еще не осознавшего ни уродства своей внешности, ни несовершенства того общества, к которому оно теперь принадлежит. Появление на свет Создания представлено в спектакле как ослепительная вспышка света. Ведь говорят же: «Родился на *свет* Божий». Роль материнского лона в спектакле играет полупрозрачная круглая, окрашенная красным светом мембрана. Сначала мы видим внутри нее лишь странный силуэт. Но вот звучит колокол, и из нее прорывается на свет необычное существо – творение человеческой мысли.

За десять минут сценического времени герой должен пройти тот путь, который новорожденный ребенок проходит за первый год своего существования. Подробный пластический этюд, виртуозно, но по-разному исполненный и Камбербэтчем, и Ли Миллером, передает постепенное осознание персонажем своей телесной природы. Сначала он похож на еще не способное оторваться от земли бессильно бьющееся в судорогах бесформенное тело. Но вот при помощи резкого толчка рук ему удается приподняться, закинув голову вверх. Пройдя через серию многочисленных попыток обрести равновесие, Создание научится ползать, сидеть, стоять, а потом и ходить. Приняв, наконец, вертикальное положение, смешно раскинув руки и неуклюже расставив ноги, он делает свои первые неуверенные шаги, которые сменяются безудержным восторженным бегом. Герой научился управлять своим телом. Настала

пора попытаться исследовать открывшийся ему мир. И первое, с чем он сталкивается, – от него отрекается его же создатель.

Спектакль Дэнни Бойла строится как ряд последовательно сменяющих друг друга картин, здесь нет смещения временны́х планов, как в романе. Вторая картина – поезд – создает обобщенный образ индустриальной цивилизации, с которой предстоит соприкоснуться герою. Под лязг диссонансных звуков (музыкальное оформление спектакля принадлежит электронному дуэту *Underworld*), слепя огнями и вращая многочисленными шестеренками, извергая дым и брызги сверкающих искр, на сцену вторгается огнедышащее чудовище – поезд. Агрессивная толпа сошедших с поезда пассажиров в зловещем танце надвигается на героя, почти обнаженного, прикрытого одним лишь плащом. Вкус цивилизации – это вкус вина из фляги, оброненной бежавшей от него проститутки. Быть гонимым – вот первый урок, полученный в столкновении с другими людьми.

Одна из главных оппозиций романтического миросозерцания – цивилизация и природа – во многом определяет замысел режиссера и предстает в спектакле как наглядная метафора. Восходящее солнце, взлетающие ввысь стаи птиц, зеленая трава, дождь – создают на сцене образ прекрасной и гармоничной природы, в отличие от социума открытой навстречу герою. Красота мира рождает красоту пока еще робких телесных движений, наивное желание быть частью вселенской гармонии. Творение Франкенштейна пока не может выразить свои чувства в словах. Из губ его вырываются лишь бессвязные звуки. Познание мира для него еще только тактильно: он уже знает, что такое холод, а в следующей сцене, спугнув запоздалых путешественников, впервые прикоснется к горячей пище, узнает, что такое огонь. Однако трепет жизни в его теле становится все более и более грациозен, и это – начало духовности.

Переломным моментом истории в спектакле, как и в романе, становится встреча Создания с семейством Де Лейси (Карл Джонсон). Опальный слепой философ научит его читать и писать, откроет ему путь к знанию и нравственному воспитанию. И тогда вместо слов «проваливай» и «убирайся» – единственных, вынесенных им из прошлого опыта, Создание впервые произнесет слово «рай».

Понятие «рай» в спектакле равнозначно гармонии, а воплощением этой гармонии становится музыка. Знак пробудившейся души – это танец Создания с воображаемой возлюбленной. Правда, гармония эта живет скорее в воображении Де Лейси. Не случайно понятие «рай»

ассоциируется у Создания с «Потерянным раем» Мильтона. Ведь даже в самые счастливые часы своей жизни, проведенные с другом, он помнит: «Я тот, кто стоит за дверью, я смотрю внутрь, но не смею войти». И если в начале своего познания жизни Создание ассоциирует себя с первым человеком Адамом, то вскоре ему представится случай примерить на себя и роль Сатаны.

Стремление стать цивилизованным существом, обрести свое место среди людей наталкивается на непонимание и жестокость со стороны детей старика Де Лейси – Агаты и Феликса, и тогда желание дружбы оборачивается стремлением отомстить. Огонь, еще недавно пугавший Создание, становится в его руках орудием мести. На смену сиянию солнца приходит свет пылающей в темноте хижины, где гибнут его враги. Отныне творение Франкенштейна – один против всех.

Многообразие мест действия, представленных в романе Мэри Шелли, никак не влияет на фантазию режиссера. Спектакль рождается на пустой сцене, на три четверти окруженной сидящими вокруг зрителями, где по мере необходимости появляются те или иные конструкции и предметы (художник Марк Тилдесли). Режиссер моделирует пространство, главным образом, с помощью света (художник по свету Бруно Поет), создающего ощущение то ласковых лучей солнца, то холодного мерцания звезд. Драматургия спектакля строится на оппозициях гармонии и хаоса, природы и цивилизации, ослепительных вспышек света и постепенно наползающей на героев тьмы.

Франкенштейн, не считая его краткого появления в первой картине, выходит на сцену лишь в середине действия, когда уже вступившее на путь мести Создание убивает его маленького брата Уильяма, отказавшего ему в дружбе. И Камбербэтч, и Ли Миллер играют его как фанатика, одержимого страстью к познанию. Среди близких ему людей он такой же чужак, как творение его мысли. Одержимый и отчужденный, он бросает вызов самому Богу.

Классическая красота графических форм в убранстве дома судьи – отца Франкенштейна, решенного в черно-белых тонах, сменяется сгущенным романтизмом последующих сцен. Мы видим прибрежную шотландскую деревушку, где под шум ветра, сверкание молний и грохот прибрежных волн Франкенштейн берется за создание женщины. Условность использованных в спектакле выразительных средств удачно уживается с присутствием на сцене элементов бытового и местного колорита. В шотландской картине нельзя не подивиться и точности

«Франкенштейн». *Royal Globe Theatre.* Сцена из спектакля

убранства рыбацкой хижины, и наличию у аборигенов шотландского акцента. Такая полистилистика помогает, с одной стороны, передать колорит самого романа, с другой стороны, придать ему обобщенное современное звучание.

Сцена сотворения «Евы» – подруги Создания – поворотный пункт в истории обоих героев. «Я живу жизнью Бога. Я могу создавать людей», – убеждает себя Франкенштейн. При этом нельзя не заметить, что для авторов спектакля, которые смотрят на него через призму позднейшего опыта, Франкенштейн – это первый ницшеанский супермен, родоначальник той плеяды литературных персонажей, которые устремятся к морозным вершинам духа, приняв как условие: «Ты не смеешь любить… Любовь тебе запрещена, поскольку она согревает»[11].

Главный спор между Созданием и его создателем – это спор из-за любви и о любви. Персонаж, которого в романе М. Шелли так упорно называют монстром, демоном и уродом, упрекает сотворившего его Франкенштейна не в том, что он не сделал его внешне привлекательным, а в том, что он не подарил ему любви. Получив знание, Создание обретает не только силу и свободу, но и сознание того, что лишь любовь способна сделать из него человека. Он ищет понимания у каждого, кто встает на его пути. Он мечтает о подруге, чтобы стать полноценным, ощутить себя целостным. Его сердце переполнено

желанием любить, в отличие от Франкенштейна любить не способного. Отсутствие любви и становится общей драмой обоих героев, заменивших ее стремлением к мести.

Убийство Элизабет – невесты Франкенштейна – дело рук Создания, и в то же время – самого Франкенштейна. Создание в ужасе от содеянного им. Он страдает ничуть не менее Франкенштейна, оказавшегося не способным защитить ту, которую по-настоящему никогда не любил. Теперь они навеки скованы одной цепью. Эта мысль воплощается в развязке спектакля.

Пустая сцена, залитая холодным металлическим светом, как нельзя лучше иллюстрирует слова Создания: «Мир был рогом изобилия для меня. Теперь он стал обителью холода и льда». В финальной сцене своего последнего северного пути герои «Франкенштейна» напоминают двух бездомных бродяг, ненавидящих, но не способных существовать друг без друга. Боясь потерять замерзшего Франкенштейна, Создание как ребенка качает его на руках. Их руки тянутся навстречу друг другу. Но... их соединила вражда, не любовь. Поэтому Франкенштейн и Создание продолжат свой путь – навстречу ослепительному холодному мертвому свету.

Спектакль Денни Бойла восхищает совершенством формы, которая, не разрушая поэтики романа, придает ему новое современное звучание. Конечно, в нем присутствует тема ответственности создателя перед своим творением, представленная в романе как романтическая версия «Потерянного рая». «Читая, я ощущал все изумление и ужас, какие способны вызвать образ всемогущего Бога, ведущего войну со своими созданиями, – признается в романе монстр. – При этом я часто проводил параллели с собственной судьбой»[12]. Однако главной в спектакле становится тема сегодня куда более болезненная. Это проблема инаковости, не важно, религиозной, расовой, сексуальной или политической. «Я – другой, – говорит о себе Создание. – Я попытался быть таким, как все. Почему я не могу быть тем, кто я есть?» И словно иллюстрируя высказанную здесь мысль об индивидуальной неповторимости каждого человеческого творения, режиссер предлагает эту роль двум разным исполнителям. Если, играя Франкенштейна, Камбербэтч и Ли Миллер последовательно придерживаются заданного режиссером рисунка, то в роли Создания гораздо в большей степени проявляется индивидуальность каждого из них.

К Созданию Камбербэтча в полной мере относятся слова Виктора: «Он не красив, но силен и грациозен». Его горделивая осанка, слегка

откинутая назад голова, чуть затрудненная и, вместе с тем, уверенная манера речи, создают образ сильного и гордого существа. И хотя ему доступны и чувства, и страдания, он более рационален в своих поступках, им движет, прежде всего, пробудившаяся мысль.

В Создании Ли Миллера есть что-то от так и не повзрослевшего ребенка: очарование неловкой детской грации, наивность в восприятии окружающего мира. Сцена, где Создание впервые видит снег, превращается у актера в развернутый этюд: он, словно нашкодивший малыш, кружится по сцене, запрокинув голову вверх, ловит снежинки ртом, сажает на руку, пробует на вкус. В нем больше открытости окружающему миру, и вместе с тем, запальчивой обиды на него. Кажется, что его телесная оболочка слишком несовершенна, чтобы выдержать клокочущее в ней напряжение чувств.

Исполнение заглавной роли двумя столь разными и в равной мере достойными актерами – настоящий подарок зрителю, истосковавшемуся по тому театру, где режиссер еще способен раствориться в актере, не теряя при этом своей главенствующей роли – создателя театральной вселенной.

III. Театр и реальность наших дней. Поэма, полная чисел

Может ли мировой экономический кризис стать пищей для искусства? В сущности, на этот вопрос уже ответил Б. Брехт, создав свою «Святую Иоанну скотобоен» (1930). Экономические институты управляют жизнью общества, однако сами они создаются и контролируются людьми. Историю крупного бизнеса, в конечном счете подчинившего себе своих создателей, режиссер Сэм Мендес и *Royal National Theatre* представят в спектакле «Трилогия братьев Леман» (2019). Заявленный в названии принцип трилогии последовательно выдержан в этой постановке, длящейся три часа, состоящей из трех частей и повествующей о трех поколениях создателей финансовой империи Леман. Не говоря уже о том, что историю эту представят на сцене три актера, по ходу действия ни разу не покидающие площадку для игры, не меняющие ни грима, ни костюмов.

Магия чисел – это то, на чем во многом строится поэтика спектакля, действие которого начинается и заканчивается 15 сентября 2008 г., в день, когда крупнейшие новостные агентства мира сообщили о крахе финансовой империи Леман – четвертого по величине банка США.

«Трилогия братьев Леман». *Royal Globe Theatre.*
Сцена из спектакля

По мнению многих аналитиков, именно этот день станет началом затяжного экономического кризиса, охватившего страны Европы и Америки. Правда, пока весть об этом из стеклянного офисного куба – места действия спектакля – распространится по всему миру, мы вместе с создателями этой постановки перенесемся в другой сентябрь – 1844 г., когда старший из братьев Леман, сын торговца скотом из баварского местечка Римпар, – впервые ступит на американский берег.

«Трилогия братьев Леман» – это история реализованной мечты. Не случайно первая фраза, произнесенная в спектакле актером Саймоном Расселлом Биллом, прозвучит так: «Он мечтал об Америке». Правда, путь к осуществлению этой мечты окажется долог и тернист. Новоявленному Генри Леману, вместе с новой родиной обретшему и новое имя взамен данному при рождении – Хаим, предстоит начать свой бизнес со скромной лавки в Алабаме, торгующей тканями и продающей свой товар всем – даже рабам. Спустя три года к нему присоединится его средний брат Эммануэль (Бен Майлз), а затем и младший брат – Майер (Адам Годли). Вот тогда-то при входе в маленькую лавку с дощатым полом и хлюпающей дверной ручкой и появится впервые желто-черная (не такая, как у других) вывеска, на которой будет написано *Lehman Brothers*. Надпись эта, начертанная на стеклянной офисной стене, по ходу действия будет постоянно трансформироваться, отмеряя этапы

пройденного Леманами пути. Торговля хлопком и орудиями его производства принесет им первый солидный капитал. Из торговцев они постепенно превратятся в брокеров, поставляющих хлопок-сырец на фабрики, в том числе Нью-Йорка, где Эммануэль Леман откроет еще одну контору с новой вывеской. Правда, старшему – Генри не суждено было дожить до этих пор (как и до окончания первой части спектакля под названием «Три брата»). Он уйдет из жизни, и тогда его младшие братья, разорвав на себе одежду, погрузятся в траур, на семь дней и ночей оторвавшись от дел, чтобы принять соболезнования тех, кто придет разделить их горе. Однако жизнь продолжилась. «Барух Хашем!» («Слава Богу!), – как сказал бы Генри, а Генри всегда прав.

Три актера, играющие братьев Леман, совсем не похожи друг на друга. Невысокий, плотный, седовласый Саймон Расселл Билл, красавец Бен Майлс и высокий, тощий, похожий на состарившегося Полишинеля Адам Годли, которому совсем не подходит данное его персонажу прозвище «Картошка». «Голова», «Рука» и «Картошка» на сцене, тем не менее, удивительно гармонично дополняют друг друга. Стоит только сойтись в горячем споре Генри и Эммануэлю, прозванному в семействе «динамит», как «Картошка» мудрым словом и умиротворяющим жестом разрешает ситуацию. Режиссер не отождествляет трех братьев Леман с исполнителями их ролей, ведь по ходу действия они должны будут представить на сцене еще множество других персонажей – мужчин и женщин, взрослых и детей. Но, начав с интонации рассказа о себе, как «о нем», каждый из исполнителей превращается в того самого героя с его неповторимой характерностью, манерой речи и тембром голоса. Причем граница между «я – рассказчик» и «я – в предлагаемых обстоятельствах» становится почти неразличимой.

История братьев Леман – это семейная сага, жанр не новый, глубоко укорененный в литературной традиции. Ведь в основу спектакля легла 9-часовая радиопьеса Стефана Массини, адаптированная для театра драматургом Беном Пауэром. Правда, интонация рассказа в спектакле органично переходит в действие, полное ярких визуальных образов и поэтических метафор, без которых невозможно было бы уложить в сценическое время 160-летнюю историю семьи Леман и созданного ими банка. Сам режиссер определяет жанр спектакля с помощью таких слов, как «поэма», или даже «ритуал». Ритуал, потому что история семьи – это история извечно повторяющихся рождений, браков и смертей. Поэма, потому что прозаический строй спектакля поэтичен, и его лирическая

составляющая подчеркнута звучащей в спектакле музыкой. По словам режиссера, четвертый важнейший исполнитель – это пианистка Кандида Колдикот, на протяжении всего действия сопровождающая его игрой на фортепиано (композитор Ник Пауэлл), в которой звуки старинной еврейской колыбельной «Миндаль и изюм» сменяются твистующими ритмами второй половины XX в.

Однако нельзя не заметить, что поэма, представленная театром, необычна. Это поэма, полная чисел. Ведь история семьи – это еще и история общества, к которому она принадлежит. Война Севера и Юга, опустошившая хлопковые поля Алабамы, а затем и Первая, и Вторая мировые войны являются важными вехами роста семейного бизнеса. Бесконечное мелькание цифр в монологах персонажей обозначает постепенный, но неуклонный рост империи Леман. От торговли к брокерству, от брокерства к банку, от банка к созданию биржи и т.д. и т.п. По ходу действия три поколения семьи Леман прямо у нас на глазах построят свою финансовую империю из коробок для офисных бумаг: все выше, выше и выше. Заключенные в стеклянном кубе, они словно вырваны из окружающего мира, визуальные образы которого возникают в спектакле как проекция: панорама Нью-Йорка, статуя Свободы, горящие поля Алабамы, бушующий океан, – но никоим образом не противопоставлены ему. Они играют по правилам, они слышат время. И они еще помнят своего еврейского Бога, который помог им построить их собственную Вавилонскую башню.

Вторая часть спектакля «Отцы и дети» знакомит нас со вторым поколением семьи Леман. Забавный малыш Филипп (Саймон Рассел Билл) – сын Эммануэля Лемана – превращается в талантливого дельца, настоящую акулу бизнеса, всегда знающую, на что ставить. Он вкладывается в строительство железных дорог, финансирует Панамский канал и в отличие от своего постаревшего отца, привыкшего продавать что-то и создавать что-то, он уверен: «Мы – торговцы деньгами».

А его двоюродный брат Герберт (Бен Майлз) – сын Майера Лемана – с малолетства существует в конфликте с окружающим миром. «У меня есть проблема», – заявляет он. И проблема эта – невозможность принимать все на веру, даже если это записано в Библии. (Чего стоит полемика малыша Герберта с ребе Левинсоном по поводу десяти египетских казней.) Привычка задавать вопросы приведет Герберта в кресло губернатора Нью-Йорка. Если Филипп – риск, то Герберт – ответственность. Удачное сочетание, порождающее еще больше цифр, еще больше нулей.

«Трилогия братьев Леман». *Royal Globe Theatre.*
Сцена из спектакля

При всем том, что история семьи Леман неразрывно связана с восхождением их бизнеса, создатели спектакля не ограничиваются сухим языком цифр, находя яркие визуальные образы, выражающие дух азарта и предприимчивости, бесконечное стремление империи ввысь. Например, образ карточной игры – состязание Филиппа с карточным фокусником, которому ни разу не удается скрыть от него выигрышную карту. Или образ канатоходца, балансирующего на канате над зданием фондовой биржи Нью-Йорка, где вершатся судьбы и целых стран, и отдельных людей. Неуклонный рост бизнеса и осуществление американской мечты, правда, неизбежно приведут героев к забвению старых традиций. Когда умер Эммануэль, траур продлился три дня, и никто уже не сидел в комнате с постоянно открытой дверью и не рвал на себе одежду. Когда умер Филипп, горевали всего три минуты…

Название третьей части спектакля «Бессмертный» воплощает цель жизни трех поколений семейства Леман, их восхождение вверх. Однако созданная ими башня уже начинает вибрировать в поисках равновесия, подобно старому канатоходцу, который в конечном счете срывается вниз. Героем этой последней части становится Роберт Леман (Адам Годли) – сын Филиппа – дитя нового века, любитель скачек и коллекционер произведений изящных искусств. А отправным событием – «черный четверг» (24 октября 1929 г.), – положивший начало биржевому краху

и повлекший за собою множество самоубийств. Несмотря на огромные потери, лодка Леманов и здесь остается на плаву. Правда, во главе банка стоит уже правление, а в самом банке в дальнейшем начнут заправлять трейдеры, но пока деньги – это воздух, семейству Леман по-прежнему есть, чем дышать.

Последний этап финансовой гонки представлен в спектакле стремительным, постоянно наращивающим темп твистом. Танцует Герберт, танцует Филипп, а в центре сцены с особой грацией и усердием танцует наследник их финансовой империи Бобби, с каждым новым пассажем все ниже сгибаясь к полу и, удивительным образом, старея прямо у нас на глазах. В 1969 г. со смертью Бобби банк *Lehman Brothers* перейдет в чужие руки, чтобы прожить еще около полувека.

Финал спектакля возвращает нас в 15 сентября 2008 г., но прежде чем прозвенит возвещающий о банкротстве банка телефонный звонок, мы вновь перенесемся в ту маленькую лавку в Монтгомери, штат Алабама, где все когда-то начиналось, и увидим читающих Тору трех братьев Леман: Генри, Эммануэля и Майера. Барух Хашем! Ведь все еще впереди...

* * *

Что объединяет эти столь разные спектакли, поставленные разными режиссерами на разных сценических площадках? Думается, именно то, о чем писал когда-то П. Брук: открытость эксперименту, умение начать каждый раз заново, с пустой сцены и «чистого листа». Используя весь арсенал доступных театру выразительных средств, создатели этих спектаклей сосредотачивают наше внимание на человеке, на безграничной возможности разнообразных актерских проявлений. Изощренная режиссерская изобретательность надежно спрятана здесь за свободным и, вместе с тем, целенаправленным существованием актера.

Заметим, что слово «эксперимент» само по себе не несет никакого оценочного смысла. «Попытка», «проба», «опыт» могут осуществляться как на поле разрушения традиции, так и в пространстве приобщения к ней, вести к сокрушительному поражению или открытию новых, еще неизведанных путей. Если в науке эксперимент дает возможность отличить научную теорию от лженаучной, то в искусстве таких непреложных критериев не существует.

Нельзя не согласиться с мнением П. Брука и о том, что неживой театр порою трудно отличить от живого, ведь он многолик и агрессивно цепляется за жизнь. Ученые говорят нам, что определить понятие

«жизнь» можно лишь более или менее точным перечислением целого ряда качеств, отличающих ее от «не жизни». Тем не менее, попробуем выделить главное. Живой театр – это тот, в котором ощущается биение человеческого сердца. Ведь каждый новый миг жизни – это начало пути в неизведанное, предчувствие открытия и учащенная пульсация.

[1] «Великий режиссер (Питер Брук) свежим глазом окинул текст и открыл совершенно нового героя…», – напишет Кеннет Тайнен в статье «Триумф Стратфордского Лира. Мир без богов и надежд. Трагедия и гротеск». (*Тайнен К.* На сцене и в кино. М.: Прогресс, 1969. С. 137.)

[2] *Дунаева Е.А.* Есть у революции начало… // Западное искусство XX века. Шестидесятые годы. М.: БуксМарт, 2020.

[3] *Брук П.* Пустое пространство. М.: Прогресс, 1976. С. 38.

[4] Там же. С. 36.

[5] Там же. С. 39–40.

[6] Там же. С. 76.

[7] *Брук П.* Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Малый драматический театр; Артист. Режиссер. Театр, 1996. С. 23.

[8] *Брук П.* Пустое пространство. С. 143–144.

[9] *Шекспир У.* Собр. соч. в 8 т. М.: Искусство, 1959. Т. 5. С. 145.

[10] Там же. С. 217.

[11] *Манн Т.* Собр. соч. в 9 т. М.: Художественная литература, 1960. Т. 5. С. 324–325.

[12] *Шелли М.* Франкенштейн, или Современный Прометей. М.: АЗБУКА, 2018. С. 132.

Дмитрий Трубочкин

Римас Туминас: наброски к творческой биографии

Творческий путь режиссера Римаса Туминаса (родился 20 января 1952 г.) связан с двумя странами, двумя культурами – Литвой и Россией. Так сложилось во второй половине 1970-х, когда он, будучи студентом, должен был регулярно совершать далекие путешествия на поезде: из Вильнюса в Москву и обратно в Вильнюс. На путях, связывавших разные столицы и разные культуры, формировалось его театральное мировоззрение. Недаром в большинстве спектаклей Туминаса есть мотив путешествия, воплощенный в герое с большим потертым чемоданом.

Путешествие ради ученичества характерно для литовской театральной культуры. Так действовали знаменитые литовские люди театра в первой половине XX в.: Ю. Вайчкус, А. Виткаускас, К. Глинскис, А. Суткус, Ю. Мильтинис и другие – создатели новых театров, заложившие основы национальной школы. Ю. Вайчкус, например, побывал учеником в Петрограде у Ю. Юрьева, провел несколько лет в Америке; учителями А. Виткаускаса были актеры и режиссеры МХТ. Ю. Мильтинис – знаменитый руководитель Паневежского драматического театра и режиссер, по собственному признанию Туминаса, более всех на него повлиявший, – после окончания студии при Каунасском драмтеатре учился в Париже у Ш. Дюллена, потом в Лондоне.

Путешественники видят мир шире и разнообразнее, чем живущие оседло, и смелее сочетают то, что многим представляется не сочетаемым. Это правило верно для театра в целом и для литовского театра в частности. От русского театра он перенял подробный разбор авторского текста, психологически достоверные трактовки ролей, ансамблевое мышление, стремление выстраивать не только действие, но атмосферу и настроение; от английского – склонность к речевой иронии, поэзии текста; от французского – пристальное внимание к форме, графичности пластической партитуры.

Способность увидеть новое и незнакомое в привычном, оставить оседлую жизнь и пуститься в новый путь ради познания – все это по сей день свойственно Римасу Туминасу. В то же время он, как и родоначальники литовского театра, сохраняет исконную связь с национальной мифологией, веру в одухотворенность природы. Человек утонченного вкуса, Туминас в то же время похож на хуторского хозяина тягой к почве, к тому, что в земле завязывается, растет и цветет, просит ухода и бережного участия. Хуторянин, подобно кряжистому дереву с большой кроной, глубоко укоренен в земле, при этом часто глядит в небеса и трепетно отзывается тонкими ветвями на любое дуновение ветра. Туминас и в современном мегаполисе живет древними календарными циклами, видит в своем хозяйстве миниатюрный портрет всего земного мира и уверен в том, что уход за своим маленьким садом – это путь к превращению всей земли в большой, цветущий сад.

Закончив в 1974 актерское отделение Литовской консерватории в Вильнюсе (ныне Литовская академия музыки и театра), Туминас в тот же год приехал в Москву и поступил на режиссерский факультет

Римас Туминас
на репетиции спектакля
«Последние луны»
в Театре им. Евг. Вахтангова.
2008
Фото В. Мясникова

Государственного института театрального искусства (ГИТИС), в мастерскую И. Туманова. В предпоследний год учебы в Москве он выпустил свой первый спектакль в вильнюсском Театре драмы – «Январь» по роману болгарского писателя и драматурга Йордана Радичкова. В год окончания ГИТИСа (1979) состоялась его первая постановка в Москве, в Драматическом театре им. К.С. Станиславского – «Мелодия для павлина» Освальда Заградника.

Ранее, в 1973 А. Васильев совместно с О. Ефремовым поставили «Соло для часов с боем» того же автора в Московском Художественном академическом театре и тем самым открыли словацкого драматурга для московских зрителей. А в 1979 в Драматическом театре им. К.С. Станиславского А. Васильев, уже снискавший славу и профессиональный авторитет (он на 10 лет старше Туминаса), выпустил «Взрослую дочь молодого человека» по пьесе Виктора Славкина. Премьера Туминаса вышла сразу вслед за «Взрослой дочерью…» и вряд ли состоялась бы, если бы не энергичная поддержка Анатолия Васильева.

Выпуск московского спектакля пришелся на год весьма драматичный. В 1979 из-за конфликта с партийным руководством ушел в отставку А. Попов – художественный руководитель Театра Станиславского: это по его инициативе здесь стали ставить молодые выпускники режиссерского факультета, Туминас в их числе.

Предсказуемо было, что при таких обстоятельствах первый московский спектакль Туминаса затеряется среди других театральных событий. Тем не менее, эта работа, глубокая и лиричная, стала «миниатюрным» прологом к будущим большим постановкам – штилей в театральном плавании Туминасу ожидать не следовало. Обратим внимание: 27-летний режиссер выбрал для дебютов современных восточноевропейских авторов, чьи имена ни в Литве, ни в России не были на слуху. В этом угадывалось стремление быть первооткрывателем, создавать событие на стадии формирования литературного материала.

После первой московской премьеры Римас Туминас уехал в Вильнюс, поступил на работу режиссером в Государственный драматический театр Литвы (с 1998 г. – Литовский национальный драматический театр) и стал преподавать на актерском факультете Литовской консерватории.

В 1980-е гг., предшествовавшие обретению его страной независимости, между литовской и русской театральной культурой были равновелики силы притяжения и отталкивания. Эпоха «застоя» заразила многие большие театральные коллективы шаблонностью мысли и привычкой к официально одобренному, идеологически нейтральному, а значит, слишком осторожному, рационально мотивированному взгляду на мир. В то же время в начале 1980-х рядом с государственными театрами и при участии режиссеров и актеров, занятых в их работе, активно развивалось движение небольших театров-студий, выходившее в своих исканиях за рамки официально одобренных идей. В последней трети 1980-х этому движению способствовал дух либерализации, широко распространившийся в СССР благодаря новой реформаторской идеологии, провозглашенной по инициативе М.С. Горбачева на Пленуме ЦК КПСС в Москве в январе 1987 г. В мире зазвучали термины новой советской политики: «перестройка», «гласность», «новое мышление». Советские республики уже не желали ограничиваться автономией в составе обновленного Союза. Литва была первой республикой СССР, официально провозгласившей независимость (16 марта 1990 г.).

В бурный период второй половины 1980-х вокруг Туминаса в Государственном драматическом театре Литвы собралась группа актеров – его учеников, выпускников Литовской консерватории. Режиссер стремился увлекать не политическими, а художественными идеями: в первую очередь, мечтой о новом театре, которую он активно и страстно взялся претворить в жизнь. Группа Туминаса была, фактически, новым

товариществом единомышленников, вместе стремившихся к искусству живому, мыслящему, поэтичному; злободневному, но при этом не забывающему о природе сценических событий, об игре и иронии. Этот театр, вдохновлявшийся личностью режиссера и обаянием его идей, должен был по-новому открыться зрителю; обрести смелость и легкость, чтобы обращаться к любой теме – национальной или всемирной, навеянной прошлым или настоящим; искать и находить принципиально новый материал для сцены, и – в то же время – по-новому читать классические драмы, усматривать в них идеи и образы, близкие современности.

Идеи, питавшие Туминаса и его актеров в конце 1980-х, были очень похожи на те, что вдохновляли европейское движение «свободных театров» конца XIX в.; потом первых студий Московского Художественного театра; а потом и послевоенные «театры для людей», по формулировке Джорджо Стрелера, создавшего в 1946 г., вместе с Паоло Грасси, свой *Teatro Piccolo* (буквально, «Маленький театр»). Группу Римаса Туминаса тоже называли «маленькими» (по-литовски, *maži*): во-первых, из-за численности; а во-вторых, потому, что их с утра до вечера можно было найти на Малой сцене Государственного драматического театра Литвы. Здесь они бесконечно репетировали, беседовали, занимались чтением и обсуждением материала будущих совместных работ. Рядом с Туминасом в «маленькой» группе были не только актеры: во второй половине 1980-х началось его многолетнее и плодотворное творческое содружество с композитором Фаустасом Латенасом (годы жизни: 1956–2020).

Первой работой компании стал спектакль «Здесь не будет смерти» (премьера 25 ноября 1988 г.) на основе пьесы, сочиненной Римасом Туминасом и поэтом Валдасом Кукуласом по материалам биографии и творчества знаменитого литовского поэта Паулюса Ширвиса (1920–1979). Поэзия Ширвиса соединилась с историческими хрониками жизни уездных городков Литвы после Второй мировой войны (Ширвис в 1940–1950-х годах работал журналистом и редактором газет в городках Рокишкиского района Паневежского уезда) и фрагментами из «Мартина Идена» Дж. Лондона. Параллелизм биографий литературного и исторического героя всегда дорог для Туминаса, ибо проявляет глубинную связь между художественным вымыслом и реальной жизнью, которая составляет одну из важнейших тем Туминаса-режиссера.

Спектаклем «Здесь не будет смерти» дебютировал новый театральный коллектив, Туминас и его актеры ясно показали особенный, творческий почерк, узнаваемый до сих пор. Авторы спектакля обратились

к истории не парадной, столичной и героической, а скрытой от поверхностного взора, спрятанной в глубине страны. Туминас не просто соединил поэзию с историей: он прочел документы глазами поэта, увидел в простых провинциальных сюжетах философское измерение, превратил документальные факты в свидетельства народной памяти, поражающей богатством ассоциаций, свободой перехода от факта к фантазии и легенде. Он будто взял за основу давний тезис классической культуры: поэзия серьезнее истории, ибо говорит не о единичном (о том, что было), а об общем (о том, что было и могло бы быть)[1].

В Советском Союзе часто военную и послевоенную историю интерпретировали как героический эпос о человеческих подвигах. Туминас и его актеры предпочли эпосу лирику: это уменьшило масштаб действия, но вместе с тем убрало из него тяжеловесность и навязчивую советскую торжественность, придало игре легкость, искренность, теплоту, подробность, свободу, грустную иронию и юмор. Критики отмечали, что в системе художественных идей Туминаса рядом с категорией «действие» равную важность обрели категории «настроение» и «атмосфера»; конечно же, этому много способствовало музыкальное оформление Фаустаса Латенаса.

Тема исторической памяти в советские времена была идеологически ангажированной. Туминас и актеры, взяв эту тему, остроумно освободились от идеологии, объявив в программке: «Спектакль… ничего не отрицает и не утверждает. Он только честно свидетельствует». По сей день театральное кредо режиссера можно сформулировать близко к тексту той старой программки: он стремится создавать на сцене честные свидетельства памяти – личной, родовой, национальной, общечеловеческой.

Профессиональную оснащенность, самостоятельность и перспективность нового коллектива оценили и зрители, и критики, и чиновники. 2 марта 1990 г. в Вильнюсе был учрежден новый государственный театр под руководством Р. Туминаса (разумеется, в этом сказалась настойчивость режиссера в ходатайствах перед Министерством культуры). Актерами театра стали все участники «маленькой» группы. На русском языке за новым вильнюсским театром закрепилось название Малый. Все же по смыслу и историческому контексту название *Mažasis* больше похоже на итальянское *Piccolo* (напоминание о новом и молодом театре Джорджо Стрелера), чем на русское Малый (напоминание о старом московском императорском театре).

Р. Туминас на репетиции спектакля «Маскарад»
с актерами Театра им. Евг. Вахтангова, 2010. Фото В. Мясникова

Рождение нового театра пришлось на самые бурные дни: 16 марта 1990 г. Верховный совет Литовской Республики принял Акт о восстановлении независимости Литвы. «Маленькому театру» Туминаса суждено было стать ни много ни мало, художественным прологом к новому периоду истории государства. Стать первым из трех самых знаменитых литовских театров, образовавшихся в первое десятилетие после распада СССР: в 1998 г. были учреждены *Meno Fortas* Эймунтаса Някрошюса и Театр Оскараса Коршуноваса (ОКТ).

Государственный Вильнюсский Малый театр в первые же дни существования в полной мере ощутил «пограничность» политической ситуации. На печати театра, изготовленной за две недели до провозглашения независимости, значилось: «Литовская Советская Социалистическая Республика». На взгляд новых радикальных политиков, не уследивших в пылу политических баталий за новыми театральными событиями, это означало, что театр принадлежал к старому, советскому миру. Такую репутацию, возникшую благодаря уникальному историческому курьезу, пришлось некоторое время преодолевать – в первую очередь усилиями Туминаса и Латенаса: они по очереди, сменяя друг друга, занимали пост руководителя театра, чтобы удержать вновь учрежденную организацию в системе государственных театров Литовской Республики.

Бурная политическая и социальная жизнь 1990-х открывала настежь все окна и побуждала людей искусства отзываться на злобу дня; несмотря на это программа театра Туминаса предполагала создание в первую очередь художественных, а не политических событий, обращение к языку поэзии и философии, а не публицистики. Вспоминая те годы, режиссер говорил, что много раз испытывал побуждение «отозваться на злость злостью», создать спектакль агрессивный и прямолинейный, безжалостно напасть на зрителя, возмутиться вместе с ним, вознегодовать на грязь современной жизни. Но всякий раз он удерживался сам и удерживал актеров, напоминая им: современный подвиг театра в том и состоит, чтобы не забывать о красоте, выбирать достойные красоты идеи и образы, свидетельствовать о ней языком игровым, свободным, смелым и художественным, эмоциональным, и в то же время мудрым, подробным и неторопливым. На этой идейной основе он формировал репертуар театра: первым же спектаклям сопутствовал ошеломляющий успех на фестивалях и в прессе.

Четыре постановки первого десятилетия Малого театра, осуществленные Туминасом, литовская публика по сей день называет легендарными. Три из них поставлены по классической драматургии, одно – по современной прозе: «Вишневый сад» Антона Чехова (1990); «Улыбнись нам, Господи» по роману Григория Кановичюса «Козленок за два гроша» (роман написан в 1989 г., премьера спектакля в инсценировке Туминаса – в 1994 г.); «Маскарад» Михаила Лермонтова (1997) и «Ревизор» Николая Гоголя (2001). Эти спектакли в совокупности содержат важнейшие приметы театрального мировоззрения и манеры Римаса Туминаса. Отмечу, что, начиная с «Улыбнись нам, Господи» (1994), режиссер работает исключительно с театральным художником Адомасом Яцовскисом; так что легко узнаваемый сегодня стиль Туминаса – результат уникального творческого содружества и соавторства трех мастеров: режиссера Туминаса, композитора Латенаса, художника Яцовскиса – содружества, прервавшегося с безвременной кончиной Фаустаса Латенаса 3 ноября 2020 г.

Римас Туминас понимает любой свой спектакль как действие одновременно жизненное и символическое. Символ, в соответствии с классическим его пониманием, действует по принципу восполнения и присоединения: духовное присоединяется к материальной вещи и проявляет себя в конкретных формах. Туминас, хоть и не использует прямо слово «символ», все же мыслит его в своей работе вполне конкретно;

символизм мышления проистекает из глубокой потребности открывать в мире духовное содержание, свойственной его природному, «хуторскому» мифологизму.

Любой сюжет для него передает историю странствий человеческой души, которая разворачивается как жизненный путь героев, путешествие из одной точки мира в другую. Поэтому в спектаклях Туминаса так много путников и образов путешествия. В «Вишневом саде» на сцене у левой кулисы была выстроена гора из чемоданов, будто в напоминание о том, что герои не смогут обрести спокойствия и потому им сразу надо готовиться к пути[2]. В «Улыбнись нам, Господи» центральная линия сюжета – путешествие трех евреев из литовского местечка Мишкине в Вильнюс на телеге, в которую запряжена старая лошадь. На пути их подстерегают разнообразные встречи; для всех троих этот путь имеет смысл паломничества, ибо Вильнюс для них – «литовский Иерусалим».

В «Ревизоре» визит Хлестакова в уездный городишко понят как смешной и трагический эпизод его поездки из столицы России. Молодой Хлестаков покинул Санкт-Петербург навсегда: уехал из столичного блеска в темную глушь – в поместье к отцу. Остановка в этом безымянном городе была для него последним (и единственным) поводом пережить огромную и небывалую, хоть короткую и фальшивую, чиновничью славу. Идея жизненного пути противопоставлена фальши и случайности этой остановки Хлестакова: в ходе спектакля слуга Осип то и дело подталкивает господина продолжать путь («Надо ехать, хозяин, надо ехать!»), а в конце собирает его и сажает в карету по-отечески безапелляционно. В финале спектакля дочь Городничего Марья Антоновна влезает на фонарный столб, чтобы горестно вглядываться вдаль. Всей душой она жаждет еще одного путешествия для Хлестакова: возвращения к ней, его невесте.

Мир в спектаклях Туминаса, – это мир искусства, живущий не по законам повседневного быта, а по законам воображения. В этом мире граница между явью и сном неразличима; образы прошлого и настоящего смешиваются; воображение придает фантастическую и парадоксальную форму любому, сколь угодно простому проявлению жизни.

В «Маскараде» после открытия занавеса перед зрителем предстает засыпанная бутафорским снегом площадка зимнего сада с одинокой статуей обнаженной Афродиты, освещенная парадным вечерним светом фонарей. Задник и кулисы сформированы плотными тканями черного цвета, так что сцена как будто окружена слепой ночью. В этом без-

донном окружающем пространстве спрятан прямой путь вверх с Земли на Луну (туда вдруг всерьез соберется молодой князь Звездич, начав движение по невидимой лестнице) и разного рода визуальные чудеса (огромная светящаяся люстра неожиданно пролетает через всю сцену из правой кулисы в левую прямо над массовкой актеров).

В мире, где сливаются сон, фантазия, память и явь, живут персонажи, передающие светлую и темную стороны. Из темноты приходят в спектакли Туминаса гротескные юродивые; из света – танцующие девушки в светлых нарядах (Нина в «Маскараде» своей легкой полетностью похожа на романтическую балерину).

Туминас вводит таких персонажей в действие даже тогда, когда их нет в тексте драмы. В «Маскараде» есть некий «Человек зимы», живущий в зимнем саду и катающий для развлечения ком снега; ком становится все больше и больше, вырастая вместе с ревностью Арбенина; в конце концов он превращается в огромный белый шар и подминает под себя ревнивца Арбенина, убившего свою жену и от горя лишившегося рассудка.

Место, в котором на время останавливается человек в своих странствиях, представлено у Туминаса как большой и странный хутор с разнообразными постройками. Здесь царствует прошлое в виде тяжелой мебели, деревянных стен, потемневших от времени и воздействия стихий, причудливых устройств, чье предназначение современному человеку непонятно. В «Ревизоре», например, кровать Хлестакова в гостинице поставлена на большую чугунную платформу от старого пожарного насоса.

Туминас и Яцовскис предпочитают выстраивать декорации и бутафорию внутри черного кабинета сцены и не используют смен декораций. Вместо перестановок они вводят в спектакль выразительные визуальные символы, которые смотрятся весьма эффектно и надолго остаются в памяти зрителей.

В уездном городе живет огромный призрак высотой от планшета до колосников, похожий одновременно на недостроенную часовню с башенкой и куполом без креста и на языческую куклу с размытым лицом, обернутую в серую ткань. Этот гигантский, жуткий призрак, невидимый героям, но видимый зрителям, напоминает о главном преступлении, совершенном местными чиновниками: они не построили церковь, разворовали средства, отпущенные на нее. Похоже, за всю долгую историю постановок «Ревизора» Туминас – единственный режиссер, поставивший столь выразительный акцент на теме преступления уездного города перед Богом: визит Хлестакова – наказание за это

На репетиции спектакля «Улыбнись нам, Господи» в Театре им. Евг. Вахтангова. Слева направо: Римас Туминас, Фаустас Латенас, Адомас Яцовскис

преступление. «Призрак» закреплен тросом за круглый рельс на колосниках (идея Яцовскиса); время от времени он снимается с места и движется по кругу, заполняя собой все пространство, подметая на своем пути все, что натворили, нагрешили люди. Ф. Латенас написал на движение призрачной церкви музыку: в ней слышны и громкие переборы клавишных в регистре органа, и славянское многоголосие, которым в деревнях провожают невесту к алтарю, и ритуальный плач, и прощальный крик журавлей, улетающих на юг дождливой осенью.

При всей этой безграничной свободе фантазии, организующей действие, Туминас – режиссер, ставящий текст драматурга выше себя и принимающий его как закон. Он любит повторять, что делать спектакль «отдельно от драмы» или «против драмы» – то же самое, что сразу заявить свое первенство над Шекспиром, Гоголем или Чеховым. Процесс творчества – это процесс роста: если ты сразу «велик», то и расти некуда; лучше расти, постигая величие гениальных идей, дотягиваться до их высоты собственным воображением.

Передать величие замысла писателя или поэта – значит, по Туминасу, наполнить жизнью мир, им созданный, с помощью актеров. Поэтому Туминас на репетициях придумывает вместе с исполнителями биографию каждого персонажа, следуя и тексту драматурга, и этюдным фантазиям актеров, и своим собственным интерпретациям. Поэтому

сценическое действие его спектаклей наполнено многими подробностями, связанными в единый игровой ансамбль, в единую живописную палитру.

Середина и вторая половина 1990-х отмечена постановками Туминаса в театрах на севере Европы (Финляндия, Исландия) и активными европейскими гастролями Вильнюсского Малого театра, организованными при активной поддержке министра культуры Литовской Республики Саулюса Шальтяниса. Это новое путешествие усилило ощущение большого мира, широты художественного пространства, в котором создаются спектакли даже для маленьких сцен. В эти годы у Туминаса окончательно оформился специфический подход к классике, который сам режиссер иногда называет «взгляд иностранца», или «взгляд со стороны», позволяющий находить нетривиальные способы прочтения известных текстов. Такой подход, выводящий зрителя из автоматизма восприятия, получил в истории искусства название «остранение»[3]. Для Туминаса «остранение» не значит «коверканье»; скорее, это бережное прикосновение издалека, дистанция для сотворчества, поэтического созерцания и взаимодействия, стремление набрать далекую перспективу, чтобы рассмотреть новые конфигурации символов, уже незаметные изблизи.

Художественный авторитет Туминаса в Литве начала 1990-х был настолько велик, что его, руководившего Вильнюсским Малым театром, пригласили в 1994 г. стать главным режиссером Государственного драматического. Он ушел с этой должности через 5 лет работы, и перемена эта совпала с началом новой главы его творчества: на рубеже XX–XXI в. о Туминасе и его Малом театре восхищенно заговорили в Москве и Санкт-Петербурге.

В Москве театр впервые побывал на гастролях в 1998 г., где с большим успехом показал на вахтанговской сцене «Маскарад» на литовском языке. В следующем году этот спектакль участвовал в фестивале «Золотая маска» и получил приз как лучший зарубежный спектакль: это была первая международная премия в истории российского фестиваля.

В 2000 состоялась первая постановка Туминаса с российскими актерами: спектакль «Играем… Шиллера!» по трагедии «Мария Стюарт» Ф. Шиллера в московском театре «Современник». В 2002 режиссер поставил русскую версию своего «Ревизора» в Театре имени Евг. Вахтангова. О каждом из этих двух спектаклей в прессе высказывали диаметрально противоположные мнения; но на всех показах были аншлаги. Спектакль «Играем… Шиллера!» идет в «Современнике» до сих пор, в нем сменилось

несколько актерских составов. Работы исполнительниц главных ролей стали, по общему признанию, одной из вершин их продолжающейся театральной карьеры: Марина Неёлова (Елизавета), Елена Яковлева (Мария Стюарт), Чулпан Хаматова (Мария Стюарт). Следующий спектакль Туминаса в театре «Современник» был «Горе от ума» (2007) по комедии Александра Грибоедова, хрестоматийной для русской культуры: этот спектакль с выдающимися ролями актеров разных поколений также до сих пор сохраняется в репертуаре.

Одновременно с работой за пределами Литвы Туминас продолжал выпускать спектакли в театре Вильнюса, не изменяя своему обыкновению чередовать классику и современную драму. Он поставил чеховские «Три сестры» (2005) и два спектакля по пьесам литовского драматурга Марюса Ивашкявичюса: *Madagascaras* (2004) – фантасмагорию о перемещении литовского государства на остров Мадагаскар – и *Mistras*, или Мастер (2010) – соединение истории и фантазии на материале жизни польской и французской интеллигенции в Париже времен Июльской монархии. Творческий подъем театра совпал с выдающимся событием его жизни: он получил в пользование историческое здание в Вильнюсе – ампирный павильон начала XX в. на проспекте Гедиминаса, 22. Потолок зрительного зала уникален: он выложен зеленоватой прозрачной плиткой из стеклобетона. Сегодня это здание благодаря архитектуре и славе Малого театра признается одной из достопримечательностей Вильнюса.

Работы Туминаса этого периода показали (затем это подтвердилось неоднократно), что он – режиссер-сюрреалист с тонким чувством стиля и театральности, режиссер-график с абсолютной чувствительностью к гротеску и – главное – режиссер-артист с бесконечным доверием к творческой природе актера. Человеческая судьба для него гораздо важнее абстрактных визуальных кружев, сюжетное повествование он всегда предпочитает бессюжетной игре. Он любит разгадывать загадки авторской мысли, сочиняя жизненные истории на темы, предложенные автором, а не предаваться волюнтаризму собственных фантазий, в которых грань между «радикальным прочтением» и самоутверждением стерта до неузнаваемости. Туминас относится к тем, кто не разрушает, а сберегает классику и через нее сберегает красоту, хранимую ею. При глубоком чувстве юмора его мировоззрение трагично, как у романтиков: в его основе тоска по красоте, переживание неспособности современного мира дать ее совершенное воплощение. Насыщаясь болью от невоплощенности, чувство красоты становится предельно

пронзительным и стремится выразить себя в неправильных формах и гротескных образах.

В 2007 г. Туминас стал художественным руководителем Театра имени Евг. Вахтангова. Это первое в истории новейшей России назначение гражданина иностранного государства на руководящую должность в театре. Как показало время, сущность театра как художественного организма и сущность Туминаса как режиссера совпали и усилили друг друга. Для вахтанговцев характерна особая чувствительность к красоте и театральности, аристократизм формы, выразительность физической пластики; в то же время это театр глубоких психологических прозрений, верный исконному стремлению русской школы «сделать так, чтобы зритель после посещения спектакля стал немного лучше». Свой приход в Вахтанговский и успех общего дела Туминас называет просто: «судьба» (не «случай», а именно «судьба»), не стремясь искать ни достоинств, ни заслуг, ни знаков предопределенности, ни тайных дорожек, что привели к этой встрече.

О Туминасе в Театре им. Евг. Вахтангова мы уже имели возможность высказаться подробнее[4]; этот период биографии режиссера еще создается, и о нем не раз скажут в этом году, в преддверии 100-летнего юбилея прославленного театра. Если же поставить себе задачу свести к нескольким развернутым формулам суть творческого метода Римаса Туминаса, воздерживаясь от подведения итогов, получится, вероятно, следующее:

— иностранец в русском театре, глубоко погрузившийся в русскую классику, влюбленный и опьяненный ею, но никогда полностью не совпадающий с «русским взглядом» – и в этом несовпадении заключена его творческая сила и особенная привлекательность;

— режиссер-драматург, ищущий для себя и актеров «воздуха» в промежутках авторского текста, чтобы создать свободное пространство игры – но при этом всегда сберегающий авторское слово и никогда не применяющий прием деконструкции или контаминации;

— властный режиссер, то и дело подсказывающий актеру рисунок, но идущий не от волюнтаристских фантазий к тексту и актеру – наоборот, от авторской истории и актерской природы к сценическим фантазиям и импровизациям, порой самым безграничным, но все же не предающим идею литературного автора;

— классицист по формальным предпочтениям, для которого идея прекрасного не является сентиментальной абстракцией, мыслящий графичными образами, завершенными формами, прекрасно знающий

вековое театральное ремесло и правила, но при этом понимающий, что самые «проверенные» и старинные рецепты холодны без теплого актерского участия, которое может порой расшатать формальную строгость;

— романтик и сюрреалист по мировоззренческой сути, увлеченно насыщающий спектакли ночной языческой образностью, стихийностью (снег, дождь, звезды, ветер, луна), древними «звериными» символами, молчаливо хранящими тайны мироздания (собака, рыба, медведь), угадывающий мистику даже в самых бытовых житейских историях;

—человек, склонный читать почти любое авторское слово как слово поэтическое, прозу – как поэзию, подчеркивающий ритмичность и афористичность высказывания, требующий от актеров произнесения текста «без подъездов» через междометия, без сиюминутного «поиска слова в пространстве», будто бы создающего фразу на ходу – но как точную и заранее продуманную мысль;

— человек искусства, осознающий границы театра достаточно просторными, чтобы выразить любую идею, и обильно насыщающий действие образами разных видов искусства (музыка, балет, поэзия, живопись, скульптура и пр.);

— режиссер, признающий первенство актера, прекрасно владеющий техникой показа на сцене во время репетиций, радующийся всякой уместной актерской импровизации, но всюду напоминающий о загадочном «давлении неба», незримом божественном взгляде, «третьем глазе», который должен заставить актера задать самому себе вопрос: «откуда у меня право так гулять по сцене?»;

— режиссер, признающий исходным материалом для творчества актера небытовой жест, танцевальное движение и пантомиму, требующий музыкальности сценических проявлений (подобно Мейерхольду или Вахтангову) и при этом добивающийся того, чтобы даже самое причудливое действие было узнаваемым по смыслу и цели;

— художник, никогда не увлекающийся архитектурным «строительством» на сцене, но, наоборот, оставляющий пустую площадку как место для танца, которое он окружает тьмой черных кулис и задника; черное и белое – как цвета классического концерта или бала – являются основой цветовой гаммы его спектаклей;

— человек театра, никогда не забывающий об особой магии сценического портала и то и дело подчеркивающий диалог сцены и зрительного зала в своих спектаклях; поэтому в его спектаклях актеры то и дело пристально, серьезно и долго вглядываются со сцены в зрительный зал…

Я поставил многоточие, поскольку есть риск увлечься афористичными высказываниями, поддаться логике парадокса и – таким образом – затемнить финал этого краткого очерка. Закончить его уместно напоминанием о том, что для Римаса Туминаса зрительный зал символизирует совокупный взгляд мира. К миру присоединяются небеса, поэтому вместе со зрителями спектакль смотрят ангелы: они, любит повторять Туминас, «то над колосниками, а то на галерке». В таком высоком окружении театральная поэзия очищается до своей предельной ясности и живет, руководствуясь двумя древнейшими законами искусства, имя которым – «гармония» и «ритм». Для режиссеров, творящих по этим законам, наибольшее счастье – понять, что они сумели задеть в душах зрителей потайной нерв, соединяющий время и вечность.

[1] *Аристотель*. Поэтика. 1451b 3–12.

[2] Постановке «Вишневого сада» предшествовало еще одно путешествие Туминаса из Вильнюса в Москву и обратно: специально, чтобы посмотреть в Театре на Таганке «Вишневый сад», поставленный Питером Бруком в Бруклинской академии музыки и привезенный на гастроли в Москву 6 марта 1989 г. Это была первая в истории англоязычная постановка Чехова, показанная в русской столице. После просмотра этого спектакля Туминас должен был принять решение, будет ли он сам ставить «Вишневый сад». Весь обратный путь Туминас провел в сомнениях; и прямо на перроне в Вильнюсе, где его встречала немногочисленная труппа «Маленького театра», режиссер – ко всеобщей, громкой радости – объявил, что спектаклю быть. Это был единственный случай в биографии Туминаса, когда он поставил решение о своей будущей постановке в зависимость от работы другого режиссера; этим единственным режиссером был Питер Брук.

[3] Русский термин «остранение» был введен Виктором Шкловским в 1916 г.; ему же принадлежат первые описания приема «остранение» на примерах русской литературы в работе «Искусство как прием», впервые опубликованной в 1917 г. (См.: *Шкловский В*. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 7–23.) В театре аналогичный прием известен в более поздней интерпретации Бертольта Брехта как «эффект очуждения» (*Verfremdungseffekt*).

[4] См.: *Трубочкин Д.* Римас Туминас. Московские спектакли. М.: Театралис, 2015.

Мария Хализева

Гармония диссонансов

Грек Димитрис Папаиоанну, художник по образованию, за плечами у которого Афинская школа изящных искусств, работа иллюстратором и сочинителем комиксов, давно уже мыслит образами не столько на холсте или бумаге, сколько в трехмерном пространстве сценических подмостков.

Режиссер, хореограф, перформер, сценограф и художник по костюмам, постановщик сценических шоу, прославившийся церемониями открытия и закрытия Олимпиады – 2004, Димитрис Папаиоанну говорит: «Я верю в то, что искусство абсолютно необходимо для человека и человечества»[1]. Его собственное искусство – при всей метафоричной выразительности – чаще всего окрашено в тона меланхоличные, внешне невыигрышные, черные и серые по преимуществу. Разумеется, это не относится к шоу «с разным уровнем коммуникации»[2] со зрителем, где жанр диктует необходимость красочных эффектов. У Папаиоанну, однако, и они ощутимо приглушены, скрупулезно дозированы.

Про торжественную часть Олимпиады в Афинах, за концепцию и постановку которой отвечал Папаиоанну («с беломраморными статуями и монохромными настенными росписями, с критскими “бычьими” играми, постепенно переходящими в узнаваемые движения спортивных соревнований»[3]), писали: «Церемония открытия XXVIII летней Олимпиады началась с 28 секунд в ритме сердцебиения». И вот это «в ритме сердцебиения» – многое говорит о его принципах в искусстве, крепко замешанных на телесности с ее изнеможением, потом и барьером возможностей, отодвигаемым Папаиоанну все дальше.

Список сценических созданий режиссера, приведенный на его официальном сайте (dimitrispapaioannou.com), состоит более чем из сорока позиций и ведет отсчет от 1987 г., от тридцатиминутного хореографического дуэта «Гора». Его исполняли Ангелика Стеллату и сам 23-летний постановщик – основатели возникшего за год до этого танцевального театра *Edafos*, просуществовавшего до 2002 г.

В сторону танца и исполнительских искусств Димитрис Папаиоанну, интересовавшийся ими еще в годы обучения мастерству художника, всерьез развернулся после поездки в Нью-Йорк в середине 1980-х, где осваивал contemporary dance у танцовщика Эрика Хоукинса, мужа Марты Грэм, посещал класс по танцу буто Эллен Стюарт, основательницы знаменитого экспериментального театра *La MaMa*. Еще один важный момент в биографии – волонтерская работа ассистентом-стажером Роберта Уилсона на мюзикле «Черный всадник: литье волшебных пуль» Тома Уэйтса и Уильяма Берроуза в гамбургском театре *Thalia*, а затем, в том же 1989 г., поездка вместе с Уилсоном в Берлин для работы над световым оформлением «Орландо» Вирджинии Вульф в *Schaubühne*.

Наш зритель, узнавший имя Димитриса Папаиоанну в связи с Олимпиадой, основательно расширил свое представление о нем

Димитрис Папаиоанну.
Фото *Julian Mommert*

благодаря фестивалям «Территория» и «Новый европейский театр». В 2013 г. в программу «Территории» вошел спектакль Папаиоанну «Первая материя» или «Первичная материя» (*Primal Matter*), премьера которого состоялась годом раньше.

«Если в чем и можно обвинить это смелое, отлично сделанное шоу, то никак не в цинизме и эпатаже, а, скорее, в легкой доле попсовости»[4], – писал рецензент о состоящем из немыслимых физических трюков, теловычитаний и телозамещений действе, почувствовав, кажется, карикатуристское прошлое постановщика. Оно, действительно, периодически выстреливает в его работах, скажем, в постановке 2006 г., озаглавленной «2», – ее даже характеризовали как «пейзаж из комиксов»[5].

Два исполнителя «Первой материи» – полностью обнаженный Михалис Теофанус и его «черный человек» Димитрис Папаиоанну – на протяжении 80 минут в нерасчленимом тандеме пробивались к сути вещей, к первой материи по Аристотелю: к способности любого вещества принимать ту или иную форму. Они являли собой яростное столкновение двух начал, пытающихся срастись воедино и обрести пока недоступные человеку физические умения. Весь этот синхрон и рассинхрон требовал от действующих предельного напряжения сил – Папаиоанну называет «Первую материю» экстремально изнурительным «суицидальным перформансом», но подчеркивает, что это была

очень личная вещь, созданная «исходя из того, что я могу сделать»[6], на что хватит физических сил.

Микрофон, один из считаных предметов реквизита, требовался здесь не для речи – слово как таковое в работах Димитриса Папаиоанну отсутствует, – но для усиления звука телесности, вроде дыхания или шагов.

В качестве «первой материи» публике предъявлялись артефакты античности. Атлетически сложенный юноша, застывший на крутящемся табурете перед черным задником, внезапно лишался руки, ноги или даже головы – виртуозно подворачивал или скрывал их в черной драпировке. Тело выглядело скульптурой (вид сзади, вид спереди – нагота и статуарность), созданием «черного человека», не способного остановиться на достигнутом и продолжающего экспериментировать со своим произведением. Скульптор совершенствовал творение, взиравшее на него печально и укоризненно, жертвовал статуе свою ногу, а то и голову, – в попытке приблизиться к недостижимому идеалу. «В детстве, – рассказывает Димитрис Папаиоанну, – я гулял среди мраморных руин, натыкаясь на фрагменты тел молодых людей в лучшие моменты их жизни, – и эти впечатления очень сильно на меня повлияли»[7].

В «Первой материи» имелась сцена очищения, почти омовения тела от головы до пят (в ней, кстати, тоже задействован микрофон, транслирующий звуки трения материи по плоти). На вывешенной на двух прищепках ткани отчетливо прорисовывались черные отпечатки ступней. Эпизод заставлял вспомнить спектакль «Маленькие трагедии. Дон Гуан. Чума» Эймунтаса Някрошюса. Там Дон Гуан оттирал грязные пятки убитого им Дона Карлоса, самому же Гуану чернили стопы и тот оставлял в финале дьявольский след на листах огромной книги, оскверняя нетронутую белизну.

У Димитриса Папаиоанну неожиданно обнаруживается немало типологических сходств с Эймунтасом Някрошюсом (хотя отличий несоизмеримо больше), особенно это ощутимо, когда смотришь трейлеры греческих спектаклей, концентрированное собрание наплывающих друг на друга фрагментов. Взгляд выхватывает брата-близнеца юродивого Николки из някрошюсовского «Бориса Годунова» или фигуру, влачащую на себе гроздья стульев, как когда-то Пиросмани Владаса Багдонаса. Папаиоанну и Някрошюса роднит и тяготение к сумеречному свету на сцене, к тонам и краскам неброским, к акценту на невербальном. У обоих это не потеря доверия к слову, а принципиально иной способ мышления.

«Первая материя». Сцена из спектакля.
Фото *Nikos Nikolopoulos*

В случае Папаиоанну, синтезирующего физический и визуальный театр, – мышления телом и композицией размещенных в пространстве объектов.

Значительно чаще, однако, чем переклички с образами миров Някрошюса, в работах Димитриса Папаиоанну возникают аллюзии на постановки Пины Бауш (в первую голову стоит назвать «Кафе Мюллер»): кажется, Папаиоанну ведет с ней непрекращающийся диалог. Имя Бауш он неизменно повторяет, спрашивают ли его, кто повлиял на его творчество («Дэвид Хокни, Яннис Куннелис, Пина Бауш»[8]) или просят назвать тройку лучших, на его взгляд, современных театральных режиссеров («Ромео Кастеллуччи, Роберт Уилсон, Пина Бауш»[9]). В 2018 г. Папаиоанну создал полнометражную работу «С тех пор как она» (*Since She*) для *Tanztheater Wuppertal*, посвященную так много значившей для него хореографу и танцовщице. Это был, как писал рецензент, «трибьют Пине <…> помноженной на Босха»[10].

О хореографии в чистом виде (как и вообще о беспримесных жанрах) в случае мультидисциплинарного художника Димитриса Папаиоанну, ориентированного на перформативные практики с их размыканием границ театра, говорить не приходится. Возьмем в качестве примера спектакль *Medea (2)* (2008) – вольное возобновление работы 1993 г., когда Папаиоанну еще называл свой театр танцевальным и выступал

«Первая материя». Сцена из спектакля.
Фото *Nikos Nikolopoulos*

в роли Язона. 60 минут концентрированного безмолвного страдания для пяти главных персонажей и десяти аргонавтов (в первом варианте исполнителей было занято в разы больше – 52 человека – «пятьдесят гребцов только с одним резоном – / чтоб завладеть Руном – с песнями и трезвоном / пустились на корабле за горизонт с Язоном»[11]) шли под музыкальный коллаж из опер Беллини, в том числе, сладостную «Норму».

В «Медее», ассоциирующейся с мраком, неожиданно доминирует белый цвет – наряды Главки, и, что важнее, Медеи (гофрированная юбка, способная превращаться в накидку-крылья, намек на крылатую колесницу Гелиоса), морская форма аргонавтов, больше похожих на матросов из «Оптимистической трагедии». Их отряд плавной решительной цепью шаркает по щиколотку в воде, разлитой на сцене, а предводитель Язон передвигается на котурнах-кораблях. Вода здесь обступает, как и беды («…потому что нас окружает море, / на горизонте горе заметней, чем голос в хоре»[12]), она бликует на заднике и капает с мокрых волос, от нее привычно спасаются на криво стоящих столах и перевернутых стульях. Как изящная стрекоза, перепархивает Медея – Евангелия Ранду со стола на стол; верхняя часть распластанного на дощатой поверхности туловища тянется вверх, и кажется, стрекоза намерена выскочить из нарядной оболочки, а Медея – выползти из платья и из привязанности к Язону. С прежней жизнью оказывается покончено в тот момент,

Е. Ранду – Медея.
«Медея (2)»

когда Медея решается на отчаянный удар разведенных до того рук, и два младенца-куклы, надетые на каждую, разбиваются в крошево, осыпающееся в воду. Побег из Коринфа Медея совершает на двух перевернутых стульях, опирающихся лишь на спинки, – она передвигается на них по воде, как на громоздких ходулях, край подола платья заткнут в рот, чтобы не намочить и не закричать. Пластический текст «Медеи» Папаиоанну выстроен на всевозможных вариантах преодоления.

Лишь отдаленно напоминает о хореографии пластика оголенных рук двух десятков исполнителей в репетиционной одежде, прилежно поддерживающих одна другую под локоть и складывающихся в два гуттаперчевых извива гротескно длинной змеи, в спектакле «Нигде» (*Nowhere*, 2009). Волнообразно покачиваясь в воздухе, змея помогает юным возлюбленным расстаться с одеждой и отправляет очередную Еву в объятия очередного Адама, после чего распадается на части, и свидетели удаляются. Эта центральная сцена «Нигде» тоже посвящена памяти Пины Бауш, ушедшей из жизни в том самом 2009 г. В привычном смысле этот фрагмент танцевальным не назовешь, впрочем, к чему постановщик не стремится, так это к привычному.

В последнее десятилетие Димитрис Папаиоанну в своих сценических сочинениях отчетливо тяготеет к деконструкции тела. На замечание о том, что этот прием становится «обязательным аттракционом», режиссер отвечает: «Мы здесь работаем в двух направлениях: с одной

«Великий укротитель».
Сцена из спектакля.
Фото *Julian Mommert*

стороны, пытаемся препарировать человеческое тело, разъять его на части, с другой – составить гибрид человека из разных элементов. Эти оптические иллюзии полностью отражают современное состояние человеческих бытия и сознания, утративших целостность, – и одновременно приближают нас к пониманию современной гармонии, складывающейся из самых разных человеческих переживаний, в том числе страхов и ужасов»[13].

На поиски новой гармонии Папаиоанну устремляется в своем самом, вероятно, совершенном на сегодняшний день спектакле – «Великий укротитель» (*Great Tamer*, 2017). Спустя полгода после премьеры его привозили в Москву на фестиваль *NET*, а в 2019 – в Санкт-Петербург на Театральную олимпиаду. Пресловутая деконструкция тела со всей очевидностью работает здесь на погружение в меланхолию символов, в воронку архетипов.

Под звуки штраусовского вальса «На прекрасном голубом Дунае» в обработке Стефаноса Друссиотиса (он же ассистент режиссера и художник по свету) ощерившееся и изломанное пространство сцены – десятки оттенков серого – тревожно оживает, как и застывшая еще до начала черная человеческая фигура на авансцене. Всё приходит в движение, чтобы в безмолвии поведать о необъятности человеческих возможностей, не только мысли, но и пластики, пронестись вихрем преображений по истории живописи, вызывая у публики рой ассоциаций.

«Великий укротитель». Сцена из спектакля.
Фото *Julian Mommert*

Персонаж Магритта тут оставляет на авансцене пустые башмаки Ван Гога, пускающие корни в устланную серыми щитами сцену, как в плодородную почву искусства или в вечность. Обнаженный перформер, который, кажется, мог бы служить натурщиком самому Микеланджело, вдруг оказывается в миллиметре от того, чтобы преобразиться в святого Себастьяна Андреа Мантеньи, недаром за его спиной виднеются в призрачной дымке древки стрел. Нагое тело, только что полное жизни, внезапно обнаруживается на операционном столе, а черные фигуры, его туда водрузившие, единым движением извлекают белые воротники, накидывают их на шеи и, склонившись над бледной плотью, предстают хирургами с картины Рембрандта «Урок анатомии доктора Тульпа». Они взрезают плоть и вытягивают кишки-канаты, кишки-колбаски и прочие сочащиеся кровью органы, чтобы, снова мгновенно перегруппировавшись, совершить очередную метаморфозу – молниеносно избавиться от тела и рассесться вокруг теперь уже пиршественного стола, поглощая в изобилии блюда, только что обозначавшие чьи-то внутренности. Мимолетная цитата из фильма «Повар, вор, его жена и ее любовник» Питера Гринауэя. На сцене появятся и аллегорические натюрморты в жанре *vanitas* эпохи барокко – скажем, огромная раскрытая книга и череп на ней, напоминание о тщете всего сущего.

Многое (хореографическое и цирковое) в «Великом укротителе» выросло из работ предыдущих полутора десятилетий, из той же «Первичной материи», экспериментов с дополнением физически ущербного тела фрагментами тела другого. Здесь немало странных головоногих существ – к примеру, с торсом женщины и ногами от мужских силуэтов, да еще развернутыми ягодицами вперед. Придумано и воплощено это безупречно, как и иллюстрация предельного ужаса, стилистически напоминающая о Сальвадоре Дали: раскиданные по сцене части человеческих тел, выпрастывающиеся чуть ли не из преисподней и в нее же уползающие.

Время – великий укротитель: все великие возможности, великие порывы и великие воплощения, как и невеликие, оно сводит к бренности и тлену. Время укрощает даже самых буйных мыслью, не желавших мириться с его всевластием. Оттого в финале одного из самых перфекционистски придуманных действ из-под сцены на ровной серой поверхности приподнимают насмешливо сложивший конечности скелет, чьи кости с тихим шелестом ссыпаются на страницы книги – книги бытия человеческого.

Течение «Великого укротителя» определяют вспышки режиссерской фантазии, нередко повторяемые с элегантной навязчивостью. Скажем, лейтмотив спектакля – голый человек на голой земле, укладывающийся на перевернутый светлой стороной щит (фактура в спектакле используется самая бесхитростная: дерево, жатая бумага, гофрированная фольга) ногами к зрительному залу, – явное напоминание о картине «Мертвый Христос» Мантеньи. Тело укрывают легчайшей тканью, а затем роняют рядом другой щит, от чего покров взвивается в воздух и, струясь, опадает рядом, обнажая обнаженное. Так происходит много раз подряд в начале спектакля, к этому образу возвращаются не однажды, задавая определенный ритм.

Но самое интересное в «Великом укротителе» – даже не всполохи фантасмагорических видений и не их театральное воплощение, а чувство композиции: способы совмещения, мгновенность переходов, стык несочетаемого, невозможность предугадать развитие темы.

Вот скрывается под горбатым мостиком – все из тех же выгнутых щитов – неведомый беглец, а над его телом втыкаются в древесину полчища стрел, выпущенные невидимым врагом, и тут же превращаются в колосящееся желтое поле, с которого собирают урожай. Земля тем временем начинает исторгать иные плоды: выплевывает из себя одно

за другим нагие мужские тела – напоминанием о том, сколько мертвецов погребено под нашими ногами и скольким еще предстоит родиться, чтобы ими стать.

Мощных образов с явно онтологической, а то и хтонической подоплекой в «Великом укротителе» – изобилие. Димитрис Папаиоанну декларирует: «Меня увлекает возможность художника создать свою вселенную»[14] и создает ее из всего, доставшегося сегодняшнему дню в наследство. Новая гармония вырастает из диссонансов и противоречий, из разладов и несозвучий, из ужаса и обреченности.

«Великий укротитель» кажется квинтэссенцией сценических поисков Димитриса Папаиоанну по закручиванию символов и архетипов в визуальный клубок, где исполненное внутренней меланхолии «страдание [идет] рука об руку с эротизмом»[15]. Следует, вероятно, проговорить то, на чем настаивает режиссер: «Обнаженное тело у нас – повод для восхищения красотой, не повод для провокации»[16], и с ним трудно не согласиться.

Некоторым отступлением от генеральной линии многих последних лет, хотя и не радикальным, видится спектакль «Изнанка» (*Inside*), намеренно избавленный от физической усложненности, делающий акцент именно на меланхолии.

Выпущенная в 2011 г., «Изнанка» продолжительностью 6 часов демонстративно лишена эффектов и событийности. Прошел спектакль всего 20 раз, и последний показ был зафиксирован режиссером на видео с одной установленной по центру камеры. С тех пор работа существует в статусе видеоинсталляции.

В России «Изнанка» Димитриса Папаиоанну демонстрировалась на экране в Московском музее современного искусства на Петровке в рамках фестиваля «Территория» – 2017 (за пару месяцев до приезда «Великого укротителя»). Зритель вправе был выбирать продолжительность своего присутствия. Кто-то мог счесть, что все шесть часов смотреть не обязательно, поскольку три десятка актеров-перформеров совершают тут исключительно схожие действия, отличающиеся лишь микронюансами, а сам режиссер характеризует происходящее как *ceremony of nothing*[17], что можно трактовать как церемонию незначительного, ритуал пустоты, ноль-ритуал. В светлой студии с просторным балконом имеются кухня, ванная, огромная кровать и, разумеется, входная дверь, рядом с которой расположена вешалка. Персонаж заходит, пристраивает на крючок верхнюю одежду, роняет на пол сумку, проходит в

«Изнанка». Сцена из спектакля. Фото *Marilena Stafylidou*

ванную, раздевается, принимает душ, выходит обернутый полотенцем, обнажается, одевается в домашнее, переходит в кухню, ест, заглядывает на балкон, любуется видом, возвращается, раздевается, ложится, укрывается простыней, откатывается на другую сторону постели. И вот уже в помещение входит следующий, а приметы пребывания в нем предыдущего оказываются незаметно смыты, как, впрочем, и он сам, растворившийся в складках белоснежного белья. Все в точности повторяется, причем в некоторых случаях входят разом несколько человек (пол не принципиален), и в какой-то момент в студии образовывается целый коллектив, каждый представитель которого совершает одно из вышеперечисленных действий. Меняются лишь освещение и виды за балконной дверью.

Сознание пытается связать эту совершенную визуальную медитацию сначала с Чеховым («люди едят, пьют, носят свои пиджаки, а в это время рушатся их судьбы»), затем с Бродским («проходит за спиной толпою жизнь»), а потом и с собственной повседневностью. Человек не вечен, но прежде чем умереть, он проживает длинный-предлинный ряд дней, полный однообразных ритуалов («…мы сидим и 6 часов смотрим на пустое время. То время, которое каждый день тратим на эти бытовые вещи, не задумываясь. Это время лишено ценности для нас, и именно его Димитрис нам показывает»[18]), способных предстать как рутиной, так и искусством.

Комментарий самого Папаиоанну, приводимый в одной из статей об «Изнанке», добавляет информации к размышлениям: «…если в инсталляции посмотреть на кухню, то там выстроена композиция и свет Вермеера, в ванной комнате – Дэвид Хокни, а в области спальни – Эдвард Хоппер. Все трое – любимые художники Димитриса. И все трое – работали с одиночеством и одинокими людьми в своих домах»[19].

Театры и музеи современного искусства вполне могут поспорить, по чьему ведомству должен проходить ряд работ Папаиоанну. Так, итальянский частный музей *Collezione Maramotti* в сотрудничестве с театром *Reggio Emilia* в конце 2019 г. инициировал его сайт-специфик перформанс *Sisyphus / Trans / Form*, посвященный размышлениям о смысле искусства, изнурительной борьбе художника за этот смысл, в том числе в глазах публики. О сизифовом труде человечества, как и о дихотомии человеческого бытия, коренящегося в материи, но взыскующего духа, Папаиоанну уже задумывался – скажем, в спектакле «Натюрморт» (*Still Life*, 2014).

Перформеры, среди которых был и Папаиоанну, наглядно материализовывали в музейном пространстве физическую и психологическую энергию, жертвуемую на создание произведения искусства. Они демонстрировали, как собственный замысел может оказаться тюремным заключением для художника, бесплодной попыткой проломить стену, растущую быстрее, чем одолевается предыдущая. Творение порой осыпается под рукой, будто штукатурка со стен (в реальности перформанса – мягких), стена наваливается на творца, и он вынужден влачить ее за собой, словно улитка свой домик.

2020 год разрушил многие планы. Не состоялся Авиньонский фестиваль и анонсированная премьера Папаиоанну в стенах Папского дворца, но оказалось реальным выпустить в сентябре в Италии 45-минутный спектакль «Чернила» (*Ink*) для двух мужчин-исполнителей, один из которых сам режиссер. Судя по фотографиям и коротким видеофрагментам, мотивы и образы «Великого укротителя» еще до конца не отрефлексированы и продолжают владеть мультижанровым сознанием постановщика.

Главным темам Папаиоанну – встрече современности и античности, как и неисчерпаемости физических и творческих возможностей наряду с осмыслением телесности как таковой – доводится выплескиваться на подмостки образами мрачных сюрреалистических ви́дений. Раз от раза они становятся все более отточенными и устрашающими.

Взгляд Димитриса Папаиоанну на все сущее – это одновременно ощущение себя наследником античной Эллады (художник явно не смиряется с тем, что «катарсис навсегда заперт в вечной славе древнегреческой трагедии»[20]) и мирочувствование современного творца, не ведающего границ идей, искусств, времен, государств.

1 *Исаков Антон*. Димитрис Папаиоанну о творчестве, о миссии искусства и о русском театре // ИА REGNUM. 2019. 11 ноября.

2 *Babushkina Xena*. Димитрис Папаиоанну: «Зритель не должен понимать мои идеи» // *The Village*. 2017. 15 декабря.

3 *Исаева Наталья*. Тело как культурный объект, движущийся в пространстве // *Вестник Европы*. 2019. № 52. С. 267.

4 *Шендерова Алла*. Сам себе Пигмалион // *Коммерсантъ*. 2013. № 184. 9 октября.

5 *Georgoussopoulos Kostas*. A Piercing Parody // Ta Nea. 2017. 23 March.

6 *Babushkina Xena*. Указ. соч.

7 *Матвиенко Кристина*. «Ключевая задача театра – объяснять человеку устройство мира». Димитрис Папаиоанну о греческих корнях и поисках новой гармонии // *Colta*. 2018. 18 января.

8 *Исаков Антон*. Указ. соч.

9 Там же.

10 *Исаева Наталья*. Указ. соч. С. 268.

11 *Бродский Иосиф*. Из Еврипида. Пролог и хоры из трагедии «Медея» // Иосиф Бродский. Стихотворения и поэмы. В 2 т. СПб., 2011. Т. 2. С. 196.

12 Там же.

13 *Матвиенко Кристина*. Указ. соч.

14 *Babushkina Xena*. Указ. соч.

15 *Исаков Антон*. Указ. соч.

16 *Жиляева Яна*. Режиссер Димитрис Папаиоанну: «Обнаженное тело – повод для восхищения» // *Forbes*. 2017. 14 декабря.

17 Цит. по: *Inner Emigrant*. Inside | Dimitris Papaioannou // Яндекс Дзен. 2017. 13 октября.

18 Там же.

19 Там же.

20 *Georgoussopoulos Kostas*. Указ. соч.

Любовь Овэс

Пуговицы в профиль

Сохранилось около тысячи эскизов, набросков, рисунков театральных костюмов Инны Габай. Многие утрачены. Она не придавала значения их экспонированию, публикации, сохранению.
Порой рисовала на одном листке с двух сторон. Не заботясь о композиции, могла разместить от трех до семи сюжетов на одной бумажке. Главным и единственно важным считала работу над спектаклем, жизнь костюма в нем. А лист можно подарить, можно и выбросить. Удивительно, что часть ее работ все же оказалась в государственных собраниях[1]. Во-многом, благодаря Э.С. Кочергину.

Первый свой спектакль – «Маша-Снегурочка» в Театре драмы и комедии (ныне Театр на Литейном) – она сделала в 1963 г., последний – «Шут Балакирев» в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской – в 2001-м. Было еще возобновление «Кошек-мышек» в АБДТ им. М. Горького в 2009-м, но повтор спектакля 1974 г. вряд ли бы она сама, с присущей ей гипертрофированной честностью, включила в список работ. Да в этом и не было надобности. До 2000-х г. она работала много и ритмично, по четыре-пять спектаклей в год, а то и больше: в 1974-м их было восемь, в 1976-м – семь.

Неполный список спектаклей Инны Габай включает сто двадцать наименований. Легко поддаться искушению и объяснить столь блистательный результат жизненным и творческим союзом с Эдуардом Степановичем Кочергиным, известным сценографом, одним из тех, кто изменил художественный язык отечественного театра, создал школу. Так обычно и делали. И до известной степени были правы. Но только «до известной».

Годы ее учебы в Ленинградском государственном театральном институте им. А.Н. Островского – одни из самых блистательных в истории этого учебного заведения. Еще работали актеры и режиссеры, начинавшие творческий путь в 1920-е – первой половине 1930-х гг.: Б.В. Зон, Л.С. Вивьен, Л.Ф. Макарьев, В.В. Меркурьев, А.А. Музиль, Е.И. Тиме-Качалова, Т.Г. Сойникова. Но уже преподавало и следующее поколение: Г.А. Товстоногов, Р.С. Агамирзян, З.Я. Корогодский, А.И. Кацман, И.П. Владимиров, Д.И. Карасик.

Инна поступила на постановочный факультет в 1960-м, к Т.Г. Бруни. Это был шестой набор созданного Н.П. Акимовым факультета. Татьяна Георгиевна была известным художником, равно успешно работавшим в оперном, драматическом и кукольном театре. Но главной ее любовью был балет. Как художник этого вида сценического искусства она пользовалась известностью. Была высокопрофессиональна, добросердечна и неконфликтна. Кроме Акимова и Бруни, на факультете преподавал Илья Григорьевич Сегаль, дипломированный музеевед, выпускник Института истории искусств, широко образованный в сфере изобразительной культуры человек и опытный художник. Однако, некоторые студенты и выпускники Бруни и Сегаля посещали мастерскую Г.Н. Мосеева, в институте не работавшего. В прошлом он был макетчиком, помощником В.В. Дмитриева, легенды отечественного театра, знаменитого художника, представителя ленинградского сценографического авангарда,

И. Габай. Эскизы костюмов. Калерия. Ольга Алексеевна.
«Дачники» А.М. Горького. АБДТ им. М. Горького. Режиссер Г.А. Товстоногов. 1976

во второй половине жизни успешно работавшего во МХАТе. Именно Мосеев связал для них два берега отечественной сценографии, между которыми, не будь его, зияла бы пропасть. Он и сам ловко прошел по заминированной в годы сталинизма территории, не подорвавшись, как многие, отдавая дань живописной декорации, но не изменив при этом наследию авангарда.

Мастерская Мосеева с огромным окном, обращенным на Пантелеймоновскую церковь, была в пяти минутах ходьбы от института на ул. Пестеля, 5. В шестидесятые она стала центром творческого притяжения, где молодые художники – Э. Кочергин, Г. Сотников, Т. Ратнер-Сотникова, В. Паршиков, С. Мавлюбердин, И. Ведерникова, И. Габай и другие – приобщались к наследию формальной школы. То, что Мосеев по-прежнему был востребованным художником, а не только хранителем исторической памяти, имело значение. Собиравшиеся в его мастерской могли видеть спектакли учителя на сцене Малого театра оперы и балета, Театра драмы им. А.С. Пушкина[2]. Он прекрасно рисовал, писал, в совершенстве владел профессией. Мог и хотел учить.

Место его мастерской среди аналогичных неформальных объединений и альтернативных художественных сообществ не изучено, а значит и не оценено. Такие центры притяжения в советское время были невероятно важны. Они давали опору и веру, выстраивали человеческие и

творческие ориентиры, помогали профессиональному становлению. Под руководством Г.Я. Длугача, руководителя группы «Эрмитаж», молодые живописцы изучали образцы западного искусства, собираясь у В.В. Стерлигова, осваивали наследие русского авангарда по методикам Института художественной культуры. К наследникам школы К.С. Малевича принадлежал и П.И. Басманов, с дочерью которого Мариной Инну связывали близкие отношения.

Творческая биография Габай началась на сломе эпох. Многое зависело от политических, социальных и культурных установок, но не исчерпывалось ими. За сорок лет, что она проработала в театре, идеологические установки менялись, нарастало и ослабевало их давление, никогда окончательно не исчезая. Но появилась возможность не реагировать, особенно у женщин. Они словно бы говорили себе: «Ко мне это отношения не имеет» – и были правы. Их крепостью становились дом и семья.

Инна провела детство в заповедниках, среди лесов, кустов, трав, земли и песка. Ее отец, ученый-лесовод, кандидат сельскохозяйственных наук, специализировался на укреплении почв. Семья часто переезжала. Жили натуральным хозяйством. Когда девочка пошла в школу, ей выдавались из дома и завтраки, и обеды. А она мечтала оказаться в магазине и купить конфет. Смогла осуществить это лишь в третьем классе в Бендерах[3]. Позже был переезд из Молдавии в Башкирию, окончание школы, отъезд родителей в Сталинград и самостоятельная жизнь в Уфе в течение года. Работа экскурсоводом в Государственном художественном музее им. М.В. Нестерова и целевое направление от Министерства культуры Башкирской АССР для поступления на постановочный факультет Ленинградского государственного театрального института им. А.Н. Островского. В 1964 г. она вышла замуж за Э.С. Кочергина, и их профессиональные судьбы соединились. Творческая биография Габай оказалась производной от его биографии. В 1963 г. он стал главным художником Театра драмы и комедии, в 1966-м – Драматического театра им. В.Ф. Комиссаржевской, в 1972-м перешел в АБДТ им. М. Горького.

Удачей обоих было, что учились они и начинали работать в узкий отрезок времени – десять–пятнадцать лет – относительно мирного сосуществования трех поколений режиссуры, когда старшее еще не утратило силы и авторитета, среднее не чувствовало себя уверенно и нуждалось в талантливых помощниках, благодаря чему появились молодые, не воспринимавшиеся пока конкурентами и потому ставившие

спектакли. Лет через семь двери ленинградских театров перед ними плотно захлопнутся, и единственным, кто будет давать работу, окажется Я.С. Хамармер, главный режиссер Театра драмы и комедии[4].

Первые шаги супружеская пара сделала под руководством Г.И. Гуревича[5]; профессионально окрепла в театрах Р.С. Агамирзяна и Г.А. Товстоногова; поиском собственного пластического языка была обязана сотрудничеству с Е.Л. Шифферсом, Ю.Б. Дворкиным, К.М. Гинкасом, Е.М. Падве, Г.Н. Яновской, В.М. Фильштинским, Л.А. Додиным. То, что они работали со сверстниками, существенно. В совместной работе сформировалась новая эстетика ленинградского театра. С годами такие явления, как театр Падве, Голикова, Додина, Гинкаса, Яновской стали данностью. У многих появлялись «дома». В закладку фундаментов вошли и камни Кочергина – Габай[6].

Первое упоминание Инны как художника по костюму находим в 1965 г. в программке спектакля «Маклена Граса» по пьесе М. Кулиша Ленинградского областного театра драмы и комедии. Режиссер Евгений Шифферс, сценограф Эдуард Кочергин. До этого Габай участвовала в создании четырех спектаклей, но ее имя ни разу не указывалось. В те годы профессия художника по костюму воспринималась как второстепенная. В перечне постановочных бригад 1950-х – 1957-х гг. ее представители зафиксированы лишь четыре раза[7]. Театры заключали договоры с художниками-постановщиками; а кого те приглашали «на костюмы» для дирекции, значения не имело.

В архиве Михайловского театра эскизы костюмов Габай к опере Д.Б. Кабалевского «Кола Брюньон» числились за Кочергиным, декорации спектакля делал он. Никакого ущемления авторских прав и умысла тут не было. Особенно, когда спектакль делала семейная пара. Происходило так и потому, что костюмы художники-постановщики обыкновенно брали на себя[8]. Далеко не ко всем спектаклям Кочергина Габай создавала костюмы. Часто он делал все сам. И приглашение в БДТ получил, как мастер театрального костюма. В «Генрихе IV» У. Шекспира декорации принадлежали Г.А. Товстоногову.

Из двенадцати постановок, оформленных Кочергиным за время службы в Театре В.Ф. Комиссаржевской, Инна работала только в четырех. (В тот год, когда он стал там главным художником, она родила сына.) На одном из них – «Насмешливое мое счастье» (1968) – впервые осознала, что такое драматургия костюма. К.М. Гинкас, постоянно работавший с ними в те годы, считал, что Кочергин давал ей колеры, указывая пределы,

И. Габай. Эскизы костюмов. Глумова. Мамаев. «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского. АБДТ им. М. Горького. Режиссер Г.А. Товстоногов. 1985

в которых должна вестись работа. «Начиналось все… с борисово-мусатовского… зыбкого… нереального, застывшего пространства. И костюмы поддерживали это странное ощущение. <…> Костюмы первых сцен… были замечательно белесые, светленькие, чуть розоватые, сиреневатые, сероватые. Мужчины – в полотняных летних, типично чеховских пиджаках и брюках, не в исторических буквальных, а с помощью линий передающих ощущение того времени. У дам… доминировал исторический силуэт без подробностей, ведь и у Мусатова их не разглядишь: все немножко таяло в пространстве. Люди казались прозрачными. И костюм Чехова в начале спектакля был светлый, легкомысленный, потом возникало что-то серое, элегантное, милое, появлялось пенсне, затем черный костюм, уже с жилеткой, то есть застегнутый, в запонках, и наконец в конце спектакля на Чехова надевали черное пальто, до боли знакомое нам по фотографиям. <…> Впервые у нас с ней возникла драматургия костюма. Она многое решала в спектакле, потому что сама декорация не менялась, все было неизменное, свет почти не менялся, но менялось настроение, менялось напряжение на сцене. И конечно, менялись персонажи, в первую очередь сам Чехов. Это происходило благодаря… изменениям цветовой и тональной гаммы»[9].

1980 – 1990-е – время интеллектуальных рефлексий. Активно осмыслять происходившие в театре процессы стали не только критики, но

И. Габай. Эскизы костюмов. Ряженые. «Детоубийца» («Царь Петр и Алексей») Ф. Горенштейна. Москва. Малый театр. Режиссер В.М. Бейлис. 1991

и практики театра: режиссеры, сценографы[10], художники по костюму. В 1991 г. у сценографов появляется своя трибуна, специализированное издание по вопросам сценографии, сценической техники, технологии и театральной архитектуры – журнал «Сцена». Художники по костюму, осознавшие себя важной составляющей постановочного процесса, обсуждают в формате круглых столов[11] место костюма в драматической структуре спектакля, недостатки обучения, материального обеспечения, качества исполнения в мастерских и комбинатах, сетуют на недостаточную популяризацию профессии на телевидении и в прессе, чуть ли не подсчитывают количество слов в рецензиях, посвященных их ремеслу. Ни в одной из этих многочисленных дискуссий на страницах журнала «Сцена» Инна Габай участия не приняла. Работала, как работала.

Только раз, и то вместе с Кочергиным, дала интервью: «У меня получаются персонажи, которых мне жалко. У А. Чехова, например, почти всех жалко. И я люблю его делать гораздо больше, чем, например, Б. Шоу. Я должна обязательно сочувствовать герою. Я стараюсь вживаться в образ. Мне необходимо найти какой-то аналог, человека, реально существующего, похожего на мой персонаж. Рисуя, я даже иногда корчу гримасы. Это как актерское вживание. Я даже не могу объяснить. Вот Давид Боровский говорит: “Сначала рисую физиономию – становится ясно, что это за человек, тогда я его одеваю”. Я так же. <…> Мне нравится… костюм

незаметный. …последнее время работаю в основном с Додиным. А ему нужны такие костюмы. Он стремится…, чтобы костюм был…, как кожа. Чтобы не было никакой театральщины, бутафории. Чтобы они были естественны, как в кино, чтобы лица были похожи, позы соответствующие, чтобы не просто костюм был, а как книжная иллюстрация, чтобы он посмотрел на эскиз и сказал: “Да, это Лопахин”. Кама Гинкас иной, он… любил другое и требовал вещи посложнее. Товстоногов не копался, четко знал, что ему нужно. Ему неважно было, как я нарисовала. Не нужны ему были и наброски, наметки для артистов. Он заранее знал, как все будет на сцене. И не заставлял меня переделывать, если не та поза, улыбка, образ на эскизе. Для него было важно, что я нарисовала тот пиджак, который нужен, светлый или темный»[12].

Вокруг бурлила жизнь, общественная, профессиональная, открывались выставки, устраивались диспуты, круглые столы и конференции, на которых обсуждали границы традиции и новаторства, формализма и реализма. За этим стояли судьбы людей и театров, возникали и рушились режиссерские надежды, «сдавались» художественным советам спектакли, их принимали или нет. Шла тонкая подковерная игра-борьба с отделами культуры обкомов, горкомов, городских и областных комитетов культуры. К ней все это отношения не имело. Она занималась сыном, домом, Кочергиным: по молодости – обеспечением быта в коммунальной квартире, обедами, ужинами, затем – математической школой, репетиторами сына (к поступлению в вуз), с возрастом – нужными людьми (врачами), их надо было пригласить на премьеру, поздравить с праздником, позвать в гости, она искренне с ними дружила. Была кем-то вроде секретаря Кочергина. Подходила к телефону, соединяла или нет.

В молодости приходила в Эрмитаж и другие музеи, изучала мировую материальную культуру, столь важную для художника театра. Общалась с главным хранителем Отдела истории русской культуры Эрмитажа В.М. Глинкой, консультировавшим многие киностудии и театры по историко-бытовым вопросам. Приносила ему фотографии из старинных альбомов и вырезки из модных журналов, выясняла, как называлась и чему служила та или другая деталь военного, чиновничьего, бытового костюма. И все время рисовала, сидя в углу макетной, на кухне в коммуналке, дома или на даче, как когда-то вышивали, плели кружева и вязали в дворянских особняках, гостиных помещичьих усадеб или в русских избах. Любимыми ее материалами были грубые: мешковина, холст, тарная ткань, фильтросетка, под которую она подкладывала

блестящие и яркие ткани: атлас, парчу. Ячеистая фактура использовалась во многих спектаклях, идеально принимая и отражая свет[13]. Создавая костюмы к «Женитьбе Бальзаминова», использовала шторную ткань, в «Недоросле» – холст, полотно.

Работы Габай прекрасно вписывались в создаваемые Кочергиным пространства. «Когда я крашу костюмы, я беру макетные части Эдиковой декорации в красилку и подношу их к костюмам, чтобы потом оранжевое пятно на заднике и на костюме не попали друг в друга и не пропали»[14].

Они настолько срослись , что их театральные костюмы трудно различимы. В листах авторство очевидно, на сцене – нет. Причина еще и в том, что за исполнением костюмов, созданных по его эскизам, следила она. «Я никому не доверяю красить, сама всегда сижу в красилке, копаюсь в оттенках (чуть-чуть теплее, чуть-чуть холоднее…). Для меня период работы в красилке, когда я крашу ткани, – самый интересный. Там я занимаюсь именно живописью. Выкрашу одну тряпочку, другую, отделку крашу, у меня получается набор красивых цветов. Как бывает, если бы я сама создавала какую-то картину. Я не подкрашиваю готовые костюмы. Но, например, голубовато-зеленоватую блузку разбиваю на несколько частей и крашу так, что, допустим, манжеты – чуть теплее, а рукав – чуть холоднее. Хотя в быту мы шьем из одного материала»[15].

Только четыре раза Габай работала без Кочергина[16], а когда ей это стало необходимо, стереотип восприятия уже сложился и сделал невозможным приглашение ее другими художниками и режиссерами. Она долго сохраняла по отношению к мужу зависимую ученическую позицию.

Сначала работала только в ленинградских театрах, в которых Кочергин служил, затем прибавились те, куда его приглашали на постановки. Он мыслил неординарно, был из новой сценографической генерации (то, что в ней происходит что-то радикальное, связанное с обновлением пластического языка театра, осознавалось и представителями старшего поколения режиссеров, не утратившими профессионального чутья). Потом московские: Малый театр, «Современник», МХАТ, Театр сатиры, «Новая опера», Театр им. Моссовета, «Театр на Покровке». Спектакли Г.А. Товстоногова в Хельсинки и Белграде, Западном Берлине и Принстоне. Спектакль за спектаклем, эскиз за эскизом, костюм за костюмом.

За сорок лет совместного творчества, создания костюмов более чем к ста спектаклям в России, Эстонии, Латвии, Германии, Франции,

И. Габай. Эскизы костюмов к дивертисменту. Марион. Пастушок. «Волки и овцы» А.Н. Островского. АБДТ им. М. Горького. Режиссер Г.А. Товстоногов. 1980

Югославии, Японии она умудрилась так и не выйти из тени Кочергина. Никогда не позиционировала себя как отдельную творческую личность. Почти не экспонировала эскизов, хотя в списке ее выставок можно найти и международные, и всесоюзные, и республиканские, и традиционные ленинградские – ВТОшные («Итоги сезона»), и ЛОСХовские («Осенние» и «Весенние»). В творческие союзы (художников и театральных деятелей) вступила лишь благодаря настойчивости Кочергина и осознанию нужности этого в определенных жизненных обстоятельствах (поликлиника, путевки и пр.). Не «светилась» на банкетах и тусовках. И оказалась умней и проницательней многих своих современников. Во времена общественной активности и больших политических иллюзий выбрала частную жизнь и «пуговицы в профиль».

«Пуговицы в профиль» – знак, образ, символ ее отношения к делу и конкретная вещь. Рисунки с изображением пуговиц и подобные им не единичны в ее наследии. Зачем художнику, создающему костюмы для театра, где множество рядов в партере, места за креслами, балконы и ярусы, указывать профиль и глубину пуговиц на военных мундирах к «Трем сестрам»? Кто увидит и оценит? Но она упрямо делала это, потому что для нее в костюме не было ничего случайного и необязательного. В «Братьях и сестрах», где добивались абсолютной достоверности, даже «киношности», шили на одних актеров, а надевали по ее указке на других,

чтобы избежать «пригнанности», создать ощущение деревни. Она отлично понимала совокупную силу мелких деталей, как раз и дающих ощущение правды, художественной достоверности театрального костюма. Каким-то фантастическим чутьем предугадывала, что соединение таких, казалось бы, ненужных вещей и дает тот потрясающий результат, который и сегодня, когда видишь вблизи созданные по ее эскизам костюмы, поражает. Не улетать в заоблачные выси, не торопиться с заявкой творческого «я», не стремиться к броскости, скорости исполнения, а тщательно, не торопясь, как создают газоны в Англии, возделывать сценическую почву, когда важно все, даже профиль и высота пуговиц.

Приехав в Ленинград, в большой и суетливый город, она почти сразу верно и точно определила траекторию собственной жизни, равно использовав опыт родных: отца и матери. Она не хотела играть короткие и яркие блицпартии ни в жизни, ни в творчестве, стремясь к добротному жизненному и профессиональному укладу. Подобно отцу-лесоводу, тщательно укрепляла почву собственных профессиональных навыков и умений, используя для этого каждую свободную минуту. Определила для себя главное в этом городе, выделила его вертикаль, художественный стержень – культуру. И стала одним из ее носителей.

[1] Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, Российская государственная библиотека искусств, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека, Мемориальный и природный музей-заповедник А.Н. Островского «Щелыково», Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского, архивы МХАТа, Малого театра, АБДТ им. Г.А. Товстоногова, Михайловского театра.

[2] «Ивушка» О. Евлахова (балетм. Н.А. Анисимова, 1957), «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича (реж. Э.Е. Пасынков, 1965); «Крылья» А. Корнейчука (реж. Б.М. Дмоховский, 1955), «Сонет Петрарки» Н. Погодина (реж. В.В. Эренберг, 1957), «Город славы» Л. Хаустова и Е. Мина (реж. А. Музиль, оформл. совм. с Д. Поповым, 1957).

[3] Свидетельство З. Баландиной, близкой подруги И.В. Габай.

[4] См.: *Гинкас Кама*. Я был никто // *Театр*. 2000. № 1. С. 45–48.

[5] Гуревич Григорий Израилевич (1905–1978). Окончил Ленинградский техникум сценических искусств. В 1920-е гг. работал в Театре рабочей

молодежи (ТРАМ). Актер Молодого театра под рук. С.Э. Радлова. С 1951 по 1963 г. – главный режиссер Ленинградского областного драматического театра, до 1966 – Театра драмы и комедии. Затем работал зав. кафедрой режиссуры Библиотечного института (ныне Институт культуры), выпускавшей режиссеров народных театров.

6 С 1967 по 1970 гг. Вадим Голиков – главный режиссер Ленинградского областного Малого драматического театра, с 1970 по 1976 гг. – Ленинградского академического театра комедии. В 1973 г. Ефим Падве возглавил Ленинградский областной театр драмы. Его сменил в 1983 г. Лев Додин, при нем Малый драматический театр получил статус «Театр Европы». Г. Яновская с 1987 г. – главный режиссер Московского ТЮЗа. С этим театром постоянно сотрудничает и К. Гинкас.

7 Летопись театральной жизни Ленинграда 1917–1956 / Сост. И. Михайлова и Е. Табачникова // Театр и жизнь. Л.; М.: «Искусство», 1957. С. 412–420.

8 Так работали Т. Бруни, Н. Акимов, С. Вирсаладзе, С. Юнович, Д. Попов, А. Босулаев, С. Мандель, И. Белицкий, И. Сегаль, В. Доррер и др.

9 *Гинкас К.М.* Литературная запись. Архив автора статьи.

10 *Коваленко Г.* Сценография сегодня – какая она? // *Театр*. 1984. № 5. С. 94–103.

11 Время костюмов. Круглый стол // *Сцена*. 1996. № 10. С. 8–38; Время костюмов. Круглый стол // *Сцена*. 1997. №10. С. 8; Что изменилось сегодня? Круглый стол на тему «Театральный костюм» // *Сцена*. 2009. №1. С. 3–7. Сценическому костюму были посвящены отдельные номера и рубрики журнала «Сцена» (2002, № 22; 2005, № 4; 2011, № 3 и др.).

12 *Овэс Л.* «Человечеством движет испуг…» / Интервью с И.В. Габай и Э.С. Кочергиным // *Петербургский театральный журнал*. 1994. № 6. С. 7.

13 «Мольер» М. Булгакова в АБДТ им. М. Горького, «Петр и Алексей» Ф. Горенштейна в Малом театре, «Кабала святош» М. Булгакова в Театре на Покровке.

14 *Овэс Л.* Указ. соч. С. 6.

15 Там же.

16 Это были: «Татуированная роза» Т. Уильямса в Малом драматическом театре (реж. Л. Додин, худ. М. Китаев, 1977), «Вишневый сад» А.П. Чехова в Театре им. Ленсовета (реж. И. Владимиров, худ. М. Китаев, 1978), «Зойкина квартира» М. Булгакова в Ленинградском театре комедии (реж. Ю. Аксенов, худ. В. Викторов, 1978), неосуществленная постановка «Заката» И. Бабеля в БДТ (реж. В. Воронцов, худ. М. Китаев, 1990).

Лев Додин

Об Инне Габай

Мы познакомились с Инной Габай, когда они с Эдуардом Кочергиным жили на ул. Герцена в коммунальной квартире. Эдик затащил меня домой во время работы над спектаклем «Свои люди – сочтемся». Инна произвела впечатление домовитой, хозяйственной, заботливой жены и абсолютно еврейской мамы. Ощущения, что меня познакомили с еще одним большим художником, у меня не было.

Надо сказать, что и далее при обычных бытовых встречах с ней, между одной творческой беседой и другой, было ощущение совсем не художественной натуры. А когда начинали заниматься делом, вдруг оказывалось, что она тонкая, чуткая, изысканная, образованная и культурная – заезженное слово, но сегодня совершенно деликатесное, потому что сказать про кого-то «культурный» всё труднее. Она была переполнена культурой, но при этом не уставала насыщаться от Эдика, всё время чувствуя себя при нем в некоем ученическом состоянии, в исполнительно подчиненном, при том, что предлагала сама много идей, все идеи были ее, кроме, конечно, какой-то общей установки самого Кочергина.

Иногда мы работали у них на даче в Рощино: Инна возится в саду, заставляет нас сгребать листья, объясняет, как окапывать яблони, обсуждает что-то постороннее, потом мы заходим в дом, где по полу разбросаны листы к нашему «Вишневому саду», и она моментально, ну, может, только руки помыв, переключается, будто мы только этим и занимались. Она любила работать под разговор, не под болтовню, а под разговор о персонаже, о человеке, о том, какой он, хороший или плохой, можно ли ему сочувствовать или нет. Любила тех, кого жалко, – Лизку Пряслину, например. К Раневской относилась с изысканным почтением. Но поскольку там было соединение роли с Таней Шестаковой, которая вроде была для Раневской неожиданна, это ее примиряло с персонажем, давало ощущение какой-то хрупкости, ранимости, беззащитности. Она всегда набрасывала эскизы, наброски, своеобразные этюды вослед разговорам.

Помимо альбомов со старинными фотографиями (они с Кочергиным собирали) у Инны было много модных журналов XIX – начала XX века. Когда мы работали над «Бесами» и особенно над «Вишневым садом», мы их постоянно смотрели. Помню даже запах, тактильные ощущения от прикосновения к старинной бумаге. Оборванные обложки, отдельные листы, вырезки и целые журналы. В них указывался крой, швы и всё прочее. Это не были только фотографии моделей. Именно тогда я впервые понял, что значит форма костюма. И с тех пор знаю, что силуэт костюма сегодня еще можно повторить, а вот крой значительно трудней, иногда – невозможно, настолько он сложный и своеобразный, но он-то, собственно, и делает костюм. Сегодня этого просто не умеют. Раньше в английских исторических фильмах еще можно было встретить отлично сделанные костюмы, сохранялось это умение; теперь нет – полностью разучились, всюду новодел. А Инна отлично в исторических кроях

«Братья и сестры». Малый драматический театр.
Сцена из спектакля

разбиралась и любила этим заниматься. Она истово отдавалась примеркам, многие часы проводя в пошивочной. Я тогда был сравнительно юным, располагал временем и часто ее сопровождал. Швеи, помню, даже удивлялись ее энтузиазму и отчасти моему. Сегодня художники крайне редко бывают в примерочных, за исключением, пожалуй, обоих Боровских, с которыми я работал.

С Инной было действительно интересно, ей не надо было рассказывать, в какое платье одет человек, в какой костюм, – надо было говорить о самом человеке, рассуждать о нем. Работая над «Вишневым садом» (это был наиболее костюмный наш спектакль), мы много говорили об истории, пытались найти эпоху, но в то же время хотели сделать так, чтобы там не было напрямую исторического костюма. Чтобы он был чуть-чуть возможен и сегодня и, самое главное, чтобы он был достоверен. Потому что в историческом костюме всегда есть некая условность: я вижу, что человек одет как персонаж прошлого, одет в костюм эпохи, то есть в чужой ему костюм. Поэтому мы, с одной стороны, много смотрели моделей, причем разных десятилетий, чтобы попасть и в то время, когда происходит действие, и чуть позже, и чуть раньше. Иногда мы соединяли «чуть раньше» и «чуть позже», потому что буквальное казалось слишком пышным и вычурным. Помню, когда всё уже было нарисовано, я вдруг предложил: «А давай попробуем найти что-то подлинное».

Это показалось тогда чем-то бредовым. Но театр дал объявление, и начали приносить старые-старые вещи. Одно белое платье пошло в ход, и оно стало камертоном спектакля, с точки зрения подлинности. Это было платье Раневской из второго чеховского акта. Сразу поверилось и во все другие костюмы. У Инны нарисованное и сшитое легко сочеталось с найденным и подлинным. И «Братья и сестры», и «Дом» были сделаны именно на этом соединении. Многое было тогда привезено из Верколы, из Архангельской области, из абрамовских мест. Но мы отправляли еще и машины по деревням Ленинградской области, целых два грузовика, искать всё, что найдется. Один из грузовиков исчез на две недели – оказалось, что шофер в какой-то деревне познакомился с вдовой, ему стало хорошо, две недели его поили, кормили, еще как-то ублажали, и он полностью забыл обо всем на свете. Тогда не было мобильных телефонов и раций. Исчез и исчез.

В театре был ворох всего, но в то же время очень многое шилось и рисовалось. А под эти рисунки опять подбиралось. И вот это соединение шитого с подлинным делалось заподлицо. Для меня подлинность в театре чрезвычайно важна. Я ненавижу, когда костюм сшит в ателье. Сегодня зачастую и на сцене, и на экране невозможно смотреть на артистов, потому что я не верю в эту косоворотку – она только что из ателье, где никогда не шили косовороток.

У Инны был вкус к старым вещам. Художник, мне кажется, должен любить бродить по магазинам, по старым складам. Когда мы занимались с ней «Господами Головлевыми», то обошли все закутки МХАТа. Кроме роскошных костюмов Н.П. Ламановой видели сюртуки В.И. Качалова, И.М. Москвина, театральные костюмы, сшитые по эскизам самых знаменитых художников. В подлинном костюме есть моменты и детали, которые отлично можно использовать. Мы часто думаем, что увиденная нами пластика в документальной хронике или в старом фильме обусловлена характером героя, что это артист или художник на картине придумал такой жест, а оказывается, в подлинном сюртуке есть карманчик и, если лезть за часами, иначе их достать не получится, эта пластика не придумана, она быть другой не может. (Как на портретах Ленина, например.) Потом проймы стали шить гораздо у́же под мышками, и теперь уже ни в какие проймы не залезешь. С Инной всё это было интересно обсуждать, она знала и понимала важность деталей.

Меня часто спрашивают всякие высокопоставленные зрители, бывающие у нас в театре: «Почему обязательно надо, чтобы в спектакле

были подлинные вещи? Зачем с таким трудом их искать?». Я отвечаю: «Потому, что в театре необходимо ощущение подлинного. Это манит артистов, дает им чувство правды, дает важные приспособления».

В первом нашем «Вишневом саде», который делали Кочергин и Габай, Раневская и Гаев были немножко дети среди взрослого лопахинского исторического времени. В те годы это было для нас важно, поскольку всё кругом ломалось. Начинался приход нового класса. Со всей очевидностью зазвучала тема беззащитности интеллигенции. Для меня была важной сила беззащитности: «Нас можно выкинуть из дому, с нами можно сделать всё, что угодно, но мы всё равно останемся такими, какие есть». Я тогда много думал о тех, кто остался здесь после революции. И делился с Инной. Была тогда исчезнувшая сегодня профессия – машинистки. Почти все машинистки были «из бывших». Я всегда диктовал свои инсценировки таким машинисткам. Замечательные старушки! К одной ходил довольно долго, пока, наконец, не осмелился спросить то, что меня заинтересовало: у нее была крошечная комната в коммунальной квартире, и один угол был обит штофом, шелковым, затрепанным. Оказалось, что это был когда-то огромный будуар ее мамы, вся квартира принадлежала их семье, и когда ей отгородили угол комнаты фанеркой, у нее остался кусочек маминого будуара со штофом. И не звучало горечи, когда она про это рассказывала. Возможно, всё это было пережито когда-то раньше. Никогда при встречах с этими старушками я не ощущал ни злобы, ни обид. Они как-то легко относились к прошлому. Они всё равно оставались интеллигентками, чуть-чуть даже аристократками. Их не победили! И это было для нас тогда очень важно.

В те годы было ощущение, что театр вот-вот закончится: он бедствовал, денег не было, стало казаться, что театр и искусство мало кому нужны. И думалось: «Ну, уничтожите вы театр, а мы все равно останемся артистами». Такие мысли в нас тогда бродили. Поэтому параллели с театром, с артистами, с художническим началом были для нас крайне актуальны.

В Раневской и Гаеве задумывалось немножко детское начало, может быть, даже перебор у меня с этим был. Но это, скорее, все-таки была инфантильность класса. Так инфантилен был, например, Ростропович. Репетируя, мы думали, как встречать Раневскую. Нужен был пример: кто приедет, на кого мы, вся компания, откликнемся так, чтобы бросить все свои дела, сразу освободиться и всем вместе радоваться. Таким человеком, меняющим вокруг себя атмосферу, был Ростропович.

О. Борисов – Закладчик, Н. Акимова – Кроткая. «Кроткая». БДТ

Само поведение Ростроповича, который абсолютно рассвобождался и рассвобождал других, очень подходило. Мы тогда подружились и часто общались. Ростропович создавал вокруг себя атмосферу праздника, и впечатление от него было как от большого ребенка. Его тогда обвиняли в том, что он так пиар себе делает, а в действительности – абсолютно деловой человек. Не знаю, я никогда этого не чувствовал. Просто он откликался на всё, как ребенок, хотелось – делал. Сразу переходил на «ты»:

— Зови меня Слава.

— Я не могу звать Вас Слава, Мстислав Леопольдович!

— Тогда пошли меня в ж…у. Ведь не сможешь же ты называть меня Мстислав Леопольдович, если пошлешь в ж…у.

Когда они с Г.П. Вишневской вернулись в постсоветскую Россию, казалось, что он «плюсует», потому что нельзя же быть таким естественным. В России советской от этого отвыкли, впрочем, в сегодняшней – еще больше. Обо всём этом мы, конечно, с Инной говорили. В ней, такой домовитой, хозяйственной, маме, жене жил свободный художник.

Для «Кроткой» в БДТ она очень точно нарисовала героя – О.И. Борисова. А стали шить, ничего не получается. Нарисовано верно, крой правильный, материал вроде бы тоже. А не то. Пошли по складам БДТ и нашли сюртук, где внутри написано: Н.Ф. Монахов, а следом – И.М. Смоктуновский. «Идиот». С одной стороны, Борисов ревниво

«Татуированная роза». Малый драматический театр. Сцена из спектакля

относился к Смоктуновскому, а с другой стороны: Монахов, Смоктуновский, Борисов! Артисты очень любят подлинные вещи или похожие на них. Он в этом сюртуке и играл.

У Инны были замечательные костюмы. Это было важно, поскольку характер спектакля был скупой. Играло всего несколько человек. Всё было сосредоточено на герое Олега Борисова. Долго не было цилиндра. Потому что цилиндр, скорее, больше Гоголь, чем Достоевский. И вдруг он возник. Во-первых, вертикаль, а во-вторых, линия к «Запискам сумасшедшего», куда-то туда, потому что герой надевал цилиндр, будучи в белье. Замечательное свадебное платье сделала Инна для героини – Наташи Акимовой. Оно было единственное в спектакле праздничное. Его надо было сделать красиво, но в то же время бедно. Ничего пышного быть не могло, на малой сцене БДТ совсем мало места. Наташу Акимову, а потом во МХАТе Танюшу Шестакову удлиняли, утончали до спички, хотя они тогда и так были худенькие.

В «Господах Головлевых» во МХАТе была колоссальная по объему работа, необходимо было одеть огромное количество артистов в театре, где постановочная часть работала в то время ужасающе. Правда, неплохой был швейный цех. Там служили пожилые люди, у которых оставалась еще память о прежнем качестве работы. Ничего, почти ничего из старого мы подобрать не смогли, кроме сюртука для И.М. Смоктунов-

ского от кого-то из известных мхатовских стариков. Даже интересно: вроде всё рядом, а взять нечего. Унюхать, услышать, увидеть можно было, а подобрать – нельзя, потому что у нашего спектакля оказался очень уж свой стиль. Вроде исторический, а вроде и не вполне. Потому что туда вмешалось и наше время, а где-то в одеянии доходило почти до условного. Было огромное количество дворовых, которых нельзя было превращать в народные типы, поэтому сошлись на условном холщовом одеянии. Всё было придумано Инной до мельчайших подробностей – от условных костюмов дворовых до подлинного очень красивого платья Анниньки Кати Васильевой, изысканно одетой. У Инны была красивая и мощная работа. А шуба-тулуп Смоктуновского, когда он ее накидывал на рубашку – внутри этой декорации-шубы, – это было сильно!

Инна очень мужественно вела себя во МХАТе. Иначе нельзя было. Она, такая тихая, скромная, не сдавала своих позиций. Надо сказать, что какие бы ни были посредственные постановочные части, когда их работники слышат и видят, что художник любит свое дело, знает, чего хочет, и готов над этим работать, присутствовать с ними несколько часов на одной примерке, то начинают понимать, что не они против художника, и не художник против них, а все вместе. Это, к сожалению, бывает редко. Художников сегодня (об этом говорит мой оперный опыт) ненавидят. Монтировщики ненавидят, изготовители декораций ненавидят, костюмеры не любят. По принципу: «Ты нарисовал или сказал, что так надо делать. А ты попробуй сделать сам». А когда рядом оказывается такой художник, как Эдик Кочергин, как Давид или Саша Боровские, который знает, как надо делать, готов объяснять и даже сделать сам, в результате, при всей конфликтности ситуации, возникают нежные отношения.

Один раз мы работали с Инной без Кочергина. Художником «Татуированной розы» был Март Китаев. Привычное сочетание Эдуард – Инна разрушалось. Инна оказалась на этом спектакле значительно более раскованной, свободной и очень смелой. Думаю, что она показывала рисунки Эдуарду, а может быть, и нет. Она внутренним слухом услышала, что это совсем другой художник, другой стиль, и продолжила его, развила в своих платьях, особенно в том огромном, которое висело в пространстве сцены и составляло декорацию. Ей в полной мере были присущи и тонкость, и интуиция.

«Татуированная роза» Теннесси Уильямса – американская пьеса, и всегда казалось, что супертрагическая. Когда она в театре появилась, ее читал переводчик Виталий Вульф, все были страшно напряжены,

потому что – ну, такая трагедия, как же мы ее поставим? Считалось, что делать спектакль будет Фима – Ефим Михайлович Падве, тогдашний молодой и очень талантливый главный режиссер МДТ. Он был другом В.Я. Вульфа и уже поставил на Литейном «Трамвай “Желание”» в его переводе. Но Фима сказал: «Что-то там всё такое тяжелое, мне сейчас не очень хочется этим заниматься. Хочешь – давай ты». Это было щедрое с его стороны доверие. А я прочитал, и мне вдруг стало жутко смешно. Я тогда очень любил итальянское кино, как, впрочем, и сейчас. И то, что герой итальянец и героиня итальянка, для меня всё и определило. Никакой американской жизни я там не увидел. Появляется один коммивояжер, который не понимает, как с этими людьми иметь дело! Помню, когда я в первый раз читал пьесу артистам, они хохотали и потом удивлялись, что так смешно. И это их расслабило. Как и Инну. То, что это не трагедия, что забавно, что всё это итальянское, ее полностью раскрепостило. Мне тогда удалось быстро найти лаконичное определение того, о чем спектакль: «Люди хотят жить в раю, а живут в коммунальной квартире». Возник образ коммунальной квартиры, в которой я вырос, в которой тоже были безумные соседи: и армяне, и грузины, но в основном, конечно, русские и евреи. Помню, шел к Марту Фроловичу Китаеву. Мы работали первый раз, я чувствовал себя недостаточно уверенно. И вдруг меня осенило. Стал рассказывать про свой двор, про свою коммуналку, про итальянское кино, вспоминал фильмы феллиниевские…

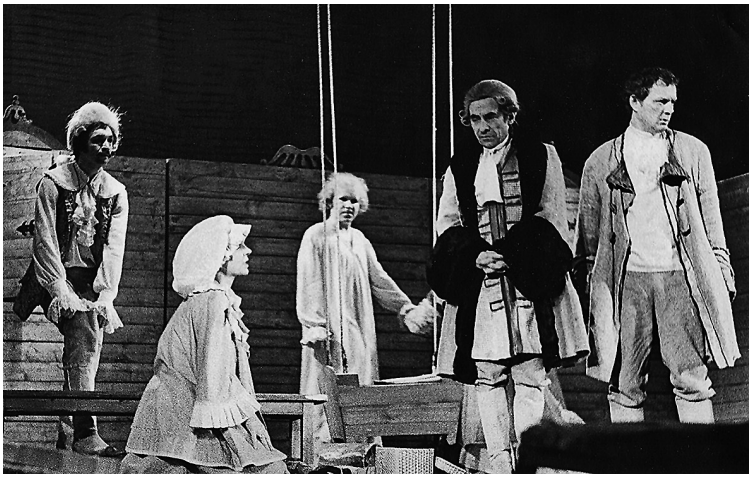
Отсюда у Китаева возникли простыни и исчез мотив дома, замкнутого пространства. Стирают, сушат; зажимки всякие; всё то, что было у нас в питерском дворе, где и стирали, и вывешивали, там тоже были прищепки. Мне страстно хотелось подштанников на веревках. А время было вегетарианское, серьезное. И Инна меня от подштанников всячески отговаривала. Но мы всё равно нашли место для них среди простыней. Так как в центре спектакля – Она-Серафина (Ира Демич замечательно играла), очень хотелось, чтобы всё было из материи, мягкое, женское. Вот эту мягкость, текучесть почувствовала Инна. Передала и Италию, и декаданс, и цветность. С Кочергиным она была значительно более сдержанной в цвете. Надеюсь, Эдик не рассердится, но тогда она была абсолютно независимым художником. С Мартом Фроловичем ей ничего не надо было согласовывать.

Эта работа оказалась какой-то очень праздничной, счастливой. Я был приглашенным режиссером, ни за что не отвечал, кроме своего

«Недоросль». Театр на Литейном.
Сцена из спектакля

спектакля. И никогда потом, всю оставшуюся жизнь, ко мне так хорошо не относились, как тогда. После спектакля был банкет. В пять утра мы выбрались из театра, никаких машин уже не ходило, а мы были выпившие, счастливые, остановили поливальную машину и втроем с Таней и Инной сели в кабину и помчались на Васильевский. Это стало символом того дня и того спектакля тоже. Редко бывают такие праздники.

В «Недоросле» (я очень любил этот спектакль в Театре на Литейном) у Инны отличные были костюмы – камзолы, платья, сделанные из ничего, в основном, из мешковины, хлопка, ситца. Минимум шелков и прочего. Всё мужское – только мешковина. А выглядело красиво. С замечательным кроем; элегантные, изысканные линии; отделанные шитьем и кружевом. И всё это была русская деревня. Ну, конечно, такая чуть-чуть венециановская. Фонвизинская аристократия отличалась от своих крестьян лишь кроем одежды. Крестьяне и слуги в рубахах, а дворяне – как полагается, в камзолах, якобы. Мы тогда решили проблему скучных положительных персонажей Фонвизина при помощи иронии. Мне казалось, что и Милоны, и Правдины – такие же недоросли в прошлом, такие же безграмотные, мало чем отличающиеся даже от простых крестьян, которых они презирают. Ну, прочитали одну-две книги и считают себя теперь большими интеллигентами по сравнению с Митрофанушкой, который еще ни одной книги не прочитал.



«Недоросль». Театр на Литейном.
Сцена из спектакля

Хотелось действие погрузить в глубинку, в деревню, и в то же самое время максимально обобщить, театрализовать. Кочергин сделал деревянный домик, немножко кукольный, который постепенно распадался и становился большой Россией, большой деревянной страной. А начиналось всё с того, что с неба в этот домик спускалась люлька. Потом, когда всё распадалось, она поднималась, и в ней, раскачиваясь и летая над этим рухнувшим деревянным миром, сидел огромный выросший Митрофан (А. Шаронов), как нависшая над Россией тень, как одна большая нерешенная проблема. Вечная тень и вечная проблема недоросля.

«Недоросль» и другой мой спектакль – «Разбойник» по К. Чапеку, уже в Малом драматическом, сегодня как-то забылись. У Кочергина есть эскиз к «Разбойнику» – красивый по живописи, нежный, мирискуснический. В действительности пространство было гораздо суше: четыре спущенных штанкета, образовывавших забор, в центре – маленькие качели: доска, положенная на козлы. Домик из двух лестниц-стремянок, качалка. Качающийся мир. Хотелось подчеркнуть неустойчивость, амбивалентность, поскольку в пьесе всё плавает: от профессора к разбойнику, от молодости к старости, и оказывается (мне так хотелось), что правы и те, и те. И неправы тоже обе стороны, они всё время воюют, хотя одно перетекает в другое, и всё это еще немножко сон… Никто в

театре не понимал, что это за пьеса и как ее ставить. Я видел несколько чешских спектаклей – все они были не про то, в них акцентировались какие-то этнографические народные мотивы, от которых мне хотелось уйти как можно дальше. Мы стремились найти немножко иронический взгляд и – в то же время – романтическую, чувственную атмосферу. Пьеса написана восемнадцатилетним К. Чапеком, первое его драматургическое произведение: полусказка, полуэкспрессионистская история. Это еще пред-Брехт, начало немецкого экспрессионизма. И в то же время – тема народной чешской сказки. Там всё так перепутано, у восемнадцатилетнего. Поэтому хотелось начала XX века, но уже послевоенного, после Первой мировой. Эту игру надо было обнаружить в костюмах: Охотник в какой-то кожаной курточке и нормальной кепке, но у него почему-то перо. Разбойник в обыкновенной рубашке и брюках, но в красивом жилете. Вроде все просто, но он – кавалер. Труднее всего было одеть главную героиню Мими. Ее играла Галя Микрюкова, хорошая артистка, героиня театра. Но она не очень понимала стиль спектакля. Инна стремилась придать ей хрупкость, много этим занималась. Долго искали фактуры, вплоть до… бинтов – платье шили из них, чтобы всячески умягчить и унежить ее. С партнером было легче. Толя Колибянов, игравший Разбойника, был актером с внутренним романтизмом.

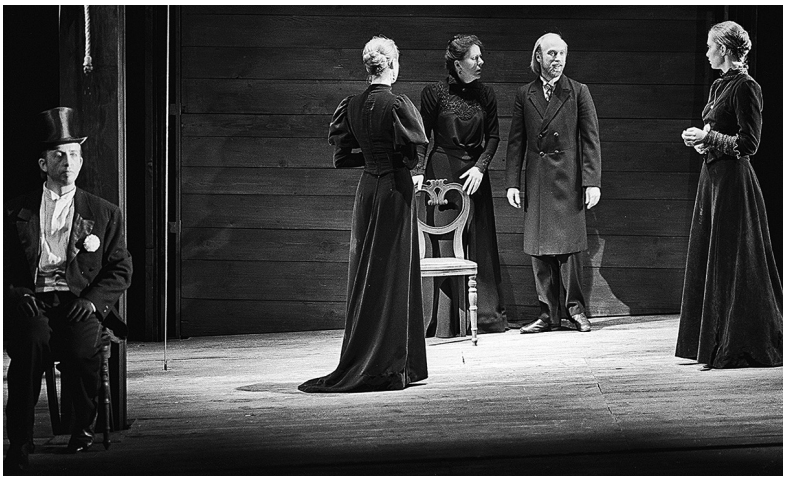
Помню короткие пиджаки и чуть ли не котелки. И много-много висящих в пространстве клеток. Птичек в них заменяли цветные лампочки; когда раздавался птичий щебет, лампочки перемигивались, разговаривали друг с другом. Так создавался Рай, сопутствовавший любви. Именно это состояние – на эскизе Кочергина. Помню, как Эдику понравилась одна мизансцена у Коли Лаврова. Он играл Профессора, сильно возрастную роль, а ему было лет тридцать. Так вот в одной из самых горячих сцен Коля неожиданно собирал из каких-то вещей пирамиду, взлетал на нее, стремительно спрыгивал на стремянку, зацепившись за перекладину ногами, повисал вниз головой и из этого положения произносил длинный монолог о том, что молодость надо убивать.

Для «Бесов» Эдик нам предложил другую художницу, сказал, что Инна не может. А потом пришел на репетицию, устроил скандал и Инну вернул. Эту огромную работу она сотворила буквально за месяц и еще за месяц всё сшили. Она рисовала, а цеха шили, рисовала – и шили, рисовала – и шили. Правда, спектакль был уже практически готов,

полностью намечен в декорациях, и про персонажей многое уже было ясно. Инна всё сделала моментально и потрясающе. При том, что там была довольно сложная конфигурация. Мы долго метались между почти современным и историческим костюмом. И хотя исторический костюм в декорациях Кочергина был бы очень красив, мы отказались от этого. Кириллов, скажем, может быть и сегодня одет в такое же длинное пальто и шляпу. Женщины были более приближены к эпохе, в основном за счет исторического силуэта. Подробностей мы всячески избегали. От переодеваний отказались. У Лебядкиной Тани Шестаковой было очень красивое черное платье. Одно-единственное. Сначала их было несколько: когда она спит – одно, потом она должна была переодеваться. Но мы поняли, что это неправильно. У Достоевского герои в быту не живут. Они должны запоминаться как фигуры. Лебядкина – это Лебядкина. У нее нет дня и ночи. И быт возникал единственный раз, когда приезжала жена Шатова, и были роды. И вот тут появлялась ночная рубашка. Женщина в ночной рубашке среди всего спектакля – это что-то означало, какое-то женское начало. И она была единственная, кто мог бы что-либо изменить. Замечательно были одеты Шатов Сергея Власова, особенно к финалу, когда приезжала его жена; Ставрогин – Петр Семак, а это было непросто.

Для Тычининой и Неволиной Инной были придуманы два бархатных платья, красное и зеленое, очень похожие по крою и – в то же время – разные. В одной из любимых мною мизансцен спектакля одна стояла у одной колонны, другая – у другой, обе красавицы. Они могли стоять так вечно, как изваяния. Инна вписалась костюмами в декорацию Эдика, почувствовав ее архитектуру и продолжив. В спектакле было много статичных сцен, и костюм играл огромную роль. Получилась конструктивно-архитектурная история. Костюмы как часть архитектуры.

Поэтика произведения – вещь очень широкая и независимая. Ты можешь ее чувствовать, но как передать? Иллюстратор может нарисовать всё, что ему видится. Художник театра – нет. Он вынужден считаться с режиссурой, оперировать сценическим пространством. Инна отлично это понимала. Ей ничего диктовать не надо было. С одной стороны, она видела макеты Кочергина, чувствовала пространство и объем человека, человека, как вертикаль. А с другой стороны, насыщенная разговорами о живых людях, она вполне по-домашнему среди них располагалась. Причем без умных разговоров и формулировок. Не потому,



«Бесы». Малый драматический театр.
Сцена из спектакля

что не могла сформулировать, – просто не было необходимости. Так же, как она занималась хозяйством, домашними и семейными делами, так же хозяйственно, по-женски, она занималась персонажами в спектакле, которые вокруг нее жили, в которых ей легко было поверить.

Она много сидела на репетициях, в основном в выпускной период. Общалась с артистами. Ей было интересно и легко находить с ними общий язык, особенно с артистками. Конфликтов никогда не возникало. С Эдиком мы иногда спорили, иногда кричали друг на друга, особенно, конечно, он на меня. А с Инной, мне кажется, мы работали покойно, очень по-человечески, повторюсь, по-домашнему.

Для меня эта компания – Эдуард Кочергин, Инна Габай, Давид и Александр Боровские, Март Китаев (хотя с ним я меньше работал, больше дружил) – не только блестящие художники и мастера, не только мои друзья и в какой-то мере учителя, но *Стиль*, который торжествовал в их работах в свое время, *Культура Стиля*. А сколько было открыто в это время фактур, пространств…

Вспоминать и вспоминать!

Литературная запись Л. Овэс

Виктория Пешкова

Великолукские перемены

В силу обстоятельств действительно непреодолимой силы сотый юбилейный сезон Великолукский драматический театр завершил совсем не так, как предполагалось. Вместо шумных премьер, цветов, оваций и поздравлений – затихший в напряженном ожидании пустой зрительный зал. Но именно в это время коллектив, долгое время существовавший без художественного руководителя, возглавил Юрий Печенежский. С ним театр вступил в 101-й сезон.

«Что-то будет, что-то выйдет...»

Что имеем – не храним, потерявши – плачем. В правоте поговорок мы, вроде, не сомневаемся, но брать на вооружение не спешим. Пандемия, подобно злой колдунье, в одночасье разлучила актеров со зрителями, и мы, независимо от того, по какую сторону рампы протекает наша жизнь, вдруг со всей остротой ощутили – друг без друга мы жить не в состоянии. И вспомнили, что театр давно стал для русского человека насущной необходимостью – театральная жизнь кипит не только в столицах, но в штатных и заштатных, уездных и безуездных городах.

Великие Луки приобщились к ней где-то в середине XIX в.: любительские спектакли время от времени устраивались в одном из уцелевших каменных строений, располагавшихся внутри земляных валов древней крепости на высоком левом берегу реки Ловать. Позже представления стали давать в кавалерийском манеже местного гарнизона, но уже в зимний сезон 1888 г. труппа, собранная антрепренёром по фамилии Металлов (имя его история не сохранила) выступала в здании, специально построенном для концертов и спектаклей местным уроженцем А.Г. Спиридоновым. Жители так и называли театр – Спиридоновский. К исходу 1910-х гг. в городе наличествовало уже целых три здания, в которых давались спектакли – Летний театр напротив Городского сада, «Модерн» и «Рекорд» (два последних использовались и для киносеансов). Так что накануне революционных событий 1917 Великие Луки, все население которых составляло менее 20 тысяч человек, не без основания полагали себя городом театральным.

Но отправной точкой своей истории Великолукский драматический театр считает осень 1919, когда в городе несколько месяцев прожил Сергей Эйзенштейн, состоявший при штабе одной из частей Красной Армии. В одном из писем к матери, датированном 30 декабря 1919 г., Эйзенштейн писал: «Вчера же “влились” в здешний культурно-просветительный клуб (нескольких соединенных учреждений), где очень мило и даже уютно. Начинает кипеть театральная деятельность»[1]. В то время будущий великий кинорежиссер был страстно увлечен театром, свободное от службы время он посвящал оформлению и постановке спектаклей в собранной им любительской труппе. Достоверно известно о трех постановках, к выпуску которых Сергей Михайлович имел непосредственное отношение – «Зеркало» по пьесе Ф. Случайного, «Двойник» Аркадия Аверченко и «Марат» А. Амнуэля. Игрались они, судя по всему, в помещении театра «Модерн», к тому

времени уже переименованном в «Коммуну». Есть сведения, что работал он и над гоголевскими «Игроками», а кроме того, как художник участвовал в выпуске спектакля «Взятие Бастилии» по пьесе Ромена Роллана.

Понимая остроту и глубину проблем, неизбежных в любительской труппе, Эйзенштейн (умудрявшийся еще и выкраивать время на то, чтобы систематизировать разрозненные «Заметки касательно театра», которые он вел более года) организует при гарнизонном клубе драматическую студию. Неофитам предстояло слушать лекции по истории театра, актерскому мастерству и режиссуре, гриму, костюму и даже по театрально-декорационной живописи. «Ну-с, что-то будет, что-то выйдет, а начинание интересное и захватывающее меня с головой»[2] – пишет Эйзенштейн матери в феврале 1920 года.

Отметим, что вести занятия со студийцами Сергей Михайлович пригласил уникального в своем роде специалиста – Владимира Павловича Лачинова, известного актера, театрального критика, историка театра и переводчика, за свою жизнь успевшего поработать у Мейерхольда и Комиссаржевской, в «Старинном театре», «Бродячей собаке» и других труппах, которые избрали путь сценического эксперимента.

Не будучи сам профессионалом театрального дела, Эйзенштейн высоко ценил общение с теми, для кого оно было не просто страстным увлечением, но делом жизни. Одним из таких людей был Дмитрий Арсеньевич Яркин, с февраля 1919 г. возглавлявший театральную секцию подотдела искусств Великолукского уездного отдела народного образования. Во многих материалах утверждается, что его командировала в Великие Луки для организации нового театра сама Мария Федоровна Андреева, выдающаяся актриса, одно время занимавшая пост заместителя комиссара просвещения Петроградского совета по художественным делам. Легенда красивая, но местные историки и краеведы отыскали документы, опровергающие ее[3]. Фактов, подтверждающих знакомство Яркина с Андреевой, не обнаружено, но это обстоятельство не умаляет талантов и деловых качеств Дмитрия Арсеньевича, взвалившего на свои плечи основной груз ответственности за судьбу создававшейся в городе театральной труппы. За те полгода, что Эйзенштейн провел в Великих Луках, их с Яркиным связала тесная творческая дружба. Кто знает, какие плоды принесла бы бурная деятельность Сергея Михайловича, кабы судьбе было угодно оставить его в Великих Луках на более долгий срок.

Исторические штудии – предмет отдельного разговора. Но Эйзенштейна упомянуть необходимо, потому что в начале пути великолукский театр был, как многие рождавшиеся в те годы труппы, плавильным тиглем, в котором кипели страсть, надежда и жажда поиска.

Возвышающий обман

Первой премьерой сезона 2019/2020 гг. стал спектакль, поставленный главным режиссером театра Павлом Сергеевым по одной из самых востребованных отечественной сценой пьес Алехандро Касоны «Деревья умирают стоя». Тема лжи во спасение – одна из ключевых для Касоны: драматургу всегда важно разобраться, что происходит в итоге с самими «лжецами» и теми, кого они надеются «спасти». А поскольку к этому способу выхода из трудных ситуаций с удовольствием прибегает практически каждый, пьеса, написанная в 1949 г., легко транспонируется в любое временно́е пространство. Явных примет сегодняшнего дня в спектакле Сергеева нет, но (при всей условности сценографии Галины Антоненковой) сомнений, что герои дышат одним воздухом с теми, кто сидит в зрительном зале, не возникает.

Правда, сценография вызывает недоумение. Пространство (действие происходит в агентстве «Добрых дел») больше походит на приемную какого-то провинциального экстрасенса (появление главы этой конторы в искрящемся люрексом плаще-мантии только усиливает впечатление). «Серебряные» полотнища, бликующие в свете софитов, слепят глаза и отвлекают внимание от актеров. А им и без того приходится не сладко – похоже, что режиссер не озаботился тем, чтобы поставить каждому из них четкую задачу, прорисовав судьбу персонажей. И вместо насыщенной искренними человеческими историями и глубоким философским смыслом сцены мы получаем цирковой парад-алле якобы смешных персонажей, которые на самом деле не так уж и смешны.

С подобным решением можно было бы согласиться, но для драматурга сотрудники агентства – не «вставные» персонажи. На них возложена важная миссия показать зрителю, что несчастный, неудачливый человек может попытаться сделать хоть немного счастливее других. Это смягчает боль, которую каждый из них прячет в своем сердце. А потому принципиально важно, чтобы актеры поведали залу, что привело их героев в это странное агентство и что их тут держит. Бравирующая Клоунесса (Дарья Корнева) – балерина со сломанной судьбой? Неврастеничный Пастор (Максим Лачков) – человек, разуверившийся в Боге, или

Л. Бортко – Элена-секретарша, Д. Корнева – Артистка-клоунесса. «Деревья умирают стоя». Великолукский драматический театр

наоборот, пытающийся таким экстравагантным образом его обрести? Грустный Нищий (Василий Владимиров) – в прошлом такой же мальчишка-карманник, как те, кого он пытается отвести от кривой дорожки, или он спасает чужих сыновей потому, что не смог спасти своего? А что делает в этой конторе юная резвушка Амелия (Елизавета Пономарева), которой скучно перебирать «бумажки» и она готова на любую шалость, дабы раскрасить серые офисные будни? И что скрывается под безукоризненной элегантностью секретарши Элен (Людмила Бортко)? Брошенные в этой сцене на произвол судьбы актеры пытаются собственными силами найти ответы на эти вопросы, сделать своих персонажей живыми людьми, достойными зрительского сочувствия. Насколько продуктивнее были бы их поиски, найди они в лице постановщика заинтересованного союзника, а не холодного стороннего наблюдателя.

Вся эта увертюра, по сути, требует от режиссера «магического реализма»: это не агентство ушлых лицедеев, но место, существующее на границе правды и вымысла, реальности и фантазии, и для попадающих сюда сеньора Бальбоа и Марты оно становится своего рода экзистенциальной развилкой. В спектакле же эти двое переходят рубикон, даже не осознавая этого.

Для Анатолия Иванова сеньор Бальбоа, выгнавший когда-то из дома единственного внука, не столько жертва представлений о фамильной

А. Комолова – донья Эухения, В. Меркурьев – Маурисьо, Е. Кудаева – Марта-Изабелла. «Деревья умирают стоя». Великолукский драматический театр

чести, сколько заложник всепоглощающей любви к жене. Это донья Эухения (Александра Комолова) не смогла принять своего внука таким, какой он есть. Она не смирилась с несовпадением желаемого и действительного, и десять лет прожила в мире сладкой иллюзии. В угоду ей муж выставляет внука за дверь и решается на рискованный «возвышающий обман». Иллюзия, залакированная под реальность, может продлить жизнь, но – подобно мине замедленного действия – разнесет ее в клочья в самый, казалось бы, счастливый момент.

Главные действующие лица затеянной дедом интриги – директор агентства, легко вошедший в роль исправившегося внука Маурисио (Вячеслав Меркурьев) и Марта (Екатерина Кудаева), превратившаяся в его псевдожену Изабеллу. Вступая в гостеприимный дом Бальбоа, который держит в своих руках мудрая экономка Хеновева (тонкая и точная работа Елены Владимировой), они больше всего опасались разоблачения. Но жизнь приготовила задачку посложнее – им пришлось стать противниками в поединке двух мировоззрений, вернее – мироощущений. Для директора-Маурисио жизнь – бесконечная игра, которой можно прилично зарабатывать, если не очень увлекаться и не задаваться глупыми вопросами. Совершать добрые дела для него скорее спорт, в котором равно вероятны и выигрыш, и проигрыш, а для Марты-Изабелллы – это, если хотите, миссия. Она не в силах притворяться и в навязанную ей

игру включается полностью, не изображая, но – чувствуя. «Ложь надо придумать, а правда – это так легко», – пытается она объяснить простую истину своему партнеру по игре.

Наблюдая за разворачивающимся на наших глазах поединком, опять задаешься вопросом – почему эти двое стали теми, кем стали? Что привело Марту к решению покончить счеты с жизнью, что заставило Маурисио заняться столь своеобразным бизнесом?

Но больше всего безответных вопросов возникает, когда на сцене появляется настоящий внук четы Бальбоа – Другой (Михаил Морозов), эдакий Негодяй Негодяевич, выкрашенный в одну краску бессердечного эгоизма. Режиссер не захотел углубляться в характер и судьбу персонажа, которому принадлежит решающая роль и в разрешении интриги, и в философском послании, адресованном Касоной почтеннейшей публике. Мы видим только хама и наглеца, залюбленного в детстве бабушкой и дедушкой, а ведь с ним все гораздо сложнее. Самые близкие люди не сумели или не захотели разглядеть в нем не похожего на них, не соответствующего высоким критериям рода Бальбоа человека, решившего отстаивать свое право на инаковость любой ценой. Если бы это удалось проявить, у зрителей появилось бы больше поводов для размышления, ведь такие «другие», пусть и не перешедшие последней черты, не редкость.

Любовь с апельсинами

Театроведам еще предстоит осмыслить уникальный опыт, полученный отечественным театром «благодаря» пандемии, но кое-какие выводы можно сделать уже сейчас: в ситуации, когда угроза еще не миновала, а нормальную жизнь восстанавливать нужно, одним из самых надежных способов вернуть публику в залы стала комедия, причем не в современном, а в самом что ни на есть классическом ее изводе. Не Рэй Куни или Камолетти влекут зрителя в театр, а Мольер, Мариво, Лопе де Вега. Привычный мир растрескался, как не выдержавший напряжения фарфор, жить в ситуации постоянного многофакторного стресса придется, возможно, еще не один год, и человеку понадобились прививки позитива. Для поддержания жизненных сил большинству из нас сегодня требуется нечто существенное, и, судя по всему, комедия характеров начинает теснить комедию положений.

Выбирая для постановки пьесу, написанную два, три, а то и три с половиной века назад, режиссеры отказываются от кринолинов и пудреных париков, и пробуют представить, как развивались бы заложенные

С. Тихомиров – Москатель, А. Бичай – Инеса, А. Васильев – дон Хуан. «С любовью не шутят». Великолукский драматический театр

в них вечные сюжеты в наше время. В Москве с этой точки зрения самыми показательными стали две первые премьеры сезона: мольеровские «Плутни Скапена», поставленные Константином Райкиным в «Сатириконе», и «Ложные признания» Мариво, выпущенные Евгением Писаревым в Московском драматическом театре им. А.С. Пушкина. Великие Луки оказались, так сказать, в тренде, благодаря московскому режиссеру Анне Потаповой, в свое время окончившей мастерскую Марка Захарова. В минувшем сезоне она выпустила здесь детскую сказку «Новый год наоборот», а в нынешнем – комедию Педро Кальдерона «С любовью не шутят».

Кальдерон с его логически выстроенной интригой, отсутствием лишних ответвлений в сюжете, простыми диалогами и четко прописанными, пусть несколько линейными, характерами может стать близким сегодняшнему юному зрителю, к которому в первую очередь обращаются режиссер и актеры. Обтянутая черным Малая сцена театра с расставленными по периметру в соответствии с требованиями социального дистанцирования стульями, сродни камере-обскуре, с помощью которой можно совместить «век нынешний и век минувший». Минималистичная сценография Галины Антоненковой и художника по свету Андрея Козлова работает точечно и точно. Источником света становятся солнечно-оранжевые апельсины, сияющие на сером ковролиновом полу.

Этот легкий, почти невесомый, стремительный и дерзкий спектакль свободен от каких бы то ни было «академических» условностей. Простенькие платьица, джинсы, футболки: ни дать ни взять ребята из соседнего двора, вздумавшие на досуге поиграть в донов и донн. У них это получается: через десять минут перестаешь замечать, что изъясняются они стихами, а еще через пятнадцать – о том, что пьеса написана без малого четыре столетия тому назад. Актеров – по возрасту недалеко ушедших от персонажей – волнуют те же вопросы, что и их ровесников в зале, равно как любое юное поколение в любую эпоху: как проверить истинность чувств? стоит ли любовь тех жертв, каких требует от любящих? Вот это искреннее подключение значимого личного переживания к пьесе дает ту самую подлинность существования на сцене, ради которой мы ходим в театр.

От непутевого дона Педро (Максим Лачков) давным-давно сбежала жена, оставив ему двух дочерей (у Кальдерона она умерла, но режиссерская трактовка добавила остроты сюжету). Отец семейства, топящий свое разочарование в жизни в трехлитровой бутыли разливного пива, ничего не понимает в женщинах, даже в собственных дочках, но он любит их, как может, и как умеет, заботится об их будущем. Впрочем, не бескорыстно– сбыв их с рук, он сможет жить, как ему хочется. Младшая – Леонора (Оксана Бугаец) готова выскочить замуж хоть сейчас, благо претендентов хватает. Однако она мечтает не просто сбежать из родительского дома, «простушка» Леонора – от отца унаследовала стремление быть хозяйкой самой себе. Вот потому и выбирает она среди соискателей самого мягкотелого – дона Хуана (Александр Васильев), эдакого вечно страдающего Пьеро, не способного бороться за свое счастье самостоятельно.

В помощники дон Хуан выбирает парочку расторопных слуг, готовых позаботиться о господском счастье, если это приблизит их к собственному. Ловкий Москатель (Сергей Тихомиров) и темпераментная Инеса (Алина Бичай) – те самые Арлекин и Коломбина, не склонные обольщаться возвышенными речами, поскольку хорошо знают им цену. И рвущаяся к свободе Леонора с азартом включается в интригу, закрученную против горячо любимой старшей сестры – ведь по старинному обычаю та первой должна идти под венец. Найти для умной и красивой сестрички подходящего кавалера совсем не сложно. Но, увы, статный красавец дон Алонсо (Вячеслав Меркурьев), позволивший втянуть себя в любовную игру, сам не понимает, что за чувство испытывает

к прекрасной донье Беатрисе (Александра Цывунина). Он живет исключительно для собственного удовольствия, сегодня таких молодцов называют метросексуалами. Он способен вскружить голову даме, но никогда не заходит слишком далеко – никаких рвущих сердце страстей, только приятное легкое волнение в крови. Покидать зону личного комфорта в его планы никак не входит.

Собственно, осторожная Беатриса тоже не намерена выбираться из этой зоны и совсем не торопится связать себя брачными узами. Взявшая на себя заботы о романтичной и своевольной сестрице и шалопутном папеньке, она рано разглядела изнаночную сторону жизни. Домашнее хозяйство – занятие, к романтике не располагающее.

Беатриса до последней секунды так и не поверит, что для Алонсо может стать той единственной и неповторимой, без которой его жизнь утратит смысл, цвет, вкус.

Финал простой, на первый взгляд, истории можно назвать счастливым лишь условно: пока остальные, успев снять «маски», наслаждаются аплодисментами публики, эти двое продолжают стоять, пристально вглядываясь друг в друга. Добросердечные зрители кричат «Горько!» в надежде подтолкнуть их к решающему шагу, но покидают зал, так и не дождавшись результатов затянувшегося объяснения.

Ломать – не строить

Мода писать только о премьерах сложилась не сегодня и даже не вчера – новизна, возведенная на пьедестал теми, для кого единственным критерием профессионализма является число посещений сайта издания, исправно платит своим адептам мелкой монетой лайков. Остается завидовать критикам былых времен, имевшим возможность не торопиться с выводами, посмотреть не только премьеру, но и пятый, десятый, пятидесятый спектакль, разобраться в том, как и чем он живет, за счет чего сохраняет контакт со зрителем. Особенно интересно наблюдать за жизнью постановок, оказавшихся в зоне внимания «Золотой маски». Для региональных театров упоминание спектакля хотя бы в длинном списке премии стало своего рода охранной грамотой, предназначенной для администрации региона, доказательством того, что коллектив достоин помощи и поддержки. Оборотная сторона этой медали – так называемый фестивальный формат, рассчитанный на вкусы экспертов-отборщиков, а не на ожидания публики. Нередко засветившиеся на «Маске» спектакли живут в репертуаре сезон–два, собирая

четверть зала, а затем сходят с афиши, уступая место очередным искателям фестивальных лавров. Но бывает и так, что постфестивальная жизнь спектакля оказывается не менее интенсивной.

В Великолукском драматическом таким спектаклем стал «Базаров» в постановке Юрия Печенежского (лонг-лист «Золотой маски» 2019). Это была третья встреча режиссера с труппой после «Смотрителя» по мотивам произведений Пушкина и Карамзина и вампиловского «Старшего сына». Она должна была вывести постановку из разряда иллюстраций к хрестоматии (ценимых школьными учителями, не умеющими найти общий язык с учениками: не прочтут, так хоть посмотрят) на уровень серьезного, откровенного разговора с молодым зрителем. Печенежский устанавливает контакт в первые же секунды, когда по сцене, расчерченной лесом свисающих из-под колосников толстых канатов (художник-постановщик Леша Лобанов), неспешно и деловито начинают вышагивать большеголовые лягушки в камуфляже: каждое следующее поколение безжалостно препарирует предшествующее с азартом и страстью, достойными Евгения Базарова.

Ключевая метафора спектакля – телега. Обычная крестьянская телега, поставленная… на автомобильные колеса. Эдакий гибрид пушкинской телеги жизни с пресловутой машиной времени. Влекут это транспортное средство, раздвигая канаты – швартовые концы, которыми каждый из нас привязан к жизни? – все те же инопланетно-монструозные лягушки. Сцена становится той ареной, на которой сражаются за свои идеалы братья Кирсановы и Евгений с Аркадием.

Павел Петрович (Кирилл Парменов) подчеркнуто сдержан и аристократичен, но очень хочется, чтобы из-под этой маски иногда проглядывало его умение любить, нежелание смириться с горестными утратами. В противном случае объяснение с Фенечкой (Дарья Корнева) и, главное, поединок с Базаровым (Вячеслав Меркурьев) проигрывают первоисточнику в глубине и остроте. Николай Петрович (Василий Владимиров) конфузлив и растерян, как многие отцы, внезапно осознавшие, что собственных детей им уже никогда не догнать.

По воле режиссера Аркадий (Сергей Гостюжев) оказался старше Базарова, что существенно повлияло на рисунок их взаимоотношений. Кирсанов-младший – не неофит, восторгающийся кумиром, которого сам же сотворил, а молодой человек на пороге взрослости – увлекающийся и впечатлительный, ищущий дружеского тепла и участия –

С. Долотова – Одинцова, В. Меркурьев – Евгений Базаров.
«Базаров». Великолукский драматический театр

которому пока нечем заполнить свою жизнь. Он свое человеческое тепло тратит на Евгения только до той поры, пока не обретает более значимый объект приложения переполняющих его чувств – Катю (Алина Бичай), в которой он разглядел действительно близкое по духу существо.

Базаров же на эмоциональную отдачу просто не способен. Стремительно взрослеющий по ходу спектакля Аркадий раньше всех понимает, что его приятель ничего не сделает для того, чтобы реализовать великое будущее, которому был предназначен, поскольку зато́чен на разрушение. Хотя и в нем Базаров не идет дальше голой декларации – для него отрицание не столько руководство к действию, сколько способ юношеского самоутверждения.

Это единственная его ставка во взаимоотношениях с людьми, в том числе и с женщинами, но все героини – и неуверенная в своем праве на счастье Фенечка, и страдающая от невозможности реализовать заложенное в ней творческое начало Кукшина (Елена Владимирова), и уставшая от мужского позерства и притворства Одинцова (Светлана Долотова) интуитивно чувствуют, что хаос рано или поздно поглотит этого незаурядного юношу целиком. Единственные люди, пытающиеся хотя бы затормозить этот полет в никуда – родители Евгения – Василий Иванович (Игорь Николаев) и Арина Власьевна (Алевтина Патрушева). Смерть сына они принимают как неизбежность, имеющую некий

высший, сокрытый от них смысл. Увы, смысл этот скрыт и от самого Базарова. Отрицая все и вся, он пустил под откос и собственное будущее.

Подчеркнуто современные костюмы персонажей, весьма существенные купюры в каноническом тексте, и, наконец, практически полное отсутствие фирменной тургеневской атмосферы молодой аудиторией воспринимается как должное. Ведь как ни крути, противостояние поколений мало зависит от того, какое тысячелетие на дворе.

Бегом из Чехова

О необходимости моратория на постановку чеховских пьес режиссеры и критики рассуждают не первый сезон, но соблюдать его никто не собирается. «Три сестры» – премьера юбилейного сезона. «В Москву! В Москву!» – руководство к действию или, по крайней мере, тайная мечта многих жителей российской глубинки, в первую очередь, молодых. Разумеется, на место столицы можно подставить любой другой населенный пункт, воплощающий для конкретного человека надежду на жизнь более яркую, интересную и насыщенную, чем та, которую он ведет. У Юрия Печенежского получился спектакль не столько о несбыточности подобных надежд, сколько об их бессмысленности.

Белые колонны, поддерживающие изящный фронтон, высокие французские окна, накрытый к праздничной трапезе стол (сценография Дмитрия Горбаса) – все это внешнее – зыбкая иллюзия, которую все старательно выдают за настоящую жизнь. Ольга (Светлана Долотова) не без сожаления вынимает посуду из уже запакованных корзин, стоящих в окружении полусобранных чемоданов. Такое ощущение, что каждый вечер она укладывает вещи в надежде, что ее гимназия к утру провалится в тартарары, а она с сестрами сядет в поезд и уедет в сказочную Москву их невозвратного детства. Наутро все снова оказывается на своих местах, она ставит на стол тарелки и чашки и вынимает из чемодана очередное платье – надо же в чем-то на службу идти. Старшая сестра, как самая ответственная и организованная, пытается заранее подыскать в столице работу, записывая видео для портала по поиску репетиторов. Впрочем, гораздо больше ей хочется найти себе суженого на сайте знакомств.

Тем, что действие чеховской пьесы легким движением режиссерской руки переносится в наше время, удивить невозможно. Но постановщику этого очень хочется. Ферапонт (Сергей Гостюжев), обернувшийся постаревшим хипстером, в компании Анфисы (Кирилл Парменов),

аккомпанирующей ему на гитаре, отчебучит лихие частушки о том, как Антон Палыч лишил своих персонажей малейшего шанса добраться до Москвы. И соберет по залу деньги на железнодорожные билеты. Герои наденут вполне современные одежды, старинный трехногий фотоаппарат заменит видеокамера, фиксирующая малейшие переживания персонажей. Впрочем, этот модный прием чаще работает и против логики пьесы, и против актеров.

В доме Прозоровых едва теплится жизнь. Все отчаянно хотят покинуть этот крошечный островок света, не замечая, что вокруг него – хтонический мрак, черная дыра, из которой не выбраться никому. Наташа (Елена Владимирова) потому с такой легкостью овладевает оплотом прозоровского бытия, что для исконных его обитателей это строение в Богом забытом провинциальном городке никогда не было домом в полном смысле слова, то есть крепостью, а только временным пристанищем на пути в Москву. Напористая барышня, врывающаяся в их хрупкий мир прямо из зрительного зала, не причина его крушения, но последняя капля.

Для Андрея (Сергей Тихомиров) эта энергичная, броская, эпатирующая всех и вся женщина поначалу лишь средство доказать сестрам, что он имеет право на собственный выбор. Это становится все более важным по мере того, как теряет четкие очертания самая заветная его мечта. Спектакль, собственно, и начинается тем, как Андрей, воображая себя ректором Императорского Московского университета, обращается к первокурсникам, и срывается его плавно текущая речь как раз на пассаже об ответственности, которая ложится на плечи каждого, кто переступает священный порог храма учености. Груза ответственности он сам, единственный продолжатель рода Прозоровых, не выдерживает. Его вечный кошмар – не оправдать чаяний сестер, самому себе он не в состоянии признаться, что характера, необходимого для ученой карьеры, у него нет. И почти интуитивно прячется от себя и от жизни за брак с Наташей.

Единственный человек в окружении Прозоровых, способный смотреть правде в глаза, – Чебутыкин Игоря Николаева. С легкой усмешкой наблюдает он за молодежью, рассуждающей о необходимости труда, и не устает повторять, что сам работать не будет. Дело не в том, что ему остался год до пенсии: он считает, что радостным может быть только труд, выбранный по призванию. Никакие рассуждения о благородной миссии не способны подвигнуть человека с полной

Д. Корнева – Ирина, С. Долотова – Ольга, А. Бичай – Маша.
«Три сестры». Великолукский драматический театр

отдачей заниматься тем, к чему не лежит его душа. За это понимание Чебутыкин заплатил свою горькую цену, но отвести дорогих ему людей от той же ошибки он не в силах, и те продолжают оставаться в плену опасной иллюзии.

Эта тема, судя по всему, принципиально важна для режиссера. В его трактовке и Тузенбах (Сергей Гостюжев) не по своей воле избрал военную карьеру: трепетного мальчика (маменькиного сыночка?) отец направил на эту стезю, желая сделать настоящим мужчиной. Не вышло. Так и не возмужавший барон пять лет потратил на то, чтобы принять решение покинуть военную службу, но не смог четко определиться с тем, что намерен делать дальше. Он взрослеет, уходя навстречу смерти, в последнюю секунду объяснения с Ириной (Дарья Корнева), которая, похоже, именно в это мгновение понимает, что отпущенный ей запас юной беззаботности и безответственности исчерпан. Это сыграно актерами ярко и беспощадно. Все точки расставлены и пантомимическая сцена дуэли, зачем-то придуманная режиссером, ничего не добавляет, наоборот, снижает градус только что возникшего откровения.

Иллюзии – единственная реальность для чеховских персонажей. Воображающий себя новым Лермонтовым Соленый (Евгений Петров) на деле лишь самоутверждается доступным ему способом, в том числе и ценой разрушения чужих жизней. И Вершинин (Кирилл Парменов)

фактически делает то же самое. Он тоже убийца. Не тела – души. Гордая Маша (Алина Бичай), похоже, не единственная его жертва. Такое впечатление, что у неизменно страдающего полковника в каждом городе, где стоит его часть, появляется такая дама сердца, с помощью которой он избывает свои комплексы. Неадекватная жена и маленькие дочери для него всего лишь возможность не принимать трудных решений и не брать на себя ответственность. И бравый полковник не дрогнувшей рукой ломает чужую судьбу.

В противовес Вершинину, нелепый недотепа Кулыгин (Вячеслав Меркурьев) вызывает и сочувствие, и понимание. Он-то как раз и выбор делает, и расплачивается за него сполна. Ежедневно. Ежеминутно. Он в своей любви видел спасение от обыденности и серости (он здесь, как и Ольга, «учитель поневоле»), и пытается быть счастливым вопреки всему. В отличие от Маши, он отчаянно старается не утратить веру в возможность счастья. Она же, презирая мужа, и Вершинина вряд ли любит глубоко. Похоже, что для нее их отношения только способ взять внутренний реванш за унижение, испытываемое в браке. В великолукской версии «Трех сестер» все грезят о любви, но понятия не имеют, как любить реальных живых людей.

И все-таки сестры Прозоровы, оставив разоренный дом новой хозяйке, отправляются на поиски счастья. Режиссер вывел их на дорогу, которую можно назвать светлой – эту аллею с деревьями над рекой. Ольга, Маша и Ирина идут, все убыстряя шаги, и говорят, говорят, говорят, словно боясь, что публика покинет зал прежде, чем они успеют сказать самое главное. Когда слова кончатся, они побегут. Очень быстро. Огромный экран погаснет, и зритель останется один на один с тьмой.

«Эта история <…> рассказывает, как нас поглощает время с нашими мечтами, как нас переплавляет жизнь, как сужается мир вокруг нас, разрушая иллюзии», – так понимает чеховскую пьесу Юрий Печенежский, только что возглавивший Великолукский театр.

[1] *Забродин В.В.* «Эйзенштейн: Попытка театра: статьи, публикации» http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/attempt/#_Toc342035822)

[2] Там же.

[3] «Великолукский драматический театр в историко-документальных и литературных очерках. 1919–2019». Великие Луки. 2019. С. 36–37.

[4] *Иванова Н.* «В Москву! В Москву!». *Стерх-Луки*. № 41. 16.10.2019. https://luki-drama.ru/files/uploads/indd.pdf

Виктория Алесенкова

«Лишний режиссер» в Русском театре Молдовы

Государственный русский драматический театр имени А.П. Чехова в Кишиневе не успел в этом сезоне отметить свой 85-летний юбилей. В непростые времена, когда театры всего мира закрылись из-за пандемии, в Русском театре Молдовы назрел конфликт эстетических позиций, вызвавший бурю взаимных обвинений в молдавских и даже российских СМИ. В результате несколько ведущих актеров, занятых в большинстве спектаклей, были объявлены труппой «лишними людьми». В их числе оказался и единственный профессиональный режиссер театра, народный артист Молдовы Иосиф Шац. Чтобы понять, почему он внезапно стал не нужен театру, поговорим о его творчестве.

Иосиф Шац

Иосиф (Илья) Филиппович Шац посвятил служению Русскому театру им. А.П. Чехова 30 лет и создал ряд запоминающихся спектаклей, среди них – отмеченные национальными и зарубежными премиями. Шац уверен, что миссия театра – высокое интеллектуальное искусство: «Театр – это определенная форма жизни творческого коллектива, имеющая целью на языке игры говорить с миром о мире. Разговор, затеянный театром со зрительным залом, стремится к обобщению вселенского масштаба. За спиной каждого персонажа – тысячи людских судеб»[1]. Есть в этой позиции что-то созвучное с размышлением Михаила Чехова о путях театра, которому «предстоит передать зрителям в художественной форме новые знания о человеке и о мире»[2].

Ленинградская театральная школа сформировала эстетические стремления режиссера в соответствии с идеалами тех времен, когда иконами профессии были Г. Товстоногов, А. Эфрос, Ю. Любимов, О. Ефремов. Верность им Шац неоднократно подтверждал, отдавая предпочтение серьезной драматургии, требующей глубокого проникновения в материал. Режиссер открывал зрителям новые смысловые пространства в драмах А. Чехова, Н. Гоголя, А. Володина, Г. Горина, У. Шекспира, Г. Ибсена, П. Зюскинда, У. Бетти, Дж. Собола, Д. Нигро и других.

И. Карас – Музыкант. «Контрабас». Русский драматический театр им. А.П. Чехова. Фото из архива режиссера

В поставленной И. Шацем пьесе П. Зюскинда «Контрабас» (2000) обычный инструмент приобретал символическое значение, принимал на себя функцию друга, тирана, Бога, слуги, хозяина, возлюбленной, второго «Я». По ходу спектакля зрительское отношение к контрабасу менялось. Он представал отражением всего того, с чем отождествлял себя герой, и с чем сам отождествлялся в судьбе главного героя. Порой казалось, что это сама страдающая человеческая душа, которая ищет свое место в несовершенном мире.

Спектакль «Контрабас» (роль музыканта сыграл И. Карас) на Международном фестивале *One Man Show* (2001) в Театре у Никитских ворот (Москва, Россия) получил Гран-при за режиссерское решение. Спустя год был признан лучшим на фестивале в *Instytut Grotowskiego* (Вроцлав, Польша). На фестивале «Театр одного актера» (2003) в Киле (Германия) и в Южной Корее (2004) вновь завоевал первые премии.

К 100-летию со дня смерти драматурга, имя которого носит театр, И. Шац поставил «Вишневый сад» – пьесу, по выражению П. Брука, не натуралистическую, которая «не столько показывает, сколько подсказывает»[3]. Тема жизненного выбора стала ключевой в спектакле. По мнению Шаца, именно она ставит всех персонажей перед дилеммой – отказаться от идеи Сада или попытаться что-то предпринять, чтобы Сад жил в нем. Нельзя сохранить Сад, не живя по его закону, – убежден

режиссер. Не стоит слепо верить тому, что говорят и думают о себе персонажи, гораздо важнее то, что они делают.

Макет цветущего сада в прозрачном ящике на фоне висящих голых досок с редкими пучками цветов стал ключом к разгадке отношения каждого действующего лица к Саду. Раневская (К. Шанцевая) бросала туда разорванную телеграмму из Парижа. Сад для нее, как ни печально, – урна, хранящая обрывки воспоминаний. Трофимов (С. Кирюшкин) ощипывал листья с деревьев, как забравшийся в чужой огород козел, Сад для него – дармовая кормушка. Лопахин (К. Харет) вкладывал в прозрачный ящик деньги; для него Сад – объект капиталовложения. Аня (М. Сташок) торжественно возлагала к макету букетик, словно отдавая дань памяти предкам. Прохожий пытался использовать макет как уборную, а Фирс (С. Тиранин) заботливо согревал дыханием маленькие деревца, зажигая среди них крохотные свечи, Сад для него – храм.

Режиссер материализовал в сценическом действии словесные метафоры и метонимии. Трофимов довольно резко протягивал Раневской кусок разбитого зеркала, предлагая «хоть раз в жизни взглянуть правде в глаза». Вернувшийся после неудачных торгов Гаев, «помешанный на бильярде», в сердцах разбрасывал по сцене игрушки. Шарлотта, получающая жалованье за фокусы, нацеливала ружье на господских детей, Варю и Аню, словно намекая, что их жизнь под прицелом. Трофимов кружил Аню на роликовой доске, на деле кружа ей голову своими новаторскими идеями, как потом кружила Раневскую сама Аня и, обещая открыть «новый чудесный мир», складывала ей на груди руки, как покойнице. «Вечный студент», желая продемонстрировать, как надо обращаться с «хищниками», обхватывал Лопахина руками, в которых держал кий, а набожную Варю напутствовал крестом из игральных карт, произнося «благолепие» с козлиным блеяньем. Заботливый старый Фирс тихо собирал за всеми мусор в тележку, напоминающую гробик.

В спектакле бал под музыку приглашенного еврейского оркестра превращался в маскарад, с помощью которого приоткрывался внутренний мир персонажей: королевская мантия Епиходова, ярко-красная шаль Раневской, старорусский шлем Фирса, барская накидка горничной Дуняши и шляпа раввина на Трофимове. По ходу действия источник внутренней жизни и духовной энергии дома Гаевых–Раневских иссякал, подобно маленькому роднику, который поначалу весело журчал на сцене, а затем затихал. Вместе с ним будто останавливалось время. В финале режиссер оставлял с открытыми глазами лишь Фирса,

М. Сташок – Аня, С. Кирюшкин – Трофимов. «Вишневый сад».
Русский драматический театр им. А.П. Чехова. Фото из архива режиссера

остальные вступали в новую жизнь с повязками на глазах – незрячими, пытающимися ухватиться за прошлое, которое им не поможет.

На Международном фестивале «Встречи в России» (2010) в Санкт-Петербурге, организованном «Балтийским домом», спектакль получил Диплом за высокое художественное мастерство.

Обращение Иосифа Шаца к «Королю Лиру» (2010) явилось результатом зрелых размышлений. Григорий Бояджиев назвал эту пьесу самым грандиозным и самым трагическим произведением Шекспира, в котором через сверхчеловеческие страдания «открываются источники великой духовной энергии, и герой из бездны падения восходит к высотам человеческого духа и познает истину бытия»[4]. Сравнивая текст Шекспира с библейским повествованием, Шац делает акцент на философском осмыслении значения Человека в этом мире.

В спектакле нашла свое продолжение тема выбора, режиссер словно искал новые аргументы для начатого в «Вишневом саде» разговора. Даже декорации к «Лиру» композиционно и графически напоминали о «Саде». Те же вертикальные линии, только не из досок, кое-где поросших лишайником бледных цветов, а из веревок и цепей, которые опускались на головы Лира, Кента и Шута в сцене бури, перечеркивая пространство горизонталями штанкетов. Разбросанные по сцене игрушки свидетельствовали о безответственных детских играх, они соседство-

К. Харет – Эдмонд, И. Карас – Лир. «Король Лир».
Русский драматический театр им. А.П. Чехова. Фото из архива режиссера

вали со стульями-гильотинами, а одиноко стоявшая железная лестница указывала похожий на плаху путь к вершинам мудрости. В начале спектакля Лир (И. Карас), отказываясь от власти, как перед смертью срывал с себя корону и знаки отличия и бросал их в кованое ведро.

Во время разговора Эдмонда (К. Харет) с законным наследником Эдгаром (Ю. Андрющенко) старший брат находился на вершине лестницы, занятый выбором и чтением книг, а младший в это время сидел на полу у подножия, раскидывая карты. Его интонации и гримасы в какой-то момент делали его похожим на паяца. Обнаруживалась связь с устоявшейся символической парой «король-шут», где первый всегда может стать последним, и наоборот, что собственно и происходит по сюжету. Азартный игрок Эдмонд оказывался в судьбе главных героев тем, кто стягивал все события к трагическому финалу. Когда в начале спектакля со словами «Природа, ты моя богиня!» он пламенем свечи поджигал на себе одежду, становилась очевидной его готовность к войне – пламя зависти и жажды власти уже разожжено внутри него.

Шекспир устами Эдгара, Кента и Лира неоднократно подмечает в человеке животные качества, а режиссер находит художественные средства для их воплощения. В спектакле Гонерилья (М. Дроздова) и Регана (Р. Малецкая), получив власть, стягивали с себя простую мешковатую одежду, будто сбрасывали змеиную кожу. Точно подражая

дочерям Лира змеиным жестом Эдмонд – Харет обвивал руками царский трон и демонстративно лизал предмет своего вожделения прежде, чем вонзить в него «железный зуб» – лезвие кинжала. Потерявший человеческий облик Эдгар по-собачьи пил из миски. Регана, принимая из рук Лира лакомство, пыталась укусить отца за палец, а слуги в серых одеждах напоминали по пластике крыс, стаей бросающихся на добычу и трусливо разбегающихся при появлении господина. В финале, когда Лир произносил пронзительные слова («коню, собаке, крысе можно жить, но не тебе»), Корделия (Я. Лазарь) словно бы становилась символом божественной природы, противопоставленной всему низменному и животному.

Режиссер настойчиво подталкивал зрителей к размышлению о том, что человечество за века ничуть не изменилось и по-прежнему живет по закону «золотого тельца», что власть при отсутствии нравственного начала становится причиной бесконечных войн, насилия и немыслимой жестокости. В интерпретации Шаца клятвы в любви и преданности старших дочерей Лира были обращены не к отцу, а к трону, и это объясняло, почему Корделия не могла участвовать в этой низкой игре. Носитель идеи истинной любви в мире корысти и предательства – она обречена на изгнание и смерть. В концепции Шаца Лир представал земным богом, миссия которого – в сохранении установленного порядка вещей, что напрямую связано с традицией почитания отца. Нарушение порядка привело к разрушению мира, ведь со смертью Корделии в нем исчезла духовная любовь к Богу-отцу, а значит не оставалось места и для самого Бога. Именно к этой мысли режиссер подводил зрителей перед финальными словами Кента, Эдгара и герцога Албанского: «Не это ль час кончины мира? / Исполненье сроков. / Конец времен и прекращенье дней»[5].

Разговор о разрушении мира из-за отсутствия в нем любви возобновляется в чеховской «Чайке» (2013). Чтобы зритель мог осмыслить спектакль как продолжение начатого режиссером диалога с А.П. Чеховым, Шац прибегает к помощи реминисценций: Медведенко (Н. Незлученко) катает Машу (М. Дроздова) на роликовой доске (аллюзия к сцене Ани и Пети Трофимова), а К. Харет – Шамраев неожиданно произносит текст из ранее сыгранной им роли Лопахина, раскрывая трансформацию характера во времени.

Вместо волшебного озера вокруг наспех сколоченной сцены непроходимая грязь, слуги прокладывают по ней дорожки из досок

В. Марьянчик – Аркадина, Ю. Андрющенко – Тригорин. «Чайка». Русский драматический театр им. А.П. Чехова. Фото из архива режиссера

и посыпают их лепестками роз, чтоб перебить болотный запах. Голос Заречной (М. Сташок) в роли Мировой души звучит как эхо, создавая атмосферу потустороннего присутствия, а над импровизированным театром Треплева (В. Брага) опускается купол, похожий на полусферу, из которой, словно льдинки, эффектно дрожащие в полумраке, свисают осколки зеркал. Зеркала – одно из излюбленных выразительных средств Шаца. Они создают бесконечную череду театральных иллюзий. Режиссер уделяет большое внимание пьесе Треплева о конце мира, пытаясь проникнуть в метафизический смысл и обнаружить его отражение в судьбе героев, которые тоже, в большей или меньшей степени, являются отражениями друг друга.

Пьеса Треплева в спектакле Шаца начинается и заканчивается выступлением Аркадиной (В. Марьянчик), которая не уступит Заречной ни одной своей роли – ни актрисы, ни матери, ни возлюбленной. Тригорин (Ю. Андрющенко), возвращаясь с рыбалки, несет в ведре вместо рыбы яблоки, которыми соблазняет Нину. В убитой на высохшем озере чайке по-разному преломляется судьба Треплева, Заречной, Тригорина и Маши.

Белая газовая ткань, в которую – как в свадебный наряд – Медведенко в начале спектакля укутывает Машу, позже отголоском возникает в белом платье Нины и в повязке на голове Треплева, затем трансформируется в белые простыни, которые гладит для больного

Сорина Маша, и, наконец, в финале превращается в белый шлейф чучела чайки. Он медленно окутывает ту самую импровизированную сцену, на которой актерская игра была подменена с подачи Аркадиной игрой в лото. Стоит обратить внимание на режиссерское решение – во время игры в лото на сцене возникает параллельное пространство: игроки, кидая кости, шутят, смеются, отчетливо слышны брошенные ими фразы, и одновременно числа, которые выпадают, звучат с тем самым эффектом эха, словно их произносит Мировая душа, которая помимо человеческой воли вмешивается в игру и пророчит конец времен.

На протяжении долгих лет спектакли И. Шаца привлекали зрителей глубиной художественных образов, оригинальностью замысла и выделяющимися на фоне других постановок актерскими работами с подробным разбором ролей и кропотливым поиском выразительных средств. В процессе работы с Шацем сформировалось целое поколение ведущих актеров, включая нынешнего директора театра К. Харета. Тем больнее и страшнее удар, нанесенный режиссеру теми, кого он пестовал, как родных детей. Сам Шац вдруг очутился в обстоятельствах короля Лира.

Поскольку услуги профессиональных европейских или российских режиссеров были недоступны, некоторые из актеров взяли на себя обязанности постановщиков. К сожалению, посредственный актер, играющий эпизодические роли, не имеющий ни опыта, ни специального образования, ни таланта, без тени сомнения объявляющий себя режиссером-новатором, не может быть озабочен высокой миссией театра – его беспокоит только самовыражение. На эту тему в свое время высказывался Ежи Гротовский. Он объяснял, что когда «режиссерами становятся неудавшиеся драматурги, провалившийся актер [или] актриса, постаревшая для ролей молодых героинь <…>, их режиссерские идеи до невозможности пестры», а работа превращается в «компенсацию разных жизненных ситуаций» и «часто приводит к извращенным интерпретациям»[6]. Еще хуже – к плагиату, низводя театр до уровня школьной самодеятельности, снижая качество работы актеров, теряющих мастерство и профессиональные критерии в условиях вседозволенности.

В поиске ориентиров полезно было бы вспомнить хорошо работающее правило, сформулированное Дмитрием Трубочкиным: «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»[7]. Вероятно, памятуя об этом, «консервативный интеллектуал» Иосиф Шац искал в актере «уникального посредника между замыслом и людьми», основное дело которого – «служить истово, пробуждать веру, освещать путь, быть идеальным зеркалом, которое бесстрастно отражает пороки и смысл высоких идей»[8]. Он не мог не обратить внимание на то, что актеры, призванные быть соучастниками творческого процесса, все чаще уклоняются от совместной работы, что они разучились импровизировать в рамках замысла, что жажда комфорта и стремление минимизировать душевные затраты заставляет их делать выбор не в пользу сотворчества с режиссером, а в пользу альтернативной работы под началом «равных себе» актеров.

В таких условиях театр перерождается, однако загруженный финансово-бытовыми хлопотами директор Константин Харет, совмещающий деятельность арт-менеджера и ведущего актера, был не в силах оценить сложившуюся ситуацию, поскольку никогда и не стремился наладить качественные международные связи и не особенно заботился о повышении квалификации молодых актеров труппы. Тем не менее, в 2016 г., в рамках кампании по поддержке «Русского мира» за рубежом, президент Российской Федерации вручил ему медаль Пушкина («за значительный вклад в укрепление дружбы и сотрудничества между народами»).

Проблема в том, что любая поддержка русского театра за рубежом кажется равноценной поддержке идеи «Русского мира», и наоборот. Конкретный театр будут защищать, вне зависимости от его художественных достижений, чтобы поддержать существование самого Русского театра в Молдове. К сожалению, благие намерения часто подсказывают неверный путь.

В шутку или всерьез К. Харет поместил в рамку на официальном сайте театра собственную физиономию в пенсне вместо портрета Антона Павловича Чехова. Очень метафорично получилось.

Надо отметить, что за последние 10 лет ни один спектакль Иосифа Шаца не был заявлен ни на одном фестивале, как достойный представлять «Русский мир» за рубежом. Не в антисемитизме же дело, в конце концов! Несмотря на то, что «Выстрел в спину» (по пьесе А. Володина «Две стрелы») в 2017 г. получил Премию года от Союза театральных деятелей Молдовы, как лучший пластический спектакль, его не только никуда не вывозили, но спустя два сезона сняли с репертуара.

«Выстрел в спину». Русский драматический театр им. А.П. Чехова. Сцена из спектакля. Фото из архива режиссера

Исторически актуальная для Молдовы и эмоционально выразительная постановка Шаца «Время любви и ненависти» (2017) по пьесе Дж. Собола «Гетто», посвященная памяти жертв Холокоста, скоропостижно исчезла с подмостков театра именно в год 75-летия со дня великой Победы. Та же участь постигла спектакль «…Забыть Герострата!» (2016) по пьесе Г. Горина, за который Международная ассоциация *Personalitatea* присудила И. Шацу диплом и памятную медаль «Человек года». Обозреватель Николай Костыркин назвал спектакль о Герострате одним из лучших в репертуаре театра, отметив четкость и глубину мысли режиссера, чрезвычайную актуальность материала и «тех идей, которые содержатся в пьесе»[9]. Возможно, именно поднятая в постановке тема человеческого безумия, толкающего одних к славе за счет разрушения духовных ценностей, а других, боящихся потерять власть, к нарушению писаных и неписаных законов – заставила директора отправить спектакль «на покой».

2020-й стал определенным рубежом в жизни режиссера. В чикагском театре *By The Way*, практически под занавес жизни до пандемии, И. Шац успел поставить спектакль «Последняя роль Соломона Михоэлса» по пьесе З. Сагалова. В условиях вынужденной приостановки деятельности театров заявленный спектакль «Дядя Ваня» остался неосуществленным, да и как его осуществить в атмосфере коллективного

раздора? «Раздор – хуже войны!», – эта фраза совсем недавно эмоционально звучала из уст актеров в яркой, наполненной смыслом, пластической постановке «Выстрел в спину». В спектакле Глава рода (Ю. Андрющенко) вынужден сделать нелегкий выбор – остаться со своим племенем и безропотно идти по неверной дороге страха и насилия или уйти, оставив надежду вразумить запуганный Человеком Боя народ. Иосиф Шац как будто предвидел неизбежность собственного выбора. Останется ли он в театре, где профессиональный режиссер оказался лишним? И какое будущее теперь ждет Русский театр Молдовы?

Нельзя забывать, что Театр им. А.П. Чехова является одним из важных центров русской культуры на постсоветском пространстве, и тем бережнее и усердней нужно сохранять этот островок Русского мира.

[1] Цит. по: *Алесенкова В.* Беседы о театре // *Русское поле*. Кишинев, 2010. № 2. С. 113.

[2] *Чехов М.* Пути театра // *Чехов М.* Литературное наследие. В 2-х т. Т. 2. Об искусстве актера. М.: Искусство, 1995. С. 117.

[3] *Брук П.* Пустое пространство. Секретов нет. М.: АРТ, 2003. С. 295.

[4] *Бояджиев Г.Н.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л.: Искусство, 1973. С. 426.

[5] Перевод Б. Пастернака.

[6] *Гротовский Е.* К бедному театру. М.: АРТ, 2009. С. 28–29.

[7] *Трубочкин Д.* О статусе искусства актера в современности: опыт «Сатирикона» // *Вопросы театра*. *Proscaenium*. 2019. № 3–4. С. 100.

[8] Из записи бесед автора с режиссером.

[9] *Костыркин Н.* Память о Герострате – вечный приговор и благо для нас // *Sputnik* Молдова от 29.01.2018 (https//sptnkne.ws/pnUy)

Григорий Заславский

«Прямой курс» Малого театра

Возьмем как эпиграф к этим заметкам слова Михаила Ивановича Царева, которые так любит цитировать нынешний художественный руководитель Малого театра народный артист СССР Юрий Мефодьевич Соломин: «Малый театр – это большой корабль. Пока мы его развернем направо, все изменится. Налево развернем – будет то же самое. Так что пойдем вперед». Каждый сбор труппы перед началом нового сезона худрук завершает словами: «Идем прямым курсом!».

Двадцать–тридцать лет – подходящая дистанция, чтобы взглянуть на произошедшие изменения и попытаться разобраться в них. Оценить, как внутритеатральные перемены сочетались, отталкивались, шли вразрез или отзывались, реагировали на внешние обстоятельства, менявшиеся радикально, поскольку рушился прежний мир и на его месте возникал новый. Понять, как жил и менялся Малый театр за стихийно выстроившимся базаром (барахолкой, протянувшейся от ЦУМа до «Детского мира» и Лубянской площади). Посмотреть, как говорится, в первом приближении, положив перед глазами афиши театра «эпохи перемен», помня одновременно репертуарные планы столетней давности, «после несчастья». Интересно будет сравнить потом, как по-разному выстраивали свою художественную стратегию в эпоху перемен две старейшие российские театральные академии – московский Малый театр и Ленинградский театр драмы им. А.С. Пушкина, в начале 90-х гг. XX в. вернувший свое старое название – Александринский. Малый театр, кажется, управленческую стратегию никогда публично не артикулировал, во всяком случае – устами своих руководителей, тогда как программу творческого обновления «Новая жизнь традиции» Валерий Владимирович Фокин объявил за год до официального назначения художественным руководителем Александринки. Впрочем, время сравнений – впереди, а эти заметки посвящены знаковым постановкам Малого театра 1990-х – первого десятилетия 2000-х, точнее – репертуарной политике в контексте времени. Тут важно, думается, что «равнодушный» репертуар неминуемо будет сопрягаться с личными впечатлениями, отпечатавшимися в памяти лучше, чем подробности нетеатральной жизни.

Вехой в истории Малого театра стал 1988 г. В начале ноября 1987 г. умирает Царев, руководивший театром на протяжении 30 лет (с перерывом), хотя назывался по-разному: долгие годы – директором, а с 1985 – художественным руководителем. В 1988 коллектив избирает на эту должность Ю.М. Соломина (сегодня он – старейший театральный худрук Москвы), и перед нами – последний пример появления нового руководителя театра в результате избирательной процедуры[1]. Листая «сухие» репертуарные новости, понимаешь, что 1980-е гг.«до» и «после» Соломина-худрука отличаются друг от друга. «До» – это годы, когда к «своим», то есть В. Хохрякову, И. Ильинскому, Е. Веснику, В. Соломину, а также В. Бейлису и В. Иванову, приходят В. Андреев, Л. Хейфец и Б. Львов-Анохин.

В. Андреев за годы (1985–1988), которые он проработал в Малом главным режиссером, поставил несколько спектаклей, правда, не слишком удачных. В историю театра он вошел драматической дилогией по романам Юрия Бондарева и премьерой по одной из частей мемуаров тогдашнего генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева «Целина».

В середине 1980-х Л. Хейфец ставит «Зыковых» М. Горького с Натальей Вилькиной в центральной роли – последний спектакль в Малом перед назначением главным режиссером в Центральный академический театр Советской Армии.

Жизнь Б. Львова-Анохина в Малом в самом начале была омрачена уже упомянутой постановкой «Целины» (ему было поручено завершить работу В. Андреева), но ему же принадлежат два самых главных спектакля 1980-х: «Мамуре» Ж. Сармана, поставленные на Е. Гоголеву, и «Холопы» П. Гнедича, прозвучавшие режиссерским гимном культуре академических подмостков и богатству актёрских сил Малого театра.

Заметим, что Хейфеца и Львова-Анохина – гонимых, оставшихся без работы – пригласил к сотрудничеству всесильный Царев, и это было смелым по тем временам поступком. Благодаря Цареву 1980-е стали временем высококлассного академизма. Вышедший тогда спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» по сей день остается в репертуаре.

Получается, что для Малого театра «время перемен» – не только смена эпох в истории России, но и смена худруков. Театр, даже такой «большой корабль», не существует в безвоздушном пространстве, в это же рубежное время русской театральной истории по соседству, в Театре им. Евг. Вахтангова Е. Симонова «меняют» на М. Ульянова, а в Александринский театр на смену И. Горбачеву приходит В. Фокин; уходит из жизни Г. Товстоногов и главой БДТ становится К. Лавров. Нельзя сказать, что всеобщей (поскольку В. Фокин в этот алгоритм не вписывается), но характерной приметой времени становится назначение худруками известных актеров. Раньше Малый театр привычно называли актерским, но все остальные жили с пониманием, что на дворе режиссерский век, а тут избрание Соломина в Малом потерялось на фоне назначения Ульянова и Лаврова.

Параллельно делились: МХАТ – на «мужской», во главе которого оставался О. Ефремов, и «женский», который возглавила Т. Доронина; Московский драматический театр им. М.Н. Ермоловой – во главе одной части труппы оказался В. Фокин, который пришел сюда в 1985 г.; вторую,

вернувшись из Малого, возглавил В. Андреев; Театр на Таганке – одной половиной руководил опять же актер Н. Губенко.

Можно сказать, что Малый стал в этот момент «актероруководимым в квадрате», поскольку кабинет директора театра с 1985 г. занимал народный артист РСФСР В. Коршунов, вероятно, сыгравший не последнюю роль в организации и проведении выборов нового худрука (Ю. Соломина отличает умение быть верным в дружбе и, возглавив Малый театр, он удерживает Коршунова на посту директора, а потом генерального директора до 2009 г., хотя известно, что тот не раз просился в отставку).

Время необычайной моды на «перестройку» и «гласность» благоприятно для тогдашнего советско-российского театра. С одной стороны, полмира объехал превратившийся в своего рода символ живого русского психологического театра спектакль «Серсо» в постановке Анатолия Васильева. С другой стороны, мир проявляет интерес к «громоздким» академиям, – дважды за короткий исторический отрезок, в 1990 и в 1993 гг. Малый театр посещает Японию, во второй раз – с тремя многонаселенными спектаклями.

Радикально меняется репертуар разных театров. Эти перемены четко обозначены спектаклями-манифестами – «Диктатура совести» М. Шатрова – М. Захарова в Театре им. Ленинского комсомола и «Говори…» А. Буравского – В. Фокина в Театре им. М.Н. Ермоловой. Как часто бывает в переломные моменты, публицистический пафос кажется важнее художественных достоинств текста – во МХАТе им. А.П. Чехова выходит «Серебряная свадьба» по пьесе В. Мишарина, в Театре им. Ленинского комсомола – «Диктатура совести», а в Театре им. Евг. Вахтангова – «Брестский мир» по пьесам М. Шатрова. Театры стремительно реагируют на то, что становится разрешенным, и – буквально по следам публикации «Собачьего сердца» – выходят спектакли по повести М. Булгакова, первый – в постановке Г. Яновской, ее дебют в качестве нового главного режиссера московского ТЮЗа. Появляются спектакли по пьесам Ж.П. Сартра, Э. Ионеско, С. Беккета, С. Мрожека, П. Клоделя, Ж. Жене, других авторов XX в. Великими или невеликими становились спектакли по этим пьесам, но в тот момент театрам, как и многим зрителям, казалось важным пройти путями, которые по разным причинам на протяжении десятилетий для советского театра были закрыты.

Малый не держится в стороне ни от новых тем, ни от значительнейших имен, только теперь ставших доступными для театра.

В. Соломин – Иванов. «Иванов». Малый театр. Фото из архива музея Малого театра

Они появляются после 1988 г., когда почти одновременно Юрия Соломина избирают художественным руководителем, в качестве приглашенного режиссера начинает работать Борис Морозов, а заведующим литературной частью театра становится Борис Любимов. Они отвечают за стратегические решения, в том числе и репертуарные.

В это время в Малом театре состоялась премьера чеховского «Лешего» в постановке Б. Морозова, и только что избранный на пост худрука Соломин замечательно сыграл в этом спектакле Войницкого. В декабре того же 1988 Соломин вернул на сцену «Вишневый сад», который И. Ильинский поставил к своему 80-летию и сыграл в нем Фирса (спектакль сняли после смерти Ильинского). В 1993 г. новый худрук приглашает хорошо ему знакомого кинорежиссера Сергея Соловьева, и тот выпускает в Малом «Дядю Ваню», где Ю. Соломин «снова» играет Войницкого. Еще три года спустя (1996) В. Драгунов ставит «Чайку», Соломин выходит на сцену в роли Тригорина. В 2000-м В. Соломин выпускает «Иванова», а «Трех сестер» в 2004 г. Ю. Соломин ставит сам. Вышедший тогда же спектакль В. Иванова «Свадьба, свадьба, свадьба» (по чеховским водевилям «Медведь» и «Предложение») много лет кормит театр в гастрольных поездках, чаще всего – когда другие спектакли Малого театра на местной сцене не помещаются. Можно сказать, что Чехов (к чему лукавить, – не самый главный для этого театра автор) выходит на

Ю. Соломин – Николай II,
Н. Корниенко –
Александра Федоровна.
«…и Аз воздам».
Малый театр.
Фото из архива музея
Малого театра

подмостки Малого, здесь складывается неповторимый академический «канон» его сценического прочтения.

В 1990-е. «свои» – это штатные режиссеры В. Бейлис, В. Иванов, В. Драгунов, Э. Марцевич плюс Виталий Мефодьевич Соломин, чьи спектакли составляют важную линию тогдашнего репертуара Малого театра. Одновременно театр пробует сотрудничать с режиссерами, которых приглашает из-за границы. В 1990-е в Малом ставят Нисим Алони (Израиль), Клаус Вагнер (ФРГ), А. Нордштрём (Швеция).

Малый театр становится первооткрывателем важнейшей для русской истории и для национального самосознания темы расстрела царской семьи. В 1990 г. Б. Морозов ставит пьесу «…и Аз воздам» о «последних днях семейства Романовых» (подзаголовок пьесы), переданную автором С. Кузнецовым в Малый театр (в афише обозначена еще и редакция театра). Премьера вызвала споры, особенно в части трактовки образов «героев-революционеров», но само появление фигуры последнего Романова для театра стало очевидно программным. «Царская» или «императорская» линия, начатая в 1970-е «Царем Фёдором Иоанновичем» в постановке Б. Равенских, была стремительно продолжена спектаклями: «Князь Серебряный» (1990), «Царь Борис» (1993) и «Смерть Иоанна Грозного» (1995) по А.К. Толстому, «Детоубийца» («Царь Петр и Алексей») по драме Ф. Горенштейна (1991), «Царь Иудейский» – драма

«Мнимый больной». Малый театр. Сцена из спектакля.
Фото Н. Антипова

представителя царской фамилии, князя К.Р. (1992), «Хроника дворцового переворота» («Государь Петр Федорович») Г. Турчиной (1999). Вряд ли какой другой театр того времени может продемонстрировать столь последовательное движение избранным репертуарным курсом. Если имя Фридриха Горенштейна было хорошо известно читателям «там-» и самиздата, то С. Кузнецов и Галина Турчина – авторы, открытые Малым. С. Кузнецов подарил театру пьесу, ставшую основанием для одного из важнейших, можно сказать – программных спектаклей и самогó Малого, и шире – театра тех лет.

Еще одно важнейшее имя, открытое Малым театром в это десятилетие, – А. Солженицын. Равного успеха его сочинения не имели ни до, ни после, хотя к творчеству Солженицына обращались известные театры и знаменитые режиссеры – О. Ефремов поставил во МХАТе им. А.П. Чехова пьесу «Олень и Шалашовка», а Ю. Любимов к 80-летию писателя инсценировал в Театре на Таганке главы из романа «В круге первом», назвав спектакль «Шарашка». «Пир победителей» в Малом театре (1995) стал несомненной удачей и Б. Морозова, и труппы, настоящим театральным событием. Появление солженицынского текста на подмостках Малого стало революционным, для тогдашней публики необыкновенно важны были слова, которые произносят герои этой лирической комедии.

А. Овчинников – Нержин, В. Бочкарев – Доброхотов-Майков.
«Пир победителей». Фото из архива музея Малого театра

Уже покинув театр, отойдя от него на почтительное расстояние, возвращаешься к парадоксам, которые проще всего отнести на счет быстро меняющегося времени: Солженицына ставят, привечают и чествуют в Малом, без пяти минут снова Императорском, но прежде – партийном, в середине 20-х задавшем тон революционной драмой «Любовь Яровая» с Пашенной в заглавной роли, много позже отличившимся масштабом подхода к сценическому воплощению «Целины»: именно в Малом, по преданию, Царев однажды остановил репетицию, едва услышав вскользь помянутое имя Солженицына. И ставит бывший коммунист, вступивший в партию на пятом курсе ГИТИСа. Имеет ли что-либо из этого списка значение сегодня, тем более в России, где кто старое помянет, тому глаз вон?..

Пьеса Солженицына действительно антисоветская, но поставил Борис Морозов не антисоветскую пьесу, а лирическую комедию. Смех в зале, довольно частый, определил, наконец, жанр спектакля. Морозов (и в немалой степени, а может быть, в той же мере в том следует признать заслугу композитора Григория Гоберника) сумел приглушить политические споры, снизить их публицистический пафос и накал и выдвинул на первый план даже не любовные тревоги главной героини (поскольку любовная тревога у Солженицына также «положена» на антисоветские речи), а историю освобождённого сознания победителей,

вдруг раскрепостившейся мысли, поднимающейся выше облаков, замахивающейся в своей критической смелости на самые основы социалистического бытия – на самого товарища Сталина – и даже на колхозы». Заканчивалась рецензия словами, которые, хочется думать, соответствовали замыслу постановщика: «Пир победителей» – это «спектакль про хороших людей, а не про плохое время. Про чистых и светлых людей. Русских патриотов, за которых не стыдно.

Покинувший Малый театр вместе с Б. Морозовым, когда режиссера в 1995 позвали руководить Театром Российской Армии, Борис Любимов возвращается сюда через четыре года в ранге заместителя художественного руководителя и приводит в театр человека, который определит режиссерское лицо театра первого десятилетия XXI в. Это – Сергей Васильевич Женовач. В начале 2000-х интерес к Малому театру во многом определили именно его спектакли: «Горе от ума» (2000), «Правда – хорошо, а счастье лучше» (2002), «Мнимый больной» (2005), каждый из которых оказался спектаклем-долгожителем – все они продолжают счастливую сценическую жизнь и по сей день. В 2008-м еще один приглашенный режиссер со сложившейся и высокой профессиональной репутацией, А. Шапиро выпускает в Малом театре «Детей солнца» М. Горького. Пьеса, оказавшаяся необычайно актуальной, а также сочетание конкретного режиссера с ведущими актерами Малого, – все это способствовало признанию и успеху. Сам же Ю. Соломин вернул в репертуар такой важный для императорской сцены жанр как водевиль – поставил «Таинственный ящик» П. Каратыгина (2003) и сыграл в этом спектакле главную роль.

Восстанавливая в репертуаре важнейшие для афиши Малого театра названия, Ю. Соломин выпустил гоголевского «Ревизора» (2006) и «Власть тьмы» Л. Толстого (2007). Выпустили «Иванова», который, к сожалению, быстро сошел с афиши. Премьеру сыграли 18 апреля 2001, а 27 мая 2002 Виталий Соломин, не только поставивший спектакль, но и сыгравший в нем заглавную роль, умер.

В это же десятилетие штатный режиссер Малого театра В. Драгунов выпускает два спектакля по А.Н. Островскому – «Последнюю жертву» (2004) и «Димитрия Самозванца и Василия Шуйского» (2007). В 2009 Драгунов впервые в истории Малого вывел на его сцену героев М. Булгакова. «Мольер», в котором Ю. Соломин сыграл роль великого французского комедиографа, вышел в сезон, когда художественному руководителю предстояло отметить 75-летие. В прежние времена такую

премьеру объявили бы бенефисом, но Драгунов уделил должное внимание другим персонажам и исполнителям, хотя, конечно, для лидера Малого театра важнейшие для этой пьесы взаимоотношения художника и власти – существенные и близкие, отчасти – как это написано Булгаковым – исповедальные.

[1] Напомним, что в труппу Малого театра Ю. Соломин был приглашён сразу по окончании Театрального училища им. М.С. Щепкина в 1957 г., а первый его режиссёрский опыт относится к 1984 г., когда вместе с Е. Весником они выпустили важнейшую для этой сцены комедию «Ревизор». Значительным событием в гоголиане Малого спектакль не стал, но в нём было несколько замечательных актёрских работ: Виталий Соломин играл Хлестакова, Осипа – выдающийся Роман Филиппов, а сам Весник – Городничего, которому так кстати пришлись привычно подробная пластика актёра, некоторая торопливость в речи и движениях, естественно связывавшие нового героя актёра с его разнообразными сатирическими типами, советскими чиновниками, которых он во множестве переиграл в кино.

Pro memoria

Наталья Щербакова

«Театр Арлекина»,

или Карьера второго дзанни итальянской комедии масок на парижской сцене и в изобразительном искусстве Франции в конце XVI–XVII вв.

Часть 1

29 декабря 1696 г. труппа Бургундского отеля играет при дворе Людовика XIV пьесу «Арлекин – всегда Арлекин». По иронии судьбы, спектакль со столь оптимистичным названием, емко характеризующим метаморфозы, произошедшие на французской сцене с маской Арлекина, станет своего рода «завещанием» итальянских актеров потомкам. Менее, чем через полгода, 13 мая 1697 г. итальянский театр в Париже будет закрыт по личному распоряжению монарха на долгие двадцать лет.

Согласно легенде, 13 апреля 1655 г. французский король Людовик XIV, явившись в парижский парламент, который беспрестанно чинил препоны указам юного монарха, напомнил забывшемуся за время Фронды уважаемому собранию его место, произнеся знаменитую фразу: «Государство – это я[1]». Возьмем на себя смелость воспользоваться этой максимой Короля-Солнце, дабы охарактеризовать то уникальное положение, которого достиг его не столь высокородный современник. Несколькими десятилетиями позже бывший заальпийский крестьянин-бедняк, дзанни в черной маске и заплатанной рубахе, мог бы с полным правом заявить: «Итальянский комический театр в Париже – это я, Арлекин!».

В самом деле, репертуар итальянской комедии на сцене Бургундского отеля и при дворе Людовика в Версале красноречиво свидетельствует об уникальном положении этой маски. Без Арлекина не обходится ни один спектакль. Его имя чаще других фигурирует в названии пьес. Наконец, «представительские» возможности паяца разрослись до неслыханных масштабов – прежний слуга отрывается от своего патрона и начинает «примерять» различные профессии, социальные сословия, даже национальности: «Арлекин – поэт и дитя» (1670), «Арлекин – солдат-дезертир» (1680), «Арлекин – еврей, художник и портной» (1682), «Арлекин – кабаретьер, турок и испанский капитан», «Арлекин – муж трех жен» (обе 1695)[2], «Арлекин – дамский угодник», *etc*. Не случайно французский драматург Анн Модюи де Фатувилль, писавший для труппы Бургундского отеля, вывел этого героя в образе мифологического Протея, способного принимать всякую форму[3]. Заметим, что не актер, но маска перевоплощалась в разнообразных персонажей. Именно ее имя значилось в списке действующих лиц, а не фамилия исполнителя.

Превращение дзанни в главного персонажа комедии дель арте, и – шире – в символическую персонификацию итальянской комедии – заслуга Доменико Бьянколелли. Актер Бургундского отеля, один из любимцев Короля-Солнце, основоположник целой актерской династии, Бьянколелли во французской истории комедии дель арте остался непревзойденным Арлекином, легендарным исполнителем, с которым будут сравнивать всех преемников его маски даже полстолетия спустя кончины лицедея в 1688 г. Благодаря Бьянколелли слуга-дзанни получил право шутить от имени всякого сословия, являться на сцену в любом обличии, и в то же время всегда оставаться самим собой –

Неизвестный фламандский мастер. Музицирующая пара между двумя слугами *Commedia dell'Arte*. Ок. 1590

неунывающим плутом. Актер сделал эту маску основным объектом зрительского интереса, низведя романтическую коллизию молодых Влюбленных до формального повода для собственного появления на сцене.

В последнее двадцатилетие XVII в. весь Париж будет называть Бургундский отель не иначе как «Домом Арлекина». Ныне нам это кажется закономерным. Кто, если не Арлекин, символизирует по сей день традиционный итальянский театр масок? Рядом с ним воображение рисует печального Пьеро в белом балахоне и изящную кокетку-Коломбину (предмет любви двух соперников – белого и рыжего), «разыгрывающих из века в век одну и ту же фабулу»[4]. Однако такое положение вещей отнюдь не было присуще комедии масок изначально, оно стало следствием бытования комедии дель арте в течение нескольких веков именно на французской земле.

В одной из последних своих статей знаменитый итальянский театровед Фердинандо Тавиани несколько провокационно заявил, что «история комедии дель арте – это история мифа о ней»[5]. Столь долгое и влиятельное существование театра дель арте в европейской культуре кроется, по мнению Тавиани, в его способности «создавать интерактивную систему идей и иллюзий, перевоплощаясь в образ, мечту, новый театральный жанр или в миф и подобие традиции»[6].

«Царство Арлекина» есть один из главных галльских мифов в ее истории. На протяжении всего XVII столетия это «царство» формировалось в напряженной лицедейской борьбе (не исключавшей лесть, обман и мистификацию), как с национальным французским театром, так и с коллегами по сцене – другими персонажами-масками.

Реки чернил и типографской краски пролиты исследователями за последние столетия в попытке определить, как появился Арлекин, и кто был его создателем. Признав, что точного ответа на эти вопросы мы можем так никогда и не получить, ученые в настоящий момент сходятся во мнении, что этот персонаж родился в 1580-х гг., но вовсе не в Италии, а на территории Центральной Европы или Франции в ходе гастролей актерских компаний ко дворам европейских монархов. Таким образом, маска не была в числе первых творений старинной комедии импровизаций.

Историю явления, традиционно именуемого *Commedia dell'Arte*[7] принято вести с 1540-х гг., когда начинают юридически оформляться актерские братства – объединения любителей и полупрофессиональных буффонов, перешедших на регулярную лицедейскую практику с целью получения прибыли[8]. В состав трупп в это время входили, как правило, ремесленники («искусные в пении и танцах»[9]), а их выступления еще собирались из памфлетов, песенок, рифмованных монологов и диалогов, сочинявшихся «на злобу дня», пародий, основанных на звуковом и мимическом подражании, анекдотов и острот. Уже в этот период на землях Венецианской республики оформляется первая устойчивая комическая пара, которая впоследствии станет ядром театра дель арте – бергамасский слуга-дзанни (*zanni*)[10] и его венецианский патрон Маньифико.

Однако театроведы, в том числе Роберт Хенке, справедливо настаивают, что комедия дель арте, как «определенная, панрегиональная театральная институция» с характерным набором внешних и внутренних признаков складывается на территории Апеннинского полуострова не раньше шестидесятых годов столетия[11]. Дзанни и Маньифико – пока лишь предвестники масок импровизированной комедии с их строгим распределением драматургических функций внутри действия, закрепленными содержательными и внешними признаками. С 1560-х гг. формируются первые крупные труппы с развитой авторской драматургией, и на сцене появляются профессиональные актрисы. Поэтика итальянского театра дель арте значительно усложняется.

Со второй половины XVI в. выступления комедиантов становятся важной частью итальянской дипломатии. Активное взаимодействие между актерами Апеннинского полуострова и остальной европейской ойкуменой было во многом обязано трем бракам дочерей императора священной Римской империи Максимилиана II Габсбурга[12] – Элеоноры Австрийской с герцогом Мантуанским Гульельмо Гонзаго в 1561 г., Барбары (Варвары) и Иоанны с герцогами Альфонсо II д'Эсте и Франческо I Медичи соответственно (обе свадьбы состоялись в 1565 г.). Эти браки проложили дорогу первым великим итальянским гастролерам – труппам Альберто Назелли и Барбары Фламинии, которые играли в императорских землях и в соседних Нидерландах с 1568 по 1570 гг. Объединившиеся под началом Назелли в 1571–74 гг. комедианты играют при дворе Валуа, причем едут они туда не из Италии, а с территорий Священной Римской империи и потом уезжают дальше на юг – в Испанию, где остаются надолго (1574–84 гг.).

Имя «Арлекин» прочно срослось с личностью Тристано Мартинелли (1557–1630) – выдающегося лицедея из Мантуи, участника одной из многочисленных трупп того времени, собранных для гастрольных нужд. Эта компания, руководимая братом Тристано, Друзиано Мартинелли[13], начала свою «разъездную» деятельность в середине 1570-х гг. и отправилась по тому же маршруту, что объединение Назелли. После выступлений во Фландрии[14] и в Англии[15] труппа вернулась в германские земли, исколесив их за следующее десятилетие от Франкфурта до Мюнхена и от Зальцбурга до Вены. Есть предположение, что Мартинелли придумал и сыграл свою маску уже в 1576 г. на пути следования из Антверпена в Лондон в одном из французских городов[16], однако до середины 1580-х гг. мы ничего доподлинно не знаем об Арлекине. В письменном источнике он впервые упомянут в Прологе к пасторали «Фьямелла» актера труппы *Конфиденти* Бартоломео Росси (он исполнял роль Влюбленного Орацио в комедии масок). Эта пьеса была издана в Париже в 1584 г. Там *Arlecchino* упомянут наряду с Бергамино, Педролино, Буратино и проч., «изображающими схожих нелепых персонажей»[17].

Следующее хронологически упоминание об Арлекине встречается на страницах дневника голландского путешественника Арнольда ван Бюхеля из Утрехта (запись 1585 г.), и назван он уже на французский манер *Harlequin*. Бюхель повествует, что он видел выступление некой труппы *Ракольти* (в переводе – собранные, набранные)[18], среди которых одним из лучших, по его мнению, был Арлекин.

Серия из 18 ксилографий. Сборник Фоссара. 1585–1590

О труппе *Ракольти* у историков нет сведений – первый и последний раз она возникает только в этих заметках. Сиро Ферроне предполагает, что за именем «собранных» скрывается компания *Конфиденти*[19], про которую точно известно, что она играла в Париже на Сен-Жерменской ярмарке в сезоне 1584/85 гг. по приглашению герцога Жуайеза. «Доверенные лица»[20] тоже были сборной гастрольной труппой, состав которой часто менялся. С большой долей вероятности можно утверждать, что в 1585 г. в эту компанию, в числе прочих, входила семья Друзиано Мартинелли – он сам, его жена, Анжелика Альбергини и брат Тристано, а также Бартоломео Росси (автор процитированной выше «Фьямеллы») и Фабрицио де Форнарис, исполнявший маску Капитана Кокодрилло (т.е. буквально «Капитана Крокодила»).

Многие итальянские актеры-авторы не только играли, но издавали за границей драматургические сочинения на родном языке. В том же 1585 году Фабрицио де Форнарис издал в Париже полнотекстовую, правильную комедию «Анжелика» (1585). В отличие от текста Росси, в ней нет прямых упоминаний интересующей нас маски. Но о связи ее автора и других участников компании *Конфиденти* с «личностью» Арлекина говорит ряд современных «Анжелике» произведений изобразительного искусства.

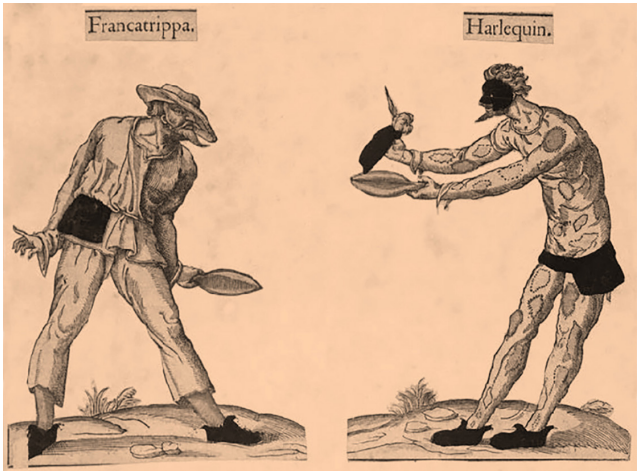
В состав так называемого сборника Фоссара[21] из коллекции Национального музея в Стокгольме входит серия ксилографий, посвященная персонажам комедии масок и исполненная анонимным французским гравером. Один из листов известен под названием «Переодетый Арлекин».

Согласно изложенному в подписи к эстампу сюжету, слуга синьора Орацио – Арлекин – пытается избавить прекрасную Донну Лючию от навязчивых ухаживаний Капитана Кокодрилло. Героиня и ее помощник разыгрывают для Капитана сцену, в ходе которой он должен разочароваться в своей избраннице. Персонаж Форнариса как бы случайно оказывается свидетелем объяснения между мнимыми любовниками. Поначалу Капитан гневается про себя на соперника, грозится наказать нечестивца, чтобы защитить честь дамы, которую полагает добродетельной и скромной. Однако, к его удивлению, Донна Лючия выказывает заинтересованность в ухаживаниях Арлекина–Орацио – причем исключительно благодаря мнимому большому состоянию новоиспеченного «жениха». К концу сцены Капитан убеждается в алчности невесты и решает отказаться от планов на ее счет.

Связь с «Доверенными лицами» подтверждается не только специфическими именами персонажей к серии эстампов. Как правило, основным средством датировки произведений изобразительного искусства на сюжеты итальянской комедии является анализ платьев Влюбленных, поскольку они не имели специфического костюма. Донна Лючия и Синьор Орацио, появляющийся на других листах серии ксилографий, облачены в одежду эпохи Генриха III, что приблизительно датирует их серединой 1580-х гг. – временем гастролей *Конфиденти*.

Все персонажи ксилографии, как и перечисленные в Прологе Бартоломео Росси «лица», входят в число масок комедии импровизаций – один из жанров представлений, которыми оперировал итальянский театр этого времени. *Commedia dell'Arte* в период своего расцвета во второй половине XVI – первой трети XVII вв. не была, как это ни парадоксально, театром сугубо *комическим*. Основополагающим обстоятельством жизни этого театра, определившим его организационную (хозяйственную) и художественную специфику, был «кочевой» образ жизни актерских объединений. «Мигрировавшим» в поисках заработка и покровительства компаниям комедиантов было необходимо удовлетворять самую разную публику – как ремесленников, так и нобилей, что обязывало иметь вариативный, подвижный и адаптивный репертуар, охватывающий жанры от фарса до высокой трагедии. Первый *профессиональный* театр в Европе был поистине *универсальным*.

По всей вероятности, применительно ко второй половине XVI – первой трети XVII вв. справедливо отождествлять комедию масок (*commedia delle maschere*) и импровизированные спектакли (*commedia*



Франкатриппа и Арлекин. Сборник Фоссара. 1590-е

all'improvviso), поскольку в последних всегда играли типизированные персонажи. Такие спектакли в репертуаре трупп были в первую очередь средством выживания при постоянных переездах. Механизм их создания был рассчитан на легкую «сборку» по закрепленной схеме. Они быстро заменялись новыми названиями, что стало особенно функционально в ходе заграничных гастролей.

За долгую историю изучения *commedia delle maschere* к проблеме классификации ее фиксированных персонажей исследователи подходили по-разному: делили маски на квартеты (северный, «Венецианский», и южный, «Неаполитанский»), возводили их к римской паллиате, в которой уже присутствовали Старики, Влюбленные, Параситы (слуги) и осмеиваемые солдаты (прочие личины при таком подходе принимались за частные актерские вариации этих «тем»), или к средневековой традиции персонификации смертных грехов. Поскольку в центре нашего интереса находится лишь один определенный герой, позволим себе слегка «огрубить» анализ схемы *tippi fissi* итальянского театра.

В центре любовного конфликта импровизированного спектакля находились два дуэта Влюбленных. Остальные действующие лица функционально представляли собой их противников и союзников в деле разрешения сердечной драмы. К первой категории относились Старики (как правило двое – Панталоне и Доктор), а также Капитан. Каждый из них имел свои матримониальные планы относительно юных героев. Способствовали соединению молодых людей слуги,

численность которых в спектаклях могла варьироваться в сторону увеличения (в зависимости от ресурсов конкретной труппы), но во времена расцвета театра итальянской комедии никогда не ограничивалась одним дзанни.

Базовым принципом, на котором организовывалась диалогическая система фиксированных персонажей, стала антитеза активного и пассивного действий. Именно этот прием раскрывает функциональную необходимость парной игры. Противопоставление было заложено как в отношениях внутри дуэтов, так и между ними. В тандеме стариков Панталоне оказывался героем действующим, готовым предпринимать усилия, чтобы добиться своей цели. Болонский Доктор, его коллега по несчастью быть осмеянным, напротив, всю имеющуюся у него энергию спускал на выспренние псевдоученые тирады. Различие этого рода было явлено даже между дуэтами Влюбленных, первый из которых представлял собой союз двух идеалистов, склонных к поэтическим рассуждениям, а второй – авантюристов, более решительных в своих поступках. В ходе развития жанра импровизированной комедии обозначилось также разделение слуг на два основных типа: шустрых, умных, находчивых интриганов и недалеких, ленивых недотеп.

В Прологе Росси *Arlecchino* стоит в одном ряду с дзанни первого типа. Классическим примером такого слуги был хитрый пройдоха Бригелла[22]. Он выполнял функции двуличного конфидента, наперсника героев и бессовестного манипулятора. Этот дзанни быстро соображал, был груб и мрачен – «себе на уме». Он подслушивал, подсматривал и собирал слухи, чтобы разрешить проблемы, созданные старым хозяином и его детьми, но не столько из альтруизма, сколько из желания «урвать кусок»: добиться благосклонности служанки, в суматохе обжулить патрона или просто повеселиться, на худой конец. Его страстью были вино, слабый пол и музыка (дзанни пел и играл на музыкальных инструментах). Бригелла – пройдоха и плут, жестокий в своих выходках, в число которых входили кражи, драки и даже убийства.

Арлекин, каким мы его знаем благодаря литературным и изобразительным источникам (в первую очередь драматургическому сборнику Фламинио Скалы[23] и ксилографиям *folio* Фоссара), вышел вовсе не из этой породы. Он принадлежал семье вторых дзанни – вечно голодных недотеп, почти лишенных функциональной надобности в сюжете. Этот персонаж, как правило, только мешает остальным героям. Хотя и он ненароком может разрешить некоторые локальные конфликты

Переодетый Арлекин. Сборник Фоссара. 1585–1590

в комедии. Его стихия – наивная невежественность и грубые шутки надо всеми персонажами. По скудоумию этот дзанни часто открыто издевается над хозяевами, за что бывает бит. Он ленив и паразитирует на активных планах первого слуги, ища во всем выгоды для своего ненасытного брюха. Роль была рассчитана на речевой и пластический комизм, а также на акробатические трюки, поэтому актер, исполняющий маску, должен был быть виртуозом-импровизатором. Первыми крупными исполнителями второго слуги были Альберто Назелли и Симоне да Болонья (в труппе *Джелози*), и поначалу он именовался просто Дзанни[24] или Дзан (Назелли по сцене был известен как Дзан Ганасса).

В прологе к «Фьямелле» Арлекин назван на итальянский манер (*Arlecchino*) и просто перечислен в числе слуг комедии импровизаций. Единственное, на что автор дает четкое указание, – маска не использует бергамасское наречие, освященный традицией диалект дзанни. За это автор (не то в шутку, не то всерьез) порицает ее исполнителя. Расхожее представление о том, что Арлекин – бергамасский собрат Бригеллы (а значит и изъясняется на этом диалекте), сформировалось полтора столетия спустя благодаря Карло Гольдони. В «Мемуарах» драматург указывает, что один из них – «большой ловкач, а второй – ужасный дуралей»; и «только в Бергамо мы встречаем эти две крайности среди простого народа»[25]. Мартинелли был родом из Мантуи и использовал язык мантуанских буффонов *cantimbanchi*, который получил

«в наследство» от отца. Эту (и без того прихотливую) речь он, как всякий гастролирующий лицедей, разбавлял универсальным эсперанто, который Сиро Ферроне[26] удачно сравнил с ученой латынью.

Необходимость обеспечивать круглогодичную работу труппы за пределами отечества обязывала итальянских комедиантов адаптироваться, подхватывая пословицы, поговорки, темы, над которыми принято смеяться в этой местности, чтобы заинтересовывать зрителя, взращенного в ином культурном контексте, и выдерживать конкуренцию с местными лицедеями. То, что в дальнейшем закрепилось в качестве феноменальных признаков импровизированной комедии дель арте: утрированная выразительность мимики и пластики, «красноречие жеста» и специфический язык, в котором фонетическое подражание играло гораздо бо́льшую роль, чем семантика слова, сформировалось вследствие мировых гастролей актерских компаний.

История взаимодействия французской городской сцены и ее публики с итальянскими комедиантами началась задолго до появления Арлекина. Парижские актерские труппы в течение десятилетия периодически делили сцену с заальпийскими коллегами. С момента бракосочетания Генриха II с правнучкой Лоренцо Великолепного Екатериной Медичи постоянство культурных связей с Францией было обеспечено прямым родством дома Валуа с флорентийскими герцогами. Первую лицензию на выступления в Париже Назелли получил от короля Карла IX в 1571 г., и труппа начала играть с 15 сентября этого года в Бургундском отеле[27]. Следующий монарх, Генрих III, также был поклонником искусства итальянских комедиантов. По его распоряжению был организован и спонсирован первый приезд труппы *Джелози* в 1577 г., которую король впервые увидел в Венеции в 1574 г. Известно, что особенное восхищение Генриха вызвала игра Виттории Пииссими и Симоне да Болонья, исполнявшего маску дзанни-*facchino*.

Однако Арлекин был «новинкой» и безусловной звездой театрального сезона 1585 г. Именно появление Мартинелли породило волну интереса к маске слуги в изобразительном искусстве и впервые вызвало публичную «войну театров», следствием которой стал обмен памфлетами между братьями Мартинелли и фарсерами Бургундского отеля. Тому можно найти несколько причин. Как правило, в европейские гастроли отправлялись уже зарекомендовавшие себя на родине, сформировавшие свой сценический облик лицедеи, которые хотя и адаптировали манеру игры под местную публику, но суть своей роли практически

Арлекин с детьми. Сборник Фоссара. 1585–1590

не меняли. Маска была величиной постоянной, а набор тем и шуток подстраивался под вкусы заказчика.

Тристано был одним из немногих, кто отправился в путешествие в весьма юном возрасте. Он дебютировал 7 сентября 1576 г. в Антверпене. На тот момент ему было 19 лет. Какую именно роль актёр играл до того, как стал Арлекином – неизвестно. Очевидно, что к моменту появления на Сен-Жерменской ярмарке юный лицедей обладал не только профессиональным мастерством (исполнительскому искусству братьев с детства обучал отец –мантуанский буффон Франческо Мартинелли), но и большими амбициями. Тристано прекрасно сознавал, что на парижской сцене ему предстоит конкурировать с плеядой крупных актеров (с труппой Аньяна Сарата и с близким к итальянским маскам по принципу образной организации персонажем Гро-Гийомом – детищем фарсера Робера Герена), поэтому и «кроил» свой тип по схожим лекалам. Мартинелли создает маску Арлекина таким образом, чтобы она одновременно была встроена в итальянскую систему *tippi fissi* импровизированной комедии и прочно связана с местной культурной и сценической традицией.

Существует множество версий происхождения имени персонажа[28]. За последние полвека среди исследователей утвердилось мнение, что Арлекин укоренен во французской и североевропейской фольклорной и мистериальной традиции в качестве представителя свиты Дьявола.

До того, как Мартинелли сделал из него итальянского дзанни, *Arlecchino* представал как *Herla* или *Hellequin* – в качестве предводителя «дикой охоты», в ходе которой толпы нечисти в течение ночи пытаются залучить как можно больше человеческих душ для своего господина. Ловкий демон Эллекен, руководящий ватагой бесов, одетой в монструозные костюмы и рогатые маски, был частым героем французских дьяблерий. При тонких и длинных ногах он имел огромное брюхо и был «украшен» кустистой всклокоченной бородой[29]. Как заметил Паоло Тоски, в произведении французского трувера XIII в. Адама де ла Аля «Игра в беседке» *Herlequin* фигурирует в качестве самого Князя Тьмы, от которого фея Моргана получает личное послание[30]. Заметим, что у де ла Аля к имени Эрлекена добавлен характерный титул – *Hurepiaus*. Рикардо Друзи утверждает, что в старофранцузском языке этим словом описывали волосы крестьян – кустистые, взлохмаченные, жесткие (прозвище состоит из двух слов: *hure* – страх, и *piaus* – волос)[31]. Мартинелли в самом деле играет на дурной славе актеров, как «служителей сатаны», и берет для своей личины «адские» черты: кожаная маска Арлекина почти черной карнации имела рудименты дьявольских рожек (шишковатый нарост в области лба) и была обрамлена всклокоченной щетинистой бородой.

На связь Арлекина с преисподней недвусмысленно намекают и памфлеты фарсеров Бургундского отеля 1585 г. Первый текст анонимного авторства – «Забавная история жизни и деяний Арлекина, итальянского актера, содержащая его сновидение о нисхождении в ад для вызова оттуда Мамаши Кардины и рассказ о том, как и с какими приключениями он из ада сбежал, обманув царя преисподней, Цербера и всех прочих чертей» – был напечатан, как считают исследователи, по заказу Робера Герена (Гро-Гийома)[32]. Он повествует о занимательном путешествии итальянского паяца в Царство Плутона с тем, чтобы вызволить оттуда недавно преставившуюся Мамашу Кардину – хозяйку публичного дома, в котором непрестанно происходили грабежи и убийства. *Mère Cardine*, скандалистка и склочница, была реальным действующим лицом парижского пейзажа тех лет. На момент выхода этого произведения Кардины уже не было в живых. В процессе своих похождений Арлекин умудряется влюбить в себя все загробное царство – его прыжкам и кульбитам рукоплещет Харон, шутки и фокусы приводят в восторг Прозерпину, а от смеха Плутона сотрясается преисподняя. В конечном счете, владыка ада предлагает Арлекину остаться и возглавить ватагу своих приспешников, от чего жизнелюбивый лицедей, впрочем, отказывается и ловко сбегает

«наверх». Стремясь унизить Мартинелли, а заодно и всех итальянских актеров в его лице, памфлет низводит Арлекина до уровня уличного буффона, фигляра и нечистого помыслами шарлатана, который своим кривлянием способен запудрить голову кому угодно.

Ответ не заставил себя долго ждать. Братья Мартинелли вскоре также выпустили памфлет, в котором, в свою очередь, поносили Гро-Гийома, представляя его торговцем живым товаром. Обмен оскорблениями продолжался в течение всего сезона[33]. Однако, эти «поэмы» – как всякий публичный скандал – в конечном счете только способствовали успеху Арлекина у публики и укреплению его репутации «звезды», что в мире живых, что в царстве мертвых.

Мартинелли выгодно отличался от своих итальянских коллег тем, что весьма остроумным образом сделал речь своей маски понятной для французской публики. Компаньоны Тристано по труппе *Конфиденти* (Росси и Форнарис) и его великие соперники из семейства Андреини не только играли, но издавали в Париже свои поэтические и драматургические тексты на родном наречии[34]. Арлекин же печатал ответные памфлеты на особом языке. Показательны в этой связи знаменитые «Риторические сочинения»[35], которые Мартинелли публикует в 1601 г. в единственном экземпляре, поскольку они были рассчитаны на конкретного адресата – французского короля Генриха IV. Язык этого экстравагантного сочинения представляет собой замысловатую лингвистическую химеру: смесь итальянского, французского, испанского и латыни. Нередко Мартинелли сочиняет новые «понятия», в которых объединяет часть слова из французского языка, а другую – из испанского, например, или итальянского. Так, пользуясь правом лицедея, Арлекин на титульном листе своей «книги» объявляет себя ревнителем «хорошего французского и латинского языка» (*corrigidor de la bonna langua francese et latina*).

Памфлеты актеров Бургундского отеля, судя по всему, очень точно описывали характерные приметы новой маски. В сборнике сценариев Фламинио Скалы 1611 г. Арлекин участвует более чем в 40 сценариях, но понять специфику персонажа Мартинелли по ним довольно сложно. Скала, прекрасно зная способности актера, практически никак не прописывал эту роль, целиком состоящую из пластических и речевых шуток-импровизаций. Роль второго дзанни была по преимуществу рассчитана на чистый пластический и речевой комизм, воспринимаемый не через смысл произносимого текста, а зрительно и на слух.

Тристано Мартинелли был выдающимся акробатом. В комедии масок его персонаж намеренно играл увальня, прикидывался им более, чем на самом деле был таковым. Арлекин, как то описано в «Забавной истории», выделывал всевозможные прыжки и кульбиты, ходил на руках, гнулся во все стороны, жонглировал – и одновременно без устали комиковал. Показательна сцена с Хароном, в которой Арлекин упрашивает перевезти его в плутоновы владения: паяц «взмывает в воздух, на лету целует Харона в лицо, а потом проворней обезьяны вскакивает ему на плечи»[36]. Застигнутый врасплох перевозчик тщится сбросить с себя ловкого наглеца, который самым немыслимым образом ухитряется избежать падения в Стикс. В конце концов, с хохотом и словами одобрения талантам лицедея Харон соглашается переправить Арлекина в царство Плутона, куда доныне не ступала нога живого человека и чьи пределы еще никогда не оглашал радостный смех.

Эта почти цирковая составляющая станет традиционной для Арлекина. Свойственные маске акробатические кунштюки будут особенно цениться на протяжении всей ее многовековой карьеры в стране галлов. Ставка на атлетизм повлияла и на модификацию одеяния Арлекина. В сочинениях французских актеров середины 1580-х гг. дается описание внешнего облика маски: разноцветный костюм, перепоясанный ремнем, худой мешок за плечами и деревянная колотушка. То есть Мартинелли отказывается от широкой крестьянской рубахи; его костюм становится более облегающим, что технически облегчало выполнение трюков и в то же время подчеркивало эффектные движения актера. Динамизм ловкого и гибкого тела усиливался пестротой облачения Арлекина – по белому полю были нашиты лоскуты ткани разных цветов, еще не приведенные к единому геометрическому знаменателю и пребывающие в хаотическом беспорядке[37]. Таким же мы видим Арлекина на страницах сборника Фоссара.

Стремясь уязвить, французские памфлеты 1585 г. представляли Арлекина шутом, который посредством смеха добивается своего от властей предержащих. В самом деле, помимо демонической составляющей, отличительным свойством Арлекина–Мартинелли было «душевное» родство с шутовской традицией. Согласно французскому словарю Менажа (1650 г.), на который долгое время ссылались исследователи *Commedia*, имя «Арлекин» ведет свое происхождение от аристократа времен Генриха III Арле де Шанвалона – страстного поклонника одного из итальянских актеров. Связь Шанвалона и его фаворита-шута была

так тесна, что комедианта начали величать *Petit-Harlay* (Малыш-Арле)[38]. Заметим также, что в 1584–85 гг. Мартинелли делил подмостки не только с французскими комедиантами, но выступал на придворной сцене с шутами Генриха III – Шико и Сибило[39].

При общении с монархами – как с Генрихом IV Французским, так и мантуанскими герцогами Гонзаго[40] – актер умышленно использовал шутовские приемы. В «Риторических сочинениях» Арлекин величает Генриха «первым буржуа Парижа», «тайным хранителем потайного кабинета мадам Марии Медичи» и «великим казначеем итальянских комедиантов». Столь «изысканные» похвалы Дон Арлекин источает в надежде получить от самодержца подарок (золотую цепь с медалью), в чем тут же и признается, обещая радовать молодоженов своим пением днем и ночью. Обыгрывая союз флорентийской принцессы и короля-галла, которые согласились стать крестными родителями детей актера, Мартинелли обращался к Марии Медичи не иначе как «Кума Курица» («галло» по-итальянски значит «петух»). Однажды актеру даже удалось «побывать на королевском месте». Роберт Хенке цитирует один из исторических анекдотов, собранных французским литератором Жедеоном Таллеманом де Рео о придворной жизни в эпоху Генриха IV[41]: приглашенный ко двору Мартинелли, воспользовавшись тем, что король сошел с трона, занял его место и некоторое время обращался к Генриху как к себе самому – Арлекину – «присвоив» монаршую личину. Высказав всю свою радость от прибытия любимого актера и расписав его исполнительские и человеческие достоинства, лже-Генрих пообещал псевдо-Арлекину вечную протекцию и великие богатства. По окончании этой тирады истинный самодержец со всеми высказанными посулами согласился и попросил вернуть ему его королевскую личность, дабы он мог вновь стать самим собой.

Тристано Мартинелли сознательно шел к отождествлению себя с маской Арлекина в течение всей актерской карьеры[42]. В середине 1580-х гг. он появляется на парижской сцене в этом качестве и обретает первую известность, а к 1590-м гг. театральный псевдоним уже становится его вторым именем. Официальные письма и прошения к патронам лицедей подписывает «Тристано Мартинелли, известный как Арлекин»[43]. Даже трогательные послания к родительнице он и его брат Друзиано начинают словами: «моей матери, Лючии Мартинелли, матери Арлекина»[44]. Вершиной этой самоидентификации может быть признано письмо Генриха IV, лично адресованное Мартинелли, в котором монарх приглашал актеров

выступить на королевской свадьбе в Лионе (1600 г.), а после сопровождать молодоженов в Париж. Этот документ открывается обращением *Harlechin*, а собственное имя лицедея в нем не упомянуто ни разу.

После первых европейских гастролей с труппой, руководимой Друзиано, Мартинелли возвращается в Италию прославленным актером. В родной Мантуе в 1599 г. он был назначен распорядителем всех форм публичной лицедейской деятельности. В качестве суперинтенданта по делам актерских выступлений Мартинелли находился на службе у двух мантуанских правителей – Франческо IV Гонзаго, а с 1613 г. у его младшего брата Фердинандо I, получая за свою деятельность надзирателя (он собирал с актеров и буффонов налоги и должен был накладывать штрафы в случае выявления провинностей) внушительный стабильный доход – 100 скуди в год.

По всей вероятности, Мартинелли считал себя назначенным не только *над* всеми мантуанскими лицедеями, но и первым *среди* них. В упомянутом выше пригласительном письме Генрих IV призывает на службу *труппу Арлекина*[45], однако на тот момент капокомико придворных комедиантов герцога Гонзаго (*Аччези*) был вовсе не Мартинелли, но Пьер-Мария Чеккини, создатель маски Фрителлино. Показательно, что Чеккини никак на это не отреагировал. Первый из череды конфликтов вспыхнул сразу после триумфального сезона 1600–1601 гг. В связи с успехом французских гастролей одна из придворных дам прислала на имя герцога Франческо IV из Брюсселя приглашение для его труппы. Предлагая *Аччези* приехать во Фландрию и Брабант, дама имела неосторожность обозначить ее *«Фрителлино сотоварищи»*, справедливо указывая Чеккини в качестве капокомико. Узнав об этом, Мартинелли счел «ошибку» оскорбительной для себя и подал официальную жалобу, требуя исправить «возмутительное недоразумение»[46].

Подобные ожесточенные бои за первенство особенно часто разгорались из-за гастролей во Франции. После кончины Генриха IV в стране галлов в вопросах искусства главенствовал вкус Марии Медичи, а значит сохранялась мода на все итальянское. Тристано Мартинелли оставался ее любимым актером и, выписывая труппу из родной страны, она непременно хотела видеть Арлекина в ее составе. На протяжении 1610–20-х гг. Мартинелли приезжает в Париж то в составе *Аччези*, то объединяется с конкурентами и играет вместе с труппой Джованни-Баттисты Андреини *Федели*. Мартинелли хотел насолить Чеккини, а семейство Андреини–Рампони намеревалось использовать талант и

Неизвестный фламандский мастер. Комическая серенада. Конец XVI в.

славу Арлекина во Франции в своих целях. В связи с этим ссоры продолжались, а гастроли нередко срывались.

Весьма показательна история последнего «турне» прославленного Арлекина в Париже. В 1618 г. мантуанскую труппу вызывает к своему двору Людовик XIII. Его обязательным условием также является присутствие Мартинелли. Но в связи с конфликтами на почве личной неприязни сборы компании затягиваются. Так, например, Вирджиния Рампони пишет герцогу Гонзаго письма о том, что она не будет делить одну сцену с Арлекином, который даже в спектаклях по написанным пьесам (за авторством ее мужа) «тянет одеяло на себя». Труппа смогла организоваться лишь через два года и в 1621 г. прибыла в Париж[47]. Однако в середине сезона Мартинелли просит короля об отставке, мотивируя это тем, что Андреини мешает ему работать. Капокомико подает встречное прошение, призывая короля заставить Арлекина доиграть сезон. На несколько месяцев скандал затухает, но вскоре (в июне 1621 г.) Мартинелли все-таки уезжает.

Возмущение Вирджинии Рампони поведением Мартинелли понятно. Как уже говорилось, импровизированные пьесы в исполнении масок в этот «классический» период истории *Commedia dell'Arte* были лишь *одним из* типов представлений – отнюдь не самым престижным, – в котором работали актеры и актрисы итальянского театра. В европейских странах итальянские актерские труппы играли для очень

разнообразной публики. Контракт лицедеев обычно предусматривал выступления при дворе, в частных домах знати и в публичных театрах для широкой аудитории. Ядро программы придворных спектаклей составляли трагедии, пасторали и ученые комедии, поскольку зритель этого «ранга» был хорошо знаком с итальянским литературным языком, латынью и классической античной драматургией. Дж.-Б. Андреини уже при жизни считался одним из величайших и наиболее плодовитых драматургов итальянского барокко – он опубликовал 21 пьесу и еще две оставил в рукописях. Среди них: комедии («Скьяветто», 1612; «Турчанка», 1615; «Венецианка», 1619; «Лелий-изгнанник», 1620), трагедии («Флоринда», 1603), пьесы в жанре мистерий («Адам», 1613; «Магдалина», 1617) и даже произведения смешанных жанров («Центавр», 1620[48]). В самом же жанре *all'improvviso*, несмотря на сохранявшийся в этот период паритет буффонных и лирических партий, первую скрипку все же играли именно Влюбленные.

Характер дарования актрис вплоть до первой трети XVII в. во многом определял облик постановок трупп комедии дель арте и формировал представление об этом театре. Появление профессиональных актрис было безусловным завоеванием итальянских трупп, навсегда изменившим облик европейского театра, поскольку в их игре красота слов о любви впервые слилась с выразительностью и мастерством ее зримого воплощения. Театр комедии дель арте первым вывел на сцену женщину, привлекательную не только обаянием пола. Он предъявил зрителю профессиональную актрису – просвещенную и одаренную исполнительским мастерством в области декламации, танца, пения, игры на музыкальных инструментах.

Место женщины на сцене не было освящено европейской сценической традицией. Использование жен и дочерей в практике ярмарочных и площадных лицедеев, в силу враждебного отношения Церкви к их искусству, могло грозить самим «актеркам» обвинением в колдовстве и последующей расправой. Нанимать «представительниц прекрасного пола» для своих выступлений комедианты отваживались крайне редко. В сценической практике просвещенных дилетантов дамы также не были задействованы.

Рождению первых актрис способствовали изменения в положении «честных куртизанок». Гонения на римских гетер особенно ожесточились в середине 1560-х гг., и именно этим временем датируются самые ранние официальные контракты о вступлении женщин в актер-

ские труппы. Все *«патентованные актрисы»*[49] этой поры – даже звезда труппы *Джелози* первого созыва Винченца Армани, «божественная» и «ученейшая», как отзывался о ней итальянский писатель и священник Томмазо Гарцони[50] – происходили из этой социальной касты. Положение «честной гетеры» давало не только достаток и покровительство, но было одной из редких (едва ли не единственной, за исключением аристократического происхождения) возможностей для женщины эпохи Ренессанса получить разностороннее образование и высокую культуру светского общения. Среди куртизанок были даже те, кто всерьез занимался наукой, но в первую очередь они известны как «женщины искусств», блистательно певшие, освоившие игру на музыкальных инструментах, танец, живопись и скульптуру.

Следующее поколение знаменитых актрис уже не было связано с «честными гетерами», а происходило (как и их партнеры по сцене) по преимуществу из среднего сословия «честных горожан». Самые выдающиеся обладали глубокой образованностью и яркими артистическими навыками, которые позволили переосмыслить понятие «женщины искусства». К примеру, Изабелла Андреини (прима *Джелози*), принятая в состав паванской Академии *Интенти*, прославилась в равной степени в качестве непревзойденной Влюбленной комедии импровизации и автора нескольких поэтических и драматургических сборников, музы Торквато Тассо и Джамбаттисты Марино.

Вплоть до 1630–40-х гг. именно «идеальные» героини и их отношения с партнерами, а не комические маски, привлекали внимание простой публики и нобилитета. Выполняя функцию моста, соединяющего берега демократической и элитарной культур, итальянская комедия в период своего расцвета учила широкого зрителя, какими должны быть возвышенные чувства и как следует говорить о них. Театр во многом представлял собой «школу любви» – трагической или со счастливым концом, патетической или забавной.

Рождение Арлекина заметно изменило эту традицию.

В формировании искаженного образа комедии дель арте как театра Арлекина и других буффонных масок изобразительное искусство сыграло существенную роль и невольно подыграло Мартинелли. Появление персонажей итальянской комедии импровизации «на сцене» изобразительного искусства совпадает со временем первых мировых гастролей актерских трупп и приходится на 1570–80-е гг., из чего можно заключить, что главным «комитентом» новой художественной

продукции стала «новообращенная» иностранная аудитория. Популярность итальянских гастролеров в Европе очень скоро сформировала моду на «картинки» с изображениями приключений персонажей *commedia delle maschere*.

«Перевод» сценического материала в изобразительный по большей части обеспечивала тиражная графика: приемы показа театральных событий разрабатывались в технике гравюры. Как правило, эстампы 1580–1600-х гг. представляли полюбившиеся публике эпизоды из спектаклей, которые сцена за сценой (как раскадровка анимационного фильма) раскрывали типовую сюжетную канву спектаклей комедиантов. Наиболее удачные пластические решения отдельных сцен по специальному заказу состоятельных театралов из буржуазной среды художник мог повторить в масляной живописи.

Взаимоотношения между главными героями комедий – наименее разработанная тема в изображениях этого времени. Некоторые эстампы конца XVI в., позднее ставшие частью собрания Фоссара, весьма ярко определяют «действующих лиц» спектаклей итальянского театра и представляют их (отдельно или попарно) в различных «состояниях», которые свойственны природе их образа. Однако, касается это лишь гротесковых персонажей-масок. Прекрасная дама, например, появляется в произведениях рубежа столетий исключительно в качестве усредненного идеала современной красоты и притягательного объекта, вокруг которого закручено действие комических персонажей. Она либо выглядывает из окна дома, либо стоит посреди сцены в позе и костюме, приличествующим положению знатной дамы. Работ, в которых автор ставил бы задачу как-то охарактеризовать главную героиню итальянского театра масок, практически нет. Попав в фокус внимания художника, этот театр сразу потерял свою лирическую составляющую, поскольку для описания возвышенной любви существовала разработанная мифологическая и аллегорическая изобразительная традиция.

Показательна в этой связи история маски Капитана – буффонного вояки, которого изобразительное искусство (вспомним офорты Жака Калло) очень часто избирало предметом своего внимания. Теоретик и действующий практик итальянского театра масок Антонио Фава[51] выдвигает весьма интересную гипотезу формирования этого типа. Согласно его концепции, первоначально в сценической практике тип влюбленного военного входил в состав второй пары Влюбленных, а функ-

цию хвастливого фанфарона выполнял герой, именовавшийся *Bravo* или *Bullo*. Впоследствии гротесковая составляющая этого образа начала преобладать над романтической, и Капитан – сперва итальянский, а потом немецкий или испанский – преобразовался в комический тип, призванный тормозить развитие интриги своим бахвальством, мнимым героизмом и нелепой претензией на роль жениха одной из героинь. Эта метаморфоза находит подтверждение в биографии Франческо Андреини, который начинал в труппе *Джелози* в качестве Влюбленного Коринто, но позднее стал создателем образа Капитана Спавенто (что по-итальянски означает «ужас») из Адской Долины (*Capitano Spavento dal Val d'Inferno*).

В комедии масок Капитан представлял собой некое связующее звено между серьезными и комическими партиями, между «горним» и «дольним» мирами: он не безграмотный ушлый крестьянин (сам имеет слугу), не настолько стар, чтобы его любовные амбиции непременно казались достойными осмеяния. Однако чувства Капитана, в отличие от настоящей драмы Влюбленных, существенно меньшего калибра и более «пластичны»: они варьируются от пламенной любви до простого заигрывания и дежурного волокитства, исторически свойственного военному сословию. Капитана в равной степени удовлетворяет перспектива сближения что с главной героиней, что со служанкой. Он – трусливый сластолюбец и потому достоин осмеяния.

До середины 1580-х гг. графические и живописные произведения французских и фламандских художников (большинство из которых работало в парижском квартале Сен-Жермен-де-Пре на местный художественный рынок) представляли собой сцены осмеяния нелепых любовных притязаний Панталоне. Появление Арлекина на «подмостках» французского изобразительного искусства производит перемены в трактовке сюжетов итальянской комедии: внимание художников перемещается из области пассивного комизма к описанию активных проделок дзанни, дифференцируются разные типы слуг. Ранее эти герои мало чем отличались друг от друга. Это был достаточно абстрактный собирательный образ: персонаж в крестьянской рубахе и просторных рабочих штанах (один или в компании своих собратьев), в темной маске на лице, или – чаще – без нее, функционировал в художественном произведении преимущественно как плохой слуга своего хозяина. Главным назначением его было обнаружить всю смехотворность и несостоятельность старика Маньифико.

Луис де Колери. Банкет с музыкой. 1620

Любовь к персонажу Мартинелли в среде французской публики сформировалась стремительно и обнаружила завидную крепость. Об этом свидетельствует тот факт, что подавляющее большинство живописных повторов гравюр, дошедших до нас, посвящены именно его персоне. К примеру, сцена притворного сватовства Арлекина, надевшего личину Влюбленного Дона Орацио («Переодетый Арлекин»), станет одной из самых популярных для перевода в масло – она известна в трех вариациях[52] разных лет.

В коллекции дроттнингхольмского театрального музея хранится еще несколько работ, отражающих этот процесс[53]. Героев «Комической дуэли» художник в прямом смысле переносит на живописные подмостки из одноименной ксилографии[54] сборника Фоссара[55]. В указанной гравюре Арлекин и первый дзанни Франкатриппа стоят каждый на своем «клочке» земли в соответствующей их амплуа боевой позиции, разделенные пустым полем листа. Поза Франкатриппы выражает полную готовность броситься в драку – он обнажил короткий кинжал, весь подался вперед, его ноги расставлены для устойчивости. Арлекин же, как и положено второму слуге – трусу и лентяю – только играет бравого вояку. Боевую стойку он интерпретирует по-своему. Вся его фигура уподоблена букве «с»: руки со шляпой и деревянной колотушкой выброшены вперед, ноги сведены вместе и как будто следуют за руками, тогда как остальное тело стремится прочь от противника. При создании живопис-

ного варианта мастер помещает дуэлянтов ксилографии на сценические подмостки и «украшает» мотив второстепенными персонажами. Слева за Арлекином он пишет обеспокоенную служанку, которая увещевает соперников, желая остановить «кровопролитье». Из-за занавеса, привлеченный шумом, появляется недовольный Панталоне.

Еще один пример самостоятельной жизни театрального мотива в пространстве изобразительного искусства – история сюжета «Арлекин с детьми». Главный герой, окруженный многочисленными отпрысками разного возраста, стучится в дом Панталоне с целью поступить ему в услужение. Желая убедить старика принять его на работу, паяц собрал детей со всей округи. Ребятишки разных возрастов бегут перед ним, проказничают за его спиной, некоторых Арлекин посадил в огромную заплечную корзину. Дескать – вот какое количество сорванцов ему необходимо кормить!

Впервые этот мотив появляется в тиражной графике. Ксилография[56] нарочито обыгрывает пространство как сценическое: слева – муляж кирпичной стены дома, в правой части листа виден кусок откинутого занавеса, задний фон как таковой отсутствует. Позднейший живописный вариант 1623 г. кисти Себастьяна Вранкса[57], напротив, преобразует этот сюжет в настоящую жанровую сцену. Художник пишет угол городского дома, очевидно принадлежащий состоятельному голландскому господину, и внутренний двор, убранный черно-белой плиткой. Отсутствие дополнительных подписей может свидетельствовать о хорошем знакомстве заказчика с драматургией эпизода и о сложившейся к двадцатым годам XVII столетия иконографии таких изображений.

Другой важной сферой бытования персонажей-масок итальянской комедии, закрепившей гротесковые образы в художественной культуре, были сцены светских праздников. С 1600-х гг. Арлекин становится непременным их участником. Этот тип изображений обладал большим спросом и имел несколько вариаций. Одной из них была сцена бала. Так, в работе «Свадебный бал»[58], приписываемой Франсу I Франкену (музей Майера ван ден Берга в Антверпене), в залу, где танцует светское общество, из-за занавеса врывается ватага буффонов под предводительством Арлекина в цветном, пятнистом облаченье. Иным тематическим вариантом были сцены маскарадов в частном доме. В произведении Габриэля Франкена «Бал-маскарад»[59] герои в театральных костюмах не отделены от остальных гостей, а включены

Франс I Франкен. Свадебный бал. 1610-е

непосредственно в основное действие (как это будет впоследствии у художников эпохи рококо). Арлекин здесь выделывает грациозные *pas* в третьей паре танцующих под руку с прекрасной партнершей.

К третьей группе изображений относятся сцены празднеств в саду или на открытых лоджиях. В дроттнингхольмском театральном музее хранится весьма примечательная работа на этот сюжет[60]. Неизвестный мастер пишет интерьер венецианской лоджии, где слева располагает дам и кавалеров, занятых обычным светским времяпрепровождением: одни играют в нарды, другие музицируют, третьи беседуют у балюстрады. В правой части работы спиной к зрителю изображена дама в кресле, которая принимает группу актеров. С почтительным поклоном к ней обращается Арлекин, в костюме, знакомом нам по ксилографиям сборника Фоссара. За ним стоит актриса в черной полумаске, под руку с Панталоне, и Дзанни с музыкальным инструментом. Складывается впечатление, что актеры пришли наниматься на грядущий праздник и представляются хозяйке дома.

Работа из собрания Палаццо Питти[61] Луиса де Коллери (фламандского художника, известного частым использованием мотива комедиантов в своих произведениях) будто представляет следующий акт этой истории. Бал уже начался, зала заполнена гостями – сидящими у стола и танцующими; к ним входят маски. В тех же позах, что и на дроттнингхольмском произведении, мы застаем здесь склоненного в

приветствии Арлекина и ссутулившегося Маньифико с дамой. За их спинами уже вовсю приплясывает и залихватски играет на гитаре Дзанни в черной маске и шапочке с перьями.

Эта категория изображений характерна для творчества нидерландских мастеров второго и даже третьего ряда, ориентированных на французских и фламандских заказчиков (как правило это были крупные буржуа). Они показывают, насколько быстро итальянский театр и его маски вошли в бытовую культуру других стран и стали модной приметой «красивой жизни» состоятельного человека, такой же, как обезьянка или арапчонок. Впоследствии произведения подобного рода станут фундаментом, на котором «вырастет» мир галантных празднеств Антуана Ватто и его последователей.

Процесс сложения «Царства Арлекина» на французской сцене в первой трети XVII столетия только начинается. Тристано Мартинелли умышленно позиционирует себя первым и единственным Арлекином итальянского театра, настойчиво и авторитарно выводя свой персонаж на авансцену комедии масок, представляя его главным героем комедии *all'improvviso*. Завершить эти начинания и навсегда изменить облик итальянской комедии масок (хорошо это или плохо!) сможет почти полстолетия спустя следующий великий преемник маски – Доменико Джузеппе Бьянколелли.

[1] Авторство этого апокрифа принадлежит писателю и политическому деятелю, роялисту Пьеру-Эдуару Лемонте. Историю о посещении монархом парижского Парламента Лемонте излагает в «Эссе о становлении монархии в эпоху Людовика XIV и о тех изменениях, которые она пережила в течение жизни этого монарха», опубликованном в 1818 г.

[2] Подробнее о спектаклях этого времени см.: *Moureau F.* De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV. Paris, Klincksieck, 1992. P. 17–35.

[3] Комедия в 3-х действиях де Фатувилля так и называлась «Арлекин-Протей».

[4] *Молодцова М.* Комедия дель арте: движение во времени / Сост. и предисл. А.Б. Ульяновой. СПб.: РГИСИ, 2019. С. 198.

[5] *Taviani F.* Knots and doubleness: The engine of the Commedia dell'Arte / Commedia dell'Arte in context / ed. by C.B. Balme, P. Vescovo, D. Vianello. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 18.

[6] Ibid.

[7] Одним из самых ярких примеров зыбкости привычного знания о комедии дель арте является история его «имени». Принятое во всем мире словосочетание *Commedia dell'Arte* входит в обращение лишь к середине XVIII в. и происходит, по всей вероятности, из актерской среды, являясь частью профессионального жаргона. Впервые в письменном источнике словосочетание «комедия дель арте» встречается в 1750 г. в пьесе Карло Гольдони «Комический театр». Этим термином драматург «ругает» старинную комедию масок, которую, по его мнению, следует реформировать. Старейшими, чаще употреблявшимися названиями театра, которые ярко передают суть этого явления во всем его многообразии, были «комедия в итальянском духе» (*commedia all'italiana*), «комедия импровизаций» (*commedia all'improvviso*), «комедия масок» (*commedia delle maschere*), «комедия дзанни» (*commedia degli zanni*) и «коммерческая комедия» (*commedia mercenaria*). Документов, доказывающих, что таковым было самоназвание итальянского театра в эпоху его расцвета, пока не найдено.

[8] Первым известным историкам «братским соглашением» является нотариально заверенный в Падуе договор от 25 февраля 1545 г. о создании труппы под началом некоего Мафио дель Ре по прозвищу Дзанини (*Maphio ditto Zanini*). Из текста следует, что семь горожан, родом из Падуи, Венеции и Тревизо, добровольно объединяются под началом сьера Мафио, дабы показывать комедии в период с окончания Великого поста этого года до Карнавала 1546 г. и получать с этого доход. В составленном документе указано, что братья намереваются показывать комедии собственного сочинения (le sue commedie). Но был ли кто-либо из участников объединения непосредственным автором этих произведений, являлись ли они плодом их совместного творчества или представляли собой обработку пьес, вышедших из-под пера просвещенных литераторов, историки доподлинно не знают. Выдержки из этого договора и их подробный анализ см. в монографии Роберта Хэнке: *Henke R*. Performance and Literature in the Commedia dell'Arte. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 69–73.

[9] Ibid.

[10] Слово *zanni* могло писаться со строчной буквы, указывая на служебное положение персонажа в доме патрона, или с прописной – Zanni, либо Zan. Тогда оно являлось собственным именем маски, как, например, в случае с персонажем Альберто Назелли – Zan Ganassa (Дзан Ганасса).

[11] *Henke R.* Op. cit. P. 69.

[12] О знакомстве североевропейских областей с итальянской комедией дель арте до 1568 г. благодаря династическим бракам см. главу «Ранний патронаж и географическое распространение» в монографии Катрицки (*Katritzky M.A.* The art of the Commedia. A case study in early patronage and geographic spread. P. 44–83).

[13] Друзиано руководил двумя труппами в течение нескольких лет. В обозначенный период под его началом гастролировало объединение *Конфиденти*. Позднее он стал капокомико *Аччези*. На этом посту в 1599 г. его сменил Пьер-Мария Чеккини.

[14] Сезон 1576/77 гг.

[15] Труппа Мартинелли играла в Лондоне зимой 1577–78 гг.

[16] Главным доказательством тому служит картина из Музея изящных искусств имени Барона Жерара в Байё, где в одном из персонажей театровед Сиро Ферроне узнал Арлекина. Об этом произведении и о гипотезе, с ней связанной, см.: *Щербакова Н.* Легенда картины из Байё // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2020. № 1–2. С. 172–193.

[17] См.: *Preeshl A.* Shakespeare and Commedia dell'arte. Play by play. London, New-York: Routledge, 2017. P. 55.

[18] Название *Racolti* скорее всего свидетельствует, что это было некое вре́менное объединение актеров из разных трупп.

[19] *Ferrone S.* Arlecchino: vita e avventure di Tristano Martinelli attore. Bari: Laterza, 2006. P. 270.

[20] Так с итальянского можно перевести название труппы *Confidenti*.

[21] Сборник представляет собой коллекцию рисунков и гравюр, собранную, как гласит текст титульного листа, для Людовика XIV неким придворным музыкантом сьером Фоссаром. Судя по имеющимся данным, коллекция осталась без милостивого монаршего внимания и никогда ему не принадлежала. После смерти Фоссара (1702) его альбом, переходя от одного владельца к другому, видоизменялся: материал, собранный придворным музыкантом, перекомпоновывался, к нему добавлялись новые листы, некоторые гравюры и рисунки изымались. Бо́льшая часть произведений сборника, как считается, утеряна. Сборник Фоссара в том виде, в котором он попал в собрание Национального музея в Стокгольме, был собран, организован в альбом in folio и привезен на родину из Парижа шведским дипломатом Карлом-Густавом Тессином. Именно ему приписывают включение в сборник эстампов XVIII в.

[22] «Родственников» у Бригеллы было множество: Франка-Триппа, Бурратино, Буффетто, Финоккио, Флотине, Граделино, Скапине, Ковьелло, Скарамучча и т.д. Автор содержательной статьи о маске Бригеллы, Артемида Пришл считает её «прародителем» типа первого слуги, утверждая, что такие его качества, как любовь к женщинам, музыкальность, вороватость, прижимистость, хитрость, позднее распространились на другие варианты первого дзанни, в зависимости от пристрастий и талантов конкретных актеров, исполнявших эту роль. См.: *Preeshl A*. The many faces of Brighella. The knave we love to hate / The Routledge Companion to Commedia dell'Arte. Ed. by Chaffee J., Crick O. London: Routledge, 2015. P. 114–123.

[23] Мартинелли несколько лет исполнял маску Арлекина в труппе под руководством Фламинио Скалы. Считается, что знаменитый сборник его сценариев *Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la recreazione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquante giornate* (Венеция, 1611 г. Приблизительный перевод: «Театр представляемых фабул, или комическое, буколическое и трагическое времяпрепровождение, поделенное на пятьдесят дней») есть попытка литературной адаптации сценического опыта игры с двумя труппами, в которых Скала работал (*Джелози* и *Конфиденти*). Большинство (40) из этих сценариев – комедии, жанровая принадлежность остальных весьма разнообразна: это пасторали, аллегории, трагикомедии, волшебные «сказки», фарсы.

[24] Еще этот тип часто звался *zanni facchino*, т. е. слуга-носильщик, что усиливало связь маски с бывшими крестьянами, подвизавшимися в венецианском порту в качестве грузчиков.

[25] *Гольдони К*. Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. Пер. с франц., введение и примеч. С.С. Мокульского. Л.: Academia, 1933. Т. 2. С. 240.

[26] *Ferrone S*. Journeys... P. 71.

[27] Шарль Мазуэ говорит о выступлении Ганассы в одном из первых составов труппы *Джелози* – «ранней *Джелози*» (См.: *Mazouer Ch*. Le Théâtre d'Arlequin. Paris: Fasano-Schena et Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2002. P. 22); Делия Гамбелли, историк театра комедии дель арте, настаивает, что о появлении *Джелози* в Париже ранее 1574 г. говорить неправомочно, а в документе 1571 г. имелся в виду Альберто Назелли сотоварищи («Albert Ganasse et ses compagnons italiens»; см.: *Gambelli, D*. Arlecchino: dalla «preistoria» a Biancolelli // *Biblioteca Teatrale*. 1972. № 5. P. 17–69).

[28] Литература по этому вопросу крайне обширна. Приведем лишь несколько хрестоматийных исследований разных лет, в которых ему уделяется большое внимание: *Ferrone S*. Arlecchino: vita e avventure di Tristano Martinelli attore; *Gambelli D*. Arlecchino a Parigi. Dall'Inferno alla corte di Re Sole. Roma: Bulzoni, 1993; *Nicoll A*. The world of Harlequin. Cambridge: Cambridge University Press, 1963; *Toschi P.* Le Origini del teatro italiano. Torino: Einaudi, 1955.

[29] *Drusi R*. Popular Traditions, Carnival, Danse / Commedia dell'Arte in context. P. 38.

[30] *Toschi P*. Le Origini del teatro italiano. P. 199.

[31] *Drusi R*. Popular Traditions, Carnival, Danse. P. 39.

[32] Эти анонимные поэмы подробно разбирает и анализирует в своей монографии Делия Гамбелли. См.: *Gambelli D*. Arlecchino a Parigi. Dall'Inferno alla corte di Re Sole. P. 385–416.

[33] Об этом см. также: *Henke R*. Performance and Literature in the Commedia dell'Arte. P. 155–158.

[34] Сначала Изабелла, опубликовавшая в Париже поэтический сборник «Рифмы», а затем и ее сын, капокомико *Федели*, издавший в столице Франции не одну пьесу.

[35] Полное название: *Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin, comicorum de civitatis Novalensis, corrigidor de la bonna langua francese et latina, condutier de comediens, connestable de messieurs les badaux de Paris, et capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux*. Эта книга, изданная, согласно адресу, «по ту сторону света» (Imprime Delà Le Bout du Monde), состоит из семидесяти страниц. Из них лишь одиннадцать заполнены текстом и изображениями – масками самого Арлекина, Капитана и Панталоне. Остальные страницы риторического сочинения «по-арлекински» оставлены пустыми и имеют только гравированные рамки. Произведение «Дона Арлекина», как себя здесь называет Мартинелли, хранится во Французской национальной библиотеке в Париже.

[36] *Henke R.* Op. cit. P. 156.

[37] Происхождению цветных лоскутов на одежде исследователи уделяли не меньшее внимание, чем истории имени маски. Цветные заплатки изначально рассматривались как знак бедности слуги-Арлекина, который латает свою рубаху чем придется. Позднее Паоло Тоски выдвинул предположение об их связи с пестрым плащом предводителя демонов Эллекена, а также с языческим культом «майского дерева». См.: *Toschi P.* Le origini del teatro italiano. P. 9.

[38] См.: *Молодцова М.* Комедия дель арте: История и современная судьба. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 54.

[39] Подробнее об этом см.: *Gambelli D.* Arlecchino a Parigi. P. 171.

[40] Р. Хенке подробно разбирает и анализирует письма Мартинелли своим покровителям и «Риторические сочинения» в этом контексте. См.: *Henke R.* Performance and Literature in the Commedia dell'Arte. P. 160–172.

[41] *Henke R.* Op. cit. P. 161.

[42] На роль создателя маски претендовали еще несколько актеров. Среди них долгое время «лидировал» Альберто Назелли, исполнитель маски Дзан Ганассы, функционально также второго слуги. Эта версия была развенчана в 1993 г. Делией Гамбелли.

[43] Tristano Martinelli, detto Arlecchino.

[44] См.: *Gambelli D.* Op. cit. P. 186–188; *Moureau F.* Le gout italien dans la France rocaille. P. 25.

[45] Обращаясь к Арлекину, французский король употребляет выражение *votre compagnie* – ваша труппа.

[46] Об этом эпизоде упоминает М. Молодцова (Комедия дель арте: движение во времени... С. 270).

[47] Основной ее состав был следующим: Тристано Мартинелли – Арлекин, Джованни Баттиста – Лелий, Вирджиния Рампони – Флоринда, Вирджиния Ротари – Лидия, Джироламо Караччи – Капитан, Федериго Риччи – Панталоне.

[48] «Центавр» или «Кентаврида» – большое произведение из трех частей, посвященное Марии Медичи, в которой нашлось место комедии, пасторали и трагедии.

[49] Термин М. Молодцовой (Комедия дель арте: движение во времени. С. 200).

[50] Выдержки из книги Гарцони (*Garzoni T.* La piazza universale di tutte le professioni del mondo,1585), в которой он высказывается о даровании знаменитых итальянских актрис, см. на русском языке: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 1. М.: Искусство, 1955. С. 211.

[51] См.: *Fava A.* Official Recognition of Pulcinella: The one who saved the Commedia from extinction by securing its continuity to the present day / The Routledge Companion to Commedia dell'Arte. P. 108.

[52] Самый ранний живописный повтор находится в музее Дроттнингхольм, в Швеции – доска, масло, 33 x 44 см. «Переодетого Арлекина» из шведского

музея принято считать прямой репликой ксилографий и датировать 1584–1600 гг. Еще одно произведение имеет датировку 1600–1605 гг. и название с обратной стороны доски: «Переодетый Арлекин. Сцена из комедии дель арте, сыгранная во Франции». Авторство не указано. Эту работу приводит в обширном приложении к монографии М. Катрицки. См.: *Katritzky M.A.* The art of the Commedia… P. 388. Третье находится в частной коллекции в Великобритании: доска/масло, 52 x 66 см. Произведение подписано монограммой *D.f.* и связывается с Иеронимом I Франкеном или Мартином де Восом. См. об этом: *Sterling Ch*. Early Paintings of the Commedia Dell' Arte in France / The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 2, No. 1 (Summer, 1943). P. 11–32; *Fletcher I.K.* The history of entertainment, sale catalog 200. London: n. / p., 1962. P. 51.

[53] Работы «Комическая серенада», «Комическая дуэль». Повтор ксилографии «Переодетый Арлекин» также входит в эту серию. Все три написаны маслом на доске и имеют единый размер: 33 x 44 см. «Комическая серенада» – единственная в серии, выполненная художником не по ксилографии.

[54] «Комическая дуэль», ксилография, 35,5 x 33 см, NM 2218/1904 (fol. 17), Национальный музей, Стокгольм.

[55] В этой коллекции Арлекин присутствует почти в двух десятках сцен, где его партнерами являются другие персонажи итальянской комедии, а также в ряде гравюр, представляющих французскую труппу Аньяна Сарата, где Арлекин «исполняет роль» продавца стеклянной посуды.

[56] Существует в нескольких вариантах, в том числе в стокгольмском собрании, как часть сборника Фоссара.

[57] «Арлекин с детьми», доска/масло, 27 x 37 см. Настоящее местонахождение не известно.

[58] Доска, масло, 49 x 66 см, приблизительно датируется 1610-ми гг.

[59] Приписывается также Иерониму I Франкену, доска/масло, 51,5 x 68 см, Городская галерея Карлсруэ.

[60] «Комедианты на венецианской террасе», доска/масло, 49 x 81 см, датируется приблизительно 1620–30 гг.

[61] «Банкет с музыкой», доска/масло, 48 x 92 см, 1620 г.

Анна Старикова

Трагедия А. Грифиуса «Екатерина Грузинская» 1655 г.

К вопросу о немецком придворном театре

В 1655 г. в городе Легница, являвшемся на тот момент столицей Силезии, состоялось представление трагедии немецкого драматурга Андреаса Грифиуса «Екатерина Грузинская, или Несокрушимая стойкость». Постановка была частью торжеств по случаю назначения императором Фердинандом III Габсбургом[1] на должность генерального старосты Силезии Георга III Бжегского[2]. Однако сам спектакль был посвящен супруге его младшего брата Кристиана Бжегского[3] Луизе Ангальт-Дессауской[4], признанной в Силезии покровительнице искусств.

Для высокородной публики специально к спектаклю было выпущено первое печатное издание пьесы на немецком языке, на котором разыгрывалось и само представление. Этому событию посвящалась афиша, составленная на итальянском. Эта афиша была опубликована среди гравюр, сделанных после первого представления 1655 г. и иллюстрировавших второе издание пьесы в 1657 г. Благодаря этой афише мы получили некоторые сведения о первой придворной постановке: название пьесы в усеченном виде – «Екатерина Грузинская» и имя автора – Андреас Грифиус. Далее шло посвящение герцогине Луизе, с использованием итальянизированного имени Людовика и перечислением всех ее титулов[5]. В самом конце указывалось имя художника – Вигилио Касторе Будургезе (это был псевдоним Грегора Бибера[6]), имя гравера – Ханс Усинг и дата – 1655 г. Появление перед немецкоязычным спектаклем афиши на итальянском языке – этикетный жест устроителей празднества в сторону супруги императора Фердинанда III Элеоноры Магдалины Гонзага[7], которая могла присутствовать на торжестве.

Гравюры, созданные по спектаклю 1655 г. указанным на афише гравером Хансом Усингом и пронумерованные его рукой[8], вошли во второе издание пьесы, выпущенное в 1657 г. Они и представляют наибольший интерес, так как позволяют восстановить образ спектакля на немецкой придворной сцене в середине XVII в.

Основу репертуара немецкой придворной сцены составляли опера, пришедшая из Италии и ставшая специфически аристократическим театральным жанром, балет и зингшпиль. Первоначально ставились лишь оперные произведения итальянских авторов. Однако в 1627 г. в результате сотрудничества Мартина Опица и выдающегося немецкого композитора Генриха Шютца рождается первая немецкая опера «Дафна».

Одновременно с распространением в Германии трупп английских комедиантов на придворной сцене наряду с оперными представлениями появились и драматические спектакли.

Придворный театр в Германии не был стационарным, представления при дворах князей давались исключительно по торжественным поводам, которыми были свадьба, коронация, рождение наследника и т. п. Поэтому содержание постоянной труппы не имело смысла, к тому же многие курфюрсты не прибегали к услугам профессиональных актеров, предпочитая набирать исполнителей из своих подданных. Придворный театр в Германии XVII в. оставался преимущественно любительским несмотря на дороговизну устраиваемых представлений.

Андреас Грифиус.
Худ. Филипп Килиан.
1640-е

Трагедия «Екатерина Грузинская, или Несокрушимая Стойкость» является первой пьесой Андреаса Грифиуса из «мученического цикла». Работа над этим текстом началась задолго до постановки, в самом конце Тридцатилетней войны, во время путешествия Грифиуса по Франции и Италии (с 1647 по 1653 гг.)[9]. Как и остальные трагедии Грифиуса, она основана на реальных исторических событиях, но является единственной драмой автора, в которой протагонистом выступает женщина. Она герой-мученик, действующий в соответствии с вечными идеалами, такими как благородство, справедливость и самопожертвование, ее неколебимость в вере и смерть за нее – это идеал мученика. В этой пьесе присутствуют как признаки барочного стиля, так и классицизма. Грифиус крайне скуп в изображении внешнего мира, но весьма красноречив, описывая душевные страдания своих героев. Текст изобилует описаниями насилия и жестокости. Ими буквально пропитана вся трагедия, начинающаяся монологом аллегорического персонажа – Вечности, что является характерной чертой барокко.

«Екатерина Грузинская» посвящена событиям, произошедшим в 1624 г. В тексте повествуется о последнем дне жизни грузинской царицы Екатерины (Кетеван); действие начинается с восходом солнца и заканчивается на закате (что является одним из требований классицизма). Правитель Персии – шах Аббас I развязал войну с соседними государ-

ствами Грузией и Арменией, в результате чего практически разорил их. Чтобы остановить кровопролитие, царица этих земель Екатерина, невзирая на опасность быть плененной, сама отправляется к шаху. При встрече шах влюбляется в нее и вместо пленения предлагает брачный союз. Но Екатерина не может согласиться на такой шаг, так как ей неминуемо придется предать христианскую веру, приняв ислам. Постоянные отказы Екатерины раздражают Аббаса и, чтобы сломить непреклонную волю своей пленницы, шах решает подвергнуть ее пыткам.

В это время сын Екатерины царевич Теймураз отправляется в военный поход на Персию, но, одержав победу над вражеским войском, опаздывает. Тщетны оказываются и усилия русских послов вызволить пленницу. Вконец рассвирепевший от непреклонности царицы Аббас заживо сжигает Екатерину. Но после этого умирает и сам, не вынеся мук совести – заслуженной кары Небес.

В дошедшей до нас версии текста пьесы отсутствуют интермедии, их изображений нет и на гравюрах, приложенных ко второму изданию, из чего можно заключить, что их, вероятно, не было и в самом представлении (и это еще одна черта классицизма в барочной драме). Трагедия состоит из пяти актов, каждый из которых заканчивается пением хора (в чем проявляется один из приемов барочного «школьного» спектакля).

Сюжет трагедии Грифиуса основывался на реальных событиях, и большинство действующих лиц имело исторические прототипы.

Кетеван (Екатерина) Великомученица (1565–13 сентября 1624) – царица восточно-грузинского царства Кахетия, происходила из царского рода Багратиони, была правнучкой картлийского царя Константина и женой царевича Давида (наследника кахетинского царя Александра II). После смерти мужа Кетеван посвятила себя строительству церквей, монастырей и больниц. Брат Давида, царевич Константин, прозванный Окаянным, после принятия ислама в 1605 г. по приказу персидского шаха Аббаса I[10] убил своего отца Александра II и брата Георгия. Тела их были привязаны к верблюдам и привезены царице Кетеван. Она оплакала утрату и захоронила останки убитых в соборе Алаверди. Затем Константин Окаянный потребовал от Кетеван выйти за него замуж и, в случае отказа, угрожал ей убийством и порабощением земель. В ответ царица собрала верных кахетинцев и разгромила узурпатора с поддерживавшими его персами; сам Константин Окаянный погиб в том сражении.

Во время той битвы персидский шах Аббас I взял в заложники сына царицы Кетеван царевича Теймураза и несколько лет держал его при

Афиша спектакля по пьесе «Екатерина Грузинская». 1655

своём дворе, принуждая принять ислам, но Теймураз оставался стойким, храня христианскую веру, после чего, в конце концов, был отпущен. Однако желание шаха Аббаса расширить свои владения не угасало, и он вновь стал угрожать Грузии. Желая прекратить войну, царица Кетеван решила сама отправиться к правителю Персии с богатыми дарами и предложить себя в заложницы. В столице вражеского государства – Исфахане, её вместе с внуками Александром и Левани бросили в темницу, где они провели десять мучительных лет. Шах Аббас обещал сделать её царицей всей Персии, если она примет ислам и согласится стать его супругой. Однако ни истязания, ни подкуп не могли поколебать её твёрдости в вере. Наконец, 13 сентября 1624 г. после пыток раскалёнными щипцами Екатерину сожгли.

Обугленные останки мученицы были в ту же ночь похищены португальскими миссионерами-августинцами, скрывавшими их в течение трёх лет и в 1627 году захоронившими в индийском городе Гоа в часовне католического монастыря Святого Августина. Фрагменты мощей они передали сыну Кетеван, царю Теймуразу I, который захоронил их под алтарем в соборе Алаверди. Тогда же Грузинская православная церковь канонизировала царицу Кетеван, причислив её к лику святых великомучеников; память о ней совершается в литургию 13 сентября (в Русской Церкви – под русифицированным именем Екатерина).

Йозеф Фуртенбах.
Гравюра Мельхиора Кюселя
с портрета А. Шуха. 1651

Царица Кетеван – героиня ряда произведений как грузинских (в том числе написанных её сыном Теймуразом), так и европейских авторов. Одним из первых в Европе и стал Андреас Грифиус.

Практически все персонажи пьесы являлись для немецкой публики тех лет весьма экзотическими, начиная с персидского шаха и грузинской царицы, заканчивая московскими послами Димитрием и Прокопием. Эти имена были заимствованы у Димитрия Самозванца и Прокопия Ляпунова, исторических лиц, известных в Европе. В XVII в. существовало несколько драм с изложением событий Смутного времени на Руси[11], и Грифиус, обучавшийся в европейских образовательных заведениях, в том числе и в Польше, несомненно, был знаком с событиями российской истории.

Как выглядел спектакль по пьесе со столь экзотичным антуражем, свидетельствуют гравюры, нумерация которых соответствует хронологическому порядку действия (размер каждой 25 х 31 см).

Первая гравюра иллюстрирует пролог пьесы. Аллегорический персонаж Вечность спускается, окруженная «золотым сиянием Небес». Вечность, естественно, располагается на самом верху по центру – в Небесах. На заднем плане приподнятой сценической площадки по центру предстает дракон, за которым вдалеке разверзлось адское пламя, охватившее город. Внизу, на сцене, лежат мечи, луки, щиты, знамена и

Гравюра № 1. Пролог

трупы людей – символы войны. По обеим сторонам сцены располагаются колоннады, в арках которых стоят по две фигуры. Соответственно: с правой стороны две женские – Добродетели, с левой – две мужские в масках, изображающие демонов.

Что касается общего декорационного убранства, то на примере первой же картины очевидно влияние «итальянской сцены» Йозефа Фуртенбаха[12]. Андреас Грифиус интересовался новациями в области театральной техники, учась в Лейденском университете. Знал он и труды Фуртенбаха, с которым впоследствии познакомился лично. В 1660 г. в Ульме на сцене, построенной по проекту Фуртенбаха, состоялось представление трагикомедии «Карденио и Целинда» Грифиуса в присутствии автора.

Фуртенбах утвердил в Германии новый тип «сцены-коробки», увиденной им в Италии, детально описав устройство театра, зрительного зала, сценической площадки и театральной машинерии в трактатах: «Новый путеводитель по Италии» (1627), «Гражданская архитектура» (1628), «Увеселительная архитектура» (1640) и «Мужественное зерцало искусства» (1663). Одним из новаторских элементов был задник, раздвигавшийся в обе стороны, написанный по законам перспективы и составлявший единое целое с боковыми декорациями, устроенными так, чтобы облегчить возможность частых и быстрых перемен декорации. Первоначально для этой цели устанавливали по бокам сцены на

«Итальянская сцена». И. Фуртенбах

каждом плане так называемые телярии[13] – вращающиеся трехгранные призмы из деревянных рам, обтянутых холстом, напоминавшие периакты эллинистического театра. На каждой из трех сторон телария были изображены фрагменты определенного места действия. Телярии составляли вместе с задником единую перспективную картину. Наряду с живописными производились иные сценические эффекты: движущиеся облака и колесницы с богами, иллюзии бурного моря, пожаров, грозы, полетов по сцене, провалов в люк и проч.

Судя по имеющимся гравюрам в постановке трагедии «Екатерина Грузинская» 1655 года. была активно задействована театральная машинерия эпохи барокко (возможно, и сам автор – Грифиус мог принимать участие в постановке спектакля).

По гравюре можно установить, что данная сцена была точным воспроизведением первой ремарки: «Сцена заполнена муляжами тел, коронами, скипетрами, мечами и т.д. Над сценой открываются Небеса, под сценой Ад. Вечность спускается с Небес и остается стоять на сцене»[14]. Это указание относится к прологу пьесы, где Вечность читает свой монолог о недовольстве деяниями людей.

EWIGKEIT
Ihr / wo nach gleicher Ehr der hohe Sinn euch steht;
Verlacht mit ihr / was hir vergeht.

Last so wie Sie das werthe Blut zu Pfand:
Und lebt und sterbt getrost für Gott und Ehr und Land.

ВЕЧНОСТЬ
Вы, чей высокий ум значит равную честь,
Смеетесь над тем, что здесь происходит.
Поклянитесь своей кровью,
Что будете бесстрашно жить и умирать во имя Бога, Чести и Страны.

Во время своего спуска с Небес Вечность произносит этот вступительный монолог, обращенный непосредственно к зрителям, держа в руках глобус. Под ней на планшете сцены разбросаны щиты, мечи и трупы людей. Непонятно куда впоследствии исчезают эти атрибуты, возможно, что именно фигуры по бокам сцены и убирали ее при перемене места действия.

На второй гравюре сцена представляет сад, что подтверждается ремаркой из текста: «Сцена меняется на сад»[15]. Следуя барочной традиции, Грифиус практически не использует ремарки, они призваны лишь сообщать о перемене места действия, если таковая происходит. Каждый акт предваряется перечислением задействованных в нем лиц, к примеру: «Дмитрий. Прокопий»[16], – как в данном фрагменте. На переднем плане две мужские фигуры в весьма характерном одеянии – длинные кафтаны, сапоги с немного загнутыми вверх носами и высокие «горлатные» шапки. Их внешний облик недвусмысленно свидетельствует о том, что это послы от русского царя. На заднем плане изображен фонтан, рядом с которым гуляют павлины. По бокам сцены всё те же колоннады с арками. Живописный задник изображает перспективу с очертаниями дворца. Многие исследователи предполагают, что на гравюрах запечатлены виды реального замка, в котором и состоялась постановка трагедии, поэтому павлины вполне могли быть живыми и участвовать в представлении. На гравюре изображен эпизод из второго акта первого действия – диалог послов в ожидании служанки царицы Екатерины Саломеи.

DEMETRIUS
Gewiß nicht schlechte Pein wo nicht die gröste Lust.
Mir ist ich weis nicht wie / mir ligt was auff der Brust
Ich schmachte zwischen Furcht / Verlangen / Angst vnd Hoffen
Wo bleibt doch Salome?

Гравюра № 2. Послы в саду

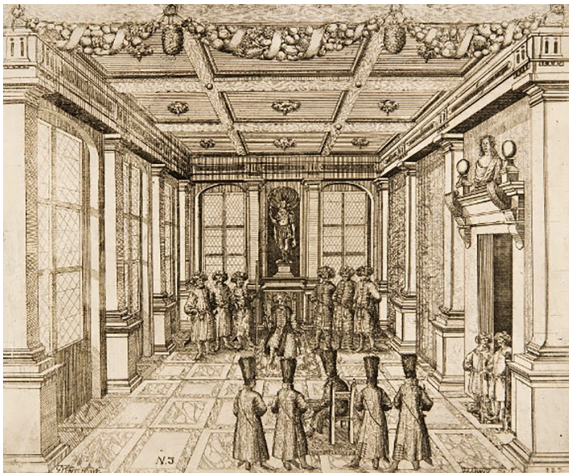
PROCOPIUS
Halt an die Thür ist offen
In den verdeckten Gang hat sie mich nechst bestellt
Als ich der Persen Stahl bezwang durch Grichisch Geld.

ДИМИТРИЙ
Где наслаждение, там и страдание,
Я не знаю, что у меня на сердце,
Я томлюсь между ужасом, желанием, страхом и надеждой.
Где же Саломея?

ПРОКОПИЙ
Остановись перед открытой дверью –
Она поманила меня в крытую галерею,
Когда я укрощу персидскую сталь греческим золотом.

Скорее всего, гравюра иллюстрирует именно этот фрагмент из текста трагедии, т.к. послы движутся в сторону правого выхода со сцены.

Третья гравюра изображает тронный зал, в котором шах Аббас принимает русское посольство. Здесь выход со сцены имеется только справа – вход в тронный зал. Его караулят двое стражников. Послы располагаются на авансцене, а шах с его советниками в глубине сцены. Позы персонажей обеих групп отчасти зеркально повторяют друг друга, но с некоторым численным превосходством в свите шаха. Колоннадный



Гравюра № 3. Прием послов у шаха

рисунок по бокам сцены меняется на арочные окна. Перспективный живописный задник с предыдущей гравюры заменяется на вид глухой стены, богато украшенной узорами, также появляется потолок. Данные изменения призваны указать на то, что действие происходит в закрытом пространстве.

CHACH
Der Tag ist numehr dar / der / dem das weite Land
Der Reussen zu Gebot; reicht die vertraute Hand
Als Bruder vnd vmbfast mit frölichstem Gemüte
Eu'r wolgeneigtes Hertz das voll von fester Güte
Sich vns zu Pfande gibt / der Feinde Trotz verschwindt.

ШАХ
День длится дольше, чем вся далекая земля русских.
Как брат брату протянем друг другу руки и обнимемся без злого умысла.
Ваше благосклонное сердце, полное непоколебимой доброты,
Даст нам залог, что вражда исчезнет.
Обнимаем брата с добрейшим намерением.

На четвертой гравюре сценические события, согласно тексту пьесы, разворачиваются в саду. Однако в спектакле это пространство представляет некий павильон под открытым небом с нишами, в которых

располагаются многочисленные статуи. На переднем плане шах, а к его ногам склонился один из его советников. Позади шаха арка больших ворот с видом на площадь, у которых стоят два стражника. Изображение на заднике – перспектива городской площади, в самом центре виден памятник, а дальше по бокам тянутся ряды домов. По тексту пьесы шах в этой сцене впадает в гнев из-за не удовлетворившего его исхода переговоров с русскими послами. Советник, желая смягчить его ярость, низко склонился, сняв головной убор, в подобострастии и испуге.

CHACH
Was schreibt man Reussen zu was diser Mund verbrochen?
Wo wandelt' vnser Geist als wir so bald versprochen
Leichtfertig / sonder Noth / was der Gesandte bat?
Czar bitte! wenn nur Chach Macht abzuschlagen hat!
So Reussen auch mit Recht vmb dise Fraw darff bitten /
Kan Abas mit mehr Recht auff sie den Grimm außschütten;
Auff sie / die / was vns trew leichtfertig vmbgebracht
Vnd dise Cron getrotzt / vnd dises Schwerd verlacht /
Vnd disen Thron geschimpfft / die frembden Schutz gesuchet
Die vns noch täglich höhnt / vnd in den Banden fluchet.

ШАХ
Что написать русским, чтобы разорвать эту договоренность?
Где был наш ум, что мы так скоро
и беспечно пообещали то, о чем просил посланник?
О, Царь! Когда лишь шах отказал ему во власти…
Русские имеют право просить за эту женщину;
А у Аббаса больше прав излить на нее свою ярость;
На ту, которая нас легкомысленно чуть не убила;
Которая пренебрегла короной и смеялась мечу;
Которая поносила этот трон, ища защиты у иноземцев;
Которая каждый день глумится над нами, проклиная нас
в своих оковах.

Пятая гравюра изображает события последнего акта четвертого действия в покоях царицы Екатерины. В них присутствуют: Любовь, Смерть и Добродетели – только аллегорические персонажи. На первом плане изображены две фигуры: мужская и женская. Женская фигура – это Любовь, мужская – Смерть, на что указывает не только род имен существительных в немецком языке (*der Tod* – смерть – мужского

рода), но и их атрибутика. Любовь держит в руках стрелу и щит (символы и нападения, и защиты), а Смерть – лук со стрелой (символы атаки). В глубине сцены разместились фигуры восьми Добродетелей, которые выступали арбитрами в споре Любви и Смерти. Разделенные на две равные, симметрично расположенные группы они выполняли в трагедии функцию хора. Стены и потолок этого помещения покрыты изысканным орнаментом, служащим фоном для аллегорических персонажей.

DIE TUGENDEN
Erschreckte Sterblichen; welch Zittern stöst euch an?
Wenn man dem zarten Fleisch zusetzet /
Vnd Schwerdter auff die Hälse wetzet;
Wie daß jhr so verzagt ob dem was tödten kan!
Muß man diß leben lose Leben
Den Jahren nicht zur Beute geben?
Warumb denn so gelibt was man verlihren muß?
Wie daß jhr doch nicht auff wolt setzen
Vor diß was Ewig kan ergetzen /
Die Vnruh / dise Last / die Thränen / den Verdruß!
Erbebt vor dem / der Leib vnd Seele
Kan in deß grausen Abgrunds Höle
Durch ein erzörntes Wincken stürtzen
Vnd euch was ewig lebt abkürtzen.

ДОБРОДЕТЕЛИ
Напуганные грешники, чего дрожите?
Когда нежной плоти наносится ущерб
И точатся мечи о шеи,
И вы так пали духом, как будто вас этим можно убить.
Нужно ли проживать эту грешную жизнь,
Жертвуя годами?
Зачем мы любим то, что должно потерять?
Как же вы не хотите подняться
К вечной радости?
Воспарив над тревогами, тяжестью, слезами, огорчениями.
Содрогаясь душой и телом,
По одному кивку попадая в ад,
Сокращая вечную жизнь.

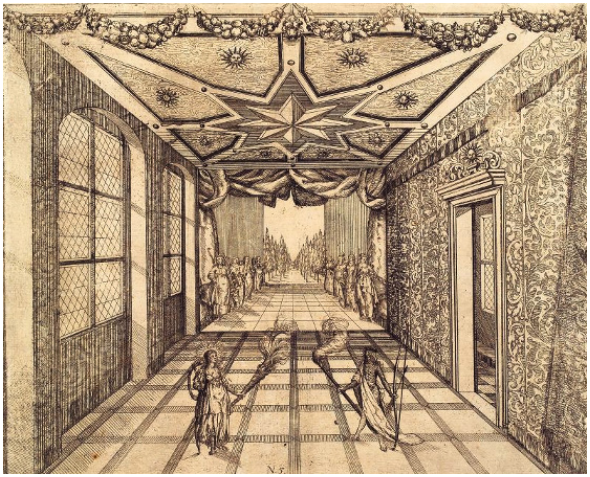
Гравюра № 4. Шах с советником

Шестая гравюра представляет также покои царицы Екатерины. Но выглядят они совершенно по-другому – здесь нет места таким персонажам, как Любовь и Добродетели, здесь царит ужас. На сцене присутствуют служанки Екатерины и евнухи. Они словесно описывают все зверства, совершаемые над Екатериной во время пыток; она сама по тексту пьесы не появляется на сцене, но на гравюре изображена на костре.

SERENA
Sie stund gleich einem Bild von Jungfern-Wachs bereitet
Das Har fil vmb den Hals nachlässig ausgebreitet /
Vnd flog theils in die Lufft / theils hing als in der Wag
In dem man auff der Brust spürt jeden Aderschlag.
Der Hencker setzt in sie mit glüend-rothen Zangen /

СЕРЕНА
Она стояла подобно изображению, сделанному из девственного воска;
Распущенные волосы небрежно обвивали ее шею.
Одни пряди развивались, другие, наоборот, – спадали.
На ее груди был виден каждый удар сердца.
Палач вонзал в нее раскаленные докрасна щипцы так, что было видно, как с каждым ударом сердца течет кровь по жилам.

По центру сцены располагается столб, к которому прикована царица Екатерина. Справа от нее стоит палач и пронзает ее грудь щипцами.



Гравюра № 5. Любовь и Смерть

Слева еще один истязатель, который раскаливает на углях пыточные инструменты. По всему периметру расположены многочисленные слуги, вельможи и даже дети. Выход со сцены присутствует только с левой стороны, его охраняют вооруженные стражники. С правой стороны сцены одна из рыдающих служанок Екатерины.

Последняя седьмая гравюра изображает финальную сцену в трагедии: диалог между погибшей и вознесшейся Екатериной и умирающим от мук совести шахом Аббасом. Они стоят на площади перед дворцом, на заднике – перспектива города, похожего на тот, что был на четвертой гравюре. Колоннада во многом совпадает с изображенной на гравюре № 1. Возможно, что пространство – место действия – на первой и седьмой гравюрах идентичны. Это создает как бы обрамление спектакля, придавая ему целостность и завершенность.

CATHARINA
Tyrann! der Himmel ists! der dein Verterben sucht/
Gott läst unschuldig Blut nicht ruffen sonder Frucht.
Dein Lorberkrantz verwelckt! dein sigen hat ein Ende.
...
CHACH
Recht so! Princessin! recht! greif vnsern Sigkrantz an.
Bekrige Persens Ruh! reiß was vns schützen kan /

Гравюра № 6. Казнь Екатерины

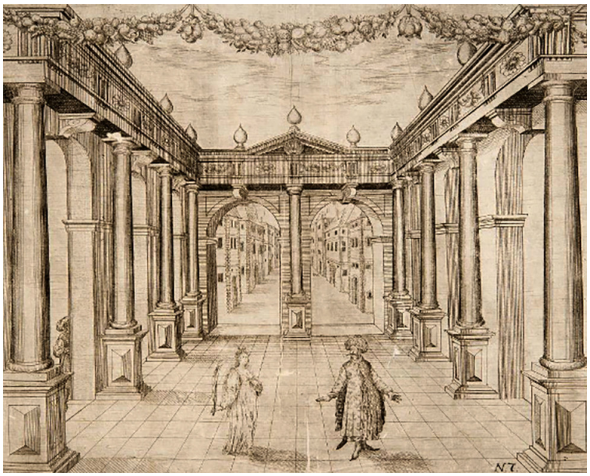
Mit starcker Faust hinweg. Laß nun du schon erblichen
Den wackern Hohmut auß / dem Abas offt gewichen.

ЕКАТЕРИНА
Тиран! Небо ищет твоей погибели!
Бог не оставит невинно пролитую кровь, последует наказание;
Твой лавровый венок завянет; твоим победам придет конец.
…
ШАХ
Верно! Принцесса! Бери победный венец!
Иди войной на персов! Разрушь сильным ударом кулака то, что нас может защитить.
Дай умереть изрядной спеси, которую лишь Аббас мог отклонить.

Декорации к спектаклю «Екатерина Грузинская» 1655 г. выглядят вполне типичными для XVII века изображениями «великолепных залов», «живописных садов», городских площадей, павильонов и пр.

Еще одной примечательностью данной постановки были костюмы действующих лиц. Типичными для барочного театра представляются костюмы аллегорических и женских персонажей – они абстрактны, вне времени и моды (и придворной, и обывательской).

Однако костюмы остальных героев трагедии отвечают историческим реалиям. Одежды послов точно соответствуют облачению рус-



Гравюра № 7. Екатерина и Аббас

ских бояр, изображенных на гравюре «Русское посольство к императору Священной Римской империи Максимилиану II в Регенсбурге» (1576), с характерными «горлатными» шапками (бытовавшими и в середине XVII в.). Шах Аббас и его окружение – в персидских одеждах, отличительными особенностями которых являются тюрбан и халат. Эти костюмы были в ту пору известны большинству европейцев, так как Европа вела войны с Османской империей.

Внешний вид костюмов был позаимствован организаторами спектакля не только из редких в то время отдельных гравюр с изображениями русского или иных посольств, но и из знаменитой иллюстрированной книги современника Грифиуса – Адама Олеария[17]. «Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1637 гг., составленное секретарем посольства Адамом Олеарием»[18] пользовалось огромной популярностью в Европе[19].

Придворный спектакль 1655 года был поставлен труппой английских комедиантов под предводительством Йориса Йоллифуса, именуемого также Джорждем Джолли[20]. Это была достаточно известная в Германии «бродячая» труппа, которая давала представления в континентальной Европе. Грифиус и раньше сотрудничал с ней: она разыгрывала трагедию «Екатерина Грузинская» в Кёльне в 1651 году[21]. К 1655 г. большая часть труппы состояла из немцев. В постановке данного спектакля, несомненно, принимал участие и сам автор в качестве режиссера,

поскольку был хорошо знаком не только с театральной культурой Германии, но и стран Западной Европы. Кроме того, ему были известны с ранних лет постановочные принципы школьного театра.

Представление «Екатерины Грузинской» оказало влияние на дальнейшее развитие немецкого театра, являясь редким образцом придворного спектакля в Германии XVII в.

[1] Фердинанд III (13 июля 1608, Грац – 2 апреля 1657, Вена) – император Священной Римской империи с 15 февраля 1637 г.

[2] Георг III Бжегский (4 сентября 1611, Бжег – 4 июля 1664, там же) – князь из легницкой линии Силезских Пястов, генеральный наместник Силезии (1654–1664). Старший из трех братьев, унаследовавших Силезию после смерти Георга Рудольфа. С 1653 по 1654 гг. правил Силезскими княжествами совместно с братьями, после они распределили княжества между собой и правили отдельно.

[3] Кристиан Бжегский (19 апреля 1618, Олава – 28 февраля 1672, там же) – князь из легницкой линии Силезских Пястов, младший брат Георга III.

[4] Луиза Ангальт-Дессауская (10 февраля 1631, Дессау – 25 апреля 1680, Олава) – немецкая принцесса из дома Асканиев, жена Кристиана Бжегского.

[5] Все имена на афише были написаны на итальянский манер, поэтому вместо герцогини Луизы была указана герцогиня Людовика, однако титулы, перечисленные после ее имени, не оставляют сомнений в том, что это была именно герцогиня Луиза, принцесса из рода Ангальт-Дессау.

[6] Hannes Fricke. Das hört nicht auf: Trauma, Literatur und Empathie. Göttingen. Wallstein Verlag, 2004. S. 274.

[7] Элеонора Младшая или Элеонора Магдалина Гонзага (18 ноября 1628, Мантуя, Мантуанское герцогство – 6 декабря 1686, Вена, Австрийское эрцгерцогство) – принцесса из Неверской ветви дома Гонзага, урождённая принцесса Мантуанская, Неверская и Ретельская, дочь Карла II, наследного принца Мантуи, герцога Невера и Ретеля. Третья жена императора Фердинанда III; в замужестве – императрица Священной Римской империи, королева Германии, Венгрии и Чехии, эрцгерцогиня Австрийская.

[8] В данный момент гравюры являются частью экспозиции музея герцога Антона Ульриха в городе Брауншвейге.

[9] Kaminski N., Schütze R. Gryphius-Handbuch. Berlin und Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2016.

[10] Аббас I Великий (1571–1629) – шах Персии из династии Сефевидов, правивший в 1587–1629 гг. Хотя Аббас был жестоким и деспотичным государем, но ещё при жизни подданные стали именовать его Великим.

[11] Gerard Grevenbruch. Gerardum Grevenbruc. Tragoedia Moscovitica siue de vita de morte Demetrii, qui nuper apud Ruthenos imperium tenuit, narratio, ex fide dignis scriptis et litteris excerpta, 1608.

Alexandre Cilli. Historia delle sollevationi notabili seguite in Pollonia gl'anni del Signore 1606, 1607 et 1608, e dell'ationi heroiche e memorabili imprese fatte in Moscovia dall'invitissimo Sigismondo III, rè del Gran Regno di Pollonia... del Sig. Alessandro Cilli da Pistoia., 1627.

[12] Йозеф Фуртенбах (1591–1667) – немецкий архитектор, инженер и декоратор, обучался в Италии, где провел десять лет (1610–1620).

[13] Телариии (итал. telari) – элемент декорационного оформления в западноевропейском театре XVI–XVII вв.; прямоугольные трехгранные призмы из трех рам с натянутым на них холстом, на котором изображались дома, деревья, скалы. Призмы имели поворотные оси и позволяли быстро менять декорационное оформление сцены. Расположенные по краям сцены телариии создавали впечатление глубины. Их изобретение приписывается итальянскому художнику Б. Буонталенти, который впервые применил телариии в 1585 г.

[14] Der Schauplatz lieget voll Leichen-Bilder / Cronen / Zepter / Schwerdter etc. Vber dem Schau-Platz öffnet sich der Himmel / vnter dem Schau-Platz die Helle. Die Ewigkeit kommet von dem Himmel / vnd bleibet auff dem SchauPlatz stehen. [Так в подлиннике. – *А.С.*]

[15] Der SchauPlatz verendert sich in einen Lustgarten. [Так в подлиннике. – *А.С.*]

[16] Demetrius. Procopius. [Так в подлиннике. – *А.С.*]

[17] Адам Олеарий (наст. имя Адам Ольшлегер) (1599–1671) – немецкий писатель и дипломат, секретарь голштинского посольства в Россию. Дважды побывал в Московии, во второй раз посетил Персию. Свои наблюдения записал и опубликовал в книге «Описание путешествия в Московию, в Персию и обратно» (1633, 1636 и 1639 гг.).

[18] Offt begehrte Beschreibung Der Newen Orientalischen Reise, So durch Gelegenheit einer Holsteinischen Legation an den König in Persien geschehen: Worinnen Derer Oerter vnd Länder, durch welche die Reise

gangen, als fürnemblich Rußland, Tartarien vnd… / Olearius, Adam. – [Electronic ed.]. – Schleßwig: ZurGlocken, 1647.

[19] В первый раз сочинение Олеария было издано в Шлезвиге в 1647 году, с посвящением герцогу Голштейн-Готторпскому Фридриху III и с приложением письма фон Мандельсло к Олеарию о его путешествии в Восточную Индию, стихотворения Олеария на смерть фон Мандельсло и его эпитафии. Второе, переделанное самим Олеарием издание вышло в 1656 году, третье – в 1663 году, четвёртое, уже после смерти Олеария – в 1696 году. Издания эти снабжены рисунками местностей, одежд, сцен домашней и общественной жизни, снятыми Олеарием с натуры.

[20] Джордж Джолли (Йорис Йоллифус) – английский актер, организовавший странствующую труппу, которая действовала в городах Германии в середине XVII в.

До 1640 г. (года начала актерской деятельности) о жизни Джолли известно лишь то, что он был уроженцем Англии. В сентябре 1642 г. пуританское правительство закрыло театры в Лондоне, что побудило Джолли, наряду с другими роялистски настроенными актерами, сперва отправиться ко двору принца Чарльза, где он оставался до 1646 г., а позже – во Францию, ко двору принца Уэльского.

Во время пребывания в Париже Джолли собрал собственную труппу, состоявшую из четырнадцати английских актеров, которая с 1648 г. начала гастролировать по городам Германии, а затем и Северной Европы.

Первое время спектакли игрались на английском языке, но вскоре актеры стали использовать и немецкий. В 1649 и в 1650 гг. они побывали в Польше и Швеции. К этому времени в составе труппы появились немецкоязычные исполнители, которые старались адаптировать репертуар для местной публики.

В 1660 г. с началом периода Реставрации в Англии Джолли распустил труппу и вернулся в Лондон, где продолжил свою театральную деятельность наряду с известными устроителями возобновленных публичных спектаклей – Уильямом Давенантом и Томасом Киллигрю.

[21] Ruth Gstach. Die Liebes Verzweiffelung: Eine bisher unbekannte Tragikomödie der frühen Wanderbühne mit einem Verzeichnis der erhaltenen Spieltexte. Berlin. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2017. S. 439.

Елена Беспалова

Метаморфозы «Метаморфоз»: «Мидас» – балет антрепризы Дягилева

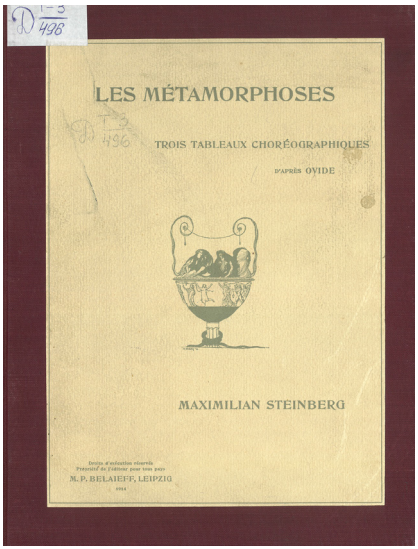
В ноябре 1913 г. С.П. Дягилев сообщил в русской прессе планы на 1914-й. Помимо трех русских опер, он готовил постановки балетов Рихарда Штрауса на тему легенды об Иосифе и Максимилиана Штейнберга по «Метаморфозам» Овидия: первая часть должна была называться «Семела и Юпитер», вторая – «Состязание Аполлона с Паном», третья – «Смерть Адониса». Автором либретто, а также декораций и костюмов предполагался давний соратник Дягилева – Л.С. Бакст.

«Метаморфозы» так и не были поставлены. Официально произведение называлось «Музыкально-мимический триптих по Овидию»[1]. Французское название отличалось от русского – *Trois Tableaux Chorégraphiques d'après Ovide* («Три хореографические картины по Овидию»). Либретто балета, вышедшее в свет в Лейпциге в 1914 г. в издательстве М.П. Беляева, почти сто лет не переиздавалось[2] и не было включено ни в один сборник балетных либретто. Только часть триптиха – «Мидас», та, что Дягилев в интервью назвал «Состязанием Аполлона с Паном», нашла свое сценическое воплощение в его антрепризе (1914 г., Париж и Лондон).

Замысел балета возник весной 1912. А.И. Зилоти, пианист-виртуоз, дирижер и музыкальный импресарио, руководитель антрепризы «Концерты А. Зилоти», свел композитора с художником, уже имевшим опыт написания либретто с использованием текстов из Овидия для балета Н.Н. Черепнина «Нарцисс» (1911). Старания Зилоти поддержал И.Ф. Стравинский, который тоже рекомендовал в соавторы другу музыканту Бакста, как человека, имевшего влияние на Дягилева и любившего античные темы. Молодой композитор Штейнберг встретился с Бакстом в Париже, и они договорились о совместной работе над либретто[3]. Впервые Бакст упоминает «Метаморфозы» 4 августа 1912 г. в письме жене: «Балет один будет с Дебюсси (новая музыка), а другой со Стравинским. Потом мимодрама с *D'Annunzio* <…> и, значит, по балету: один *Roger Ducas[se],* другой с Штейнбергом»[4].

Об успехах Штейнберга Стравинский узнает в сентябре: «Рад, что ты разродился от бремени новым детищем, характер которого меня очень заинтересовал. Радуюсь сердечно <…> познакомиться с "Метаморфозами", которые (думаю) достойны лучшей участи, чем концерты Зилоти – *entre nous*»[5]. Странным кажется снисходительное отношение Стравинского к концертной площадке, где композитор совсем недавно дебютировал. Зилоти сыграл заметную роль в творческой судьбе молодого Стравинского: под его управлением были впервые исполнены «Фантастическое скерцо» (1909) и «Фейерверк» (1910), он же рекомендовал сочинения Стравинского к печати.

Бакст в это время находился в Петербурге. В Мариинском театре 30 сентября 1912 г. состоялась премьера оформленного им балета «Бабочки» на музыку Р. Шумана[6]. Через день после премьеры Дягилев собрал сотрудников у себя в Замятном переулке. Штейнберг пишет Стравинскому: «Вчера я играл свой балет у Дягилева. Он сообщил мне, что ты писал ему о существовании этого балета. Посему спешу



Обложка клавира балета М.О. Штейнберга «Метаморфозы», выпущенного в Берлине в 1914 г. издательством «М.П. Беляев»

поблагодарить за дружеское содействие. Присутствовали Бакст, Нувель и Черепнин. Что касается до результатов, то они мне пока совершенно неизвестны»[7].

Свое мнение о музыке к балету Дягилев автору не сообщил. Об этом Штейнберг пишет Стравинскому, получая в ответ дружеское утешение: «Я сам не знаю адреса Дягилева, а то бы написал ему немедленно еще многое о твоем детище. Напишу так же, тотчас по получении от тебя адреса Бакста, и ему. Надо действовать. Не унывай: молчание Дягилева еще ничего не доказывает»[8].

Сюита из балета «Метаморфозы» была по рукописи исполнена в Петербурге в «Концертах А. Зилоти» 27 октября 1912 г. Бакст на концерте не был (он уже уехал из Петербурга), но он посетил оркестровую репетицию: «Первый раз, за фортепиано, не разобрал, и все же был увлечен, в особенности, финалом; но Сережа [Дягилев] сбил меня с позиции, величественно бурча что-то кислое <...>. На репетиции оркестровой совсем очаровался <...>, восхитительно сделано, до щекотки приятная инструментовка, много неожиданного и вообще очень даровито»[9].

На концертное исполнение сюиты В.Г. Каратыгин откликнулся хвалебной статьей в газете «Речь»: «Можно поздравить русскую музыку с ценным новым приобретением <...>. [В нем] уже нет ни патетики, ни глазуновского влияния, скорее можно отметить элементы корсаков-

ского звукосозерцания, может быть, осложненного новофранцузскими веяниями. Драматизм уступил место эпосу и фантастике, и в этой новой области техника, колористическое чутье и тематическое воображение Штейнберга нашли столь удачное и блестящее применение, что решительно не хотелось бы новых “метаморфоз” в его дальнейшей композиторской деятельности»[10].

В декабре 1912 г. Стравинский пишет Штейнбергу: «…Твой триптих принят, чему я несказанно рад. Третьего дня я весь день говорил с Дягилевым об этом и убедил его принять твое прекрасное произведение – убеждать приходилось по иным основаниям, нежели музыкальным, ибо Дягилев не знал, как ему быть – ведь у него не более и не менее, как четыре балета греческих (“Нарцисс”, “Дафнис”, “Фавн” и “Орфей” Ж. Роже-Дюкаса) и твой – пятый. Согласись сам, что тут было о чем подумать. <…> И все они в декорациях того же Бакста»[11].

Действительно, риска самоповторов и монотонности художественного оформления нельзя было исключить. Тем не менее, решили положиться на многогранность дарования Бакста. Стравинский доносит до Штейнберга желание Дягилева вскоре приехать в Петербург и обговорить с композитором условия контракта. Однако Дягилев в России не появился, и до конца года композитор пребывал в мучительном состоянии неопределенности.

«О Дягилеве ни слуху ни духу», – сообщает Штейнберг Стравинскому 29 декабря 1912 г.[12]. В это же время Бакст делится с женой: «Я рад, что устроил у Сережи балет Штейнберга – когда он его поставит, не решено. А Штейнберг заинтересовал Равеля, *Delage’a* и весь новый музыкальный Париж»[13].

В апреле 1913 Штейнберг погрузился в работу по оркестровке балета. 18 мая он сообщает Стравинскому: «С Дягилевым мы условились встретиться в Лондоне в начале июня для того, чтобы совместно с Бакстом, Нижинским и тобою поговорить о подробностях постановки “Метаморфоз”. Теперь меня берет сомнение, действительно [ли] эти разговоры состоятся <…>, может быть, Бакст не окажется в Лондоне, а ведь он, в данном случае, главное действующее лицо»[14].

Робкий молодой композитор не решился ехать в Лондон без подтверждения от Бакста. 26 июня 1913 года Штейнберг пишет Стравинскому: «Пребываю в полной неизвестности относительно моей партитуры, так как ни от Дягилева, ни от Бакста не имею никаких сведений. Я решил сдать издателю партитуру на будущей неделе <…>, с вашими

генералами очень трудно иметь дело, если даже нельзя от них добиться ответа на телеграмму»[15]. Впрочем, из лондонского письма Бакста А.И. Зилоти становится понятно, что корреспонденцию композитора он исправно получал: «Не пишу Штейнбергу, ибо не хочу его подводить, советуя ему ехать в Лондон. У Дягилева такая путаница и неразбериха, что, если действительно приспичит, то тот сам его пригласит туда»[16].

Когда Дягилев впервые заинтересовался произведением Штейнберга, ставить балет должен был М.М. Фокин. Но творческие разногласия привели Фокина и Дягилева к разрыву. Премьера «Весны священной» Стравинского в хореографии Вацлава Нижинского (1913) была апогеем периода «опасных экспериментов» (слова Дягилева). Несмотря на грандиозный скандал, все понимали, что в искусстве балета вырос водораздел между старым и новым. Пройдя этот Рубикон, Дягилев был готов обсуждать новые проекты уже для хореографа Нижинского. В конце июля 1913 г. лондонские гастроли закончились, в августе труппа отправилась в турне по Южной Америке. В Аргентине Вацлав Нижинский женился, и осенью, по возвращении из турне, он был уволен Дягилевым с постов хореографа и первого танцовщика. Антрепренер был вынужден добиваться возвращения в труппу Михаила Фокина. В контракт на семь спектаклей, которые балетмейстер обязан был осуществить для Русского балета, входили и «Метаморфозы» Штейнберга. Включить их в репертуар Дягилев решил еще во время гастролей труппы в южном полушарии. Бакст, осознав, что делать два античных балета («Метаморфозы» для Дягилева и «Орфея» для Мариинского театра) одновременно трудно, пытался от одного из проектов отказаться и запросил у Дягилева увеличение гонорара. Тот ответил прямолинейно: «Если вопрос делать ли тебе “Орфея” или “Метаморфозы” есть вопрос денежный, то я тебе этим документально заявляю, что я готов уплатить тебе за декорацию и костюмы “Метаморфоз” столько же, сколько Теляковский платит тебе за “Орфея”. Лучшего предложения я тебе сделать не смогу. Обдумай и прими в соображение, что “Метаморфозы” пойдут в Парижской опере»[17].

О серьезности намерений Дягилева ставить, наконец, «Метаморфозы» говорит тот факт, что он уже обдумывает состав исполнителей. Он хочет воспользоваться связями Бакста со знаменитыми и экстравагантными женщинами, для которых художник давно выступает как личный модельер одежды и оформитель интерьеров и светских раутов. Дягилев пишет Баксту: «Кроме того, прошу тебя повидать маркизу

М.О. Штейнберг.
Фотография. 1919

Casati и передать ей мое предложение сыграть три раза Кормилицу в “Мет[аморфозах]” в *Opéra*. Очень прошу, постарайся устроить это дело»[18]. Участие столь эксцентричных особ в спектакле нужно Дягилеву для сенсации. Кормилица – персонаж «Семелы», первой части хореографического триптиха. В кормилицу превращается ревнивая богиня Гера, чтобы погубить счастливую юную соперницу Семелу. Роль эта – мимическая, специальной танцевальной подготовки не требующая.

Наконец Штейнберг получает подтверждение, что его опус включен в программу парижского сезона 1914 г. Бакст дает композитору телеграмму: «Можете печатать виньетку. Ваш балет идет в Париже весной»[19]. «Виньетка» – рисунок Бакста, впервые опубликованный в журнале «Мир искусства» как заставка к стихотворению К. Бальмонта «Предопределение». На нем изображена античная ваза на ножке, обвитой змеей. Художник разрешает Штейнбергу опубликовать рисунок на обложке клавира его балета.

В декабре 1913 г. Дягилев дважды посещал Петербург. В один из приездов он встречался со Штейнбергом и пытался получить согласие композитора на исполнение не всего балета, а лишь его части. Дягилев хотел пожертвовать «Семелой» – картиной с любовным сюжетом.

Бакст, пытаясь отстоять «Семелу», шлет письма и антрепренеру, и композитору. Штейнбергу он сообщает: «Я послал из Лондона Дягилеву

В гостиной петербургского дома композитора.
Слева направо: И.Ф. Стравинский, хозяин дома Н.А. Римский-Корсаков, его дочь Н.Н. Римская-Корсакова, в будущем – жена М.О. Штейнберга, М.О. Штейнберг, Е.Г. Стравинская. 1906

*express'*ом планировку хореографии (совершенно новой и единственно интересной и для меня теперь, и для публики, а главное, для хореографического искусства) "Семелы" <...>. Из этого письма, которое Дягилев Вам покажет (я его прошу), и в собрании Дягилева, Бенуа и Фокина решите, я убежден, что лучшая и сценичнее всего часть "Метаморфоз" именно "Семела", за которую я стою горою и у меня нет сомнений, что она произведет потрясающее впечатление нового художественного шага в хореографии»[20]. Что Бакст имеет в виду под словами «планировка хореографии», «новый художественный шаг в хореографии», представить трудно. Зато легко представить гневную реакцию Фокина на вторжение в сферу его ответственности.

Вторую часть музыкального триптиха, в партитуре, получившей название «Мидас», Бакст в письме Штейнбергу оценивает негативно: «Ваш второй план, увы, мне не нравится и не лежит к нему сердце, ибо в нем есть принцип старого сюжетного балета, а не того пластического рассказа мне исключительно дорогого»[21]. Это заявление весьма неожиданно, ведь Бакст сам был либреттистом и сам выбрал эти сюжеты, а музыка Штейнберга ко всем трем частям, как мы помним, ему нравилась.

В январе 1914 г. перед своим приездом в Петербург Бакст шлет тревожное сообщение композитору: «Опять с балетом нашим неладно и очень боюсь, что его отложат на будущий сезон. Я не шел ни на какие уступки – не знаю – что Вам Дягилев предложил. Будущее и близкое покажет»[22]. На общем собрании Императорской Академии художеств 28 января Бакст избран действительным членом академии. В Петербурге был разгар сезона, в честь Бакста устраивались балы в самых красивых особняках города: «Бал цветных париков» у графини Елизаветы Шуваловой, «Бал 1001 ночи» у графини Марии Клейнмихель. Водоворот великосветской жизни затянул художника. Документы не сохранили свидетельств, встречались ли в Петербурге в феврале 1914 Бакст, Штейнберг и Дягилев. Неизвестно, когда Дягилев принял решение редуцировать «музыкально-мимический триптих» Штейнберга до одноактного балета «Мидас». Мы не знаем, когда и почему Бакст отказался оформлять малую часть большого первоначально замысла.

Последний предвоенный парижский сезон Дягилева открылся в *Grand Opéra* 14 мая 1914 г. сразу двумя премьерами – «Легендой об Иосифе» Р. Штрауса и «Бабочками» Р. Шумана[23]. Возобновленная «Шехеразада», которая шла в этот вечер последней, тоже была, по сути, премьерой. Она анонсировалась как «новая версия хореографической драмы М. Фокина и Л. Бакста, дополненная III частью хореографической сюиты Н. Римского-Корсакова»[24]. Сезон фактически оказался бенефисом Михаила Фокина. Он возвращался в Париж с пятью новинками. «Мидас» был последним в этом списке.

За блистательным фасадом, явленным публике, в мастерских и репетиционных залах *Grand Opéra* царила обычная неразбериха. А.Н. Бенуа, приехавший в Париж за две недели до премьеры своей постановки – оперы Стравинского «Соловей» –, пишет в дневнике 17 мая 1914 г.: «Ерунда здешняя продолжается <…>. В 6 часов свидание с Сережей в отеле, но ничего путного не вышло. Даже не определили, кто будет делать эскизы декораций “Мидаса”, а ведь балет идет через 10 дней»[25]. В итоге в качестве сценографа «Мидаса» был ангажирован Мстислав Добужинский, который весной 1914 находился в Париже для выполнения другого заказа Дягилева.

Последние два года художник оформлял спектакли Станиславского в Москве. Привыкший к размеренным темпам МХТ Добужинский впервые столкнулся с немыслимыми сроками исполнения заказа в дягилевской антрепризе. В «Бабочках» он отвечал только за декорацию и эскиз

ее делал не спеша, дома в Петербурге. Для «Мидаса» ему предстояло выполнить эскизы одной декорации и двадцати костюмов в считаные дни. В дневнике Бенуа отмечает: «Добужинский ловит меня по всему городу для того, чтобы я напитал его идеями для “Мидаса”. Я ему уже указал на картину Л. Коста в Лувре. Пусть плагиирует. Довольно с него»[26]. 30 мая, за три дня до премьеры, в дневнике запись: «Бедный Добужинский хнычет, умоляет, чтобы я ему помог. Он, всеми оставленный, трясется за спектакль. Но я так утомлен сам, так мне опротивел театр, что решительно не в состоянии принять активное участие в “Мидасе”»[27].

А вот как предпремьерная горячка вспоминается Добужинскому через полвека: «Все мы находились в особенном подъеме, энтузиазм Дягилева, который обожал подобные экспромты, заражал всех, но, помимо этого, было столько собственной энергии и задора, что этот фантастически короткий срок не смущал ни Фокина, ни меня. <...> Я предложил Фокину сделать постановку в духе кватроченто. Музыка в данном случае не обязывала ни к какому определенному стилю, и мне казалось, это острее и проще, чем пускаться в мало мне знакомую область античной Эллады, тем более что это уже блестяще было использовано Бакстом во многих балетах»[28].

Штейнберг заблаговременно оказался в Париже, чтобы участвовать в постановке своего первого балета. Здесь он после долгого перерыва встретился со Стравинским. Первое время Игорь и Макс неразлучны, пьют по утрам кофе, присутствуют на репетициях премьерных и репертуарных спектаклей, вечером они в партере *Grand Opéra*, по ночам ожесточенно спорят о музыке[29].

Совещания с Фокиным, просмотр эскизов у Добужинского, репетиции «Мидаса» Штейнберг упоминает в своих записных книжках мимоходом. Все его внимание посвящено постановкам первой оперы Стравинского – «Соловей», и последней оперы Н.А. Римского-Корсакова – «Золотой петушок». 26 мая 1914 г. Штейнберг пишет жене: «Днем была первая репетиция “Соловья” со сценой, а сегодня вечером премьера... Бенуа превзошел самого себя – декорации и костюмы прямо сверхъестественны – он совершенно убивает игоревскую quasi-музыку, так что, наверное, будет большой успех»[30]. Сразу после премьеры Стравинский исчез и вскоре уехал к семье в Швейцарию, не посмотрев премьеру «Мидаса», чем очень обидел друга.

Последние спектакли «Соловья» и «Золотого петушка» Штейнберг прослушал, стоя в кулисах. 29 мая он написал жене: «Ты не можешь себе

Л.С. Бакст «Портрет Сергея Павловича Дягилева с няней». Фрагмент. 1906

представить, до чего великолепна постановка “Соловья”. <…> Я ничего более красивого не видал на сцене. Насчет музыки я думаю, что либо это чепуха, либо “Мидас” ерунда и бездарность. Кажется, здесь будет признано второе»[31].

Премьера «Мидаса» состоялась 2 июня 1914 г. Зал *Grand Opéra*[32] был переполнен: пришли все, кто хотел видеть знаменитую «Клеопатру» (1909) и последнего в этом сезоне «Петрушку». «Мидас» шел после «Петрушки», поэтому на летний пейзаж Добужинского сыпались остатки бутафорского снега…

Штейнберг не ошибся насчет французской прессы. Прежде всего авторы рецензий обращали внимание на музыку. *Le Gaulois* отмечала: «Партитура Штейнберга не стала “гвоздем сезона”. Он явно не имел иной цели, как создать музыкальный акварельный эскиз к прелестному сценарию Бакста по Овидию. <…> Бедность воображения композитора компенсируется уверенной сбалансированностью оркестра»[33]. Жан Шантавуан из *L’Excelsior* счел, что «чрезмерная банальность музыки абсолютно оправдана самим мифом. Композитор использует общепринятые формулы: чтобы передать танцы сатиров или гнев Мидаса, он прибегает к фантазиям Стравинского, а чтобы воспеть Аполлона, он впадает в самый пустопорожний академизм»[34].

М.В. Добужинский. Автопортрет. 1910

Музыковед Эмиль Вюйермоз написал о Штейнберге: «Этот зять Римского, похоже, успешно выучил уроки инструментовки своего тестя. Его скудная музыкальными идеями партитура богата тембрами, это собрание тембров с интересом будут изучать специалисты. <...> Это блеклое произведение, незаслуженно получившее честь венчать русский сезон, не может утешить нас, утративших счастье слушать "Соловья"»[35]. Анри Китар, критик *Le Figaro*, дал детальный разбор партитуры: «Музыка Максимилиана Штейнберга, ученика Римского-Корсакова и Глазунова, не обладает легкостью, грацией и утонченностью, которых ожидаешь от подобного сюжета. Нет в ней яркой красочности и могучей витальности, которые захватывают нас в лучших работах учителей композитора. <...> [Тем не менее,] есть в ней и достоинства. Штейнберг с легкостью придумывает изобилие тем и ритмов, в них есть и прелесть, и сила. Из них он очень изобретательно комбинирует в хорошей полифонии разнообразные мелодические фигуры. <...> И, наконец, отличительной чертой его почерка является яркое чувство комизма. Некоторые части партитуры, где доминирует бурлеск, очень удачны»[36].

Китар убежден, что «Мидас» – самостоятельное симфоническое произведение, а потому полагает, будто он повторяет историю «Шехеразады», когда симфоническая поэма Римского-Корсакова на тему морского путешествия Синдбада была использована Дягилевым

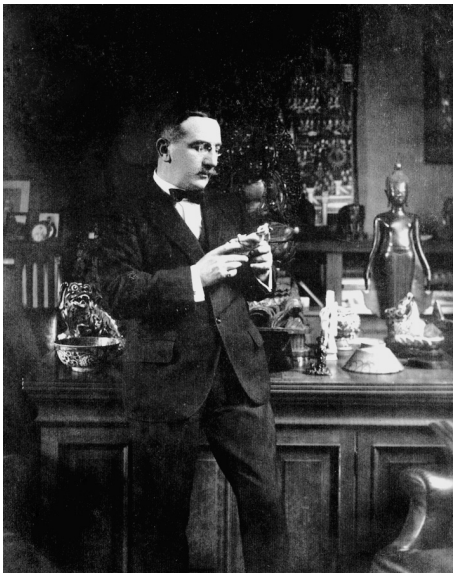
для создания балета про оргию в гареме. Путаница возникла из-за самоуправства Дягилева, который распорядился изъять в парижских и лондонских афишах и сувенирных программах имя Штейнберга как либреттиста[37].

Хореографию Фокина рецензенты называют «умной», «интересной», «прелестной», но описания дают самые поверхностные, анализу не подвергают. Балетмейстерская экспликация не сохранилась, в мемуарах Фокина «Мидас» не упомянут. Участница премьеры Лидия Соколова написала, что в «Мидасе» хореограф «не поднялся до фокинских стандартов»[38]. Летописец дягилевской труппы режиссер С.Л. Григорьев назвал всю постановку «мертворожденной»[39]; по его мнению, Фокину просто не хватило сил на последнюю премьеру.

В печати встречаются и совершенно безжалостные выводы: «Хореографический дивертисмент, который сопровождает эту музыку, не составил труда его творцу. Ничто так не разочаровывает, как использование танцевальных “мотивов”, уже примененных в более удачных обстоятельствах, и опора на банальный, разработанный без находчивости, сценарий. Чтобы приютить балетик этого жанра, у нас есть театр *Gaîté Lyrique*»[40]. Критик Г. Линор, признавшись в любви к «хореографическим манифестациям наших русских друзей и союзников», находит новую работу мэтра посредственной. В поисках оправдания этому он обвиняет организаторов сезона в том, что в погоне за количеством новинок они вынуждают художников и хореографов работать в спешке, поэтому «результат их работы и музыкально, и сценически оказался не на высоте»[41].

Бенуа в «Воспоминаниях о русском балете», изданных в Лондоне в 1941 г., утверждает, что пренебрежение к забытому опусу Штейнберга незаслуженно. «Правда, музыка “Мидаса” далека от гениальности, но была все же приятной, а сам спектакль был очарователен и превосходного вкуса. Фокин создал хореографию в необычайно короткий срок, но, как часто у него бывает, эта “импровизация” придала исключительную свежесть балету. Декорация Добужинского, сделанная в духе картины “Парнас” Мантеньи, была совершенно пленительной»[42]. При издании воспоминаний Бенуа в России в 1980-х гг. и позже эта оценка была купирована[43]. В современном балетоведении и в книгах о творчестве Фокина анализу «Мидаса» отводится от силы одна-две страницы[44].

Добужинский вспоминает общую работу умиротворенно: «Фокин посвящал меня во все созревавшие у него планы, с которыми



Л.С. Бакст. Фотография. 1914

встречались и мои замыслы: пещеры центрального холма, вроде как в “Парнасе” Мантеньи, образы нимф и богов. <...> Музыка, справедливо или нет, была сурово раскритикована прессой и, как мне признавался Фокин, она тут и не очень его вдохновила. А он всегда в своей хореографии исходил прежде всего из музыки. Между тем, то, что создавал в этом балете Фокин, было очень красиво: и танцы бывшей в полном своем расцвете Карсавиной – Нимфы, и торжественное шествие судий-богов, и выход Аполлона с 9 музами, и группировки и позы дриад, гамадриад и ореад, которые поднимались неожиданным явлением из-за обломков скал на фоне “блаженных” мантеньевских далей»[45].

Сценографию спектакля отметили многие газеты. *Comoedia* посвятила этому отдельную статью: «Декорация “Мидаса” переносит нас в предгорья горы Тмол в древней Лидии, то есть в современной Турции. В балете, правда, эти безлюдные пространства оказались густо заселенными. В глубине сцены зеленая долина со свисающими по краям хилыми деревцами, небрежно написанными <...>. Тут и там пригорки и нагромождения скал. Один из пригорков, на котором растет апельсиновое дерево, притягивает все взгляды. Это пратикабль. Отсюда бог горы Тмол вершит суд на состязании между Паном и Аполлоном. <...> Это не языческая античность, смутно прозреваемая сквозь кристалл времени

русским художником, это намного хуже, это увеличенный итальянский примитив, перенесенный на сцену *Grand Opéra*»[46]. Критик не может вспомнить картину эпохи раннего Возрождения (в Европе начала века картины треченто и кватроченто было принято называть «итальянские примитивы»), которая стала для Добужинского источником вдохновения. «Итальянский художник, создавая свою картину “Вызов царя Мидаса” в 1450 или 1480 году, не думал, что ее увеличат в 300 или 400 раз, и она послужит декорацией Русского сезона. В результате все, что было наивного и утонченного в картине, в декорации стало брутальным и дисгармоничным: скалы и пригорки больше похожи на айсберги, а долины – на озера»[47].

Костюмы к балету «Мидас» смягчили суровость критика. И художник, создатель эскизов, и костюмер-исполнитель «постарались убрать дисгармонию. Красный плащ Аполлона красиво выделяется среди зеленых покровов гамадриад. Полихромные хитоны девяти муз мелькают то тут, то там. Сатиры и их спутницы с мохнатыми ножками служат фоном этой оргии красок. Отдохнуть от пестроты взгляд может на белых вуалях легконогих ореад, которые осторожно ведут свой трепетный танец»[48].

Журналист из *L’Excelsior* также настроен к работе художника критически: «Декорации и костюмы Добужинского не идут ни в какое сравнение по их фантазии и гармонии с работами Бакста и Бенуа <…>, даже искусство самого Фокина не может извлечь из этих посредственных элементов соблазнительные эффекты»[49]. Приходится констатировать, что отклики парижских рецензентов часто противоречили один другому, в них было много неточностей и даже ошибок, им был свойствен снисходительный и развязный тон, но консенсус по отношению к балету «Мидас» складывался, и он был негативным.

Исполнителей, однако, критика не коснулась. Компания Русский балет Дягилева насчитывала в 1914 г. 50 человек[50], в спектакле участвовало 44 артиста. Главную роль нимфы Ореады исполняла Тамара Карсавина. Восхищаясь ее танцем, рецензенты не жалели хвалебных эпитетов. Партия наказанного за дерзость царя Мидаса досталась Адольфу Больму. Он прославился еще в первом дягилевском сезоне исполнением роли Лучника в Половецких плясках. Здесь Больм проявил свой комический дар. Изображать бога Пана Фокин доверил Борису Романову – подвижному танцовщику и уже познавшему успех балетмейстеру[51]. Аполлона воплощал красивый и статный Максимилиан Фроман. Его сестра Маргарита вместе с Людмилой Шоллар были

вакханками, вокруг них в диком исступлении кружились сатиры, тут отличились Николай Кремнев, Александр Гаврилов, Николай Зверев.

Девять муз выступали торжественно и величаво, среди них можно было узнать Веру Фокину, Любовь Чернышеву, Софью Пфланц. Трех самых красивых артисток, которых Нижинский выбрал для исполнения ролей нимф в своем первом балете «Послеполуденный отдых фавна» – Ольгу Хохлову, Марию Майкерскую и Леокадию Клементович – Фокин «задвинул» в кордебалет. Играя роли «гамадриад», они находились среди самой многочисленной группы на сцене. В чаще из тел лесных нимф была и Хильда Мунингс, которая через год под псевдонимом «Лидия Соколова» станет солисткой и любимицей Дягилева.

Дягилев подключал артистов к рекламным кампаниям. Так, в день премьеры «Мидаса» Адольф Больм опубликовал в *Le Figaro* письмо редактору. В нем он отметил мастерство своих коллег – исполнителей сольных партий, а также работу всех создателей спектакля: «Это первая попытка поставить комический мифологический балет. В нем зритель увидит царя Мидаса, судящего музыкальный турнир между Аполлоном и Паном. Можете себе представить великолепный контраст, который удалось передать Фокину, между танцами аполлоническими и паническими. Штейнберг написал музыку идиллическую и дикарскую, а на декорации Добужинский набросал своей кистью картину природы, о которой грезил латинский поэт»[52].

Премьерный спектакль закончился под аплодисменты. Фокин и Добужинский стояли в кулисах. «Карсавина вытащила меня и Фокина. Второй раз выходили со Штейнбергом», – пишет Добужинский[53]. «Мидас» давали в Париже всего три раза: 2, 4 и 6 июня 1914 г. Последний спектакль шел в день закрытия гастролей.

Накануне премьеры вдова композитора Римского-Корсакова Надежда Николаевна прислала своему зятю Штейнбергу слова поддержки: «От всей души желаю, чтобы Вас удовлетворила и постановка, и музыкальная часть. От публики, одинаково аплодирующей как чепухе Стравинского, так и пошлостям Штрауса, правильной оценки не жду»[54]. Схожим образом успокаивал себя и композитор, хотя стрелы парижской критики явно пробили эту хрупкую броню. Штейнберг написал теще только через неделю, сообщил, что доволен исполнением, но критические отзывы не скрывал[55].

Дягилевский балетный[56] сезон в Лондоне проходил с 9 июня по 25 июля 1914 г. Лондонские премьеры балета «Мидас» и оперы

М.М. Фокин. Фотография. 1914

«Соловей» прошли в один день – 18 июня 1914 г. Штейнберг и Стравинский приехали в столицу Англии. Там же находился музыковед Андрей Римский-Корсаков, сын композитора. Всех троих не так давно связывала прочная дружба. Даже больше чем дружба, в период частного обучения у Римского-Корсакова Стравинский был без преувеличения членом семьи композитора. В день премьеры все трое побывали на репетициях «Мидаса» и «Соловья», втроем завтракали, присутствовали на премьере в театре *Drury Lane*. После спектакля к ним присоединился Александр Бенуа и все вместе они отметили радостное событие в ресторане отеля Уолдорф.

А.Н. Римский-Корсаков находился в Лондоне с поручением от своей матери, вдовы и правопреемницы композитора Римского-Корсакова. Она решительно требовала запретить представления «Золотого петушка», который шел у Дягилева как балет под пение вокалистов, сидящих по обе стороны сцены. Дягилев отделался незначительным штрафом.

По мнению Шенка Схейена: «Дягилев в принципе включил в репертуар “Мидаса” не столько под давлением Стравинского, сколько из тактических соображений. Штейнберг был женат на дочери Римского-Корсакова, и Дягилев, все еще пребывавший в состоянии войны с вдовой великого композитора, так и не простившей ему купюр

А.И. Зилоти. Фотография. 1916

в партитурах “Шехеразады” и “Хованщины”, вероятно, надеялся снискать ее благосклонность, поставив произведение ее любимого зятя. Дягилеву было необходимо помириться с ней, так как он планировал включить в репертуар 1914 года “Золотого петушка”»[57].

«Метаморфозы» в планах Дягилева появились в 1912, на год раньше, чем «Золотой петушок». Правда, решение дать в Париже в 1914 «Мидаса» возникло одновременно с решением ставить балет «Золотой петушок». Конечно, нельзя исключать тактических расчетов Дягилева при заключении контрактов с авторами.

После 1914 г. «Мидас» навсегда исчезает из репертуара труппы Дягилева – как и все[58] сенсационные премьеры этого сезона: «Легенда об Иосифе» Р. Штрауса, «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова, «Соловей» И.Ф. Стравинского. Объяснение этому исследователи видят в невыполнении Дягилевым финансовых обязательств перед Джозефом Бичемом, спонсировавшим выступления антрепризы в 1914 г.[59].

Навсегда исчезает и близкая дружба между Стравинским и Штейнбергом. Автор «Петрушки» и «Жар-птицы», приложивший столько усилий, чтобы добиться для друга юности европейского дебюта, обрывает переписку. Их встреча 18 июня 1914 г. на лондонской премьере «Соловья» и «Мидаса» оказывается последней. Долгие беседы и «ожесточенные споры», которые они вели во время репетиций «Соловья» в Париже,

выявили непримиримые творческие противоречия. После революции 1917 г. Штейнберг остался жить в советской России, Стравинский обосновался в Европе. Когда в 1924 Штейнберг приехал в Париж, Стравинский отказался с ним встретиться[60].

Штейнберг сделал попытку поставить свой балет «Метаморфозы» в России. Директор Императорских театров В.А. Теляковский 3 апреля 1914 г. записал в дневнике: «Сегодня у меня был композитор Штейнберг <…>. Он в присутствии Глазунова и Зилоти сыграл свой новый балет из трех частей: “Семела”, “Мидас” и “Адонис”. Музыка представляет несомненный интерес, хотя, в общем, она трудна для понимания, особенно балетной публики. Ставить такой балет придется, скорее, для оперной публики. Вторая часть идет отдельно у Дягилева в Париже. Автор, однако, не хочет давать эти части отдельно, а просит их дать вместе, ибо хотя сюжеты разные, но музыка имеет связь. Постановку этих балетов можно будет решить после переговоров с Фокиным, ибо он один может это поставить»[61].

Только через год Дирекция императорских театров вернулась к рассмотрению балета Штейнберга. 30 апреля 1915 г. Теляковский пишет в дневнике: «…собрались у меня барон Кусов, Головин, Коутс, Зилоти и Фокин, чтобы прослушать балеты Штейнберга и Черепнина. Сначала играл Штейнберг свой балет “Метаморфозы”, музыка интересная и красивая, и на этот раз она мне больше понравилась, чем первый раз, когда я ее слышал прошлый год. Одно плохо, что посвящено это произведение Баксту. <…> И сюжет мне не очень нравится. Я даже не понимаю, как можно таким сюжетом вдохновляться. В новой нашей музыке часто обращаются к мифологическим сюжетам, и, кажется, считается это умным»[62].

Наедине с собой Теляковский размышляет: «Какое странное явление эти маленькие балеты Фокина и других новаторов на музыку выдающихся композиторов <…>. Тут есть что-то деланное, нарочно придуманное, какой-то снобизм. Например, балет Штейнберга, посвященный Леве Баксту на сюжет Овидия в постановке Фокина. Фокин по образованию – ученик нашей балетной школы, познакомившись с Бенуа и эксплуатируемый Дягилевым, стал ученым-классиком. В его руках имена знаменитостей перебрасываются как мячики, составляются балеты и либретто на 8 ½, 11, 14 минут, причем часто сюжеты не подходят к балету, музыка к сюжету, постановка к содержанию. Вдруг автор вдохновляется сюжетом Адониса. Танцуется под музыку

Штейнберга бой кабана с Адонисом!!! Все в восторге... Ведь это же ерунда и все боятся сказать, ибо Штейнберг, посвящая балет Леве Баксту, заодно захлестнул петлей и Овидия, и как же можно сказать что-нибудь про Овидия, и вот эта чепуха все развивается, нагромождается, и нет в ней ни настоящего искусства, ни радости»[63].

Дело, однако, забуксовало: «До чего дошло нахальство Фокина. Он <...> не знает, как поступить с постановкой балета Штейнберга, так как законтрактован у Дягилева на постановку 2-й картины. Это балетмейстер отвечает Директору того учреждения, где служит. Дальше идти некуда, и я Фокина разнес, сказав, что никакие обязательства его меня не касаются»[64].

Балет Штейнберга всё-таки был официально принят к постановке в Мариинском театре 4 мая 1915 г. Решение по балетному репертуару выносили коллегиально В.А. Теляковский, художник А.Я. Головин, хореограф М.М. Фокин, дирижер А. Коутс, режиссер В.Э. Мейерхольд и заведующий монтировочной частью барон В.А. Кусов. Автору рекомендовали сделать некоторые сокращения и изменения, особенно в последней части триптиха – «Адонисе»[65]. Больше в дневнике Теляковского «Метаморфозы» не упоминаются. Балет Штейнберга так и не был поставлен в Мариинском театре. И нет никаких документальных свидетельств, почему это произошло.

Можно выдвинуть гипотезу: композитор, разочарованный постановкой только части триптиха у Дягилева, настаивал на выпуске в Петербурге всего балета. Фокин, связанный контрактом с Дягилевым, запрещающим ему повторять оплаченные антрепризой постановки в других театрах на протяжении пяти лет, не хотел осуществлять хореографию всего триптиха.

Летом 1916 А.И. Зилоти обсуждал с М.О. Штейнбергом программу своих осенних симфонических концертов. Новое произведение композитора – опера-оратория «Земля и небо» – не было окончено. Взамен Штейнберг предложил исполнить «Мидаса» «ввиду того, что всякие мечты о постановке балета в Мариинском театре приходится, по-видимому, бросить»[66]. В программе внеабонементных концертов Зилоти исполнение «Мидаса» обозначено датой 22 октября 1916 года[67].

В 1920–1930-х гг. сюита из балета «Мидас» звучала в Петроградской филармонии и московском Театре Революции в исполнении оркестра под управлением автора. Последний раз при жизни композитора музыка «Мидаса» исполнялась в московском Доме звукозаписи

1 марта 1941 г.[68]. М.О. Штейнберг сосредоточился на педагогике. С 1915 и до своей смерти он был профессором Петербургской, затем Ленинградской консерватории, вырастил целую плеяду учеников, самый знаменитый из них – Д.Д. Шостакович.

«Мифологический триптих» русского композитора и спектакль, поставленный на эту музыку, основательно забыты. В балетной энциклопедии, выпущенной издательством «Советская энциклопедия» в 1981 г., нет статей «Метаморфозы», «Мидас», «Штейнберг». Только в статье «Добужинский»[69] упомянут балет дягилевской антрепризы «Мидас», да и то с ошибкой: автором костюмов назван Л.С. Бакст. А в фундаментальной монографии Л. Гарафола балет «Мидас» не числится среди мировых премьер парижского сезона 1914 г., он ошибочно назван «старой постановкой, поданной под новым соусом»[70].

«Мидас» не стал удачей его творцов – М.О. Штейнберга, Л.С. Бакста, М.М. Фокина. Только для М.В. Добужинского он оказался «счастливым билетом» и началом удачной карьеры балетного сценографа.

1 *Бакст Л.*, *Штейнберг М.* Сценарий музыкально-мимического триптиха «Метаморфозы» по Овидию // *Штейнберг М.* Переложение для фортепиано в 2 руки музыкально-мимического триптиха «Метаморфозы». Лейпциг: М.П. Беляев, 1914. С. IV–VII. Хранится в Отделе нотных изданий и звукозаписей Российской государственной библиотеки.

2 Либретто балета «Метаморфозы» было переиздано почти через сто лет после создания в книге: *Луконина О.И.* Максимилиан Штейнберг: художник и время. Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2012. С. 367–369 (далее – *Луконина, 2012*). Тем же автором была написана статья о балете «Мидас». См.: *Луконина О.* Из истории уникальной постановки русских сезонов: о балете «Мидас» М. Штейнберга // *Музыкальная академия*. 2013. № 1. С. 96–99 (далее – *Луконина, 2013*). Либретто балета «Мидас» было опубликовано в кн.: *Байгузина Е.Н.* Л.С. Бакст в поисках античности. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 181–182. Автор допускает ошибку в обозначении жанра музыкального произведения – композитор назвал свое сочинение «музыкально-мимическим триптихом», в книге Байгузиной оно названо «музыкально-лирическим триптихом».

[3] Л.С. Бакст описывает первое обсуждение с М.О. Штейнбергом замысла сценария в письме И.Ф. Стравинскому 4/17 ноября 1912 г. См.: Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (далее – *ОР ГТГ*). Ф. 111. Ед. хр. 2620. Л. 1.

[4] Л.С. Бакст Л.П. Гриценко 22 июля / 4 августа 1912 г. // *ОР ГТГ*. Ед. хр. 422.

[5] *Стравинский И.Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / Сост., текст. ред. и коммент. В.П. Варунца. М.: Композитор. Т. 1. 1998. Т. 2. 2000. Т. 3. 2003. (Далее – *ПРК*). Т. 1. С. 358.

[6] Премьера балета на музыку Р. Шумана «Бабочки» в оформлении Л.С. Бакста в качестве благотворительного спектакля состоялась в Мариинском театре 10 марта 1912 г. С 30 сентября 1912 г. балет вошел в репертуар Мариинского театра.

[7] М.О. Штейнберг И.Ф. Стравинскому 2 /15 октября 1912 г. // *ПРК – 1*. С. 364.

[8] И.Ф. Стравинский М.О. Штейнбергу 23 октября /5 ноября 1912 г. // *ПРК – 1*. С. 371.

[9] Л.С. Бакст И.Ф. Стравинскому 4/17 ноября 1912 г. // *ОР ГТГ*. Ф. 111. Ед. хр. 2620. Л. 1.

[10] *Каратыгин [В.Г.]* Третий концерт Зилоти // *Речь*. 1912. № 296. 29 октября /11 ноября. С. 6.

[11] И.Ф. Стравинский М.О. Штейнбергу 21 ноября /4 декабря 1912 г. // *ПРК – 1*. С. 379. Стравинский допускает здесь ошибку: балет Ж. Роже-Дюкаса «Орфей» не входит в репертуар труппы Дягилева. «Орфей» предложен композитором Мариинскому театру.

[12] И.Ф. Стравинский М.О. Штейнбергу 29 декабря 1911 г. /11 января 1912 г. // *ПРК – 1*. С. 398–399.

[13] Л.С. Бакст Л.П. Гриценко 11 /24 декабря 1912 г. // *ОР ГТГ*. Ф. 111. Ед. хр. 433.

[14] М.О. Штейнберг И.Ф. Стравинскому 18 /31 мая 1913 г. // *ПРК – 2*. С. 82.

[15] М.О. Штейнберг И.Ф. Стравинскому 26 июня /9 июля 1913 г. // *ПРК – 2*. С. 102–103.

[16] Л.С. Бакст А.И. Зилоти. Июль 1913 г. Кабинет рукописей Российского института истории искусств (далее – *КР РИИИ*). Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 19.

[17] С.П. Дягилев Л.С. Баксту 25 октября / 7 ноября 1913 г. // *ОР ГТГ*. Ф. 111. Ед. хр. 1155. И в книге, и в статье О.И. Лукониной это письмо частично опубликовано с ошибкой в номере единицы хранения.

[18] Там же.

[19] Л.С. Бакст М.О. Штейнбергу 28 ноября /12 декабря 1913 г. // *КР РИИИ*. Ф. 28. Оп. 1. Ед. хр. 1138. Л. 1. Франц. яз.

[20] Л.С. Бакст М.О. Штейнбергу 14 /27 декабря 1913 г. // Там же. Л. 3.

[21] Там же.

[22] Л.С. Бакст М.О. Штейнбергу 10 /23 января 1914 г. // *КР РИИИ*. Ф. 28. Оп. 1. Ед. хр. 1138. Л. 4

[23] Премьера балета «Бабочки» у Дягилева состоялась 16 апреля 1914 г. в Монте-Карло. Декорация по эскизу М.В. Добужинского не поспела к премьере на Лазурном берегу. Там балет шел в декорации главного художника оперы Монте-Карло – Альфонса Висконти. В Париже балет был показан в декорации Добужинского и с костюмами Л.С. Бакста. Дебют Добужинского как балетного сценографа состоялся 14 мая 1914 г.

[24] Первая редакция «Шехеразады» была поставлена М.М. Фокиным в 1910 г. на основе I, II и IV частей одноименной симфонической поэмы Н.А. Римского-Корсакова.

[25] *Бенуа А.* Дневник. 1908–1916. М.: Захаров, 2016. С. 237.

[26] Там же. С. 243.

[27] Там же. С. 255. В издании составитель приводит ошибочную дату этой записи.

[28] *Добужинский М.В.* Воспоминания. М.: Наука. 1987. С. 285.

[29] См.: Записные книжки М.О. Штейнберга за май 1914 г. // *ПРК – 2*. С. 254, 255, 257.

[30] М.О. Штейнберг Н.Н. Штейнберг 13 /26 мая 1914 г. // *ПРК – 2*. С. 257.

[31] М.О. Штейнберг Н.Н. Штейнберг 16 /29 мая 1914 г. // Там же. С. 259.

[32] Парижский сезон труппы Дягилева 1914 г. проходил в *Grand Opéra*. О.И. Луконина и в книге, и в статье ошибочно пишет, что премьера балета «Мидас» прошла в театре «Шатле». См.: *Луконина, 2012*. С. 49; *Луконина 2013*. С. 97.

[33] *Schneider L.* Musique. «Midas» // *Le Gaulois*. 1914. 5 juin. P. 3.

[34] *Chantavoine J.* À l'Opéra: Les Ballets Russes. «Midas» // *L'Excelsior*. 1914. 5 juin. P. 8.

[35] *Vuillermoz E.* Les Ballets Russes à l'Opéra. «Midas» // *Comoedia*. 1914. 4 juin.

[36] *Quittard H.* Opéra: Les Ballets Russes. «Midas» // *Le Figaro*. 1914. 6 juin.

[37] В соответствии с афишами и программами парижского и лондонского сезонов 1914 г. С.Л. Григорьев включил в составленный им репертуар Русского балета Дягилева ошибочную информацию. Единоличным автором либретто балета «Мидас» назван Л.С. Бакст. См.: *Григорьев С.Л.*

Балет Дягилева. М.: АРТ, 1993. С. 327. Ошибочная информация проникла и в музыковедческие издания. См.: *ПРК – 2*. С. 721.

38 *Sokolova L.* Dancing for Diaghlev. London: John Murrey. 1960. P. 60.

39 *Григорьев С.Л.* Указ. соч. С. 92.

40 *Vuillermoz E.* Les Ballets Russes à l'Opéra. «Midas» // *Comoedia*. 1914. 4 juin.

41 *Linor G.* Les Ballets Russes à l'Opéra. «Midas». L'interprétation // *Comoedia*. 1914. 4 juin.

42 *Benois A.* Reminiscences of the Russian Ballet. London: Putnam. 1941. P. 364–365.

43 *Бенуа А.* Мои воспоминания. В 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1993. С. 524–532.

44 См.: *Beaumont C.* Michel Fokine and his Ballets. London: C.W. Beaumont. 1945. P. 113–114; *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века. Т. 1. Хореографы. Л.: Искусство, 1973. С. 382; *Добровольская Г.* Михаил Фокин. Русский период. СПб.: Гиперион, 2005. С. 349.

45 *Добужинский М.С.* Указ. соч. С. 285–286.

46 *Schneider L.* Les Ballets Russes à l'Opéra. «Midas». La mise en scène et les décors // *Comoedia*. 1914. 4 juin.

47 Там же. Картина неизвестного автора конца XV в. «Вызов царя Мидаса» если и существует, то прототипом декорации М.В. Добужинского не является.

48 Там же.

49 *Chantavoine J.* Op. cit.

50 Поименный состав труппы С.П. Дягилева приводится в сувенирных программах Русских сезонов в Париже. В современных изданиях информацию о сезоне 1914 г. можно найти, например, в книге: *Macdonald N.* Diaghilev Observed by Critics in England and the United States 1911–1929. New York: Dance Horizons. 1975. P. 112. О.И. Луконина утверждает и в книге, и в статье, что на премьере балета «Мидас» в Париже «публику покорила безупречная работа кордебалета – Варшавского театра "Велки"». См.: *Луконина, 2012*. С. 49. *Луконина, 2013*. С. 97. Это ошибка. Кордебалет труппы «Русский балет» на одну треть состоял из польских артисток, набранных в разных театрах еще в 1911 г., но это был кордебалет Дягилева, а не театра «Велки».

51 Б.Г. Романов дебютировал у С.П. Дягилева как балетмейстер еще в сезоне 1913 г., поставив балет «Трагедия Саломеи» Ф. Шмидта. В сезоне 1914 г. Романов отвечал за хореографические сцены в опере «Соловей» И.Ф. Стравинского.

52 *Bolm A.* «Midas» à l'Opéra // *Le Figaro*. 1914. 2 juin.

[53] *Добужинский М.В.* Указ. соч. С. 444.

[54] Н.Н. Римская-Корсакова М.О. Штейнбергу 18 /31 мая 1914 г. // *ПРК – 2*. С. 260.

[55] Н.Н. Римская-Корсакова Н.Н. Штейнберг 31 мая /13 июня 1914 г. // Там же. С. 261.

[56] Лондонский сезон труппы С.П. Дягилева в 1914 г. состоял из опер и балетов. Оперные спектакли в Лондоне начались еще 30 мая (давали «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского), пока в Париже заканчивался балетный сезон. Кроме русских опер, уже известных лондонской публике по дягилевскому сезону 1913 г., в Лондоне 26 июня 1914 г. состоялась премьера оперы Н.А. Римского-Корсакова «Майская ночь». С 9 июня по 25 июля 1914 г. балетные спектакли перемежались с оперными.

[57] *Схейен Ш.* Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: Колибри, 2012. С. 351.

[58] Исключение составляет балет «Бабочки» на музыку Р. Шумана. Почти незамеченный среди шумных премьер последнего предвоенного сезона, он стал, по словам С.Л. Григорьева, «опорой гастрольного репертуара» и шел до 1929 г. См.: *Григорьев С.Л.* Указ. соч. С. 91.

[59] См.: *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева. Пермь: Книжный мир, 2009. С. 196.

[60] См.: *Стравинский И.* Диалоги. Л.: Музыка, 1971. С. 40.

[61] *Теляковский В.А.* Дневники директора Императорских театров. 1913–1917. Санкт-Петербург. М.: АРТ, 2017. С. 170.

[62] Там же. С. 352.

[63] Там же.

[64] Там же.

[65] Там же. С. 356.

[66] М.О. Штейнберг А.И. Зилоти 2 /15 августа 1916 г. // *Зилоти А.И.* Указ. соч. С. 312.

[67] Там же. С. 319.

[68] См.: *Луконина, 2013*. С. 98.

[69] Балет. Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 187–188.

[70] См.: *Гарафола Л.* Указ. соч. С. 196.

Константин Черкасов

Фантомный дом

К истории строительства здания Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко

Большая Дмитровка, 17 – адрес, знакомый многим поколениям зрителей. Именно здесь находится театр с самым длинным в мире названием – Московский академический музыкальный театр им. народных артистов К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Путь к этому названию тоже был долгим – ровно 15 лет прошло с тех пор, как в помещение бывшего Дмитровского театра[1] въехали две музыкальные студии – Станиславского и Немировича-Данченко.

О Станиславском. Студия большого театра

«Когда управление государственными академическими театрами было поручено Е.К. Малиновской, она в числе многих предпринятых ею реформ решила поставить на должную высоту драматическую сторону в оперных спектаклях Московского Большого театра. С этой целью Елена Константиновна обратилась к Московскому Художественному театру, прося его помочь ей. Вл.И. Немирович-Данченко и В.В. Лужский согласились режиссировать одну из опер, намеченных к постановке. Я же предложил устроить Оперную студию при Большом театре, в которой певцы могли бы совещаться со мной по вопросам сценической игры, а молодежь готовила бы из себя будущих певцов-артистов, систематически проходя для этого необходимый курс»[2]

В декабре 1918 г. состоялась встреча К.С. Станиславского с артистами Большого театра, на которой обсуждались вопросы организации Оперной студии при Большом театре. Занятия Студии в начале ее деятельности проходили в конторе Большого театра и в квартире Станиславского в Каретном ряду. Результатом закрытой лабораторной работы весной 1919 г. стал показ сцен из опер «Риголетто» Верди и «Русалка» Даргомыжского.

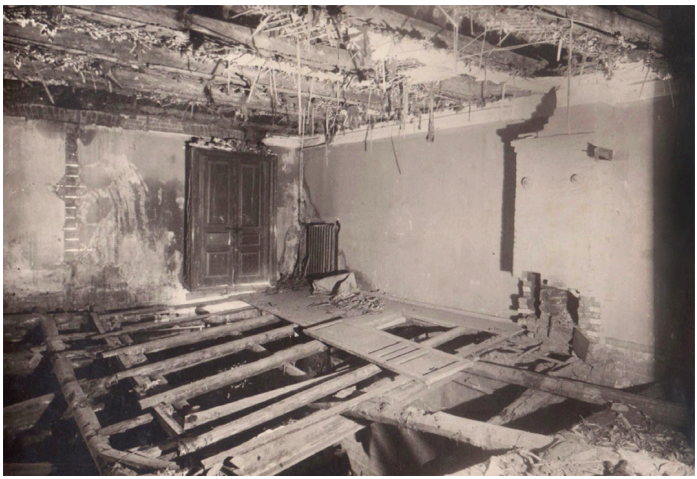
15 октября того же года на сцене Большого театра состоялось первое прослушивание в группу. В 1921 г. Студия переехала в Леонтьевский переулок и летом в помещении Московского Художественного театра состоялись первые открытые выступления – вечера из произведений Н.А. Римского-Корсакова и памяти А.С. Пушкина, исполнение оперы Массне «Вертер».

24 ноября 1922 г. дан первый спектакль «Евгений Онегин» в Новом театре[3] – в костюмах, с гримом, в декорациях и с оркестром. 1 февраля 1924 г. Студия отделена от Большого театра, а затем передана в ведение Главнауки Наркомпроса. За ней закрепили название Государственная оперная студия им. народного артиста Республики К.С. Станиславского.

О Немировиче-Данченко (Н.-Д.). Театр рассыпается, да здравствует театр!

Именно с этих слов режиссера началась история Музыкальной студии МХТ.

В 1919 г. группа актеров Художественного театра п/р В.И. Качалова уехала на гастроли по Украине. Во время выступлений труппы в Харькове город был взят Белой Армией. Успевший выехать из-за



Внутренний вид здания Дмитровского театра в августе 1926 г.
Подпись на оригинальной фотокарточке: «В момент въезда (август 1926 г.) все обнаженные ныне балки, изображенные на данном снимке, были завалены разными отбросами прежнего арендатора».

линии фронта актер Н.А. Подгорный передал руководству МХТ весть, что «качаловская» труппа вернется в Москву нескоро. Так и случилось – практически 3 года «художественники» оставались без своих ведущих актеров – В.И. Качалова, М.М. Тарханова, И.Н. Берсенева, М.Н. Германовой, О.Л. Книппер-Чеховой, молодой «звездочки» А.К. Тарасовой. Главную финансовую опору в бедственном положении театра Н.-Д. видел в создании Музыкальной студии. Ее первой премьерой (16 мая 1920 г.) стала оперетта Лекока «Дочь мадам Анго». Главные партии исполняли польские артисты Казимира Невяровская и Владислав Щавинский, оставшиеся в Москве после Первой мировой войны. Однако Владимир Иванович понимал, что будущее зарождающегося коллектива – в воспитании собственных кадров по художественным принципам МХТ. В письме к В.В. Лужскому, одному из его ближайших помощников в нелегком деле создания нового театрального организма, Н.-Д. писал: «*...Вот наши... “Карамазовы” этого критического момента: оперетка! Нет Качалова, Книппер, Массалитинова, Берсенева? – но есть певуны и певуньи, есть настоящие буффы, есть хор и оркестр, есть вкус, еще не примененный к этой области, есть фантазия, еще не использованная в этом искусстве... <...> Театр рассыпается, да здравствует Театр!*»[4]

Н.-Д. поднял проблему преодоления опереточных штампов и уходить с этой дороги не хотел – он надеялся осуществить громкую реформу в искусстве музыкального театра. Так в планах Студии появилась «Перикола» Оффенбаха.

В 1923 и 1924 гг. Н.-Д. выпустил два очередных хита Музыкальной студии – «Лизистрату» на музыку Глиэра и вольную транскрипцию оперы Бизе – спектакль «Карменсита и солдат». С этим творческим багажом Студия Н.-Д. въезжала в Дмитровский театр.

Теперь сходитесь

16 июля 1926 г. вышло постановление Совета народных комиссаров, а через месяц – постановление Президиума ВЦИК о предоставлении Оперной студии К.С. Станиславского и Музыкальной студии Вл.И. Н.-Д. помещения Дмитровского театра на Большой Дмитровке, 17. Предполагалось, что Студии будут играть в общей сложности не менее 5 спектаклей в неделю. Договор аренды был составлен на 7 лет. Здание Дмитровского театра пребывало не в лучшем виде, о чем писал Станиславский: *«Этот театр мы получили в виде грязного запущенного сарая, с провалившимися потолками и полами, с испорченным отоплением, освещением…»*[5]

Тем не менее, усилиями Ф.Д. Остроградского[6] театр удалось привести в допустимое для творческой работы состояние.

Нетрудно догадаться, что спустя некоторое время двум студиям стало тесно под одной крышей. Впервые этот вопрос возник в 1929 г. Известны обращения Наркомпроса РСФСР в Моссовет о необходимости территориального разделения Оперного театра К.С. Станиславского и Музыкального театра им. Вл.И. Н.-Д. Станиславский действовал решительно – в 1929 г. вышло постановление Совета народных комиссаров, обязывающее Наркомпрос предоставить Музыкальному театру новое помещение. В 1930 г. Наркомпрос в ответ сообщал: *«В центре города подходящих помещений нет, что предоставление Музыкальному театру помещения Экспериментального театра*[7] *ущемит материальные интересы Большого, а перевод в отдаленный район или в провинцию приведет к снижению художественного уровня»*[8].

Вставал вопрос об объединении Оперной студии К.С. Станиславского и Музыкального театра им. Вл.И. Н.-Д., на что был согласен Н.-Д. (в том числе и по вполне прозаической причине – Студии нужна была крыша над головой) и чему категорически противился Станиславский.

Он считал, что хоть Студии (впрямую или косвенно – Немирович собрал свою «К.О.» из мхатовской молодежи, а Станиславский, хоть и собравший Студию изначально для Большого театра, сам отец-основатель МХТ) вышли из Художественного театра, но пошли каждая своей дорогой: *«Новая беда, которая одним махом может погубить дело, – соединение двух коллективов, которые несоединимы, как вода с маслом»*[9].

Соединением воды и масла Станиславский также называл тот недолгий период, когда Художественный театр и Музыкальная студия Н.-Д. сосуществовали в одном здании в Камергерском переулке.

В 1931 г. Станиславский отправил в Наркомпрос письмо[10] о необходимости ремонта здания Дмитровского театра, которое находилось в аварийном состоянии. Уже на следующий год были начаты реставрационные работы, закончившиеся лишь в 1938 г. Более того, зашла речь о строительстве нового здания для труппы Станиславского[11].

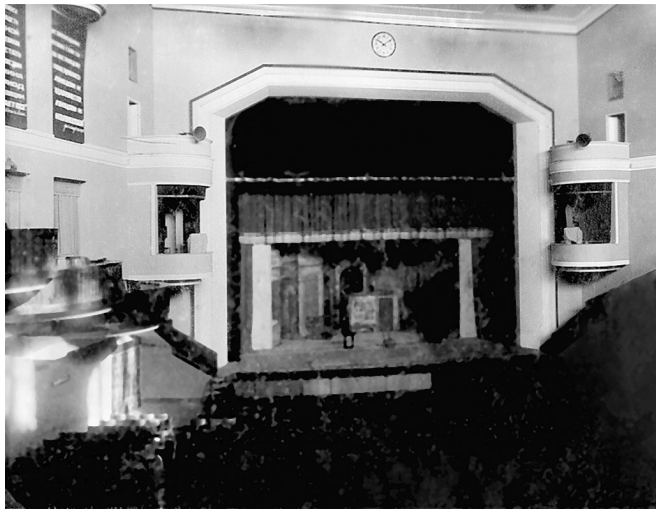
Тем не менее, выскажем предположение, что с уходом Остроградского в октябре 1932 г. идея строительства нового здания отпала в связи с тем, что в дирекции театра Станиславского не было человека, способного вести административные дела такой сложности. Сам же Станиславский, возможно, успокоился тем, что начаты реставрационные работы, а Немировичу-Данченко готовится новое здание.

Стройка века

Строительство Музыкального театра им. Н.-Д. на Тверском бульваре растянулось почти на 20 лет. Грандиозные архитектурные проекты (какие имена – Чечулин[12], Власов[13], Гинзбург[14], Крутиков[15]) сменялись одно за другим, крупнейшие практики архитектурного дела вытесывали из вполне обыденного проекта рождающегося большого сталинского стиля здание идеального театра, достойного народного артиста СССР (в стенограммах – замечания Щусева[16], Иофана[17], Алабяна[18]), но идеала достичь так и не смогли. Видимо, поэтому дело не двигалось с мертвой точки.

У Н.-Д., вероятно, на это здание были грандиозные виды – театр должен был открыться в 1935 г. мировой премьерой оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». В течение нескольких лет Н.-Д. обращался в вышестоящие инстанции, добиваясь скорейшей постройки театра своего имени, прекрасно понимая, что коллективу необходимо свое здание для развития творческого потенциала.

Проекты театра удивляли своим масштабом[19]. Хотел ли Немирович «размахнуться», устав ставить оперные спектакли на сцене



Зрительный зал бывшего Дмитровского театра до реконструкции конца 1930-х гг. РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 1. Д. 145. Ед. хр. 162

глубиной в 8 метров? Тяготел ли сам режиссер к некоторой гигантомании, которая ощущается в его «Врагах» и «Анне Карениной»? Веяние ли это новых архитектурных идей Страны Советов? Немирович-Данченко хвалился строящимся зданием на 1600 мест, однако в 1957 г. одинокий голос из зала на обсуждении перестройки и адаптации замороженного долгостроя к проектируемому Гастрольному театру выкрикнул, что Немирович был вынужден согласиться с подобным проектом: «*Все ссылались на Н.-Д., что ему не нравилось. Дело в том, что театр был спроектирован в 1932 году в 131 тыс. кубометров на 2 тысячи мест. Владимира Ивановича прижали со всех сторон, и он согласился построить театр в таком виде. Поэтому ссылаться на него не нужно. Это не соответствует действительности*»[20].

А что соответствует действительности?

Несколько лет оба театра были лишены возможности нормально работать в стационарных условиях. Они не имели помещений ни для спектаклей, ни для складов и мастерских. Работа сводилась к укороченным зимним сезонам в Москве и длительным гастрольным поездкам. При этом каждый раз, когда дирекции театров задавали вопрос о сроке окончания реконструкции, со стороны Наркомпроса РСФСР, а затем

Всесоюзного комитета по делам искусств и Управления по делам искусств при Моссовете неизменно следовали категорические заверения в том, что это произойдет скоро. Дирекциям обоих театров, которые наблюдали за темпами реконструкции, оформлением строительных кредитов, снабжением материалами и отпуском средств, было ясно, что эти обещания далеки от реальности. Каждый месяц дирекции театров (совместно и отдельно) подавали записки, доклады, обращения, письма в соответствующие органы, сигнализировавшие о крайне тяжелых условиях работы. Они сознавали, что такое существование грозит крахом творческим планам театров, если до возвращения в свое здание им не предоставят других театральных помещений. Со своей стороны, работники театров, для которых гастрольные скитания становились помехой творческому росту, обращались с теми же просьбами-заявлениями на имя председателя Всесоюзного комитета по делам искусств Керженцева.

Особенно настойчиво звучал этот вопрос с момента перехода в Управление по делам искусств при Моссовете, когда стало совершенно очевидным, что в сезоне 1937/38 на стационар вернуться не удастся. По требованию Дирекции театра им Н.-Д. Управление по делам искусств при Моссовете созвало в апреле 1937 г. совещание о перспективах работы театра и строительства. Руководители уверяли, что здание будет готово к зимнему сезону. Однако ход работ по реконструкции опрокидывал все оптимистические отчеты и внушал опасения Всесоюзному комитету по делам искусств. Управлению театров было велено представить свои предложения относительно места работы театров Станиславского и Н.-Д. и дат открытия новых театров.

Что предлагалось?

Первый вариант – отправить в длительную гастрольную поездку какой-либо московский коллектив, обычно годами не покидавший города, а его помещение временно предоставить театрам. Второй – временно заселить их в бывшие театральные здания (театр на ул. Воровского[21] или «Колизей»[22]). Третий – на полный год отправить театры в другой город. Четвертый – пересмотреть порядок использования существующих зданий действующих московских театров с тем, чтобы театры Станиславского и Немировича-Данченко могли работать там по совместительству.

Попытка устроить гастрольную поездку театра МОСПС[23] с предоставлением его помещения Театрам Станиславского и Н.-Д. не осуще-

ствилась, как не дали результатов и переговоры с крупнейшими клубами Москвы – Каляевским и им. Ленина[24] – о закреплении их помещений для регулярных спектаклей.

В 1938 г. умер Станиславский. В том же году завершилась реконструкция театра на Большой Дмитровке, 17. В 1939 г. арестован Всеволод Мейерхольд – именно его Станиславский пригласил на должность главного режиссера Оперного театра. Интересно, что с этого же года из писем Н.-Д. исчезают просьбы о содействии властей строительству нового здания – он жалуется на отсутствие стационарной площадки, но не на затянувшееся строительство. Возможно, он решил, что пришло время осуществить его давнюю мечту – объединить сразу несколько коллективов (в 1939 г. в состав Музыкального театра им. Н.-Д. вошел «Художественный балет» п/р Викторины Кригер – ныне балетная труппа Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл. И. Н.-Д.). Но что делать со строящимся (к 1941 г. здание было подведено под крышу, в мае пересчитана итоговая смета – теперь работа над проектом стоила 13 млн. 963,4 тыс. руб., а общая готовность к 1 июня 1941 г. составила 39,6%) зданием[25]? Забыть? Передать другому театру? Дать коллективу объединенных театров работать на двух площадках?

Зачем все это?

Конец 1920-х – начало 1930-х гг. в СССР – настоящий бум проектирования театральных сооружений нового типа. *«Сложные процессы в формировании общей сети культурно-массового обслуживания городского населения привели к тому, что в начале 30-х годов театр массового действа стал восприниматься как главное здание в системе культурно-массовых сооружений»*[26], – так обозначает новый этап в советском градостроении историк архитектуры Селим Хан-Магомедов. Над громкими проектами театров массового действия в Ростове-на-Дону и Харькове, Новосибирске и Иваново-Вознесенске, рассчитанных в среднем на вместимость в 3000 человек [проект театра МОСПС[27] Константина Мельникова предусматривал семиярусный! зал], работают такие звезды архитектуры, как Владимир Щуко, Моисей Гинзбург, братья Веснины, Илья Голосов, Николай Ладовский. В такой деятельной атмосфере практически одновременно строятся театры Н.-Д. и Мейерхольда. Константином Мельниковым перестроен Камерный театр (о чем сложно догадаться, глядя на позолоту и бархат, доставшиеся в начале 1950-х гг. Театру им. А.С. Пушкина). Проектируется театр Советской Армии.

Понятно, почему так и не увидел свой театр Мейерхольд. А на вопрос, почему не увидел свое здание Немирович-Данченко (и почему он, вхожий в высший круг, ни разу не обратился за помощью к Сталину), ответить сложно. Причиной тому, видимо, послужило некое «стечение обстоятельств» и крайне безразличное (если не наплевательское) отношение чиновников и строителей Моссовета, которое можно проследить по архивным источникам.

Хроника

1925.

Музыкальная студия Московского Художественного театра п/р Н.-Д. отправилась на зарубежные гастроли – сначала в Западную Европу (Берлин, Лейпциг, Прага, Бремен), затем – в Америку (Нью-Йорк, Бостон, Филадельфия, Вашингтон, Кливленд, Детройт, Чикаго).

1926.

14 января

Из письма[28] Вл.И. Н.-Д. Ф.Н. Михальскому[29]

<…>

Если бы меня спросили, доволен ли я, что поехал, – я бы не сразу ответил «да». Главное, положение Муз. ст. стало таково, что ей некуда было деваться. А поездка за границу все-таки передышка, да еще интересная.

Все искупает успех в Нью-Йорке «Карменситы». Вы не можете вообразить, какой это полный – и художественный, и моральный, и внешний – успех. Это мечта, которую можно было лелеять только в уединении.

Ради этого одного стоило ехать.

Но материально мы очень запутались и выпутаемся, только если «Карменсита» будет делать продолжительнейшие сборы (сейчас она – с аншлагом). Да и то – только выпутаемся.

<…>

Да и вопрос: куда вернется Студия? Где ей дадут театр? И дадут ли?

Я хочу, чтоб дали в Ленинграде. <…>

22 января

Из письма[30] Вл.И. Н.-Д. Д.И. Юстинову[31]

Соображения о театре для Музыкальной студии.

Надо настаивать на Михайловском в Ленинграде!

Другого нет.

Есть еще Большой драматический там же в Ленинграде. Кто-то пустил слух, – я не хочу верить, – что Театр этот распадается. Я повторяю, – не хочу верить и говорю об этом только на всякий случай. Я бы взял и Монахова[32], и Лаврентьева[33]... В этом Театре я бы довел до полного расцвета идею Синтетического театра.

Вот два театра, где можно повести Музыкальную студию с уверенностью в материальном благополучии.

Дело в том, что успех в Ленинграде еще далеко не использован. Вернее, его только начали пользовать. Музыкальная студия уехала из Ленинграда в самом начале своих отличных сборов и очень большого успеха. Спектакли Музыкальной студии там стали исключительно любимыми. Можно быть уверенными, что там все спектакли и, конечно, особенно «Карменсита» будут кормить Студию много месяцев. Особливо, если дать еще и спектакль, так называемый «Пушкинский»[34]. А в конце сезона – новую постановку.

<...>

Мысль о Музыкальной студии в Ленинграде, как там ни кажется уныло жить, – меня может окрылить. А мысль, что мы приедем и опять начнем в Москве все тот же репертуар – «Анго», «Перикола» и т.д., – приводит меня в сонливое состояние. Когда же Вы заставляете меня подумать о Дмитровском театре или о Каляевском[35] (!!!!!!), то я выпучиваю глаза, как перед чем-то необыкновенно диким.

Сюда гонит Вас, очевидно, одна-единственная забота – найти во чтобы то ни стало щель, где хоть приблизительно возможно получать что-нибудь, чтоб что-нибудь платить. Единственная забота, – куда девать Пермякова[36], Курского[37], Федорова[38], Крутову[39], Лисецкую[40] и т.д., и т.д... Все они, со всеми их Периколами и Карменситами мало кому нужны, но нельзя же их разметать по другим театрам! Надо влачить жалкое существование до каких-то пор...

Это совсем не надо. Раз, через 6 лет, это дело оказывается не способным, надо с ним покончить. Или видоизменить, привести в такую форму, при которой оно может существовать. Думать о нем, как о тяжелом, необходимом грузе, не надо.

<...>

Я считаю, что оно существовать должно, но на два года ближайших может только в Ленинграде.

Даже если бы нам дали один из хороших театров (Корша[41], Революционный[42], ремонтированный Эрмитаж, МХАТ 2-й[43], если он уедет

на год…), даже в этом случае пришлось бы спешить с новинкой, и может быть, испортить художественность.

Ленинград – и ничего другого!

<…>

Любицкий[44] едет скоро со всеми подробностями.

6 февраля

Письмо[45] Вл.И. Н.-Д. А.Н. Лаврентьеву

Дорогой Андрей Николаевич!

Это письмо пишется «на всякий случай».

В высшей степени «на всякий случай».

<…>

На всякий случай! Мало ли чего на свете не бывает, а момент может быть пропущен.

Я считаю, что моей Музыкальной студии, обратившейся в сущности уже в Театр, лучше всего сорганизоваться в Ленинграде. Я это давно уже думаю, и уже два года назад говорил с Экскузовичем[46] о передаче мне Михайловского театра. Иногда мне казалось, что он склоняется к этому, иногда наоборот. Теперь я этот вопрос ставлю перед Наркомпросом и управлением Госактеатрами категорически. После поездки в Европу и Америку Музыкальная студия очень окрылена в смысле своих художественных, «синтетических» задач. И у меня складываются планы один другого заманчивее.

Почему Ленинград? Да хотя бы потому, что Ленинград как-то легче, как-то увлекательнее признал Студию. И еще потому, что нами очень большой успех в Ленинграде остался совсем-совсем не использован. А весной Студия может обмениваться с Москвой, с тем или иным Художественным театром.

Ну, так вот!

И вдруг ко мне постучалась мысль, которая уже не раз гостила в моей голове:

а может быть, возможно какое-то слияние с Большим драматическим театром? То есть самым ценным, что я в нем вижу – вижу Николая Федоровича и Вас. Его – как артиста, Вас – как режиссера и администратора и, вероятно, обоих как членов дирекции. <…>

Знаете, когда мы были в Ленинграде, я было подумывал говорить с Вами и Монаховым, но меня останавливало чувство порядочности: нам гостеприимно раскрыли двери, а мы будем сманивать. И сейчас. Если Вы

пожмете плечами, как перед чем-то странным и несбыточным, я быстро поставлю точку и возвращаться к этой «фантастической» комбинации не буду.

Обнимаю Вас и Николая Федоровича.

Если бы Студия знала, что я Вам пишу, то, наверное, просила бы послать Вам и Николаю Федоровичу коллективный сердечный привет.

7 марта

Письмо[47] Вл.И. Н.-Д. В.В. Лужскому[48]

<…>

Сегодня только получил пересланную мне из Нью-Йорка телеграмму о том, что «старики категорически заявляют» и т.д. <…>

Не знаю. Если можно так легко взять да и уничтожить 7-летний коллектив с репертуаром, из которого некоторые вещи имели широкий успех… Не знаю… <…>

Я готов принимать один за другим естественные удары. Сначала жду, что Михайловского театра мне не дадут. Конечно, не дадут. Потом, что в Ленинграде вообще ничего не выйдет. Потом, что в Москве все театры заняты окончательно. Остается предложение «Аквариума» или Сергиевского нар. дома[49]. Даже два спектакля в Экспериментальном, вероятно, отпадут…

24 марта

«С осени Музыкальная студия во главе с Вл.И. Немировичем-Данченко переносит всю свою деятельность в Ленинград, где ей будет предоставлено одно из помещений Актеатров. Переезд Музыкальной студии вызван следующими соображениями: Музыкальная студия постановлением Правительственных органов выделена в самостоятельный театр. К сожалению, в течение ближайших лет в Москве Музыкальной студии не может быть предоставлен театр, который мог бы ее полностью удовлетворить. <…> Репертуар Музыкальной студии в дальнейшем складывается следующим образом: кроме известных уже в Москве "Периколы", "Анго", "Лизистраты", "Кармен" и показанного в закрытой генеральной репетиции "Пушкинского спектакля"; из новых постановок намечены следующие оперы: "Борис Годунов", который должен был быть закончен в текущем театральном сезоне, но, в связи с отъездом Студии за границу работа над ним была оставлена. Очередной постановкой будет "Пиковая дама"…»[50].

26 марта

Из письма[51] Ю.Л. Любицкого О.С. Бокшанской[52]

<…> Ленинградский Губрабис и ЦК Рабис окончательно установили следующую точку зрения: они за безусловный перевод Музыкальной студии в Ленинград, но возражают, и довольно сильно, против занятия Михайловского или Большого драматического. <…>

После 31 марта

Из письма[53] К.С. Станиславского Вл.И. Немировичу-Данченко

<…>

«Не повторяйте старой ошибки, не возвращайте Музыкальную студию в здание МХТ. Нельзя любовника вводить в семью. Не возлагайте нового бремени и налога на плечи стариков и голодной молодежи. Стакан переполнен до дна, еще одна капля, и катастрофа неизбежна.

<…>

Вы часто говорите о несправедливости по отношению стариков к К.О. Но попробуйте на минуту встать в наше положение и подумать, нет ли еще большей несправедливости с Вашей стороны по отношению к нам. Я спрашиваю Вас. Чего еще может требовать от нас К.О.? Мы ее не создавали, она создалась против нашего желания. Мы знаем теперь, чего нам стоила наша уступчивость.

<…>

1) К. О. отняла Вас и, нечего закрывать глаза, – безвозвратно. Вашей души больше в МХАТ – нет и не будет, если б даже Вы и работали в нем, и мы знаем, к чему приводит работа без души.

2) К. О. совершенно изменила характер физиономии МХАТ и на мой и общий вкус – изменила его не к лучшему. Мне и всем нам полумузыкальная К. О. – не интересна. В этом мы и сама публика убедились в этом сезоне, когда МХАТ снова стал драматическим театром.

1 апреля

Из письма[54] С.Л. Бертенсона[55] Ю.Л. Любицкому

<…>

Раз и Вы, и Юстинов пишете, что единственная возможность – это Палас-театр[56] в Ленинграде, или оперные театры в Киеве или Одессе, то, очевидно, все шансы на Михайловский театр лопнули. Вы почему-то ничего не вспоминаете о Большом драматическом или хотя бы о бывшей Музыкальной драме[57]. Очевидно, и тот, и другой театры оказались для

нас безнадежными. Вл. Ив. подчеркивает, что в Ленинграде он считает приемлемым лишь Михайловский или Большой драматический и, в самом крайнем случае, Музыкальную драму. <…> Палас, разумеется, ни с какой стороны для нас не подходит. <…> При таком положении дела и при неимении, по-моему, никаких шансов получить указанные театры, я не знаю, как мы разрешим наш больной вопрос[58].

29 апреля

Находясь за пределами СССР, Н.-Д., директор Художественного театра, получил телеграмму от группы ведущих актеров следующего содержания:

Вопрос помещения обеих оперных студий хлопотами Станиславского, предполагаем, разрешится благополучно. <…>. Зал К.О.[59] *не можем дать даже сокращенно Музыкальной студии, достижения которой ценим. Вокальная часть распускается, о чем объявлено*[60].

2 мая

Телеграмма[61] Вл.И. Н.-Д. В.В. Лужскому

Оскорблен, обижен, возмущен. <…> Безапелляционное заявление относительно залы К.О. считаю грубым насилием. До нового помещения никто не смеет отнять у меня и у коллектива рабочий зал, где каждый вершок создан нашим пятилетним горением и трудом.

Между 9 и 20 мая

Из письма[62] Вл.И. Н.-Д. А.В. Луначарскому[63]

Театра не оказалось. Хорошо, буду ждать еще год. От всего коллектива оставлю только ядро. Кормиться оно будет летучими спектаклями, концертами, а в зале коллектива Музык. студии, в тиши, скромно подготовлять со мною будущие постановки. Этот зал находится в Худож. театре (Вы в нем не раз бывали), он отстроен специально для Муз. студии, отчасти даже на частные средства, он даже носит название “Зал К.О.” (Комической Оперы) и в нем даже висит мой портрет. Тут в течение 5 лет шла постоянная работа коллектива Муз. ст., упражнения, классы, репетиции. Отсюда появились и “Перикола”, и “Лизистрата”, и “Карменсита”, и все то, что еще не было показано… Разумеется, в тот момент, как у Муз. студии появился бы свой театр, зал К.О., за ненадобностью, от нее отошел бы. Но пока нет другого помещения, он играет огромную, решающую роль.

По возвращении в Москву Студия осталась без своего помещения. Из названия было исключено упоминание Художественного театра. Н.-Д. получил годовой отпуск от Наркомпроса[64] и уехал на отдых в Чехословакию, затем – во Францию и Америку.

4 августа

Письмо[65] К.С. Станиславского Н.А. Семашко[66]

Дорогой и глубокоуважаемый Николай Александрович!

Сообщение с Москвой из того места, где я провожу лето, не налажено. Поэтому я не в курсе последних событий в студии. Но ведь и не они, а самый факт решения правительства: передать нам Дмитровский театр – руководит мною теперь, когда я пишу Вам это письмо. <…>

Несколько недель тому назад я был в Дмитровском театре и подробно осматривал его. В будущем он представляет огромные возможности. Там можно создать замечательный театр. Земли для стройки много. В настоящем виде самое больное место здания – сцена и закулисье. Они находятся в таком виде, что даже американские театры после него кажутся благоустроенными. Ломаем голову, как выходить из положения, так как пока дело не станет крепко на ноги, нельзя расходовать деньги на капитальный ремонт. Меня волнуют в ближайшем будущем два вопроса: первый – здоровье нашей туберкулезной группы и второе – как пойдут дела в К.О. без Владимира Ивановича.

27 октября

Студия Н.-Д. сыграла первый спектакль в новом помещении – оперетту Лекока «Дочь мадам Анго»[67].

1928.

23 января

Письмо[68] Вл.И. Н.-Д.

в Управление государственными академическими театрами

Считаю долгом известить Управление, что я возвратился из Америки после разрешенного отпуска.

1929.

28 июня

Письмо[69] Вл.И. Н.-Д. С.Л. Бертенсону

<…> Совнарком потребовал от Наркомпроса «расселить» музыкальные театры, мой и Станиславского, т.к. это слишком убыточно, что каждый из них может играть только по три спектакля в неделю. И вопрос

был решен, хотя и не совсем гладко. По крайней мере, Остроградский уже давно ведет себя как осведомленный, что с будущего года они останутся в этом здании одни. <…> Вторые лица Наркомпроса говорили, что вопрос решен совершенно категорически, что Музыкальный театр моего имени выселяется. Куда? В районный театр имени Каляева (не знаю, в Грузинах, что ли, или где-то около Долгоруковской). <…> Вопрос остается открытым. Лучший выход: отдать мне театр Корша[70], а коршевцев отправить в район. По-моему, это не пройдет. Я предлагаю отдать мне 10 спектаклей в месяц в Экспериментальном театре. На это не согласен Большой театр.

10 августа

Из письма[71] Вл.И. Н.-Д. О.С. Бокшанской

Уже решено, что Муз. т. пока еще остается на старом месте.

До 19 октября

Из письма[72] К.С. Станиславского Н.А. Семашко

<…>

Новая беда, которая одним махом может погубить дело, – соединение двух коллективов, которые несоединимы, как вода с маслом. Не оставляйте нас в такой трудный момент.

Помогите спасти хорошее дело, которое растет и начинает завоевывать большой интерес и здесь, за границей.

31 декабря

Вышло Постановление СНК, обязывающее Наркомпрос в срочном порядке выделить Музыкальному театру им. Н.-Д. отдельное здание.

1931.

11 февраля

Из письма[73] Вл.И. Н.-Д. К.С. Станиславскому

Дорогой Константин Сергеевич! Об этом я совсем не собирался беседовать, но этот вопрос сейчас остро ставится правительством. <…> Это вопрос о наших музыкальных театрах, о моем и Вашем. Наркомпрос собирается действовать чрезвычайно решительно в смысле объединения их. <…> В этом вопросе есть три стороны: общественная или государственная, художественная и личная, персональная. Государственная выгода объединения так очевидна, что можно было бы и не останавливаться на ней. Делаю это только для полноты доводов.

а) Вопрос помещения, самый жестокий, решается сразу и безболезненно;

б) Для Москвы, кроме Большого театра и его филиала, вполне достаточно еще одного музыкального, более или менее экспериментального;

в) Большое сокращение правительственной дотации.

Выгоды художественные, по-моему, также несомненны, я бы сказал даже – очень крупные.

Сколько раз именно Вы убедительно говорили в Художественном театре, что присутствие двух (все-таки всегда родственных) течений служит обогащению театра! Разве и в этом случае два течения непримиримы? Это может так казаться только пристрастному глазу.

<…>

Оба театра идут к одной цели: бороться с «театром ряженых певцов». Эта борьба сложная, а потому и пути ее многогранные. Но цель одна.

<…>

Другой вопрос – как, в художественном отношении, состоится такое объединение. Мне это кажется очень простым. Один год должен быть промежуточным, организационным. Этот последний год правительству еще придется поддержать дотацией, большей, чем в дальнейшем, нормальном течении. Крутая перемена произойдет только в объединении администрации. Репертуар объединится сначала почти механически.

<…> Настоящее слияние начнется только с новых постановок.

<…> Не сделаем ли мы историческую ошибку, если не создадим этого единого нового оперного дела?

23 сентября

Н.-Д. делится с О.С. Бокшанской неожиданным предложением[74]:

Предложение строить Муз. т. на месте церкви Б. Вознесения[75] (да еще недалеко от моей квартиры!) – можно было бы назвать утонченным ходом иезуита: а ну-ка?!

Надо же чтоб я много-много раз проезжал мимо этого храма. Мысленно перестраивал его для Муз. театра, делал подробный план, сносил колокольню и жилища бедного причта, выгонял дровяной склад,распределял входы и выходы, – но при всем моем безбожии отгонял эти мысли, как самую настоящую скверну.

Я думаю, что театру при нынешних условиях на этом месте не дадут выстроиться, будут поджигать и покроют такими проклятиями, что он мистически провалится. Дали бы место розария под Белой стеной!..[76]

1932.

1 февраля

Письмо[77] Вл.И. Н.-Д.

П.А. Маркову[78] и Б.А. Мордвинову[79]

Неужели Курский[80] не подсказал, что вопрос о Каляевском театре имеет целую историю? Что еще не так давно Беляев[81] боролся с этим планом и представил в Наркомпрос подробную смету, из которой было ясно, что переезд в Каляевский театр, оборудование его для сколько-нибудь приличного устройства спектаклей и, наконец, потери на уменьшенных сборах, – что все это гораздо дороже, чем тот дефицит, какой терпится при настоящих условиях.

Это первое.

Второе – Районный совет тогда решительно протестовал против сужения репертуара районного театра до одного музыкального. И, разумеется, был прав.

Третье. Если бы даже райком пошел на сдачу своего театра исключительно под музыку, то насколько же для него интереснее иметь спектакли двух театров, – нашего и Станиславского, – чем одного нашего.

И, наконец, неужели не ясно, что именно театр такого экспериментального характера, как наш, должен быть в центре, а окраинам нужны формы более бесспорные.

<…>

Я считаю объединение – сначала только механическое, а потом переходящее в полное слияние – единственно правильным шагом с государственной точки зрения.

Если это признается все-таки невозможным, я считаю разительно несправедливым ставить наш коллектив в менее выгодное положение, чем коллектив наших соседей. То, что там больше сборы, никак не может играть решающую роль в вопросе, какой из нас представляет бóльшую ценность в глазах государства. А установить предпочтения одного другому по чисто художественным признакам вряд ли можно безошибочно.

Тогда неминуемо надо строить театр. Для кого? В этом случае я того мнения, что новый театр нужен именно нашему коллективу, потому что его коренные задачи требуют нового размещения оркестра, хора и других архитектурных приспособлений для осуществления накопившихся замыслов. <…>

2 июня

Постановление Президиума горисполкома и Московского Совета Р., К. и К.Д. и Московского Совета Р., К. и К.Д. «О предоставлении в Красно-Пресненском районе земельного участка по Тверскому бульвару, № 22 и № 24 под стройку театра им. Н.-Д.» с приложенным Инвентарным планом. На плане имеется резолюция: *«Участок под литерой “А” намечается для использования под строительство театра им. Н.-Д.. 26.IV.32 г.»*[82].

8 июля

Письмо[83] Вл.И. Н.-Д.

П.А. Маркову

Все знают, как высоко я ценю Тулубьеву[84], но она сама должна переработать в себе постоянное тяготение уйти – с другой стороны, она права в этом тяготении: что ее может удерживать в театре?

Одной идеи мало. И одних обещаний уже мало. Как вы можете удерживать ее обещанием леди Макбет при условии Шостаковича ставить его оперу только в новом театре[85]? А когда он будет, этот новый театр?..

3 декабря

Вышло Постановление[86] Совнаркома РСФСР о строительстве театра им. Вл.И. Н.-Д.

28 декабря

Из письма[87] Вл.И. Н.-Д.

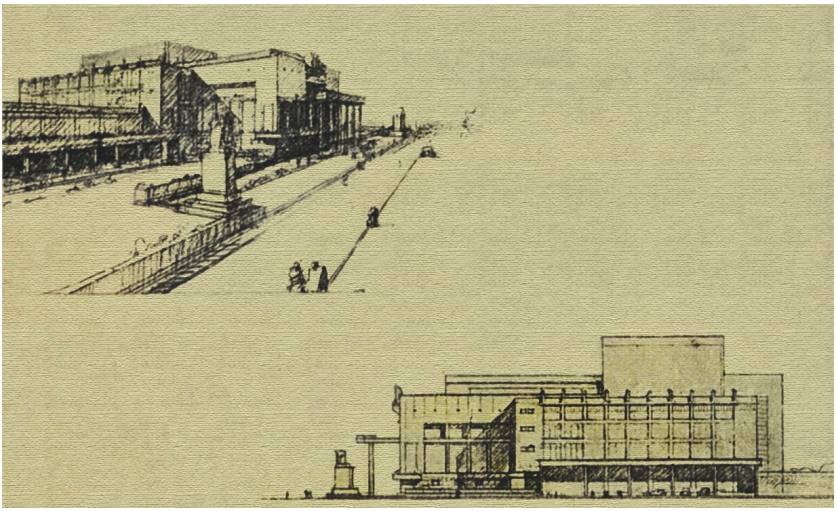
С.Л. Бертенсону

А и кстати бы поехать из Москвы Музыкальному театру, пока там будет строиться театр. Этот вопрос не только решен, но и осуществляется. Вот ждут меня для утверждения проекта, из нескольких сделанных на конкурсе. Какое великолепное место: Тверской бульвар, где был дом градоначальника, помните? Против Камерного театра.

1933. Июль

Наркомпрос проводит второй тур конкурса на создание проекта Музыкального театра им. Н.-Д.

Программа-задание предусматривала ***музыкальный театр*** [курсив Н.А. Круглова. – *Прим. авт.*] *с одним зрительным залом на*



Проект Аркадия Аркина и Константина Кувакина («Гипрогор»)

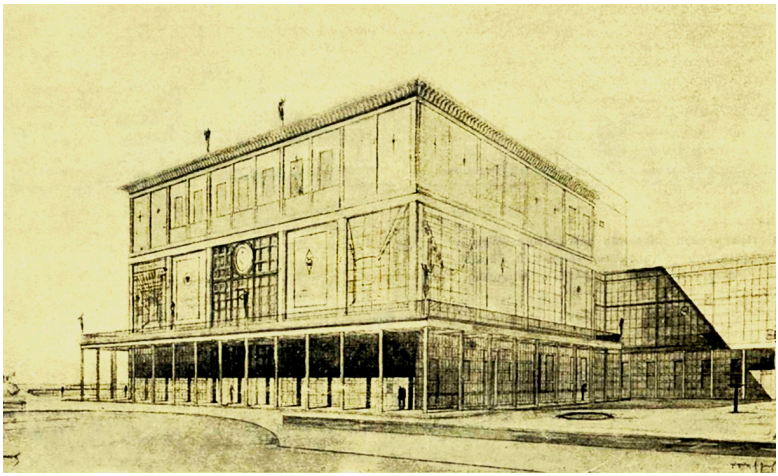
1600 человек, причем зрительный зал по своим акустическим данным должен соответствовать требованиям, предъявляемым к оперным театрам[88].

Было представлено несколько проектов.

Первый – архитектора Аркадия Аркина[89] и художника Кувакина[90] («Гипрогор»):

Зрительный зал дан в форме прямоугольника с амфитеатром и одним балконом. Он расположен во втором этаже. Особенностью композиции зала являются две опоясывающие зал галереи, – одна на уровне амфитеатра (по мысли авторов дающая возможность трансформировать зал в одно общее с фойе амфитеатра) и вторая на уровне верхних мест балкона для осветительных приборов. <…> Хорошо запроектированы помещения оркестра и глубокие карманы перед занавесом, что дает большие возможности размещения в них оркестра. В этом случае оркестровая щель может быть закрыта, и тогда получается широко развитой просциниум. Сценическая часть разработана детально, хотя крайне усложнена механизацией сцены.

Максимальное удаление зрителя от портала сцены 31 м (требование программы 28 м), объем здания 81 тыс. м³ (требование программы 70–75 тыс. м³). В акустическом отношении театр разрешен удачно[91].



Проект Александра Власова («Моспроект»)

Второй – Александра Власова («Моспроект»):

Зал прямоугольной формы, с двумя балконами, размещен на втором этаже. В парадной трактовке основных элементов – залов, лестниц, фойе и пр. – чувствуется большое понимание автором классических решений. Максимальное удаление зрителя от портала сцены – 29 м, объем здания преувеличен – 91350 м³. Акустически театр разрешен удовлетворительно.

Во внешнем оформлении, легком, как павильон, ясна тенденция автора дать здание для театрально-музыкальных показов[92].

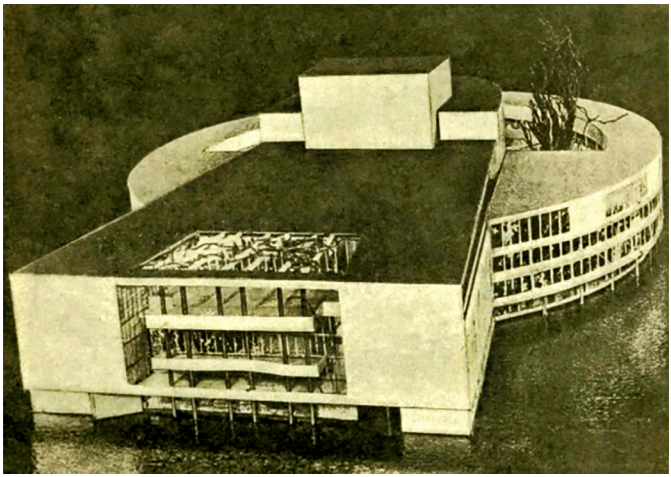
Третий – Моисея Гинзбурга:

Генеральный план автор решает сочетанием формы трапеции с кругом.

<…> В «трапеции» размещены входная часть и зрительный зал с фойе.

<…> В «круге» размещены: сцена с карманами, вспомогательные помещения и в кольце – артистические уборные, переходами связанные со сценой.

<…> Объем здания 71 тыс. м³ является наименьшим из всех представленных проектов. Максимальная удаленность зрителя от портала сцены 28 м, в акустическом отношении театр решен прекрасно[93].



Проект Моисея Гинзбурга

Четвертый – архитекторов Анатолия Жукова[94] и Дмитрия Чечулина («Моспроект»):

<…> Зрительный зал запроектирован эллипсоидной формы, мало выгодной для акустики и трудной для оформления. Если расположение мест в партере и балконах удачно, то мало удачно это расположение в глубине бельэтажа, по углам. Предложение двухметровой дороги вокруг партера на высоте планшета сцены дает большие возможности для решений современных спектаклей. Объем здания 89 тыс. м³. Максимальное удаление зрителя от портала сцены 29 м.

<…> Фасады насыщены деталями без чувства пропорций и масштаба[95].

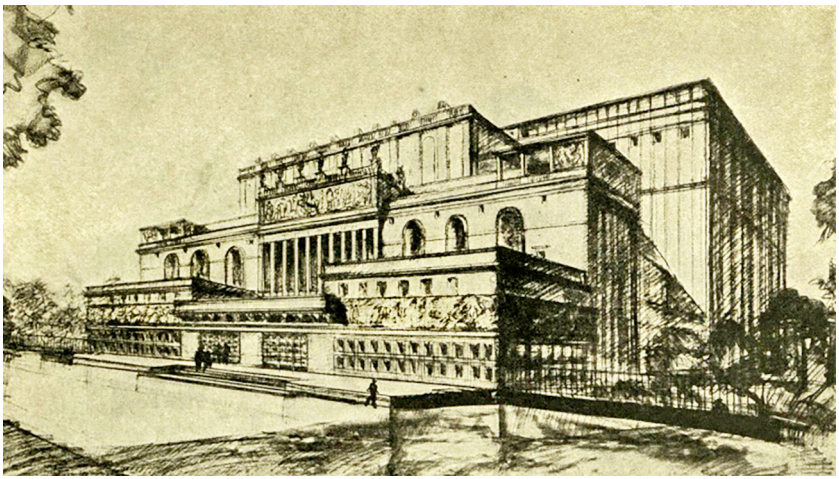
Пятый – Григория Крутикова и Валентина Попова[96] (Архитектурный кабинет Наркомпроса):

<…> Удачна идея устройства в центре фасада в сторону Тверского бульвара балкона-лоджии (чего нельзя сказать о боковых балконах).

Планировка здания театра в основном разрешена удачно. Прямоточный график движения без заторов и встречных потоков.

Партер зала расположен в первом этаже, что облегчает загрузку и эвакуацию зала.

Простой формы прямоугольный зал компактен. Вестибюль несколько продолговатой формы и недостаточной высоты, фойе поддается



Проект Анатолия Жукова и Дмитрия Чечулина («Моспроект»)

обработке, и авторы найдут решение удобного пользования им зрителями партера.

Помещения административного характера расположены продуманно. Сценическая часть и связанные с нею помещения разрешены рационально. Объем здания 79 700 м³, максимальное удаление зрителя от портала 28 м. Акустически зал разрешен.

Простота решения и прекрасные показатели выгодно выделяют данный проект из остальных.

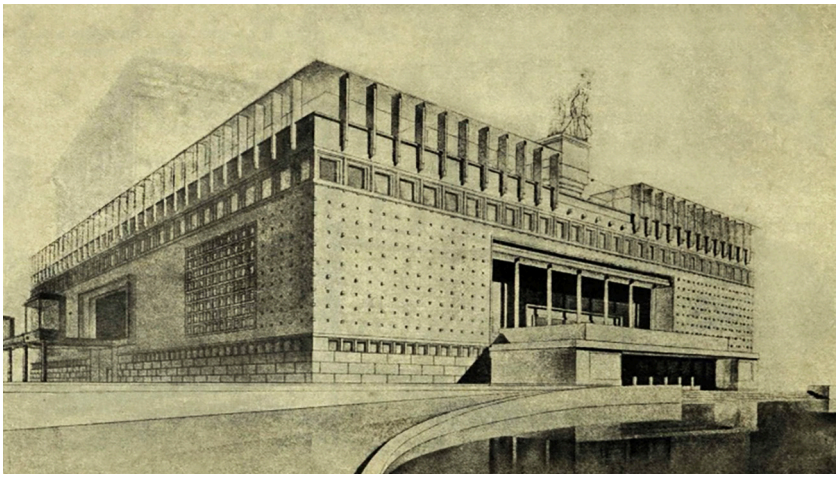
Внешнее оформление простого объема авторами намечено, но еще не разрешено окончательно[97].

Шестой – художника Исаака Рабиновича[98] и архитектора Зиновия Розенфельда[99]:

Широкие лестницы из вестибюля поднимают зрителя в фойе второго этажа, где и расположен зрительный зал. Зал овальной формы, обеспечивающий хорошую видимость, хотя для части мест, расположенных по периметру к портальной арке, вряд ли можно признать ее удачной, так как сидящим приходится смотреть на сцену «вбок».

В зрительном зале проектируются два балкона.

Стены зрительного зала проектируются канелюрованными. В канелюрах устраиваются источники освещения, скрытые от глаз, благодаря



Проект Григория Крутикова и Валентина Попова
(Архитектурный кабинет Наркомпроса)

чему получается мягко светящаяся стена; включение тех или иных цветов ламп дает желательный цвет и возможность включения в «игру» во время спектакля стен зала. Предложение вполне реальное и крайне интересное.

Фойе достаточных размеров охватывает зрительный зал с трех сторон.

Буфет расположен в передней, несколько пониженной части (снижение высоты над входом). Основная часть фойе трактуется в два света с галереей – фойе ярусов.

Весь указанный комплекс дает крайне интересное решение объемно-пространственного характера.

На уровне второго яруса в передней части запроектирован репетиционный зал на 230–250 мест. Фактически – это удачно расположенный самостоятельный концертный зал, трактованный в духе театра Олимпико Палладио.

Но расположение такого зала потребует проверки пропускной способности лестниц, разрешения вопроса с фойе, загрузки эстрады концертного зала актерским составом и пр.

Ряд интересных предложений имеется в решении сцены расположением оркестра и хора.

Объем здания 86 600 м^3. Максимальное удаление зрителя от портала сцены 82 м. Акустически зал несколько преувеличен по объему, но разрешен

во всяком случае удовлетворительно. В основном интересно задуманная и разрешенная зрительная часть театра все же страдает некоторой недоработанностью.

<…> Авторы разрешают главный фасад как бы портальной аркой. Прием такой «театрализации» стены является удачным предложением. Тонкая проработка деталей, соответствующий облицовочный материал по колориту и качеству (например, мрамор) могут создать художественное впечатление и днем и вечером при известном освещении.

Авторы сумели придать и объемами и деталями (по существу скромными) известную монументальность зданию[100].

1934.
22 февраля
Из письма[101] **Вл.И. Н.-Д.**
Л.Д. Леонидову[102]

Проект постройки театра уже утвержден[103]*. Правительство ассигновало девять миллионов. На месте начаты работы: Тверской бульвар, бывший дом градоначальника. Дом уже разбирается… Театр строится огромный, на 1600 зрителей.*

Из письма[104] **Вл.И. Н.-Д.**
С.Л. Бертенсону

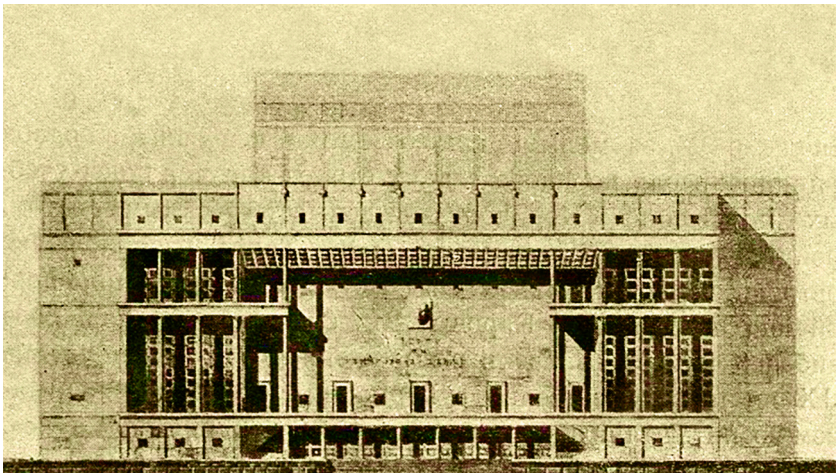
Не помню, писал ли я Вам о постройке собственного театра для Музыкального моего имени? На проекты и изыскания уже издержано более 600 тысяч. Ассигновано 9 миллионов. Проект уже разработан (под моим руководством), все по последнему слову театральной архитектуры. Дома, где будет стройка, уже разрушаются, жильцы уже переводятся. Театр по фасаду будет, как Большой[105].

21 июня

Н.-Д. ставит свой автограф на утвержденном им проекте театра[106].

28 сентября

Закончена подготовка к строительству нового здания театра музыкальной комедии им. Н.-Д.. Строительная площадка распланирована, снесены все дома, мешавшие постройке, завезены стройматериалы. В ближайшие дни начнутся земляные работы. Новое здание театра по проекту архитекторов Крутикова и Попова будет строиться



Проект Исаака Рабиновича и Зиновия Розенфельда

по внутреннему проезду Тверского бульвара. Зрительный зал нового театра рассчитан на 1600 мест[107].

Строительные работы были начаты в 1934 г., однако уже к декабрю были прекращены, т.к. Наркомпрос исключил строительство здания из титульных списков на 1935 г.

1935.

Строительство законсервировано.

1936.

Январь

Вопрос о возобновлении строительства театра был утвержден постановлением Наркомпроса от 2 января[108].

Параллельно шла реконструкция общего здания Оперного театра им. К.С. Станиславского и Музыкального театра им. Вл.И. Н.-Д. на Пушкинской, 17.

22 августа

Совнарком Союза ССР, рассматривая все сметы и проекты театров, находившихся в системе комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР, предложил сократить сметную стоимость строительства театра им. Н.-Д. до 900 тыс. руб. изготовлением нового технического проекта театра. Продолжая работы в сценической части здания, габариты

которого не могли быть уменьшены в новом проекте вследствие закладки всех фундаментов Управление строительством добилось изготовления нового проекта, в котором были соблюдены условия, указанные в Постановлении Совнаркома. Фасад театра было предложено изменить с граненого[109] [23] на полукруглый[110].

21 октября

Академик А.В. Щусев:

Вот эта парадная часть – граненая, я бы предпочел сделать ее круглой. Круглые части очень красивы, а граненые напоминают форму готических церквей, что-то культовое… Я считаю, что авторы должны над этим поработать, если не захотят – заставить[111].

16 декабря

В протоколе обсуждения дополнений и изменений, внесенных в технический проект Театра им. Н.-Д., читаем:

Принять вариант архитектурного оформления с полуциркульной колоннадой портика по главному фасаду[112].

1937.

27 февраля

Архитектор В.С. Попов:

Принят тип театра с глубинной сценой. Владимир Иванович – сторонник театра с глубинной сценой. Глубинная сцена продиктовала собой и решение зрительной части. Сцена представляет низкую площадь с двумя карманами. Арьерсцена и сценическая коробка оборудована колосниками. Она имеет вращающийся круг, два этажа /нрзб./ и в основном удовлетворяет требованиям данного театра. Кроме того, мы запроектировали просцениум, имеющий отдельные выходы для артистов, имея в виду, что может возникнуть необходимость перед занавесом развить какое-нибудь действие. Поэтому мы здесь сделали некоторое уширение – на 3 метра, так что есть возможность развить действие и перед занавесом[113].

В 1937 году рассчитывалось, что театр откроется в обозримом будущем.

5 августа

«*Еще через год – в 1939 г. – поднимется занавес в новом музыкальном театре им. Вл.И. Немировича-Данченко. Этот театр строится на*

Тверском бульваре (недалеко от Пушкинской площади). Он рассчитан на 1500 мест. В этом году здание театра будет подведено под крышу»[114]**.**

31 октября

Письмо[115] 3-й Архитектурно-проектной мастерской Моссовета во Всесоюзный комитет по делам искусств, народному артисту СССР Немировичу-Данченко, копия – н-ку отдела проектирования Моссовета тов. Степанову:

3-я Архитектурно-проектная мастерская Моссовета настоящим доводит до вашего сведения, что для проектирования театра им. Н.-Д. заказчиком – Управленем строительства созданы чрезвычайно тяжелые условия.

Наши неоднократные обращения в Управление строительством только ухудшило дело и мы вынуждены обратиться к вам с просьбой вмешаться в наши взаимоотношения для ликвидации ненормальных условий, препятствующих работе.

Здание театра проектируется мастерской по договору, заключенному с Управлением строительства 3 октября 1936 г. в сумме 140 тыс.р. По мере выполнения проекта все очевидней выявлялась заинтересованность Управления строительством не в обеспечении высокого качества здания, только в денежной стороне дела. <…>

Стоимость проектирования, выполняемого мастерской, несмотря на то, что были сделаны 2 технических проекта, снижена до 110 тыс. р. при исчислении строительной стоимости здания в 77 руб. за 1 м^3*.*

Мастерская, основываясь на практических данных, считает эту цифру неправильной, явно заниженной, не соответствующей тому значению и требованиям, какие должны быть предъявлены к такому зданию, как театр Н.-Д.. А поэтому настаиваем на тщательной и всесторонней проверке генеральной сметы, составленной и предъявленной заказчиком.

Временно исполняющий должность руковод. мастерской Архипов

Гл. инженер Лейцин

5 ноября

Протокол № 12 от 5 ноября 1937 г. совещания при Строительном управлении Комитета по делам искусств по вопросу о стоимости проектирования Театра имени Вл.И. Немировича-Данченко в связи с письмом 3-й архитектурной мастерской Моссовета от 31 октября 1937 г.[116]:

Принятый к постройке архитектурный проект Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко на Тверском бульваре. Архитектор В.С. Попов.

1. Установленная в настоящее время сумма стоимости проектных работ, выполняемых 3-й мастерской Моссовета по договору с управлением строительства театра, за вычетом работ, выполняемых другими организациями в размере 110 000 р., после того, как этот вопрос дважды рассматривался в Госарбитраже по специальному требованию Мосгорбанка, финансирующему это строительство, не может подлежать пересмотру, так как полностью соответствует Постановлению СНК Союза ССР от 11 февраля 1936 г., поэтому действия Начальника управления строительства т. Курского являются правильными и закономерными, претензии же 3-й архитектурной мастерской – необоснованными.

2. Заявление представителей мастерской о том, что при определении стоимости проектирования взята была в основу заниженная смета на строительство театра, следует признать совершенно безответственным, так как смета была составлена самой 3-й архитектурно-проектной мастерской и подписана руководством этой мастерской, кроме того эта сметная стоимость полностью соответствует установленному СНК СССР титулу. <…>

6. Обратить внимание отдела проектирования московского совета на бестактность руководства 3-й архитектурной мастерской Моссовета, выразившейся в посылке письма с совершенно необоснованными

обвинениями и в совершенно неприемлемом тоне в три адреса, что в никакой мере не может способствовать налаживанию деловых добросовестных отношений между сторонами.

Председатель – начальник строительного управления В.К.И. Трегубенков

1938.

7 января

Письмо[117] Вл.И. Н.-Д. П.М. Керженцеву[118]

Глубокоуважаемый Платон Михайлович!

Практический вопрос о помещении для спектаклей ГМТ моего имени в Москве не получил разрешения и до сих пор. Январь проходит без спектаклей и без нормальных условий для работы над новыми спектаклями.

Никаких утешительных сообщений мы не имеем и на февраль; и материальное положение театра, но и моральное состояние всего коллектива не может не внушать мне самых серьезных опасений.

Мне стало трудно дальше отвечать коллективу неясными формулами, которые к тому же приносят все новые разочарования и безнадежность, а сказать коллективу, что его ждет, и какие перспективы возможны – вот моя обязанность.

Я больше не имею просьб, но прошу вас дать мне ответ, как быть с коллективом театра.

17 января

Из письма[119] Дирекции Музыкального театра П.М. Керженцеву:

Всесоюзный комитет по делам искусств до сих пор не указал нам театрального помещения в Москве, в котором наш театр мог бы, по крайней мере, с февраля 1938 года, вести свои регулярные спектакли.

<…> Обсудив совместно с художественным руководством возможность использовать для спектаклей нашего театра помещения бывшего театра им. Мейерхольда[120], мы пришли к решению, что после срочных мероприятий по приведению помещения в порядок и некоторых переделок оркестровой площадки и приспособления постановок, мы сможем давать в этом помещении спектакли «Травиата». «Кармен», «Чио-Чио-сан», «Корневильские колокола» и «Дочь Анго».

Ввиду этого мы просим предоставить нам, впредь до перехода в реконструируемое здание, помещение бывш. театра им. Мейерхольда.

Для приведения в порядок помещения, переделки оркестровой площадки и приспособления постановок потребуется ориентировочно ок. 100 тыс. рублей.

Май

О стройке театра писали в периодической литературе:

«По проекту арх. В.С. Попова на Тверском бульваре строится 6-этажное здание Государственного музыкального театра имени народного артиста СССР Вл.И. Немировича-Данченко.

Главный фасад театра обрамляется полукруглым портиком с шестнадцатью парными мраморными колоннами. На выступающих частях здания по фасаду запроектировано установить две скульптурные группы. Здание театра снаружи будет облицовано светлым искусственным камнем, цоколь – серым гранитом. В оформление фасада вводятся фресковая живопись "сграффито" и барельефы.

Общий тон отделки зрительного зала – светлый с серовато-голубой обивкой кресел. Барьеры балконов будут отделаны – панелями из светлого дерева. Двери и потолки фойе намечено отделать росписью художников Палеха и Хохломы.

Зрительный зал имеет овальную форму и рассчитан на 1500 мест. В нем два балкона и две ложи. От сцены зрительный зал будет отделен двумя занавесами: оркестровым (между залом и помещением для оркестра), который будет по рисунку и цвету гармонировать с архитектурным обликом зала и обычным сменным занавесом на сцене.

Сцена театра оборудуется вертящимся трюмом с двумя подъемными площадками. По обе стороны сцены расположены "карманы", в которых находятся две выдвижные "фурки" для установки декораций. Все это оборудование позволяет с необычайной быстротой производить в антрактах смену декораций. Высота сцены (от планшета) – 23 метра, в глубину она имеет 25 метров и в ширину 22 метра.

<…>

Часть здания нового театра уже подведена под крышу. В будущем году здание намечено сдать в эксплуатацию»[121].

7 июня

Письмо[122] А.М. Курского начальнику

Управления по делам искусств М.П. Сигалу

Трест «Госгражданстрой», ведущий строительство театра

им. Вл.И. Немировича-Данченко, на 1 июня 1938 года выполнил программу лишь в размере 42% от плана 5 месяцев.

Теперь, когда имеются все условия для разворота работ полным фронтом, трест «Госгражданстрой» снял с постройки театра всех рабочих, перебросив их на другой объект (кинотеатр Сталинского района), несмотря на то, что рабочие все проживают в наших общежитиях.

Сообщая вам об том, управление строительством просит вас принять самые срочные меры, т.к. строительство театра сорвет план этого года, понесет большие убытки и, кроме того, строительство этого театра постигнет участь постройки бывш. Театра им. Мейерхольда на пл. Маяковского.

После 28 октября

Письмо[123] [предположительно] А.М. Курского Н.-Д.

Дорогой Владимир Иванович.

Я очень долго думал, следует ли вас беспокоить и пришел к убеждению, что не только следует, но я обязан это сделать, если я люблю это дело, в котором работаю.

Вы и не представляете себе, дорогой Владимир Иванович, какие трудности нам приходится преодолевать на строительстве нашего театра. Оглядываясь назад, нам порой кажется невероятным то, что мы сделали, в заглядывая вперед, нам порой кажется, что у нас не хватит сил закончить дело, которому мы уже отдали много наших сил и энергии, – если к строительству театра будет и впредь такое отношение, какое мы наблюдали до сих пор. Особенно показательным был текущий 1938 год – на этот год Правительство отпустило нам 2 1/2 мил. рублей и если бы мы строили хотя бы относительно нормально, то здание нашего театра не только было бы готово вчерне, но был бы выполнен целый ряд работ внутри здания. К сожалению, надо признаться, что к концу этого года мы приходим с позорными результатами.

Вместо отпущенных нам Правительством 2 1/2 мил. рублей, мы едва-едва освоили 1000000 – 1200000 рублей и здание театра в этом году не будет открыто.

Чем все это объясняется?

Это объясняется тем, что мы в своей очень тяжелой работе не только не получаем ничьей помощи, а наоборот, очень часто встречаем непреодолимое сопротивление.

Так было в этом году, в течение 4-х месяцев которого – май, июнь, июль, август – у нас снимали всех рабочих и направляли их на другие стройки, несмотря на то, что эти рабочие проживают в наших общежитиях, а это главный стимул для привлечения рабочей силы.

Это только один эпизод и, если бы я захотел их [все] перечислить, *я отнял бы у вас много времени.*

28.X. я был принят зам. председателя Моссовета т. Злотниковым, с которым имел беседу относительно перспективы строительства театра на 1939 год.

Я не стану занимать вас подробным изложением этой беседы, но я должен признаться, что она произвела на меня очень тяжелое впечатление.

Если ориентироваться на отношение к этому вопросу руководителей Моссовета, то, без всяких преувеличений, я должен сказать, что строительство театра мы закончим не раньше, чем через 4–5 лет, имея в виду, что Моссовет, как сказал мне т. Злотников, наметил включать нас в программу по одному-полтора миллиона рублей ежегодно. Я думаю, что с точки зрения государственной мы имеем право поставить этот вопрос со всей остротой.

Из ассигнованных нам по генеральной смете 10 миллионов рублей мы к концу года вложили 4 миллиона. Мы вправе во весь голос потребовать прекращения пренебрежительного отношения к этому вопросу со стороны лиц, которые руководят вопросами строительства в Москве, ибо чем дольше будет продолжаться строительство, тем оно будет стоить дороже, не говоря уже о том, что театр будет находиться без помещения, и ежегодные дотации будут все возрастать.

Мне кажется, что строительство театра находится в стадии, которая дает нам право потребовать окончания его в один, максимум, в полтора года, тем более что со стороны правительства мы получаем соответствующие ассигнования, но само собой разумеется, что никто из работников театра, ни я сам не могут ставить вопрос в соответствующих инстанциях. Без вашей помощи, без вашего вмешательства нам этот вопрос с мертвой точки не сдвинуть и, если это письмо вас в какой-то степени убедило, то я считал бы необходимым ваше обращение к правительству с просьбой установить твердый срок окончания строительства театра.

Повторяю, я позволяю себе писать вам это письмо и просить вас об этом только в твердом убеждении, что поступил правильно с точки зрения государственной и что сопротивление, которое мы встречаем

на своем пути со стороны людей, от которых разрешение этого вопроса зависит – является результатом их недомыслия.

10 декабря

Вл.И. Н.-Д. пишет письмо[124] В.М. Молотову

Дорогой и любимый Вячеслав Михайлович!

Долго я сдерживался, чтобы вновь не беспокоить вас, но беда становится все глубже, убытки Государства все шире, а удар по искусству все ближе.

Я говорю о Музыкальном театре моего имени.

Начатое еще в 1934 году, оно продвигается непозволительно медленно. Из утвержденной правительством генеральной сметы в сумме 9894 тыс. рублей к 1 января 1939 г. едва будет освоено 4 миллиона рублей, т.е. 40% ОБЩЕЙ СТОИМОСТИ. В самые ударные моменты снимаются рабочие и перебрасываются на другие объекты. На 1939 год Моссовет намерен включить строительство театра только в сумме 1 1/2 миллиона рублей, что означает затяжку еще на 4–5 лет. Между тем как по заявлению лиц, непосредственно осуществляющих строительство, новое здание театра может быть закончено в 12–14 месяцев, если со стороны Моссовета будет уделено этому должное внимание.

Дело обоих коллективов может быть спасено только вашим специальным постановлением, которое обязало бы подчиненные Моссовету организации обеспечить окончание строительства Музыкального театра моего имени к концу 1939 года.

Смею вас уверить, дорогой Вячеслав Михайлович, что одно такое ваше распоряжение окрылило бы весь коллектив и вдохновило бы его верой и энтузиазмом для дальнейшей работы над созданием подлинного советского музыкального театра.

1939.

Письмо[125] Председателя Моссовета А.И. Ефремова[126] В.М. Молотову

На строительство театра им. Немировича-Данченко в 1939 году Всесоюзным комитетом по делам искусств выделен лимит в 2 млн. рублей.

Театр в продолжение последних 4-х лет проводил свою работу в гастрольных поездках и только с начала этого года получил возможность работать на Пушкинской ул., 17 вместе с театром им. Станиславского.

Учитывая совершенно ненормальные условия работы обоих театров, которые очень тяжело отражаются на творческой деятельности обоих театров, президиум Моссовета считает возможным закончить строительство театра им. Немировича-Данченко в Москве в 1-м квартале 1940 года.

Поэтому Президиум Московского совета просит вашего специального постановления об увеличении лимита на строительство театра им. Немировича-Данченко на 1939 год до 5 млн. рублей.

Предположительно февраль

Письмо[127] Вл.И. Н.-Д. Н.А. Булганину[128]

Глубокоуважаемый, дорогой Николай Александрович!

В ближайшее время к вам поступят на утверждение планы по культурному строительству на текущий год. Это заставляет меня еще и еще раз привлечь ваше внимание к строительству театра моего имени на Тверском бульваре.

Вам хорошо известно, какую огромную нужду в театрах испытывает население Москвы – и смею утверждать – особенно в таком музыкально-драматическом, каким является театр моего имени. А все его существование зависит теперь от сроков, так как продлить работу в настоящих условиях (два оперных коллектива в одном здании) при непрерывном расширении репертуара становится не под силу даже такому энтузиастически и жертвенно-настроенному коллективу, как мой.

Между тем, если ежегодные ассигнования и темпы строительства будут такими, как до сих пор, то Театр будет готов через 4 года. А сейчас он находится в такой стадии, при которой можно сдать его в эксплуатацию к 1 мая 1940 года, но для этого нужно увеличить ассигнования до 4 миллионов рублей против 1555 тысяч рублей, выделенных Комитетом по делам искусств.

По всему этому я позволяю себе со всей энергией, подсказываемой мне глубокой преданностью театральному делу Москвы просить о дополнительных ассигнованиях и увеличении программы работ на 2 500 тысяч рублей.

Письмо[129] И.М. Шлуглейта[130]

Председателю Комитета

по делам искусств при СНК СССР М.Б. Храпченко[131]

Уважаемый Михаил Борисович!

Музыкальный театр имени народного артиста СССР должен был по предложению Управления по делам искусств при Моссовете остаться на лето 1940 года в Москве и работать в помещении Московского театра оперетты (б. театр «Аквариум»).

Однако на днях выяснилось, что театр «Аквариум» будет летом 1940 г. ремонтироваться и не сможет быть предоставлен Музыкальному театру.

Таким образом, Музыкальный театр лишится на лето 1940 театральной площадки в Москве.

Это обстоятельство заставляет нас просить вашей помощи в организации гастрольной поездки театра на 2–2,5 месяца, учитывая мнение Вл.И. Немировича-Данченко придать этой поездке должное политическое и художественное значение и обеспечить вместе с тем театру возможность продолжать нормальную работу над новыми постановками, просим вас дать указание Управлению театров о включении в план гастролей театров 1940 г. поездки Музыкального театра в гг. Киев–Одессу либо Киев–Львов. Этот маршрут, по мнению Владимира Ивановича, наиболее целесообразен.

Предположительно март–май
Письмо[132] Комитета по делам искусств при СНК СССР в Управление по делам искусств при Моссовете и Трест «Госгражданстрой»

В 1938 г. Комитет по делам искусств определил объем работ по строительству театра Вл.И. Немировича-Данченко в 2,5 миллиона руб.

Вследствие крайне плохого освоения средств Комитет был вынужден в середине года снять 1 млн. руб., однако уменьшенный до 1,5 млн. руб. объем работ был выполнен лишь на 1019 т.р.

Как в 1938, так и в 1939 работы по строительству театра ведет трест «Госгражданстрой». Низкие темпы работ сохранились целиком, и в 1939 г. за 1-й квартал выполнено работ на 220 т.р., в апреле – на 75 т.р. Такое положение грозит затянуть строительство театра на очень длительный срок. Учитывая, что театр им. Немировича-Данченко находится в одном помещении с театром им. К.С. Станиславского, что лишает возможности нормально работать обоим театрам и, кроме того, вызывает ежегодную дотацию для 2-х театров в 3 млн. руб., Комитет по делам искусств считает необходимым изменить темпы работ на строительстве театра им. Немировича-Данченко и просит

Московский совет принять решительные меры к формированию работ с тем, чтобы до конца года было освоено 4 млн. руб. В зависимости от успешного освоения отпущенных средств на строительство театра в 1-м полугодии и 3-м квартале 1939 г. комитет войдет с ходатайством в СНК СССР о дополнительных капиталовложениях на строительство.

14 апреля
Вл.И. Н.-Д. писал[133] Н.А. Булганину:

Дорогой Николай Алексеевич!

10 декабря 1938 г. мною было направлено письмо Вячеславу Михайловичу Молотову по поводу строительства театра моего имени.

Зная, что план по культуре на 1939 год утверждается вами в ближайшие дни и что указанное письмо передано Вячеславу Михайловичу вам, я убедительно прошу вас при утверждении плана учесть мою просьбу, изложенную в этом письме.

Тем временем руководство театра думало и о помещении для театра на следующий календарный год: Музыкальный театр в сезон 1939/40 (как и в предыдущие, с сезона 1935/36) был вынужден давать спектакли на разных площадках, в т.ч. в Клубе им. Кухмистерова[134], в Доме культуры на Восточной улице[135], в Зимнем театре сада «Аквариум»[136], в помещении филиала МХАТ[137] и т.п.

1940.
Апрель
Письмо[138] А.М. Курского 3-й Архитектурной проектной мастерской Моссовета и архитектору В.С. Попову

Председатель технико-экспертного совета Комитета по делам искусств при СНК ССР академик архитектуры А.В. Щусев рекомендовал поставить на ТЭС'е [технико-экспертный совет. – *Прим. авт.*] *вопрос о пересмотре оформления фасадов как неудачно решенных, причем просмотр не должен вызывать ломки строительный части проекта.* <…>

29 апреля
Письмо А.М. Курского в Комитет по делам искусств при СНК ССР и ученому секретарю ТЭС'а Н.А. Меллеру[139]

На ваше письмо от 9 апреля за номером 12 ТЭС Упр. строительством театра им. Вл.И. Немировича-Данченко сообщает следующее:

1. Нами предложено автору проекта т. Попову В.С. представить вам фото всех фасадов.

2. Проекты фасадов были в свое время утверждены научно-техническим советом Комитета по делам искусств при СНК ССР и отделом проектирования Моссовета.

3. Все строительные работы по возведению фасадов в настоящее время закончены.

4. Учитывая изложенное, Управление строительством театра не считает возможным возвращаться к вопросу о переутверждении фасадов.

3 августа
Письмо[140] А.М. Курского
в 3-ю Архитектурно-проектную мастерскую
Моссовета

Ввиду того, что Трест «Госгражданстрой», ведший строительство театра им. Вл.И. Н.-Д. с 11 июля 1940 г. прекратил работу по строительству театра, настоящим сообщаем, что до возобновления строительных работ нет необходимости в ведении авторского и конструкторского надзора.

О возобновлении работ вы будете поставлены в известность.

20 сентября
Письмо[141] Вл.И. Н.-Д.
В.М. Молотову

Глубокоуважаемый, дорогой Вячеслав Михайлович!

В этом году исполнилось 20 лет Музыкальному театру моего имени.

Театр не собирается отмечать эту дату обычным для юбилея торжеством, но я смею думать, что было бы несправедливо, если бы его 20-летние достижения остались невознагражденными.

Его своеобразное лицо создало ему репутацию одного из самых передовых музыкальных театров страны.

Коллектив театра, не имея до сих пор своего стационара, весь путь проходил в тяжелых условиях и, тем не менее, до последних дней сохранил свежесть энтузиазма и горячей любви к делу.

Он смело может сказать, что оправдывает ту огромную материальную поддержку, которую Правительство все время ему оказывает.

1941.
7 марта
Письмо[142] Комитета по делам искусств при СНК СССР и Технико-экспертного совета № 12 в Дирекцию театра им. Н.-Д.

Технико-экспертный совет Комитета по делам искусств при СНК СССР просит вас сообщить срок согласования с подрядчиком и представления в ТЭС комплекта смет для окончательного рассмотрения генеральной сметы на строительство театра.

Май

Сметы пересмотрены. Стоимость строительства определена в 13 млн. 963,4 тыс. рублей.

Июнь–июль

Строительство законсервировано. Работы на проекте возобновились лишь в 1947 г.

24 августа
Письмо Вл.И. Н.-Д. Е.Е. Лигской[143]

Дорогая Евгения Евгеньевна!

Итак, объединение – факт!

<…> Вот копия телеграммы моей в Москву: «Срочная. Два адреса – Московский Комитет партии Александру Сергеевичу Щербакову, Комитет по делам искусств Михаилу Борисовичу Храпченко. Если при объединении музыкальных театров я остаюсь директором, то остановите, пожалуйста, действия, равносильные сокращению меня лично. Моим первым заместителем должен оставаться Шлуглейт, пользующийся прекрасным отношением обоих коллективов. Замхудрук Марков. Главный режиссер Туманов. Три дирижера. Заведование музыкальной частью временно возложить на двоих по репертуару.

1943.
25 апреля

Владимир Иванович Немирович-Данченко умер.

17 ноября

Исполняющим обязанности художественного руководителя назначен П.А. Марков.

1944–51.

Смерть Н.-Д. и ход Великой Отечественной войны не могли не отразиться на ходе строительства, которое было в очередной раз законсервировано на долгих четыре года. Однако уже в июле 1945 состоялось расширенное заседание[144] дирекции театра, посвященное возобновлению работы над зданием на Тверском бульваре. В нем участвовали В.И. Маркичев[145], П.А. Марков, П.С. Златогоров[146], А.В. Алевладов[147], Б.В. Шмитько[148], С.В. Коноплев[149], Д.В. Камерницкий[150], И.Г. Биндлер[151], А.С. Лебедева[152], Е.Е. Лигская, а также автор проекта – архитектор В.С. Попов. Присутствующие обсудили пять позиций, которые предстояло усовершенствовать: пространство зрительного зала, репетиционных помещений, фойе, гардероба и сцены. Дело сдвинулось с мертвой точки – в 1946 г. планово-программное задание на до- и перепроектирование театра им. Н.-Д. было доработано в соответствии с протоколом ТЭСа Комитета по делам искусств при Совете министров СССР № 76/46 от 12 августа того же года[153].

Однако и здесь возникали непредвиденные сложности. Согласно технической экспертизе в 1941 г. готовность здания приближалась к 40 %, но годы консервации и войны сыграли с незаконченным зданием злую шутку – процент готовности упал до 26–28 %[154]. Здание имело: фундаменты, стены, крышу с пришедшей в негодность кровлей от неудовлетворительной конструкции перекрытия, частично сохранившиеся лестницы, перегородки и оконные переплеты. В закулисной части здания местами сохранялась облупившаяся со временем штукатурка. Центральное отопление было демонтировано на время войны.

В том же году возникла идея совместить в одном здании театр им. Н.-Д. и Государственную центральную театральную библиотеку. В фондах РГАЛИ хранится документ с формулировкой: «Планово-программное задание на допроектирование и перепроектирование Государственного музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко с внедрением в габариты здания театра Государственной центральной театральной библиотеки в г. Москве»[155].

Все обсуждения и доработки проектов велись в конце 1940-х гг., а само здание предполагалось сдать в эксплуатацию в 1951–52 гг.

Но в 1949 из театра ушел П.А. Марков, а с ним – и многие люди, работавшие бок о бок с Н.-Д., – П.С. Златогоров, Н.Н. Зиновьев, Н.Е. Пермяков и А.П. Тулубьева.

На момент написания статьи это последний источник, связанный со строительством Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко. Как следует из стенограммы[156] заседания секции культурно-бытовых сооружений от 9 апреля 1957 г., уже с 1951 г. речи о въезде театрального коллектива в здание на Тверском бульваре не велось: *«В 1951 году я участвовал в решении о реконструкции данного здания театра под радио-дом...»*[157] Более того, шла дискуссия о приспособлении частично выполненной, но полуразрушенной коробки здания с последующей реконструкцией под Гастрольный театр: *«Здесь говорили о том, что театр этот предназначен для гастрольных целей, т.е. приезда в Москву театров из других городов и стран, но в задании также сказано, что этот театр должен иметь и стационарную группу, которая также во время гастролей будет гастролировать в других городах»*[158]. Само же красно-кирпичное здание медленно ветшало, и в воспоминаниях москвичей того времени сохранилось как грустный, но величественный Левиафан, возвышающийся над Тверским бульваром. Как докладывал автор-конструктор Календарев: *«...коробка находится в состоянии разрушенном в целом. <...> Металлические фермы, существующие над зрительным залом, пришли в негодность, коррозировались вследствие того, что это здание открыто уже в течение 15 лет, т.е. стоит без крыши*[159]*. <...> Две наружных колонны возведены до капители, и одна возведена наполовину. Остальные колонны не возводились»*[160].

1 В основе театрального здания – главный дом городской усадьбы графов Салтыковых, генерал-губернаторов Москвы на протяжении всего XVIII в. В 1839–1909 гг. здесь располагался Купеческий клуб. В 1909–1913 гг. здание принадлежало предпринимателям Бахрушиным, в 1913–1917 гг. – владельцу сада «Аквариум», московскому антрепренеру Фридриху Томасу, который открыл здесь знаменитое кабаре «Максим». После 1917 помещение занимал Дмитровский театр, где выступала главным образом труппа оперетты. В 1924 в особняке размещалась также студия-театр «Семперантэ».

2 *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. Собрание сочинений в 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 469.

3 В этом здании ныне располагается Российский академический молодежный театр. Театральная пл., д. 2.

[4] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4-х т. – М.: МХТ, 2003. Т. 2. С. 606.

[5] *Станиславский К.С.* Собраний сочинений в 9 т. Письма 1918–38. М.: Искусство, 1999. Т. 9. С. 381.

[6] Федор Дмитриевич Остроградский (1881–1967) – в 1924–33 гг. – зам. директора Оперной студии им. К.С. Станиславского по административной, финансовой и хозяйственной части.

[7] Экспериментальный театр – бывш. помещение Оперы С.И. Зимина, ныне – Театр оперетты, в 1936–1961 гг. – филиал ГАБТ СССР. Большая Дмитровка, д. 6.

[8] *Станиславский К.С.* Собраний сочинений в 9 т. Письма 1918–38. М.: Искусство, 1999. Т. 9. С. 744.

[9] Там же. С. 367.

[10] Там же. С. 744.

[11] Письмо К.С. Станиславского Н.В. Егорову от 15.08.1932: «Дорогой Ник. Вас! Я не хочу взваливать на Вас новую обузу и просить писать мне. Но если б Вы приказали кому-нибудь ответить мне, хотя бы самым формальным образом, на следующие вопросы: <…> Как вопрос с объявлением конкурса по новому театру и что слышно по этим работам?» Цит. по: *Станиславский К.С.* Собраний сочинений в 9 т. Письма 1918–38. М.: Искусство, 1999. Т. 9. С. 483.

[12] Дмитрий Николаевич Чечулин (1901–81) – советский архитектор. Избранные проекты: жилой дом на Котельнической набережной, гостиница «Пекин», Дом Правительства РФ.

[13] Александр Васильевич Власов (1900–62) – советский архитектор. Автор проекта реконструкции Центрального парка культуры и отдыха им. Горького в Москве; в 1937 проект удостоен Гран-при на международной выставке в Париже.

[14] Моисей Яковлевич Гинзбург (1892–1946) – советский архитектор, практик, теоретик и один из лидеров конструктивизма.

[15] Григорий Тихонович Крутиков (1899–1958) – советский архитектор. Знаковая фигура русского архитектурного авангарда, автор знаменитого Вхутемасовского дипломного проекта «Летающий город» (1928). В 1931–33 гг. работал ученым секретарем Архитектурного кабинета по строительству театров в Наркомпросе РСФСР.

[16] Алексей Викторович Щусев (1873–1949) – советский архитектор. Директор Государственной Третьяковской галереи (1926–29). Избранные проекты: Марфо-Мариинская обитель (1908–12), комплекс Казанского

вокзала (начат в 1914–26 гг., окончен в 1941 г.), Мавзолей В.И. Ленина на Красной площади в Москве, гостиница «Москва» (1932—38 гг., с соавторами), Москворецкий мост (1936–38).

[17] Борис Михайлович Иофан (1891–1976) – советский архитектор. Избранные проекты: комплекс зданий на ул. Серафимовича (жилой дом, кинотеатр «Ударник», магазин, клуб, детсад-ясли; 1928–31). Принимал участие в проектировании Дворца Советов в Москве (1931).

[18] Каро Семенович Алабян (1897–1959) – советский архитектор. Основатель Всесоюзного объединения пролетарских архитекторов. Ответственный секретарь Союза архитекторов СССР (1932–50). Автор проекта Театра Советской Армии в Москве (1934–40).

[19] Справка: партер – 862 места, балконы – 614 мест, ложи – 24. Удаленность последнего ряда до портала сцены – 26 метров, мест 2-го балкона – 28 метров. Размеры портала – 10 м на 15 м. Глубина – 24.5 м. Ширина – 26 м. Карманы – 13 м на 17 м. Высота до колосников – 23 м. Цит. по: Протоколы и стенограммы совещания у начальника Строительного управления комитета о стоимости проектирования и утверждении технического проекта строительства Театра им. Н.-Д. в г. Москве. // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 17. Ед. хр. 18. Л. 46.

[20] Стенограмма заседания секции культурно-бытового строительства отделения по обсуждению проекта здания Театра им. Н.-Д. на Тверском бульваре в г. Москве // РГАЛИ. Ф. 2466. Оп. 1. Ед. хр. 495. Л. 30.

[21] Возможно, речь идет о построенном братьями Весниными в 1934 г. Доме-клубе Общества бывших политкаторжан и ссыльнопоселенцев. Ныне – Центр театра и кино под руководством Никиты Михалкова, ул. Поварская, д. 33.

[22] Ныне здание театра «Современник», Чистопрудный бульвар, д. 19а.

[23] В то время театр МОСПС (ныне – Театр им. Моссовета) располагался в здании театра «Эрмитаж» в одноименном саду. Улица Каретный ряд, д. 3, стр. 1.

[24] Ныне – Центр досуга и культуры «Соколиная гора». Просп. Буденного, д. 32.

[25] Планово-программное задание на допроектирование театра им. Вл.И. Немировича-Данченко и протоколы заседаний Технико-экспертного совета по рассмотрению проектно-сметной документации и др. материалы // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 8. Ед. хр. 77. Л. 9.

[26] *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда: в 2 т. М.: Стройиздат, 1996–2001. Т. 2: Социальные проблемы (URL: https://alyoshin.ru/Files/publika/khan_archi/khan_archi_2_099.html)

[27] С 1938 г. – Театр им. Моссовета. Большая Садовая улица, д. 16.

[28] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4-х т. – М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 119.

[29] Федор Николаевич Михальский (1896–1968) – театральный деятель, в 1918–24 гг. и 1926–68 гг. – сотрудник Художественного театра.

[30] Архив МАМТ. Публикуется впервые.

[31] Дмитрий Иванович Юстинов (?–1933) – член правления и зав. финансовой частью МХТ (МХАТ) в 1917–28 гг.

[32] Николай Федорович Монахов (1875–1936) – русский советский актер. С 1896 г. выступал на эстраде. В 1904 дебютировал в оперетте. Выступал в ролях «простаков» в опереточных труппах в Саратове, Киеве, Ростове-на-Дону и др. городах. Играл в московском «Эрмитаже», в петербургских театрах «Буфф» и Панаевском т-ре. Считался одним из крупнейших мастеров оперетты. После Октябрьской революции 1917 вместе с М.Ф. Андреевой и М. Горьким принимал участие в организации Большого драматического театра в Петрограде (БДТ). До последних дней – ведущий артист БДТ.

[33] Андрей Николаевич Лаврентьев (1882–1935) – воспитанник школы МХТ, главный режиссер Большого драматического театра в Ленинграде (1919–21 гг., 1923–29 гг.).

[34] В спектакль входили «Алеко» С. Рахманинова (режиссер – К. Котлубай), «Бахчисарайский фонтан» А. Аренского (режиссер – В. Лосский), «Клеопатра» («Египетские ночи») Р. Глиэра (режиссер – Л. Баратов). Руководитель постановки – Вл.И. Немирович-Данченко. Премьера – 11 января 1926 г.

[35] Народный дом им. И. Каляева. Находился по адресу: Новослободская улица, д. 37.

[36] Николай Ефимович Пермяков (1893 – после 1949) – один из ведущих артистов Муз. студии МХТ, в дальнейшем – Муз. театра им. Вл.И. Немировича-Данченко и Муз. театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (1920–49 гг.). В репертуаре: Анж Питу («Дочь Анго»), Хосе («Карменсита и солдат»), Молодой цыган («Алеко»), Макс («Джонни»), Тиль («Тиль Уленшпигель»), Маркиз-студент («Травиата») и др.

[37] Николай Курский (инициалы Н.И.) – артист Муз. студии МХТ.

[38] Сергей Федорович Федоров – артист Муз. студии МХТ.

[39] Надежда Вячеславовна Крутова – артистка Муз. студии МХТ.

[40] Анна Генриховна Лисецкая – артистка Муз. студии МХТ.

[41] Ныне в здании располагается Театр Наций. Петровский пер., д. 3.

[42] Ныне в здании располагается Театр им. Вл. Маяковского. Большая Никитская ул., д. 19.

[43] Ныне в здании располагается Российский академический молодежный театр. Театральная пл., д. 2.

[44] Юлий Лазаревич Любицкий (1889–1949) – театральный деятель, администратор, директор-распорядитель Муз. студии МХАТ в 1924–26 гг.

[45] Архив МАМТ.

[46] Иван Васильевич Экскузович (1882–1942) – советский театральный деятель. В 1923–28 гг. – управляющий государственными академическими театрами РСФСР; одновременно заведующий подотделом государственных театров Наркомпроса и художественным отделом Главнауки.

[47] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4-х т. – М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 131.

[48] Василий Васильевич Лужский (1869–1931). Один из основателей Художественного театра, в труппе которого оставался до конца жизни. Всего в Художественном театре сыграл 64 роли. Административные способности с первых лет жизни театра делали Лужского непременным участником внутренних органов руководства.

[49] То же, что и Клуб им. И. Каляева.

[50] *Вестник Актеатров*. 1926. 24 марта. С. 9.

[51] Архив МАМТ.

[52] Ольга Сергеевна Бокшанская (1891–1948) – с 1919 г. личный секретарь Вл.И. Немировича-Данченко.

[53] *Станиславский К.С.* Собраний сочинений в 9 т. Письма 1918–38. М.: Искусство, 1999. Т. 9. С. 215.

[54] Архив МАМТ.

[55] Сергей Львович Бертенсон (1885–1962) – театральный деятель, литератор. В 1920-е гг. – заместитель директора Муз. студии МХАТ.

[56] Ныне – Санкт-Петербургский государственный театр музыкальной комедии. Итальянская ул., д. 13.

[57] Театр муз. драмы п/р И.М. Лапицкого располагался в здании Санкт-Петербургской консерватории. Театральная площадь, д. 3.

[58] Студия осталась в Москве.

[59] «К.О.» – «Комическая опера». Так называлось помещение в Основном здании МХТ, где репетировал молодой коллектив, созданный Немировичем-Данченко. Фактически этой телеграммой Студии отказывалось в репетиционной базе.

[60] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4-х т. – М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 563–64.

[61] Там же. С. 139.

[62] Там же. С. 141–42.

[63] Анатолий Васильевич Луначарский (1875–1933) – писатель, переводчик, публицист, критик, искусствовед. В 1917–29 гг. – первый нарком просвещения РСФСР.

[64] Телеграмма М.М. Тарханову от 01.06.1926. Цит. по: *Немирович-Данченко. Вл.И.* Творческое наследие в 4-х т. – М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 139.

[65] *Станиславский К.С.* Собраний сочинений в 9 т. Письма 1918–38. М.: Искусство, 1999. Т. 9. С. 237.

[66] Николай Александрович Семашко (1874–1949) – советский партийный и государственный деятель, врач, один из организаторов системы здравоохранения в СССР. Муж солистки Оперной студии им. К.С. Станиславского М.С. Гольдиной.

[67] Московский академический музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Хроники столетия (1918–2018). М.: МАМТ. 2018. С. 35.

[68] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4-х т. – М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 212.

[69] Там же. С. 244.

[70] Ныне – Театр Наций. Петровский пер., д. 3.

[71] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4-х т. – М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 251.

[72] *Станиславский К.С.* Собраний сочинений в 9 т. Письма 1918–38. М.: Искусство, 1999. Т. 9. С. 366–67.

[73] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4-х т. – М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 305–8.

[74] Там же. С. 323.

[75] Храм Вознесения Господня в Сторожах у Никитских ворот. Большая Никитская ул., д. 36.

[76] «Розарий под Белой стеной» – часть современной площади Революции.

[77] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4-х т. – М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 343.

[78] Павел Александрович Марков (1897–1980) – в 1933–44 гг. – заведующий художественной частью, а в 1944–49 гг. – художественный руководитель Муз. театра им. Вл.И. Немировича-Данченко.

[79] Борис Аркадьевич Мордвинов (1899–1953) – актер, режиссер, педагог. Пришел в МХАТ из Второй студии в 1924 г. Заметных ролей не играл, в основном был занят в эпизодах и дублером. Н.-Д. первым заметил его режиссерские способности, а с конца 1920-х гг. привлек и к работе в своем Муз. театре. Здесь Мордвинов принимал участие в постановке важнейших спектаклей, стал заведующим художественной частью (совместно с П.А. Марковым), а затем и главным режиссером театра.

[80] А.М. Курский – начальник Управления строительства театра, один из заместителей Вл.И. Немировича-Данченко.

[81] Евгений Абрамович Беляев – директор-распорядитель Муз. театра в 1929–31 гг.

[82] Запрос автора в ЦГА Москвы. Ответ получен 18.09.2020. ЦГАМ-01-64/2182.

[83] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4-х т. – М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 349.

[84] Анна Павловна Тулубьева (1902–75) – ведущая солистка оперной труппы Муз. театра им. Вл.И. Немировича-Данченко, первая исполнительница партии Катерины Измайловой в московской премьере оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда».

[85] Речь идет о мировой премьере оперы Д.Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда».

[86] Переписка дирекции театра с Управлением по делам искусств при СНК СССР и Строительным управлением о строительстве нового здания для театра. // РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 314. Л. 37.

[87] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4-х т. – М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 374.

[88] *Круглов Н.А.* Театр им. Вл.И. Немировича-Данченко (Второй конкурс на проект здания) // *Советская архитектура*. 1933. № 6 (18). С. 26.

[89] Аркадий Ефимович Аркин (1904–83) – советский архитектор.

[90] Видимо, речь идет о Константине Семеновиче Кувакине (1864–1945).

[91] *Круглов Н.А.* Театр им. Вл.И. Немировича-Данченко (Второй конкурс на проект здания) // *Советская архитектура*. 1933. № 6 (18). С. 26.

[92] Там же. С. 26, 30.

[93] Там же. С. 30.

[94] Анатолий Федорович Жуков (1896–1964) – советский архитектор. Главный архитектор Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (1949–64).

[95] *Круглов Н.А.* Театр им. Вл.И. Немировича-Данченко (Второй конкурс на проект здания) // *Советская архитектура*. 1933. № 6 (18). С. 30, 33.

[96] Валентин Семенович Попов (1905–75) – советский архитектор, художник; представитель рационализма в архитектуре. Окончил Вхутеин (1927), учился в мастерской Н.А. Ладовского. Создал проект «Новый город» и макет Дома-коммуны (1928). Входил в АРУ (Объединение архитекторов-урбанистов).

[97] *Круглов Н.А.* Театр им. Вл.И. Немировича-Данченко (Второй конкурс на проект здания) // *Советская архитектура*. 1933. № 6 (18). С. 33–34.

[98] Исаак Моисеевич Рабинович (1894–1961). Один из любимых сценографов Вл.И. Немировича-Данченко – работал с ним над спектаклями «Лизистрата» (оформление удостоено Гран-при Международной выставки художественно-декоративных искусств в Париже), «Карменсита и солдат» по Ж. Бизе, «Блокада» Вс. Иванова, «Гроза» А.Н. Островского, «Борис Годунов» по А.С. Пушкину (спектакль не был осуществлен).

[99] Зиновий Моисеевич Розенфельд (1904–90) – советский архитектор и педагог. Лауреат двух Сталинских премий третьей степени. Специалист в области жилищной архитектуры.

[100] *Круглов Н.А.* Театр им. Вл.И. Немировича-Данченко (Второй конкурс на проект здания) // *Советская архитектура*. 1933. № 6 (18). С. 35.

[101] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4-х т. – М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 407.

[102] Леонид Давыдович Леонидов (1885–1983) – театральный деятель, импресарио.

[103] За основу был принят проект Г.Т. Крутикова и В.С. Попова.

[104] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4-х т. – М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 410.

[105] Ни в одном из представленных на второй тур конкурса проектов не было фасада театрального здания, каким-либо образом напоминавшим портик Большого театра СССР. Однако в эскизах И.М. Рабиновича (РГАЛИ. Ф. 2635. Оп. 1. Ед. хр. 41) в набросках и чертежах можно найти страницы, где художник размышлял о своеобразной интеграции архитектурной модели портика Большого театра в здание строящегося театра.

[106] Конкурсный проект здания Театра им. Вл.И. Немировича-Данченко. Автор Г.Т. Крутиков. 1934. Ед. хр. РIа3504. ГНИМА им. А.В. Щусева.

[107] *Известия*. 1934. № 228. – 28 сентября.

[108] Переписка дирекции театра с Управлением по делам искусств при СНК СССР и Строительным Управлением о строительстве нового здания для театра // РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 314. Л. 37.

[109] Проект здания театра им. Вл.И. Немировича-Данченко. Автор Г.Т. Крутиков. 1936. Ед. хр. PIa4478/1.

[110] Переписка дирекции театра с Управлением по делам искусств при СНК СССР и Строительным Управлением о строительстве нового здания для театра // РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 314 л. 37.

[111] Протоколы и стенограммы совещания у начальника Строительного управления комитета о стоимости проектирования и утверждении технического проекта строительства Театра им. Вл.И. Немировича-Данченко в г. Москве // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 17. Ед. хр. 18. Л. 56.

[112] Там же. Л. 47.

[113] Там же. Лл. 82–83.

[114] На театральных стройках // *Известия*. 1937. № 182. – 5 августа.

[115] Протоколы и стенограммы совещания у начальника Строительного управления комитета о стоимости проектирования и утверждении технического проекта строительства Театра им. Вл.И. Немировича-Данченко в г. Москве // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 17. Ед. хр. 18. Л. 15.

[116] Там же.

[117] Переписка Вл.И. Немировича-Данченко с СНК СССР и Моссоветом по строительству здания для театра // Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 332.

[118] Платон Михайлович Керженцев (1881–1940) – советский государственный и общественный деятель, экономист, журналист, переводчик. В 1936–38 гг. – председатель Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР (закрыл театр Мейерхольда), снят с этого поста 19.01.1938 г.

[119] Переписка с Комитетом по делам искусств при СНК СССР, Управлением по делам искусств при Моссовете о строительстве нового помещения для Театра им. Вл.И. Немировича-Данченко // Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 250. Л. 37.

[120] Ныне – Театр им. М.Н. Ермоловой. Тверская ул., д. 5/6.

[121] *Строительство Москвы*. 1938. №№ 9–10. С. 54.

[122] Переписка дирекции театра с Управлением по делам искусств при СНК СССР и Строительным Управлением о строительстве нового здания для театра // РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 314. Л. 2.

[123] Переписка дирекции театра с Управлением по делам искусств при СНК СССР и Строительным Управлением о строительстве нового здания для театра // Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 314. ЛЛ. 9–11.

[124] Там же. Л. 17.

[125] Переписка Вл.И. Немировича-Данченко с СНК СССР об ускорении сроков строительства Театра им. Вл.И. Немировича-Данченко // Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 369.

[126] Александр Илларионович Ефремов (1904–51) – советский государственный и хозяйственный деятель. В 1938–39 – председатель Московского городского Совета депутатов трудящихся.

[127] Переписка Вл.И. Немировича-Данченко с СНК СССР об ускорении сроков строительства Театра им. Вл.И. Немировича-Данченко // РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 369.

[128] Николай Александрович Булганин (1895–1975) – советский государственный деятель. В 1931–37 – председатель исполкома Моссовета. В 1937–38 – председатель Совета народных комиссаров РСФСР. В 1938–44 – заместитель председателя Совета народных комиссаров СССР. Одновременно в 1938–40 и 1940–45 возглавлял правление Гос. банка СССР.

[129] Переписка Вл.И. Немировича-Данченко с СНК СССР об ускорении сроков строительства театра им. Вл.И. Немировича-Данченко // РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 369.

[130] Илья Миронович Шлуглейт (1897–1954) – советский театральный деятель. В 1926–29 гг. и 1931–41 гг. (с перерывами) работал заместителем директора и директором в Муз. т-ре им. Вл.И. Немировича-Данченко; в 1946–53 гг. (с перерывом) – в Муз. т-ре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

[131] Михаил Борисович Храпченко (1904–86) – советский литературовед, государственный и общественный деятель. С мая 1938 г. – заместитель председателя, с 1 апреля 1939 г. – исполняющий обязанности, с 10 декабря 1939 – председатель Комитета по делам искусств при СНК (СМ) СССР.

[132] Переписка дирекции театра с Управлением по делам искусств при СНК СССР и Строительным Управлением о строительстве нового здания для театра // РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 314.

[133] Переписка Вл.И. Немировича-Данченко с СНК СССР об ускорении сроков строительства Театра им. Вл.И. Немировича-Данченко // РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 369.

[134] Ныне – Гоголь-центр. Ул. Казакова, д. 8.

[135] Ныне – Культурный центр ЗИЛ. Ул. Восточная, д. 4.

[136] На этом месте сейчас находится театр им. Моссовета. Ул. Большая Садовая, д. 16, с.1.

[137] Ныне – Театр Наций. Петровский пер., д. 3.

[138] Протоколы и стенограммы совещания у начальника Строительного управления комитета о стоимости проектирования и утверждении технического проекта строительства Театра им. Вл.И. Немировича-Данченко в г. Москве // Ф. 962. Оп. 17. Ед. хр. 18. Л. 2.

[139] Там же. Л. 6.

[140] Переписка с Комитетом по делам искусств при СНК СССР, Управлением по делам искусств при Моссовете о строительстве нового помещения для Театра им. Вл.И. Немировича-Данченко // РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 2. Ед. хр. 250.

[141] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие в 4-х т. М.: МХТ, 2003. Т. 4. С. 71–72.

[142] Протоколы и стенограммы совещания у начальника Строительного управления комитета о стоимости проектирования и утверждении технического проекта строительства Театра им. Вл.И. Немировича-Данченко в г. Москве // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 17. Ед. хр. 18. Л. 1.

[143] Евгения Евгеньевна Лигская (1898–1980) – личный секретарь Немировича-Данченко и секретарь дирекции Музыкального театра его имени в 1934–43.

[144] Протокол заседания дирекции театра от 8 июня 1945 г. о ходе строительства нового здания театра на Тверском бульваре // РГАЛИ. Ф. 2484. Оп. 3. Ед. хр. 32. Лл. 1–2.

[145] Валентин Иванович Маркичев (1898–1980). Занимал пост директора-распорядителя Театра на момент отсутствия И.М. Шлуглейта.

[146] Павел Самуилович Златогоров (1907–69), с 1933 г. – режиссер Муз. театра им. Вл.И. Немировича-Данченко.

[147] Александр Владимирович Алевладов (1895–1948), с 1938 г. – дирижер Оперного театра им. К.С. Станиславского. Заслуженный артист РСФСР.

[148] Театральный деятель. В 1930-е гг. являлся секретарем месткома МХАТа Второго и председателем орг. бюро спортивного общества союза РАБИС «Искусство».

[149] Сергей Владимирович Коноплев. Заведующий постановочной частью с первых лет существования Муз. студии МХТ.

[150] Дмитрий Владимирович Камерницкий (1897–1972), с 1926 г. – артист и режиссер Муз. театра им. Вл.И. Немировича-Данченко.

[151] Илья Григорьевич Биндлер – сотрудник административной части, заведующий режиссерским управлением.

[152] Анна Сергеевна Лебедева (1903 – после 1945) – заведующая труппой, помощник режиссера Муз. театра им. Вл.И. Немировича-Данченко с 1926 г.

[153] Планово-программное задание на допроектирование Театра им. Вл.И. Немировича-Данченко и протоколы заседаний Технико-экспертного Совета по рассмотрению проектно-сметной документации и др. материалы // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 8 Ед. хр. 77. Л. 5.

[154] Там же. Л. 9.

[155] Там же. Л. 8.

[156] Стенограмма заседания секции культурно-бытового строительства отделения по обсуждению проекта здания Театра им. Вл.И. Немировича-Данченко на Тверском бульваре в г. Москве // РГАЛИ. Ф. 2466. Оп. 1. Ед. хр. 495.

[157] Там же. Л. 58.

[158] Там же. Л. 71.

[159] Там же. Л. 9.

[160] Там же. Л. 12.

Зоя Бороздинова

Смех сквозь страх

Современная комедия в театральном репертуаре Третьего рейха (1933–1944 гг.)

Национал-социалистический режим, установившийся в Германии с назначением Адольфа Гитлера канцлером 30 января 1933 г., активно занимался законотворчеством в сфере культуры. Уже 13 марта 1933 г. было создано Имперское министерство народного просвещения и пропаганды под руководством Йозефа Геббельса. В сентябре того же года внутри министерства учредили Палату культуры, разделив ее еще на семь палат по видам искусства.

Кадровая политика в театре не отличалась от общей кадровой политики Третьего рейха: увольняли и изымали из репертуаров произведения «лиц неарийского происхождения», коммунистов и всех, кто «благодаря своей предыдущей политической деятельности не может гарантировать искреннюю поддержку национального государства»[1]. Осуществлением цензурных функций занимался специальный отдел Палаты театра – Рейхсдраматургия, во главе с доктором филологии Райнером Шлёссером.

Исследователи Третьего рейха не так давно обратили внимание на его быт и досуг. Появились статьи и даже книги о немецком развлекательном кинематографе тех лет, о рекламе и телевидении, но театральный «легкий» репертуар по-прежнему остаётся в тени. Фильмы пережили нацистскую эпоху, многие из них сегодня общедоступны, некоторые перевыпущены. По нескольким сняты ремейки: например, комедия режиссера Карла Бёзе «Три паренька и одна блондинка» (1933) вышла на DVD в 2010 г. в серии «Сокровища немецкого звукового фильма»; новая версия комедии режиссера Рейнгольда Шюнцеля «Виктор и Виктория» (1933) появилась в 1957 в ФРГ, а затем по ее сюжету дважды сделали фильм в США – в 1982 и 1995 гг.

Но пьесы, ненужные сегодняшней сцене, пылятся в архивах и библиотеках. Современный немецкий театр справедливо воспринимает их как анахронизм. Между тем, комедии – важный документ любой эпохи, они – ее эмоциональный портрет, и потому изучение бытования этого жанра в годы Третьего рейха представляется весьма плодотворным.

Сухие цифры статистики говорят об огромной популярности легких развлекательных представлений в Рейхе. В период со дня прихода к власти Гитлера до 1 сентября 1944 г. (день закрытия всех немецких театров) из сорока двух тысяч поставленных на территории Германии спектаклей три четверти – комедии. И это при том, что по всей стране из репертуара были изъяты пьесы самых успешных комедиографов Веймарской республики, имевших еврейское происхождение – Франца Арнольда, Бруно и Пауля Франков.

В одном только Берлине в 1930-е гг. процветала дюжина театров исключительно развлекательного репертуара. Похожая ситуация сложилась и в кино, где доля комедий с каждым годом только увеличивалась (32% в 1933 и 67% – в 1942). Первый цветной немецкий художественный фильм – «Женщины все же лучшие дипломаты» (1941) – тоже был аполитично-развлекательным.

Надо сказать, что немецкая светская драма вообще начиналась с комедии. Первые театральные представления, сюжетно не связанные с Библией или агиографиями, разыгрывались во время масленичных гуляний, веселых праздников изгнания зимы. Сохранившиеся тексты этих фастнахтшпилей относятся ко второй половине XIV в. Авторы (Ханс Розенплют, Ханс Фольц, Ханс Сакс) стремились осмеять слабости и пороки людей вне зависимости от их положения в обществе. Наибольшей популярностью пользовались сюжеты из семейной жизни, с мужьями-подкаблучниками и женами – ловкими изменщицами. Попадались, однако, и пьесы с острым социальным содержанием: например, в «Турецком фастнахтшпиле» в Нюрнберг приезжает турецкий султан, разоблачающий царящие в городе воровство и взяточничество. В низовых жанрах, пришедших из устной традиции в литературу примерно в XIII в., изображались прелюбодеяния, разврат, воровство, пьянство и чревоугодие; речь персонажей, вне зависимости от сословий и профессий, пестрила скабрезностями.

Конечно, с ходом времени в фарсах появлялись элементы социальной критики. Уже у крупнейшего немецкого драматурга XVI в. Никодима Фришлина за острословием и нелепицами спрятано поучение. Позже Христиан Рёйтер в своих пьесах высмеивал пороки бюргеров-нуворишей и обедневших дворян. Незамысловатость сюжетов окупалась грубоватыми шутками и точной обрисовкой характеров. Веком позже Христиан Людвиг Лисков в сатирической комедии «Основательное доказательство превосходства и необходимости жалких писак» осмелился выступить с нападками уже не на целые сословия, а на конкретных людей, своих современников, называя их поименно. Комедии были чрезвычайно популярны и в *Weimarer Hoftheater* Гёте; они составляли бóльшую часть его репертуара[2]. При этом великий Гёте не брезговал и фарсами. А в берлинском *Königliches Schauspielhaus* (будущем *Preußischen Staatstheater*) разрешалось играть исключительно фарсы, комедии, мелодрамы и оперетты. И все-таки пьесы такого рода, иногда и хорошо сделанные, в основном были лишены глубокой мысли.

Большая немецкая драматургия рождалась в XVIII в.: Лессинг, Гёте, Шиллер, позже, в веке XIX, – Клейст, Бюхнер, еще позже – Гауптман. Рядом с их мощными трагедиями и драмами комедии, действительно оригинальные и талантливые, встречались редко: «Разбитый кувшин» Г. Клейста, «Леонс и Лена» Г. Бюхнера, «Бобровая шуба» Г. Гауптмана – вот, пожалуй, и все достижения.

Экспрессионисты почти никогда не обращались к комедии. Первая мировая война и ее последствия не способствовали возрождению жанра. Но на сценах Пискатора играли сатирические комедии, высмеивающие капиталистическую систему ценностей, а в 1927 г. вернувшийся из Австрии в Берлин Макс Рейнхардт купил и перестроил театр на Курфюрстендамм, назвав его просто *Komödie*. Здесь он ставил и классические, и новые пьесы этого жанра. В 1931 на сцене театра «Комедии» состоялась берлинская премьера сатирической оперы Бертольта Брехта и Курта Вайля «Возвышение и падение города Махагони». (Театр этот существует и до сих пор как одна из сцен *Schillertheater*.)

Фридрих Энгельс, размышляя в письме к Марксу о шекспировских комедиях, заметил: «В одном только первом акте “Виндзорских проказниц” больше жизни и движения, чем во всей немецкой литературе; один только Лаунс [персонаж шекспировской пьесы «Два веронца». – *З.Б.*] со своей собакой Крабом стоит больше, чем все немецкие комедии вместе взятые»[3].

Конечно, рассуждая об эпохе, пропитанной национализмом, опасно развивать мысль Энгельса об особенностях мышления и юмора целого народа. Но стоит заметить, что немецкая комедия и в дальнейшем продолжала традицию фарсовую, традицию низового юмора. В Третьем рейхе она стала просто необходимой. Известно, что сам фюрер любил безобидные развлечения – комедии, романтические фильмы, оперетты, ревю – и ненавидел откровенно пропагандистские произведения, придерживаясь своей категорической альтернативы: или искусство, или политика. И все же тоталитарная идеология национал-социализма проникала во все сферы жизни, стремилась охватить, объять немцев со всех сторон. Не стал исключением и досуг.

Э. Бентли в своем, ставшем хрестоматийным труде «Жизнь драмы» замечает, что «стратегия комедии состоит в том, чтобы переложить нашу вину на действующих лиц пьесы»[4]. Немцы после окончания войны говорили, что ничего не знали о творящихся ужасах – и в этом «незнании» была не столько попытка защититься от обвинений, сколько желание оправдаться перед собой.

Традиционные, уходящие корнями в Средневековье, карнавалы, начиная с 1934 г., проводились под эгидой нацистской культурной организации «Сила через радость» (*Kraft durch Freude*) и преподносились как часть программы популяризации внутреннего туризма, а также сохранения культурных особенностей немецких регионов. Специально

Туристический поезд «Сила через радость»

созданное объединение «Союз немецкого карнавала» (*Bund Deutscher Karneval*) занималось не только радиотрансляцией праздничных мероприятий, их документацией и рекламой, но и предварительной цензурой. На улицах, по которым двигалось карнавальное шествие, запрещалось вывешивать изображения фюрера. Нельзя было носить в качестве карнавального наряда партийную форму и одежду, стилизованную под нее, использовать государственную символику и символику NSDAP.

Мероприятия по «очищению» немецкого общества от евреев становились все масштабнее, и карнавальный юмор все чаще высмеивал еврейскую речь, внешность и поведение, якобы свойственное людям этой национальности[5]. В этом смысле нацистский карнавал резко противоречит концепции философа М. Бахтина: «смех остался не зараженным ложью, не выродился, не изолгался»[6]. Сама суть карнавала, где осмеянию подвергается всякая власть – политическая, судебная, религиозная, власть как насаждаемая система ценностей – переворачивалась вверх ногами. Нацистский режим активно использовал шумные вибрации праздничных шествий для утверждения расистской доктрины.

Пропаганда в театре и кино не была столь явной, ее, пользуясь определением министра Геббельса, можно назвать «невидимой»[7]. Современный немецкий историк К.К. Фюрер, оглядываясь назад, ясно

сформулировал: насаждение государственной идеологии было дополнено «намеренно поощряемым отстранением зрителей от реальности разнообразными развлечениями»[8].

Существует и другая, прямо противоположная точка зрения, называющая комедии формой сопротивления нацистской идеологии. После окончания Второй мировой войны начали выходить первые сборники так называемых *Flüsterwitz*, шуток-шепталок[9] (аналог советских анекдотов «на кухнях»), доказывающих наличие «подпольной» Германии, маленьких очагов протеста. Впрочем, вполне вероятно, что собиратели таких коллекций сильно преувеличивали их значимость: доказано, что некоторые анекдоты были написаны уже после 1945 г. Если бы такие шутки действительно имели серьезное антигосударственное значение, гестапо вместо штрафов и краткосрочных арестов куда чаще[10] прибегало бы к показательным казням и депортации в концлагеря. Большинство судебных разбирательств с «шепталками» прошло во время войны[11], когда немецкая армия терпела поражение за поражением на восточном фронте и даже случайное «неаккуратное» высказывание рассматривалось как пораженчество.

Любое тоталитарное государство нуждается в комедии. Комедии были репертуарны и в сталинском СССР. Например, в сезоне 1940/41 гг. из шести премьер Малого театра, одного из ведущих, наряду с МХАТом, театров Советской России, пять – комедии. Мы не будем подробно говорить об этом поразительном сходстве – проблема, обозначенная еще Х. Арендт, блестяще разработана в последнем труде известнейшего киноведа и культуролога М. Туровской «Зубы дракона».

О комедиографах нацистской и советской эпох сложно говорить как о ревностных приверженцах Гитлера или Сталина, столь же невозможно назвать их борцами с режимом. Впрочем, борцами драматурги и той, и другой страны вовсе не собирались быть. Авторы комедий (во всяком случае, те, чьи пьесы были разрешены для сцены) испытывали скорее безразличие к политике. И если случаи, когда написанное произведение осталось лежать в письменном столе советского драматурга, известны, то подобные факты в отношении нацистских комедий не установлены. Правда, несмотря на ряд схожих – до степени смешения – черт, комедии двух тоталитарных государств имели выразительные отличия.

Комедиографы нацистской поры зачастую использовали «лекала» лучших немецких комедий. Такое прямое подражание обнаруживает и отсутствие (вероятнее всего) творческого воображения, и, одновременно,

стремление защититься прославленными именами от идеологических придирок властей. Драматурги, создавая картину обобщенную, архаически-романтическую, чаще всего не делали попыток хотя бы немного (не важно – критически или верноподданнически) отразить реальный быт. В большинстве таких комедий социальные конфликты обезболивались, подменялись недоразумением. Был ли побег от реальности обусловлен авторской самоцензурой, страхом случайно «сказать лишнее» или желанием забыть о действительности, исчезнуть из нее хотя бы на два часа? Вероятно, в каждом отдельном случае по-своему.

В противоположность нацистским комедиям многие советские спектакли и фильмы («Веселые ребята», реж. Г. Александров, 1934; «Горячие денечки», реж. А. Зархи и И. Хейфиц, 1935; «Богатая невеста», реж. И. Пырьев, 1937; «Волга-Волга», реж. Г. Александров, 1938) полны примет времени. В тексте и визуальном ряде нацистских спектаклей (фильмов) почти отсутствовали символика NSDAP, упоминания о новых нацистских организациях (Гитлерюгенд, Союз немецких девушек и т.д.) Бывали, впрочем, и исключения: пьеса Августа Хинрихса[12] «Петерманн против» (1938), а позднее фильм по его же сценарию воспевали объединение «Сила через радость». Это общество – как молодое детище режима – особенно нуждалось в пропаганде. В пьесе Хинрикса шла речь о круизе, в продолжение которого нелюдимый, мрачный герой превращается в нового человека, жизнерадостного члена народного сообщества.

…За большие заслуги в работе начальство премировало скромного бухгалтера Петерманна путешествием в Норвегию на пароходе «Сила через радость». Он, человек, привыкший жить в одиночестве, совершенно не интересующийся людьми вокруг, оказывается в шумной компании мужчин и женщин разных профессий и возрастов, объединенных лишь одним – причастностью к «Силе через радость». И постепенно начинает чувствовать, что на пароходе царит дружественная обстановка, становится все более общительным, а в финале даже делает предложение девушке, в которую давно влюблен. Драматург, красочно расписавший всевозможные удобства корабля, отзывчивость команды и разнообразие форм досуга, в своей пьесе воспевал щедрость и «заботливость» организации, которая всего пять лет спустя будет устраивать экскурсионные туры в варшавское гетто.

Драматурги этого времени, по сути, перекроили на нацистский лад ставший уже классическим специфический немецкий тип комедии – *Lustspiel*. Люстшпиль сформировался в конце XVIII в., расположив-

шись между изысканной придворной комедией и грубоватым шванком (*Schwank*, *Possenspiel*). В люстшпиле действуют не дворяне, а простые горожане, потому это бюргерская комедия. Сюжет такой пьесы обычно вращается вокруг выгодных замужеств и споров за наследство, диалог ценится выше эффектных поворотов действия. Нравственный урок, характерный для люстшпилей начала XIX в. (Лессинг, Клейст) постепенно стирается (Коцебу, Бауэрнфельд). Нацистские комедиографы большей частью следовали именно традиции Коцебу.

В репертуар Рейха принимались не только современные комедии, но и пьесы, написанные много раньше, при уверенности цензоров в том, что они не нанесут ущерб «целостности народа», подвергая жизненно важные ценности дешевому, легкому смеху. На немецких сценах часто ставили «Минну фон Барнхельм» Лессинга, а в 1940 г. режиссер Хайнц Швайкерт снял фильм «Девушка Барнхельм». И если в пьесе Лессинга, безусловно, звучат раздумья о немецком политическом кризисе XVIII в., то ничего подобного в спектаклях и фильмах эпохи Рейха быть не могло. Наоборот, воспевалось национальное единство: любовный союз саксонской девушки с прусским военным фон Телльхеймом отождествлялся с единой Германией. Образ главной героини тоже подвергался пересмотру. Из молодой и бойкой эмансипе эпохи Просвещения Минна превратилась в скромную, практичную и гостеприимную хозяйку гостиницы, чьей главной целью является брак с Телльхеймом и реализация себя как матери и жены.

Театры обращались и к многочисленным пьесам А. Коцебу, и к романтической комедии К.Д. Граббе «Шутка, сатира, ирония и кое-что поглубже», к комедиям Г. Гауптмана. После аншлюса Австрии вторую жизнь получили тексты авторов венской народной комедии Ф. Раймунда и Й. Нестроя. Вернулись на сцену даже неуклюжие и полузабытые комедии XVII в.: в пьесах А. Грифиуса и М. Опитца, страдающих длиннотами и тяжеловесностью слога, действовали близкие нацистскому сердцу идеализированные крестьяне.

Единственным отличием новой развлекательной комедии от старой деполитизированной пьесы был обновленный нацистами немецкий язык, ставший более скудным, но быстро вошедший в разговорную практику[13]. Идеологи Рейха, во весь голос воспевавшие богатство великой немецкой культуры, на деле не поощряли диалекты, стремясь привести их разнообразие к выхолощенному тождеству: один народ, один фюрер, один язык.

Из-за уничтожения весной 1945 г. архива министерства пропаганды нельзя с полной вероятностью сказать, как часто рейхсдраматургу Шлёссеру случалось вмешиваться в тексты комедий и исправлять досадные промахи, допущенные недостаточно политически грамотными авторами. Недавно скончавшийся известный немецкий театровед Хеннинг Ришбитер, изучивший множество документов эпохи, сообщает всего о нескольких таких эпизодах, что позволяет говорить о цензурном вмешательстве в комедии скорее как об исключении.

Беспримерная сосредоточенность нацистов на идее «чистоты крови» обусловливала некоторую потенциальную опасность комедий про споры вокруг наследства. Ведь законное наследование – это подтверждение родственных связей. А здесь в случае споров могут возникнуть неожиданные махинации. Родственные связи в понимании нацистов – метафизическое и священное понятие «кровь». Тема же «крови и почвы» не могла быть предметом комедии.

В пьесе партайгеноссе Эдгара Кана[14] «Валюта из Кейптауна» речь тоже шла о спорном наследстве. Делили богатство, полученное от почившего в Южной Африке родственника. Выбор страны с расово смешанным населением мог быть воспринят как очевидный намек.

Рейхсдраматург оценил исключительное – «почти еврейское» (!) остроумие и мастерство автора, умение увлекательно построить интригу[15]. Но неотчетливо обозначенная национальная тема Шлёссера несколько смутила: показалось, что в пьесе можно усмотреть критику новых расовых законов. Не желая сразу отказываться от комедии, он отдал ее на экспертизу специалисту по данной теме. Тот заявил, что текст Кана вполне лоялен и читается как справедливое замечание о чрезмерном усердии бестолковых чиновников, видящих проблемы там, где их нет. Шлёссер обязал драматурга внести несколько изменений и отправил своего подчиненного на репетиции в качестве наблюдателя. В письме Геббельсу рейхсдраматург высказал предположение, что «проблема современной комедии может быть решена только методом проб и ошибок, только на практике»[16]. Но в Берлине он комедию на всякий случай запретил, а в сентябре 1939 г. ее перестали играть и в провинциях.

С фарсом Антона Хамика[17] «Проданный дедушка», где двое крестьян, богатый и бедный, пытаются обмануть друг друга, претендуя на наследство общего предка, цензурных проблем не было, поскольку выяснялось, что дедушка жив-здоров и сам кого угодно вокруг

пальца обведет. Автор не задумывался о новых законах, требующих для вступления в права наследства доказательств арийской крови. В пьесе разворачивался – вполне в традициях немецкой народной комедии – известный фарсовый мотив: на ловкого хитреца всегда найдется хитрец половчее.

С началом войны изменилось многое. В начале 1940 г. Геббельс, обращаясь к руководителям театров, четко обозначил официальную позицию: «В настоящий момент каждая отдельная работа немецких театров должна как никогда раньше способствовать эмоциональному укреплению нации. Достигнуть этого можно как серьезными, так и развлекательными спектаклями, условие всегда одно – постановка должна быть жизнеутверждающей. Нельзя становиться пессимистами»[18].

Настороженное внимание отдела рейхсдраматургии к каждому новому тексту ещё более возросло. Драматург Ханс Хёмберг[19] предложил берлинскому *Kleines Haus* – второй сцене *Preußischen Staatstheater* – свою новую пьесу «Храбрый господин С.». Действие происходило в Древней Греции, герой, обозначенный буквой «С» – Сократ, проигрывал философский диспут оратору и полководцу Алкивиаду. Тот получал лавровый венок победителя, да к тому же похищал Аспасию, возлюбленную соперника (впрочем, девушка, покоренная умом и настойчивостью Сократа, вскоре к нему возвращалась).

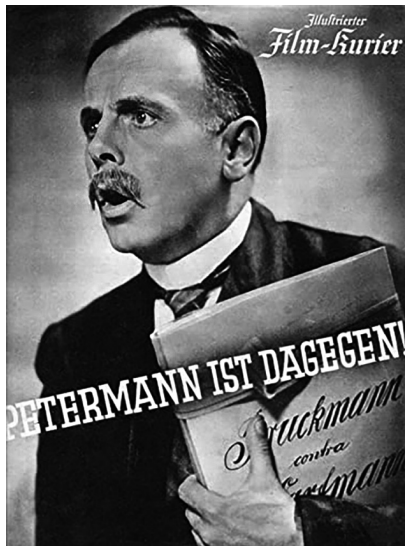
Отрицательное отношение Сократа к афинской демократии не могло не нравиться нацистам, и Шлёссер дал разрешение на постановку. Однако на премьере издевательские слова о стяжательстве и некомпетентности древнегреческих властей показались нескольким зрителям из числа членов партии оскорбительными намеками на действующий режим. Кроме того, была в пьесе и побочная сюжетная линия, тоже весьма сомнительная, связанная с другом Сократа скульптором Мироном. К нему заходила некая, конечно, выдуманная драматургом «государственная комиссия по скульптуре», нашедшая его студию слишком маленькой и намеревавшаяся требовать для обескураженного Мирона студию «соответствующих государственных размеров». Эта сцена вызывала в зале громкий смех, так как очевидно рифмовалась с творческим почерком одного из самых известных скульпторов Рейха Йозефа Торака. По приказу фюрера для него была построена огромная студия с шестнадцатиметровыми потолками, в которой создавались гигантских размеров статуи для украшения государственных зданий. Фотографии новых огромных скульптур постоянно мелькали в газетах.

Сбитый с толку рейхсдраматург сообщал министру пропаганды: «Замечания о долге, послушании, эгоизме, тщеславии, потребности в справедливости, успехе и, что не менее важно, любви – в чтении не показались мне опасными… Но со сцены это прозвучало несколько иначе <…>. У аудитории действительно может сложиться впечатление небольшой пародии на творчество господина Торака»[20]. Хёмберг написал рейхсдраматургу: «Я не мог и предположить, что соединение исторической ситуации с современным языком может ввести зрителя в заблуждение об особой актуальности этого вечного сюжета»[21]. Притворялся ли драматург наивным литератором, бесконечно далеким от реальности, или в самом деле вовсе не думал писать сатирическую комедию?..

Если бы не чрезвычайная загруженность отдела Шлёссера, и так малочисленного (к тому же нескольких сотрудников незадолго до этого инцидента призвали на фронт), опытные цензоры вряд ли пропустили бы столь явный намек. Интендант театра Густав Грюндгенс, всегда предпочитавший сдержанную позицию в политических вопросах, принял решение о закрытии спектакля. Комедия была сыграна всего шесть раз.

Не только отдел рейхсдраматургии пристально следил за театром. Сознательные, патриотически настроенные немецкие граждане тоже были начеку. В 1935 г. профсоюз учителей направил в лейпцигский *Schauspielhaus* требование убрать из репертуара комедию Аугуста Рикеля «Фестиваль стрелков», возмущаясь тем, что преподаватели в пьесе изображены без должного уважения. Осенью 1936 г. Сельскохозяйственная ассоциация Брауншвейга выразила недовольство комедией «Откуда дует ветер» все того же Эдгара Кана, второй раз попавшего в цензурный капкан. В пьесе селяне разыгрывали пастора, украв у него кролика. Но они не сумели учесть некоторые обстоятельства, и безобидная шутка чуть не превратилась в настоящее преступление. Местные фермеры усмотрели в комедии насмешку над собой и были так рассержены, что угрожали устроить актерам «навозную бомбардировку» прямо во время спектакля. Кан попытался через печать убедить публику, что крестьяне изображены без всякого презрения, а наоборот, с неподдельным интересом к их забавным традициям. Но дирекция, опасаясь непредсказуемых последствий, комедией пожертвовала.

Шлёссер, получая подобные сообщения от обеспокоенных руководителей местных отделов Палаты театра, отвечал, что ныне и впредь будет отклонять жалобы профсоюзов. Слову своему он оставался верен.



Постер к фильму «Петерманн против». 1938

Но стоило авторам бросить тень сомнения на работу судей или прокуроров, рейхсдраматург впадал в ярость и вменял писателям преступное намерение опорочить безупречную немецкую правовую систему и могущественную армию – основу Рейха. В 1937 г. произошел скандал с пьесой Бруно Велленкампа[22] «Меня зовут Люлф», сыгранной на сцене *Kleines Haus*. Публика поначалу снисходительно принимала пьесу начинающего автора, но изображение мертвецки пьяного генерала, пусть даже не немецкого, вызвало оживленное неодобрение – впервые с 1933 г. берлинские зрители свистели. Покровитель *Preußischen Staatstheater* Геринг отнесся к произошедшему спокойно, благодушно заявив: «когда театры выдвигают молодые драматургические таланты, они сознательно идут на риск»[23]. Но осторожный режиссер Пауль Бильдт все же смягчил обсуждаемую сцену.

Болезненно обостренным вниманием отдела рейхсдраматургии можно объяснить самоцензуру Августа Хинрихса в самой популярной комедии нацистского театра «Когда петух закукарекает» (за двенадцать лет Рейха ее поставили на 182 сценах, в 1936 г. под тем же названием был снят фильм).

«Когда петух закукарекает» – сельская, вполне буколическая история, подражающая комедии Карла Цукмайера «Радостный виноградник», одной из самых популярных пьес Веймарской республики.

А «Радостный виноградник»[24], в свою очередь, явно не скрывает собственное происхождение от знаменитой комедии Генриха Клейста «Разбитый кувшин».

Во всех трех пьесах – романтическая путаница. Староста деревни возжелал простую девушку, дочь портного Лену, в то время как она любит ветеринара Петера. Лену родители обещали отдать в жены другому, зажиточному крестьянину Густаву. Сам Густав не хочет этого брака, потому что, в свою очередь, влюблен в Мари. Староста пытается затемно пробраться в дом девушки, но с первым криком петуха деревня просыпается, и он вынужден спасаться бегством, потеряв по пути ботинок и повредив спину. Если в «Разбитом кувшине» незадачливый влюбленный, тоже спасающийся бегством, подворачивает ногу, то в «Петухе» он повреждает спину – вполне вероятно, что при хромающем министре пропаганды хромота отрицательного персонажа показалась автору неуместной. Мать Лены, как и мать Евы у Клейста, пытается извлечь выгоду из этого происшествия: там разбит кувшин, здесь – якобы ограбили двор.

У Клейста девушка, ее мать и оскорбленный жених обращаются к местному судье Адаму. Официальный блюститель закона рьяно берется за дело и только в самом конце вынужден признать: искомый наглец – он сам. В «Разбитом кувшине» история, несмотря на нидерландский колорит, жестко говорит о состоянии суда в современной автору Германии. В комедии Хинрихса, в отличие от пьес Клейста и Цукмайера, отсутствует какая-либо критика власти. В этом глуповато-грубом мире крестьян ценится не честность, а смекалка, не правосудие, а мужская солидарность. Речь в комедии идет лишь о пороках отдельных людей. В ходе судебного разбирательства выясняется, что произошла всего лишь забавная путаница, все участники истории покрывают мелкие грешки и правонарушения друг друга, и влюбленные счастливо женятся.

Пьеса написана языком, напоминающим нижненемецкий диалект – автор так исказил звучание слов, чтобы у зрителей-горожан создалось ощущение аутентичного деревенского говора, но, одновременно, чтобы не возникало неудобств с пониманием.

Крестьянские комедии, не имеющие, правда, ничего общего с новой реальностью, появлялись в основном на небольших провинциальных сценах, а в Берлине чаще играли «городские» пьесы. Но и те, и другие были комедиями положений, а не характеров.

Постер к фильму
«Четыре компаньона». 1938

Берлинская комедия «Шум на заднем дворе» Максимилиана Бёттчера[25] была поставлена в Рейхе 166 раз, дважды экранизирована (в 1935 г. – режиссером Файтом Харланом, который несколькими годами позже снимет самый знаменитый антисемитский фильм «Еврей Зюсс»).

…Большой дом в одном из тихих берлинских пригородов. В маленькой квартирке живут бедная, но честная вдова военного Фрида Бок с дочерью Ильзой. Однажды их сосед господин Шульц обнаруживает исчезновение из подвала брикетов угля для растопки печки. Консьерж Крюгер, презирающий семью Бок, якобы проводит расследование и сообщает, что вор – Фрида. Конечно, зрителям ее невиновность была очевидна – военные вдовы пользовались уважением в Рейхе. Непривыкшая давать себя в обиду и возмущенная клеветой, фрау Бок решает сама найти настоящего преступника. Договорившись обо всем с Шульцем, она просверливает отверстия в четырех оставшихся брикетах и заполняет их порохом.

Криминально-детективная линия переплетается с любовной. К Бокам приходит Эрих – молодой талантливый юрист, влюбленный в Ильзу и решившийся просить у фрау Бок руки дочери. Однако их мирную беседу прерывает страшный шум: в чьей-то квартире взорвалась печь… Эрих ничего не знает о роли будущей тещи в этой истории и потому чрезвычайно огорчается, поняв, что она – среди подозреваемых.

Кадр из фильма
«Ничего мне не обещай». 1937

Молодой человек ссорится с Ильзой, сочтя, что она не делится с ним серьезными переживаниями (мать – воровка!), а любвеобильный пекарь Клюге, давно имеющий на девушку виды, пытается использовать ситуацию в собственных интересах. Но Клюге уже обручен, а тут его невеста Паула сообщает, что беременна – и счастливый жених возвращается к Пауле, а Эрих, после разговора по душам с Ильзой – к ней. Между тем, выясняется, что начиненные порохом брикеты угля взорвались в квартире консьержа Крюгера. Пьеса заканчивается сценой примирения всех соседей друг с другом.

Детективный сюжет и место действия отчетливо напоминают «Бобровую шубу», раннюю комедию Г. Гауптмана, но легкая развлекательность комедии Бёттчера скорее соответствует немецким пьесам 1890-х с их любовными многоугольниками, подслушиваниями и эффектными разоблачениями. В отличие от пьесы Гауптмана, где вор известен заранее, у Бёттчера зрители могут лишь догадываться о преступнике и потому наибольшее удовольствие им доставляют неожиданные сюжетные повороты, а не обрисовка характеров. В «Бобровой шубе» один из главных героев – полицейский фон Верган, совершающий самые неблаговидные поступки. В «Шуме» же жители дома самостоятельно решают конфликты. Оптимистичная и находчивая фрау Бок действи-

тельно напоминает оборотистую фрау Вольф, но здесь она противостоит не самодовольной и некомпетентной полицейской власти, а всего лишь вредному консьержу.

Комедия Бёттчера, не потерявшая популярности и в постнацистские годы, несмотря на принципиально вневременное звучание, все же имела одну деталь, маркер эпохи. На суде пострадавший Шульц называет Крюгера и его жену «коммунистами» – в Третьем рейхе это страшное обвинение. А в фильме Харлана они даже грозятся отправить преступного консьержа в концлагерь (возможно, это первое и единственное упоминание концлагерей в нацистском кино).

Попытки нацистских идеологов изменить роль женщины в обществе были более ощутимы простым немцем, чем разного рода манипуляции в административном управлении и законах о наследовании. На первый взгляд, нацизм стремился лишить женщин прав, завоеванных в годы Веймарской республики. Но процесс эмансипации невозможно было остановить, поэтому попытки нацистов представить женщин прежде всего матерями, воспитательницами поколения будущих властителей мира успеха не имели. Понимая, что потерять доверие женской части общества было бы расточительством, Геббельс еще в 1933 г. говорил: «Никто не будет носиться с безрассудной мыслью вытеснить женщину из общественной жизни[26], с рабочего места, запрещать ей зарабатывать на пропитание. Но политика и война, эти мужские дела, должны остаться мужчинам»[27]. Свою убежденность в необходимости усиления роли женщины в семье министр аргументировал демографической статистикой, продемонстрировавшей резкое падение рождаемости с 1890 по 1933 гг. Для улучшения ситуации все незамужние девушки, собиравшиеся в будущем работать в промышленности, частных фирмах или на государственной службе, обязывались сначала отбыть трудовую повинность: год проработать домработницей в многодетной семье, или два – в благотворительных учреждениях с минимальным окладом. Логика нацистов сводилась к тому, что женщины не захотят работать почти бесплатно и начнут раньше выходить замуж, обзаводиться детьми. Давление оказывалось и на мужчин: бездетные холостяки платили государству особый налог.

Самой популярной в сезоне 1936/37 гг. оказалась пьеса «Четыре компаньона» Йохана Хута[28], которую можно рассматривать как пример демонстрации официальной политики Третьего рейха в области взаимоотношения полов. Пьеса была столь популярна, что уже в 1938 г.

режиссер Карл Фрёлих снял по ее сюжету фильм – с молодой Ингрид Бергман в главной роли.

…На выпускном вечере в училище графики педагог Штефан Колунд наставляет выпускниц, рекомендуя им оставить профессию и выйти замуж. Честолюбивая Марианна, хотя и влюблена в Штефана, возмущена его словами – у нее достаточно таланта и уверенности в себе, чтобы сделать карьеру. Вместе со своими сокурсницами Кэти, Лотте и Франциской девушка организует рекламную фирму «Четыре компаньона». Компания процветает, но внезапно обнаруживается, что Лотте тайно вышла замуж, Кэти ждет ребенка, а Франциска предпочитает заниматься искусством, но не коммерцией. Оставшаяся в одиночестве Марианна, немного пострадав, внезапно встречает на выставке их фирмы Колунда, восхищенного талантом четырех компаньонок. Ученица и ее бывший учитель признаются друг другу в любви.

Штефан – консерватор, из тех, что пытаются уместить роль женщины в триаду «Дети, кухня, платье» (*Kinder, Küche, Kleider*[29]). Марианна же – настоящий ребенок Веймарской республики с ее прогрессивными взглядами на женский вопрос, и стремится добавить к вышеназванным ценностям еще одну «К» – «Карьеру».

Драматург писал: «Молодая женщина современной Германии не является ни объектом сентиментальных настроений, ни ханжой, ни похотливой развратницей, как в иные времена»[30]. Он создавал образ женщин, знающих цену своему таланту, способных на многое, но готовых бросить работу, если она угрожает семейному благополучию. Таким образом, какой бы путь ни выбрала молодая девушка, в финале она всегда оказывалась в одном положении: замужем.

Будто в доказательство состоятельности женщин в творческих профессиях в репертуар немецких театров ворвалась драматург Шарлотта Риссман[31]. Ее романтическая комедия «Ничего мне не обещай» была поставлена по всей Германии, не обошла и столичную сцену: 12 ноября 1936 г. состоялась премьера в *Preußischen Staatstheater*.

…Завышенные требования к себе мешают художнику Мартину Пратту продавать свои картины. Его жена Моника, уставшая от полуголодной жизни и бесконечного самобичевания мужа, берется тайно торговать его полотнами, подписывая их «М. Пратт». Мужчины-покупатели, считающие автором – из-за совпадения инициалов – молодую женщину, охотно расстаются с деньгами в надежде, что помощь хорошенькой художнице может стать началом романтических отношений.

Обман раскрывается лишь тогда, когда Монике приходит уведомление о присуждении государственной премии в области живописи. Трогательная пьеса игнорировала реалии Рейха: чтобы иметь возможность продавать картины и удостоиться государственной премии, Моника должна была быть как минимум членом Палаты изобразительного искусства – членство в ней было обязательным для всех художников, попытка работать вне Палаты грозила профессиональной смертью.

Оскорбленный обманом Мартин уходит от жены, через какое-то время возвращается и обещает Монике перестать быть столь требовательным к себе. Комедия завершалась демонстрацией взлелеянного идеологией образца семьи: муж – добытчик, жена – верная соратница. Может показаться, что художник, отказавшись от своих принципов, перестает быть настоящим мастером и начинает производить полотна, потворствуя вкусу толпы… Но никакого второго смысла, психологических перипетий, объема изображения в комедии нет.

Проблемы классового расслоения преподносились в нацистской пропаганде как решенные – само существование в Рейхе бедняков практически отвергалось. В комедии Роберта Нойнера «Вечный ребенок» классовое неравенство – сердце сюжета, и автор обозначает место действия как нейтральное.

…Двое победителей конкурса рекламы, владелец концерна Тоблер и молодой безработный кандидат наук Хагедорн, получают приз – отдых в фешенебельном отеле. Экстравагантный богач хочет понять, как живут бедняки, и притворяется малоимущим. Пока он, переодетый в лохмотья, мерзнет в каморке под крышей, добрый и безработный бедняк, которого по ошибке считают миллионером, смущенно принимает знаки внимания. Мистификация разрастается, но все завершается благополучно.

И снова – «лекала» классики. Обмен социальными ролями, соответственно – костюмами, помещение двух героев в диаметрально противоположные обстоятельства, – словом, модель «принца и нищего». Впрочем, такая сюжетная схема возникла много раньше романа Марка Твена – она есть и в одной из новелл «Тысячи и одной ночи», и у Шекспира в прологе к «Укрощению строптивой»… Немецкий вариант подобного сюжета – «Шлюк и Яу» Гауптмана. Однако между комедией немецкого классика и «Вечным ребенком» Нойнера при очевидных сюжетных совпадениях есть значимые смысловые различия.

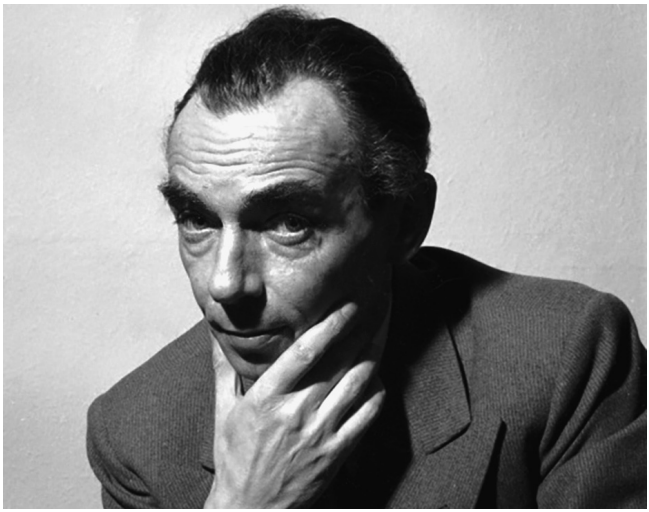
У Гауптмана через комедийную путаницу не лучшей его пьесы проглядывает философский смысл: жизнь есть сон, сон есть жизнь.

Попав в новую для себя ситуацию, люди могут, как добродушный, вечно пьяный бродяга Яу, превращенный шутки ради во владельца замка, преобразиться: сначала в грубого наглеца, а затем и вовсе в жестокого тирана. В комедии Нойнера безработного Хадегорна (параллель Яу) богатство не развратило, он с достоинством прошел все искушения, сохранив свое благородство. Так же, как и миллионер Тоблер в любых обстоятельствах – вечный ребенок, счастливый человек, для которого переодевание в бедняка – лишь безобидное развлечение и источник новых ощущений. Героев пьесы, написанной в нацистской Германии, никакие – даже самые жесткие – обстоятельства не могут извратить, они остаются верны себе, своей честности и душевной доброте. Все благополучно, беззаботно, весело, да к тому же, комедия Нойнера, в отличие от гауптмановской пьесы, действительно полна юмора – порой принимающего форму едкого остроумия, но чаще – добродушной иронии.

Впрочем, комедийная мистификация в пьесе дополнена другой мистификацией, связанной с проблемой авторства. Дело в том, что за вычетом некоторых имен персонажей и второстепенных деталей точно такой же сюжет предстает перед читателем романа «Трое в снегу», изданном в Швейцарии в 1934 г. Но если автором пьесы числится, как уже было сказано, некий Роберт Нойнер, то роман принадлежит перу Эриха Кёстнера[32]. История этого плагиата (или автоплагиата?) и сегодня остается загадочной.

Дело в том, что имя Роберта Нойнера в Палате культуры было зарегистрировано как псевдоним невзрачного аполитичного писателя Вернера Бура, которым тот пользовался в начале своего творческого пути. Бур был детским товарищем Эриха Кёстнера. Самого Кёстнера в 1933 г. объявили политически неблагонадежным и запретили издаваться. В нескольких письмах к матери и, опосредованно – к гестапо (очевидный намек на уверенность в перлюстрации нацистами личных писем) автор романа рассказывал про свои встречи и разговоры с Робертом. Встречался ли он на самом деле с Буром и – если да – зачем последнему вообще было пользоваться псевдонимом?..

Завещание Нойнера, найденное через много лет в бумагах Кёстнера, гарантировало писателю все авторские отчисления от пьесы. Была ли это услуга старого товарища Бура или Роберт Нойнер был выдуманной Кёстнером фигурой? Может быть бесправный Кёстнер «переодевался» в успешного драматурга Нойнера, и пьеса помогла ему, лишенному воз-



Эрих Кёстнер

можности зарабатывать писательским трудом, выжить. Сложно поверить, что писателю-изгою удалось одурачить своего гонителя, доктора Геббельса, но в 1941 г. «Вечного ребенка» поставили даже в *Deutsches Theater*, чьим покровителем называл себя министр пропаганды.

Нацисты внушали немцам, что они – идеальны. Идеальны уже по праву рождения, по крови. Поэтому ставшая к XX в. широко известной мысль Лессинга (высказанная им в «Гамбургской драматургии») о том, что смех может служить исправлению человеческих характеров, виделась им бесполезной. Быть может, именно поэтому современные драматурги, сознательно или бессознательно, создавали комедии поверхностные, совершенно лишённые моральных уроков.

Развлекательный театр с его светлым, беззаботным юмором, не преследующим никакой дидактической цели – шутка только ради удовольствия – был экономически выгоден, потому что неизменно пользовался зрительским спросом. Удобен он был и для режима, стремящегося к демонстрации радости и наслаждения жизнью в обновляющейся Германии. При крайней агрессивности идеологии, при массовом геноциде, невероятной и изощренной жестокости показ страданий и смерти считался в Рейхе недопустимым: убийства на сцене и в кино появлялись все реже, а во время войны солдатам вермахта запрещалось фотографировать мертвые тела – даже если это были мертвые тела врагов.

Преступления против человечества происходили в тени красочной индустрии развлечений, отгораживающей обычного немца, европейского буржуа, привыкшего к комфорту и стремящегося к уюту, от уродливой реальности. В театре и кино зрителям являлись ловкие и веселые крестьяне, легкомысленные молодые романтики, очаровательные девушки, амбициозные художники, живущие и действующие в выдуманном мире цветущей Германии.

Комедии затушевывали и раскрашивали нежным светом пугающую реальность. Смех, во все времена работавший и как выявление парадокса (своеобразный «эффект очуждения»), и как средство избавления от скуки, от обыденности, от усталости, в Третьем рейхе обрел новую, очень важную функцию – защиты от страха. [33]

1 Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums. URL: https://www.dhm.de/index.php?id=22191 (Дата обращения: 11.11.2019)

2 См. *Бётхер К., Геердтс Г.Ю., Гойкенкамп Р.* История немецкой литературы. В 3 томах. Т. 1. М.: Радуга, 1985. С. 310.

3 Письмо Ф. Энгельса К. Марксу от 10 декабря 1873 г. // *Маркс К., Энгельс Ф.* Избранные письма. М.: Госполитиздат, 1947. С. 289.

4 *Бентли Э.* Жизнь драмы. М.: Айрис-Пресс, 2004. С. 294.

5 См. *Birdsall C.* The Festivalisation of the Everyday // Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. P. 88.

6 *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 385.

7 Только около 14 % фильмов, снятых при национал-социализме, можно причислить к политическим.

8 *Führer K.Ch.* Two-Fold Admiration: American Movies as Popular Entertainment and Artistic Model in Nazi Germany, 1933–39 // Mass Media, Culture and Society in Twentieth-Century Germany. New York: Palgrave Macmillan, 2006. P. 100.

9 — Какой самый высокооплачиваемый мужской хор в мире?
— Немецкий Рейхстаг: он собирается раз в год, поет государственный гимн, и при этом каждый хорист получает 600 рейхсмарок в месяц. *Gamm H.-J.* Der Flüsterwitz im Dritten Reich. München: Paul List Verlag, 1966. S. 38.

[10] Для сравнения: в немецких концлагерях в январе 1939 г. содержалось примерно 60 000 человек, т.е. 0,08 % от населения Германии (69 314 000 человек). В лагерях, колониях и тюрьмах ГУЛАГа на январь 1939 г. находится почти 1 990 000 человек, 1,16 % от населения СССР (170 600 000 человек). То есть в СССР количество заключенных в 14,5 раз превышало количество заключенных в Германии. Подробнее см. *Эпплбаум Э.* ГУЛАГ: паутина большого террора. – М.: Московская школа политических исследований, 2006; *Gruchmann L.* Justiz im Dritten Reich 1933–1940. – München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2001.

[11] Хотя еще в 1937 г. все шутки о фюрере и партии были запрещены.

[12] Хинрихс, в двадцатые годы ставший знаменитым драматургом в родном Ольденбурге, а затем и по всей Северной Германии, с нацистами сближался постепенно. В 1935 г. он возглавил региональное отделение Имперской палаты литературы, в 1937 вступил в NSDAP, в 1941 участвовал в организации Европейской ассоциации писателей. Драматург получил несколько престижных наград. Более того, *Niederdeutsche Amateurbühne* (Нижненемецкий любительский театр) ещё при его жизни был переименован в *August-Hinrichs-Bühne* (Сцену Августа Хинрихса). На процессе по денацификации он категорически отказывался от наличия каких бы то ни было политических мотивов в своих произведениях и настаивал, что в частной жизни даже спасал преследуемых режимом. Его оправдали. После 1945 Хинрихс продолжал писать пьесы и сценарии, а тексты 1930-х гг. вернулись в репертуар немецких сцен в 1960-х.

[13] Подробнее об этом см. *Клемперер В.* LTI. Язык Третьего рейха. Записная книжка филолога. М.: Прогресс-Традиция, 1998. – 384 с.

[14] До прихода нацистов к власти Кан был директором издательства. В 1933 г. начал активно писать комедии и сценарии развлекательных фильмов. В 1937 г. принял участие в создании откровенно пропагандистской ленты «Мой сын, господин министр», высмеивавшей демократические принципы. После окончания Второй мировой войны перестал писать для театра.

[15] Цит. по: *Eicher Th., Panse B., Rischbieter H.* Theater im «Dritten Reich»: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Hannover: Kallmeyer, 2000. S. 591.

[16] Ibid.

[17] Хамик, родившийся в Вене в конце XIX в., был продолжателем традиций народной венской комедии. Всю жизнь прожил в Австрии,

написав десяток пьес для театра и радио, которые пользовались большим успехом в 1930–40-е гг.

[18] Цит. по: *Eicher Th., Panse B., Rischbieter H.* Op. cit. S. 587.

[19] С середины 1930-х Хёмберг работал обозревателем отдела «Культура» в «Фёлкише беобахтер», но убежденным нацистом никогда не был. После Второй мировой войны продолжил успешную карьеру драматурга.

[20] Цит. по: *Eicher Th., Panse B., Rischbieter H.* Op. cit. S. 592.

[21] Ibid. S. 593.

[22] Велленкамп работал советником драматурга в мюнхенском Каммершпиле, в эпоху нацизма писал не только пьесы, но и романы, сценарии, фельетоны (не пользовавшиеся, впрочем, большим успехом). После войны продолжил заниматься литературной деятельностью.

[23] Цит. по: *Eicher Th., Panse B., Rischbieter H.* Op. cit. S. 591.

[24] Нацисты ещё в эпоху Веймарской республики подвергали «Радостный виноградник» нападкам и даже несколько раз срывали спектакли – их возмущало, что в пьесе уничижительно изображены ветеран войны, студент-националист и советник-консерватор. Пьеса Цукмайера в Рейхе была запрещена, сам писатель эмигрировал в 1933 г.

[25] Бёттчер получил некоторую известность еще до Первой мировой войны комедиями и романами на охотничьи темы. В 1937 вступил в NSDAP. После 1945 г. в ФРГ его произведения не только не были запрещены, но и переиздавались, тогда как в ГДР несколько книг попали в списки нежелательной литературы.

[26] Министр пропаганды, давно выступавший публично, в 1933 г. уже по привычке лукавил. Юридически женщинам действительно не чинили никаких препятствий для получения образования, выбора профессии и членства в партии. Однако пропаганда навязывала «слабому полу» определенные профессии, поощряла деторождение. Что же касается членства в NSDAP, то с 1933 г. туда принимали только мужчин. Осталась возможность состоять в политических кружках, чья работа была больше похожа на светские чаепития, чем на обсуждение реальных общественных проблем.

[27] *Goebbels J.* Signale der neuen Zeit. München: Zentralverlag der NSDAP, 1940. S. 118.

[28] Хут некоторое время был актером, но, не достигнув успеха, переквалифицировался в критика, а затем в сценариста. Написал несколько пьес. Никогда не был членом нацистских организаций. После войны

продолжил с успехом работать в кино, сделал несколько адаптаций пьес Гауптмана.

[29] Один из вариантов знаменитого выражения *Kinder, Küche, Kirche* («Дети, кухня, церковь»), приписываемого кайзеру Вильгельму II, якобы противопоставившему триаде «женских ценностей» – мужские: *Kaiser, Krieg, Kanonen* («Император, война, пушки»). Триада демонстрирует отношение к женщине не только в Германии, но и в большинстве стран западного мира в начале XX в. Нацисты никогда не пользовались этим словосочетанием, да и диалог с церковью у них был напряженный. Однако по сути именно концепция «Трех К» определяла гендерную политику Рейха.

[30] Цит. по: *Grange W.* Ersatz Comedy in the Third Reich // University of Nebraska, Faculty Publications and Creative Activity, School of Theatre and Film. P. 27.

[31] О Шарлотте Риссман не сохранилось никаких сведений, хотя пьеса была очень популярна, а в 1937 г. режиссер Вольфганг Либенайнер снял по ее мотивам фильм.

[32] В начале 1930-х гг. Кёстнер стал одной из самых видных фигур берлинской интеллигенции. Он писал чрезвычайно много, издавая сборники сатирических стихов, детские книжки, работая корреспондентом в нескольких газетах и журналах. В 1933 его произведения сжигали в «кострах книг» по всей стране. В Палату писателей его, пацифиста, сочувствовавшего социал-демократам, не приняли. Однако уже после смерти писателя обнаружилось, что Кёстнер работал над несколькими киносценариями, используя различные псевдонимы. В какой степени это было известно нацистскому руководству киностудий – остается неясным.

Екатерина Белова

Неизвестный балет Дмитрия Брянцева

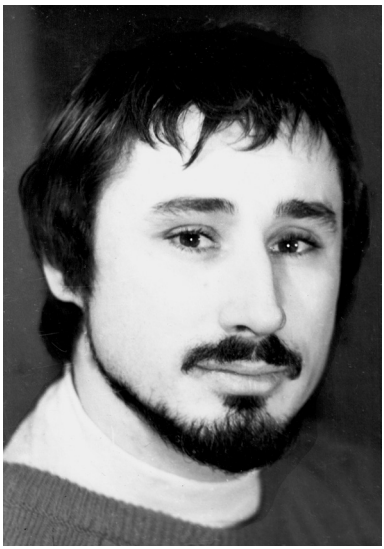
Попытка реконструкции

Имя хореографа Дмитрия Брянцева стало известно в 1977 г. сразу после его первой большой работы – телевизионного балета «Галатея» с участием Екатерины Максимовой. За ним последовал телевизионный балет «Старое танго», спектакль «Гусарская баллада» в Большом театре, «Конек-Горбунок» в Ленинградском Кировском театре.

Почти все постановки Брянцева имели успех и получили множество (порой разноречивых) рецензий. А вот об одноактном балете «Страница прошлого» на музыку Дмитрия Шостаковича, поставленном Брянцевым в декабре 1982 г. на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова (ныне Мариинского), сегодня практически ничего не известно. Спектакль прошел всего два раза и был снят с репертуара через десять дней после премьеры. Газеты и журналы не успели опубликовать ни одного отзыва: появились лишь небольшие информационные заметки о состоявшейся премьере – в «Ленинградской правде», «Советской России» и в многотиражке Кировского театра «За советское искусство». Сначала спектакль был окружен вынужденным молчанием, затем – несправедливым забвением. Он, к сожалению, не был снят на видео: осталось лишь несколько фотографий и записанные на магнитофонную пленку воспоминания Брянцева. Автор этой статьи, трижды видевшая «Страницу прошлого» (включая генеральную репетицию), делала подробные записи сразу после каждого просмотра, благодаря которым и возникла данная попытка реконструкции забытого балета.

…Весной 1982 г. главный балетмейстер Кировского театра Олег Виноградов предложил Дмитрию Брянцеву (к тому времени «второму» штатному балетмейстеру театра) поставить спектакль. При этом свобода выбора музыки и сюжета была ограничена несколькими «исходными данными». Во-первых, балет должен быть создан обязательно на музыку Дмитрия Шостаковича. Во-вторых, он может быть только одноактным. В-третьих, в него должна войти ранее поставленная Брянцевым на музыку Шостаковича хореографическая миниатюра «Старая фотография». И, наконец, на подбор музыки, сочинение хореографии, репетиции и выпуск самого спектакля отпущено было чуть больше полугода.

Чем объяснялись подобные условия? В Кировском театре с 1961 г. шел легендарный одноактный балет Игоря Бельского «Ленинградская симфония» на музыку 1-й части Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича – спектакль, премьера которого стала событием для своего времени. Его решили в очередной раз возобновить, введя новых исполнителей. Раньше «Ленинградскую симфонию» объединяли в программу одноактных спектаклей вместе с фокинской «Шопенианой», что, конечно, не сочеталось ни по времени создания, ни по эстетике, ни по музыкальному материалу, ни по хореографической стилистике. Поэтому теперь предполагалось соединить «Ленинградскую симфонию» с каким-нибудь другим одноактным балетом на музыку Шостаковича,



Дмитрий Брянцев

сделав вечер его балетов. Брянцеву как раз и предстояло сочинить новый балет, который должен был идти в первом отделении вечера и являться как бы предысторией «Ленинградской симфонии», посвященной теме Великой Отечественной войны. А жесткие сроки создания нового спектакля объяснялись необходимостью подготовить его к 60-летию образования СССР (отмечавшемуся в декабре 1982 г.).

Основная трудность полученного задания для Брянцева, по его словам, заключалась в том, что поставленный им балет должен был драматургически сочетаться со спектаклем Игоря Бельского. «Ленинградская симфония» заканчивалась гибелью героев и плачем по погибшим в финале-реквиеме. Трагическая тема войны и утраты любимых была хореографически емко раскрыта Бельским, и сочинять балет, предваряющий «Ленинградскую симфонию», тоже с трагическим финалом – не имело никакого смысла. «Тут нужен был уже совсем другой сюжет и другая атмосфера, – рассказывал Дмитрий Брянцев. – Сюжет довольно простой и незатейливый я придумал сам. Три друга – Солдат, Матрос и Рабочий – возвращались после гражданской войны в Петроград: мы видели, как складывалась их жизнь, как они воспринимали окружающую их обстановку, как постоянно приходили на помощь друг другу, как влюблялись… Это балет прежде всего о дружбе. Даже не о любви. Мы рассказывали здесь как бы историю отцов и матерей тех юношей и

девушек, которые вышли на набережные Невы белой июньской ночью 1941 года в “Ленинградской симфонии” Бельского. Мы рассказывали о людях 20-х годов: о том, как искренно они верили в свои идеалы, как строили новую жизнь, как они были молоды, влюблены, счастливы. Что из всего этого получилось потом – уже другой вопрос и, наверное, тема совсем другого спектакля, но тогда мне просто хотелось показать трех друзей: в чем-то очень наивных, в чем-то порой даже забавных, но верных своей дружбе и вере в будущую прекрасную жизнь…

Сам сюжет выстраивался постепенно. Главной проблемой здесь для меня был подбор музыки Шостаковича. Я пошел в Ленинградский Дом звукозаписи, послушал все имеющиеся там записи произведений Дмитрия Дмитриевича и отобрал те фрагменты, в которых услышал нужные мне темы. Не могу словесно объяснить мой чисто индивидуальный принцип отбора – я интуитивно чувствовал эту музыку, слышал ее тем внутренним слухом, который возникает в процессе сочинения балета, когда мелодия как бы становится для тебя зримой, почти осязаемой. У Шостаковича же в ранних произведениях музыка кажется просто пластически “объемной”. Само время написания и жанр музыки для меня особого значения не имели. Я отобрал фрагменты из следующих произведений Дмитрия Дмитриевича: из музыки к кинофильму “Год, как жизнь” (начало балета, военная тема), из балета “Болт” (танец трех друзей), из балета “Золотой век” (сцена на бульваре), из музыки к кинофильму “Новый Вавилон” (сцена с бандитами), из Первого концерта для фортепиано с оркестром (адажио Солдата и Девушки), из сюиты из балета “Болт” (сцена в ресторане, затем дуэт Матроса и его подруги), из балета “Золотой век” (сцена, носящая у нас условное название “Проходная завода”, где танцуют Рабочий и восемь девушек), из Второй балетной сюиты – сентиментальный романс и галоп-финал (дуэт Рабочего и его подруги: на эту же музыку раньше была мною поставлена хореографическая новелла “Старая фотография”) и из балета “Болт” (свадебный финал спектакля). Я брал только целые фрагменты, не меняя в них ни одной ноты, не сокращая ни одного такта – *ничего*! Все было сохранено именно в том виде, как написал Шостакович.

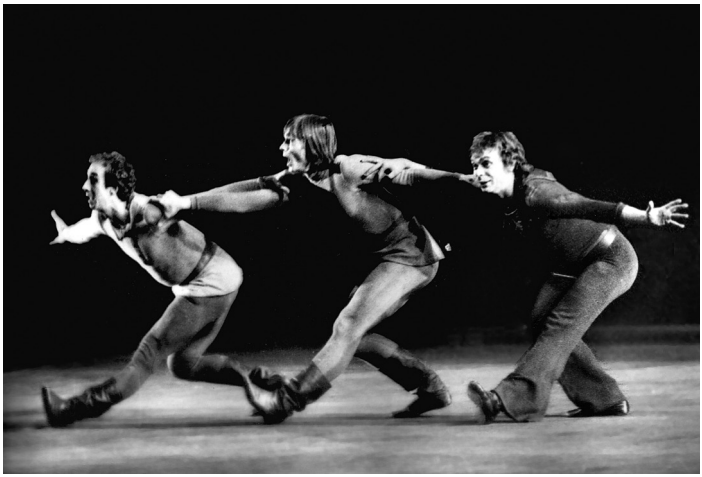
Но при компоновке фрагментов сразу же возникли трудности: они плохо “стыковались” друг с другом: “швы” между ними оказывались слишком заметными. Такую фрагментарность и дробность всего музыкального материала необходимо было чем-то оправдать. И тогда возникла тема старых фотографий. Я не настаивал на законченной

«Страница прошлого». Ленинградский театр оперы и балета им. С.М. Кирова. Сцена из спектакля. Фото В. Казуто (архив Е.П. Беловой)

музыкальной драматургии, для меня драматургия была заложена в хореографии и в либретто, а музыка как раз вполне могла быть “обрывочной”: ведь сначала идет рассказ про одного героя, потом – второго, третьего, а в итоге уже все связывается воедино. Мне казалось, что такой принцип отбора музыки вполне имеет право на существование, если подкреплен всем строем спектакля»[1].

Брянцев назвал балет «Страница прошлого». Имелось еще запасное название – «Три товарища», которое вызывало совершенно излишние здесь ассоциации с одноименным романом Ремарка. И то, и другое название вполне соответствовало теме балета. Любопытно, что слово «страница» стоит в единственном числе, хотя по звучанию тут явно напрашивается множественное число – «страницы». Но постановщик подчеркивает отсутствие каких бы то ни было обобщений и исторической протяженности хореографического рассказа: это всего лишь *одна-единственная* страница прошлого, повествующая о начале 1920-х гг., о нескольких днях жизни трех друзей и их избранниц.

Спектакль был решен Брянцевым как серия поочередно оживающих фотографий из старого альбома. Балетмейстер, словно листая его, специально задерживается на некоторых снимках, внимательно и пытливо вглядывается в них, стремясь угадать предысторию или дофантазировать продолжение запечатленного момента. Так, еще до



«Страница прошлого». Ленинградский театр оперы и балета им. С.М. Кирова. Сцена из спектакля. Фото В. Казуто (архив Е.П. Беловой)

начала балета, на внутреннем занавесе-заставке (художник Михаил Шишлянников), среди газет, воззваний, декретов, документов первых послереволюционных лет мы видим несколько пожелтевших от времени фотографий красноармейцев в перерыве между боями. Под первые аккорды оркестра (дирижировал спектаклем Евгений Колобов) луч прожектора высвечивал ту из них, на которой был изображен полк со своим командиром.

Когда поднимался внутренний занавес, на сцене возникала короткая динамичная картина битвы красноармейцев с невидимым нам противником. В финале сцены красноармейцы картинно застывали, позируя перед воображаемой фотокамерой для группового снимка. На нем сразу выделялись герои спектакля – Солдат, Матрос и Рабочий, фотография которых тоже была помещена на внутреннем занавесе. Оставшись втроем на сцене (остальные красноармейцы словно растворялись в «дымке прошлого»), друзья, позируя, принимали плакатные позы победителей: опускались на одно колено или поднимались в полный рост, горделиво вскидывая голову.

Обозначив прием в самом начале спектакля, Брянцев уже так подробно не расшифровывал его дальше. В начальной и финальной мизансцене каждого эпизода постановщик едва заметно фиксировал в пластике персонажей балета своеобразный «стоп-кадр», намеком давая

«позирование» в движениях героев. И только в самом конце спектакля на сцене появлялся «настоящий» фотограф с аппаратом на трехногом штативе.

Балет Брянцева состоял из серии самостоятельных эпизодов, объединенных временем действия и тремя героями, «скрепляющими» собой весь спектакль. Каждая ожившая фотография давала возможность постановщику показать персонажей крупным планом, что сообщало спектаклю особую камерность, интимность хореографической интонации рассказа, лишенного выспреннего пафоса и многозначительности.

Три основных героя «Страницы прошлого» возвращались в родной Петроград, радостно вглядываясь в знакомые улицы и дома. На декорационном заднике поле боя сменялось петроградским пейзажем рабочей окраины: набережная Охты, черный контур фонарей на фоне желтого неба, отражающегося в водной глади; плывущие по реке баржи; невысокие, чуть наклонившиеся дома, окрашенные в коричневато-серые цвета. Солдат, Матрос и Рабочий, положив руки на плечи друг другу, входили в город победителями. Но город казался пустынным: здесь никто не ждал их и не встречал – они же, опьяненные счастьем возвращения, этого не замечали. Танец друзей звучал ликующе. Герои словно боялись оторваться друг от друга и, не снимая руки с плеча товарища, проносились в широких прыжках по диагонали сцены. В танце превалировала синхронность движений. Брянцев не спешил индивидуализировать каждого из них, давая единый портрет неразлучных друзей. Лишь однажды герои, хвастаясь друг перед другом своей ловкостью и силой, поочередно проделывали комбинации сложнейших прыжков, а затем, снова положив руки на плечи друг друга, соединялись, увереннее чувствуя себя вместе.

«Крупный план» Солдата, Матроса и Рабочего сменялся «общим планом» заполнивших сцену жителей Петрограда. Здесь были юные работницы фабрики в белых платьицах и туго повязанных на голове красных косынках; беспризорники, матросы, студенты, расфранченные дамы в модных шляпках, солидные господа с тросточками, милиционеры в белой форме. Каждый существовал сам по себе, в своем ритме, «говорил» на своем языке, не обращая внимания на других. Четыре группы персонажей одновременно танцевали на сцене, создавая интереснейшую хореографическую полифонию, сложное пластическое многоголосие.

Поначалу герои терялись среди этой новой для них и пока еще непонятной, пестрой жизни, затем пытались найти в ней свое место: знакомились с девушками-работницами, заглядывались на экстравагантных дам, старались попасть в такт танца моряков. Сцена носила условное название «На бульваре»: его обозначали две скамейки – одна на авансцене справа, другая – в глубине слева, при этом декорация с набережной Охты оставалась прежней. Для каждого появившегося здесь персонажа Брянцев нашел свою походку, движения, жесты, позы. В финале картины разрозненные группы объединялись в причудливую карусель, вовлекающую в круговорот новой жизни вернувшихся с войны героев. Но каждая группа в этой карусели не подстраивалась под общий лад, сохраняла свой неповторимый пластический «голос». Блестящая хореографическая находка Брянцева точно раскрывала внутреннее содержание не только конкретной сцены, но и времени, в котором происходили события спектакля. Эта карусель разрозненных групп становилась зримой метафорой жизни начала 1920-х годов. И в том, как бойко мчавшаяся по кругу карусель с наступлением темноты вдруг замедляла свой ход и рассыпалась, исчезая за кулисами, – ощущалась некая обреченность…

А в наступившей темноте орудовала банда во главе со своим предводителем в длинном черном широкополом пальто и шляпе. Бандиты, подпрыгивая, передвигались по сцене, присев на корточки и упираясь руками в землю (заставляя вспомнить петроградских «попрыгунчиков» с пружинами на ногах). Их темная одежда и ползучая, «прибитая» к земле пластика вызывали ассоциации с какими-то выброшенными на берег речными водорослями – тиной, всплывшей со дна. Лишенные романтического ореола и блатного колорита, бандиты возникали в спектакле как тревожные ночные тени города. Их жертвами оказывались возвращающиеся из ресторана модные дамочки в боа и господа с тросточками. Получив добычу, банда растворялась в темноте. На опустевшем бульваре появлялась Девушка (Елена Евтеева) в простом белом платье и светло-сиреневом газовом шарфе на шее; гладко зачесанные назад темные волосы собраны в тугой пучок на затылке. Ее движения были робкими и неуверенными: она словно только училась ходить. Девушка осторожно ступала на пятку, наклонив вперед корпус, потом опускалась на всю ступню, как бы проверяя твердость почвы, затем поднималась на пальцы, делала несколько легких шажков, мечтательно вскидывала руки, будто собираясь взлететь, но пугливо оглядывалась по сторонам и снова

«Страница прошлого». Ленинградский театр оперы и балета им. С.М. Кирова. Сцена из спектакля. Фото В. Казуто (архив Е.П. Беловой)

опускалась на всю ступню, втянув голову в плечи. Едва наметившаяся линия арабеска тут же сламывалась, поза оставалась незавершенной, не «допетой» до конца. Этот проход Девушки в чуть замедленном «рапидном» ритме обозначал особое пространство, не вписывающееся в границы города и бульвара. Присев на краешек скамейки, она задумчиво глядела куда-то вдаль…

На бульвар возвращались трое друзей. Увидев одиноко сидящую Девушку, они бравой поступью и широким шагом приближались к скамейке, усаживались рядом, всячески стараясь привлечь внимание незнакомки. Герои «рассказывали» ей о своих военных подвигах: опускались на одно колено, прыгали, маршировали, целились из воображаемого ружья, – но она оставалась неулыбчивой и безучастной. Смущенно потупив взгляд, героиня Евтеевой покидала общество трех друзей, удаляясь вглубь сцены странной поступью, унося с собой неразгаданную тайну своей печальной отчужденности…

Тут возникал довольно банальный сюжетный поворот, несколько разрушающий ощущение недосказанности. Окруженная бандитами, Девушка испуганно металась, билась в их руках, бессильно падала на землю. Тут, конечно, на помощь прибегали трое друзей. Начиналась ожесточенная драка, которая продолжалась затем в другом, недоступном взору зрителей месте.

На сцене в сгустившихся сумерках одиноко белело платье Девушки, оцепеневшей в совершенно не балетной, неприкаянной позе: голова опущена, плечи чуть приподняты, руки бессильно повисли вдоль тела, ступни ног с сомкнутыми коленями повернуты носками внутрь. За ее спиной вырастала коренасто-крепкая фигура Солдата – Николая Ковмира. Звучала лирическая вторая часть Первого концерта для фортепиано с оркестром: Брянцев давал долгий «крупный план» Солдата и Девушки. Их адажио, лишенное гармоничного согласия традиционных балетных дуэтов, строилось как живой, взволнованный хореографический диалог, состоящий из отдельных отрывочных реплик, молчаливых пауз, из мучительного не слияния двух голосов. «Общий язык» герои находили с трудом, преодолевая барьер взаимного непонимания.

Солдат довольно неумело старался утешить Девушку, но никак не мог найти «верный тон». Он то робел перед ее замкнутостью и горестной отрешенностью – едва приподняв Девушку за локти, словно помогал ей оторваться от земли, обрести силы, воспарить; то, поддавшись порыву нахлынувшего чувства, стремительно кружил ее, проносил через всю сцену, вскидывая на вытянутых руках в высоких поддержках. Она же боялась Солдата, отстраняясь, пыталась бежать: он не пускал, крепко держал за плечо; хотел, чтобы Девушка шла с ним рядом. Героиня Евтеевой никак не попадала в шаг Солдата – сбивалась, путалась, сникала. Его поцелуй приводил ее в смятение. Она прыгала, запрокинув корпус, отчаянно ударяла кулачками по коленкам, потом сжималась в комочек, обхватив поднятые к подбородку колени, прятала в них голову, вздрагивая от рыданий. Солдат брал ее на руки, укачивая как ребенка, затем осторожно опускал притихшую героиню на землю. Постепенно происходило «оттаивание» Девушки: героиня, закрывающая ладонями лицо, отворачивающаяся и опускающая глаза, теперь внимательно вглядывалась в Солдата, протягивала к нему руки. Угловато-некрасивые движения танца героини обретали мечтательную протяженность, соседствующую со звонкими «возгласами» жестов. Солдат снова учил Девушку идти с ним рядом. Поднявшись на пуанты, высоко вскидывая колени, она неумело переступала на пальцах и едва не теряла равновесие, не поспевая за размеренно-широким шагом его ног, обутых в большие черные сапоги, но уже не выскальзывала из объятий-поддержек, не отстранялась от руки, уверенно держащей ее за локоть. И шаг ее становился другим – свободным, легким, летящим, в унисон идущим с поступью Солдата, почти синхронным: только сопровождало шаг

героини не мощное звучание оркестра, а взволнованное соло фортепиано. В конце адажио Девушка, завороженно кружась в кольце сомкнутых, оберегающих ее рук Солдата, замирала, прильнув к его плечу…

Это адажио, превратившееся в целую хореографическую новеллу о любви, становилось лирической кульминацией спектакля: после него наступал некий смысловой перелом и все действие носило уже более комедийный характер.

Следующая сцена происходила в ресторане с низкими сводами, при красновато-мутном свете тусклых ламп, под томные вздохи оркестра и нервные всхлипы скрипок. Трое друзей замирали на пороге, изумленно и неприязненно разглядывая посетителей – в основном, нэпманов, расфранченных дамочек и высокомерных господ. Усевшись за стоящий справа у рампы столик, герои балета чувствовали себя здесь явно неуютно. Четыре пары, словно в забытьи, прижавшись щекой к щеке, исполняли на авансцене лениво-медленное танго. Среди завсегдатаев ресторана луч прожектора высвечивал экстравагантную девицу в красно-черном платье (Наталия Большакова). Героиня, сжимая в пальцах длинный мундштук, прохаживалась по ресторану походкой примадонны с надменно-скучающим взглядом. Девица сразу же привлекала внимание главаря банды (Александр Иваненко). Подойдя к героине Большаковой и, для приличия, слегка приподняв шляпу, главарь бесцеремонно хватал ее за талию, выступая впереди всех танцующих. Девица пребывала в состоянии некоторого удивления от подобного обращения, но послушно выполняла все положенные па «жестокого танго». Однако властная грубость партнера ей не нравилась, и она, не прекращая танца, демонстративно замедляла движения, сбивала ритм, делала неожиданные остановки. Тут уже не выдерживал Матрос (Петр Русанов). Негодуя, он внезапно вскакивал на стол, спрыгивал с него, приближаясь к танцующим весьма своеобразными прыжками на прямых ногах; при этом грудь его в тельняшке была богатырски выгнута колесом, курчавая голова гордо запрокинута, а чуть разведенные в сторону руки повернуты ладонями вперед. Вырвав девицу из объятий главаря, он пускался с ней в разудалый матросский пляс.

Герой П. Русанова, яростно бросая вызов вялому «буржуйскому» танго, танцевал с таким неистовым азартом, что его партнерша неумело начинала подтанцовывать на свой манер: согнув колени, забавно подпрыгивала на месте, ударяла в ладоши, поводила плечами, «павой» переступая с пятки на носок, степенно обходила Матроса. Находящиеся

Н. Большакова – Подруга Матроса,
П. Русанов – Матрос.
«Страница прошлого».
Ленинградский театр оперы и балета
им. С.М. Кирова.
Фото В. Казуто (архив Е.П. Беловой)

в зале другие матросы танцевально «аккомпанировали» темпераментному соло героя Русанова. Но «старый мир» не сдавался. Главарь вновь цепко сжимал в объятиях ничего не понимающую героиню Большаковой, а присутствующие в ресторане нэпманы, объединившись в восемь пар, стеной наступали на Матроса в ритме карикатурно-утрированного «жестокого танго», исполненного на «расейский манер», но звучащего уже довольно грозно, даже агрессивно. В синхронных высоких батманах резко взлетали вперед и в сторону ноги, повороты корпуса и головы становились быстрыми, жесты рук – отрывистыми, поступь – жесткой. Героиня Большаковой, не подчиняясь ритму танго, пыталась вырваться из рук главаря, но он крутил и подкидывал ее как тряпичную куклу, беспомощно перебирающую в воздухе ногами. Минутное оцепенение Матроса сменялось бурной пляской, уже не столько заразительно-бесшабашной, сколько отчаянно-негодующей. Тут к нему присоединялись двое верных друзей и все остальные моряки, образуя свою стену «танцевального сопротивления». Так, спор двух миров был остроумно решен Брянцевым через утверждение бытового танца. Сцена в ресторане заканчивалась дракой моряков с нэпманами, показанной нам лишь в самой начальной своей стадии. В общей сумятице и неразберихе Матрос, схватив за руку понравившуюся ему девицу, убегал с ней подальше от этого злачного места.

Ю. Гумба – Рабочий,
И. Чистякова – Подруга Рабочего.
«Страница прошлого».
Ленинградский театр оперы и
балета им. С.М. Кирова.
Фото В. Казуто (архив Е.П. Беловой)

Брянцев сочинил для героини Большаковой нарочито-манерную пластику: ее корпус все время чуть откинут назад, одно плечо приподнято, кисти согнутых в локтях рук безвольно висели. Прямые линии в хореографической пластике эмансипированной девицы отсутствовали. Она то кокетливо переступала на пальцах, то крутила замысловатые пируэты, то, взяв в руку ступню своей согнутой в колене ноги, озорно подпрыгивала – и в каждом ее движении звучала откровенная издевка над простовато-наивным Матросом. Но на неунывающего героя Русанова все эти «штучки» не больно-то действовали. Он «говорил» с ней на своем языке, не подстраиваясь под вычурно-изысканный тон светской «беседы». Матросу вообще всякие мелкие па были не по нраву: он предпочитал высокие энергичные прыжки, присядку, уверенную «матросскую» походку, эффектные концовки всех хореографических фраз. Перед обаянием бравого Матроса невозможно было устоять, и строптивая девица постепенно забывала свои изломанные позы, неестественную картинность жестов и презрительно-капризное выражение лица. В финале их дуэта она брала под руку самодовольно улыбающегося Матроса и застывала с ним в этой немного торжественной позе перед воображаемым фотоаппаратом.

Дуэт Матроса и его Подруги (именно так названа в программе героиня Н. Большаковой) тоже строился Брянцевым как хореографиче-

ский диалог, в котором «речь» каждого персонажа оказывалась ярко индивидуализированной. Диалог этот, в отличие от сцены Девушки и Солдата, носил лирико-комедийный характер, но драматургия отношений героев довольно быстро себя исчерпывала. Развитие их отношений было изначально заявлено балетмейстером, а потому сцена выглядела несколько затянутой.

Последний, третий дуэт возникал после небольшого эпизода, носящего условное название «Проходная». На заднике сцены массивные здания были соединены старинными железными воротами, над которыми еще возвышалась дореволюционная надпись: «Завод Курбасова и К°». Здесь, во внутреннем дворе завода, под частушечные мотивы Рабочий (Юрий Гумба) отплясывал лихую кадриль с восемью девушками-работницами. Девятая (эту партию исполняла Ирина Чистякова, первой станцевавшая миниатюру «Старая фотография» в 1977), внешне отличающаяся от подруг только синим цветом воротничка на таком же, как у них, простом белом платье и более яркой красной косынкой на голове, – оказывалась избранницей Рабочего. Девушки, подбоченясь, бойко подпрыгивали на пальцах, «аккомпанируя» себе покачиванием приподнятых плеч, стайками проносились в прыжках по сцене, хороводом окружали Рабочего и весело разбегались, оставив его наедине с избранницей. Дуэт Рабочего и его Подруги «дословно» повторял сочиненный Брянцевым номер «Старая фотография» на музыку Шостаковича, органично вписанный в контекст всего спектакля.

Дуэт начинался с чинного знакомства: девушка, рукой описав в воздухе дугу, жеманно протягивала партнеру ладошку, сложенную «лодочкой». Он, радостно и немного неуклюже сжав эту тоненькую ладошку-рыбку в своих больших руках, приглашал девушку на танец: темпераментно ударял себя ладонями по груди и коленям, откидывал корпус, чтобы пуститься в безудержный пляс, но так и замирал на «полуслове». Девушка не разделяла его настроений, своенравно «диктуя» свои условия. Деловито исправив начальную плясовую позу застывшего от изумления партнера, она, войдя в образ героини какой-то душещипательной мелодрамы, виденной в синематографе, положив его руки себе на талию, пылко обвивала шею Рабочего и, томно опустив веки, приникала к его груди. Так, кружась, они двигались по сцене в тягуче-замедленном ритме: девушка самозабвенно, на свой лад, повторяла где-то подсмотренные *pas* модных танцев – фокстрота и танго, сочинив из них весьма оригинальную хореографическую смесь. Рабочий сначала послушно

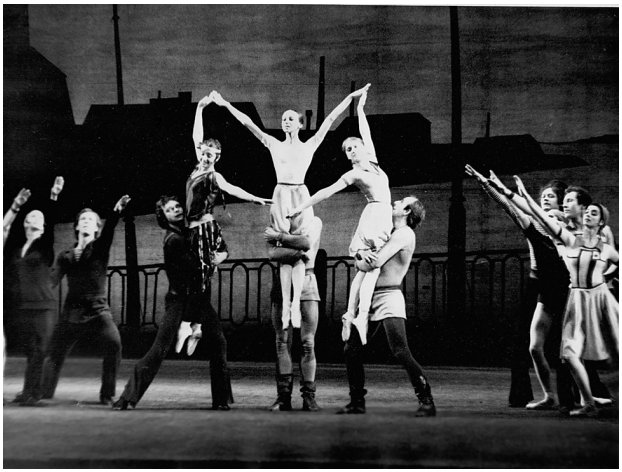
подчинялся прихоти своей миниатюрной, по-мальчишески угловатой избранницы, явно мечтающей об «изячной жизни». Но танцы в медленном ритме герою Ю. Гумбы скоро оказывались невыносимо скучны, да и далек он был от всяческого изящества: забавно растопырив пальцы, широко, по-простому раскидывал руки в стороны, не попадал в такт, наступал на ногу партнерше, а неловко сделав поддержку и вовсе ронял ее. «Ну давай спляшем по-нашему!», – словно взывал он, но не находил отклика. Наконец, не выдержав, Рабочий, молодецки поведя плечами и прищелкнув каблуком, пускался вприсядку; прыгал, обхватив в воздухе руками ступню вытянутой вперед ноги; переворачивался, делал колеса, с высокого прыжка сразу опускался на шпагат, азартно крутил большой пируэт. Задорный ритм кадрили подчинял себе и элегически настроенную девушку. Ее возмущенно протестующие взмахи руками и обиженные мелкие шажочки на пальцах сменялись вдруг стремительным вихревым фуэте. Подхваченная сильной рукой партнера, она мчалась с ним по сцене в высоких прыжках, забыв о роковых киногероинях и модных городских танцах, с удовольствием поддавшись безыскусному деревенскому веселью. Рабочий побеждал в этом остроумном «хореографическом споре», где почти каждая поддержка и поза неизменно вызывали смех в зрительном зале. В финале дуэта примирившиеся герои застывали, позируя для фотографа: она, чуть присев и вскинув голову, важно стояла впереди; он, по-хозяйски положив руку на плечо партнерше и вытянувшись в полный рост, горделиво возвышался сзади…

В последней сцене спектакля действие вновь переносилось на освещенную ярким светом просторную набережную Охты. Балет венчали три свадьбы. Солдата, Матроса, Рабочего и их избранниц поздравляла молодежь – работницы фабрики, моряки, студенты. На каждую из трех невест надевали фату, каждую пару новобрачных окружал веселый хоровод. Три маленьких хоровода сливались в один большой, образуя карусель: но тут уже не возникало пластической «разноголосицы» нескольких групп – в движениях и прыжках властвовала синхронность. Герои, находясь в центре сцены, неожиданно терялись среди этого ликующего окружения. Тут появлялся фотограф с аппаратом на треноге и, склонившись над ним, подавал жестом команду для группового снимка. Присутствующие, включая новобрачных, выстраивались в спортивные пирамиды: залезая на колени и плечи друг друга, победно вскидывали руки вверх и в стороны. Такой откровенно мажорной нотой и заканчивался этот балет…

«Страница прошлого». Ленинградский театр оперы и балета им. С.М. Кирова. Сцена из спектакля. Фото В. Казуто (архив Е.П. Беловой)

«Страница прошлого», наверное, могла бы стать интересным телебалетом, поскольку Брянцев нашел тут камерную интонацию всего повествования. Балет был построен по принципу монтажа отдельных контрастных эпизодов, возникающих «наплывами» и скрепленных «вырубками» света, погружающими сцену в темноту. Да и в структуре спектакля прослеживалось четкое чередование «крупных планов» героев и «общих планов» массовых эпизодов.

Во внутренней, смысловой структуре балета можно проследить любопытную кольцевую композицию. Спектакль начинался с массовой военной сцены, где все красноармейцы, выполняя синхронные движения танца, оказывались обезличенными, совершенно одинаковыми по пластической лексике. Среди них терялись три основных героя, слившихся с другими персонажами; ставших, *как все*. Постановщик сначала лучом света выделял их из общей массы, оставлял одних на сцене, сосредоточивал на них наше внимание, давая возможность разглядеть их и запомнить. Потом показывал трех друзей крупно, затем, поочередно – каждого по отдельности, выявлял их индивидуальные черты, создавая хореографические портреты, раскрытые не в сольных монологах, а в дуэтном танце. В финале балета «время индивидуальностей» заканчивалось: наступало время коммуны и физкультурных парадов, где все одинаковы, все равны. Тут даже личная жизнь проходит у всех



«Страница прошлого». Ленинградский театр оперы и балета им. С.М. Кирова. Сцена из спектакля. Фото В. Казуто (архив Е.П. Беловой)

на виду – свадьбы справляются на набережной. Потому и теряются герои и их избранницы в заключительной оптимистичной сцене: в пластической мозаике физкультурных пирамид они являются лишь отдельными элементами общего рисунка. Так, хореографически «высветив» героев военного времени и подробно рассказав о каждом из них, Брянцев в финале спектакля «растворил» их в безликости наступившей эпохи строительства социализма.

Балетмейстер вместе с художником Михаилом Шишлянниковым и художницей по костюмам Галиной Соловьевой передал в «Странице прошлого» стилистику 1920-х гг. Она выявлена не только во внешнем облике персонажей, но прежде всего – в пластике. Причем быта как такового в этом балете практически нет: сама хореографическая лексика персонажей оказывается достоверной и колоритной. В пластическом рисунке партий героев и в построении массовых сцен угадываются образы плакатов Д. Моора (военные эпизоды), рисунков и карикатур В. Лебедева и Кукрыниксов, картин К. Петрова-Водкина, А. Дейнеки, Ф. Богородского; фотографий из старых семейных альбомов, где изящно одетые дамы, позируя перед аппаратом, непременно чуть откидывали назад корпус и приподнимали одно плечо.

Весь балет, за исключением, пожалуй, двух сцен (военной сцены и адажио Солдата и Девушки), пронизывала несколько ироничная

интонация, снижающая серьезность всего повествования. Нигде не было патетики и открытого пафоса. А в дуэтах Матроса и Рабочего с их избранницами звучали уже откровенная ирония и комизм с элементами пародии. Заданная в первом адажио высокая лирическая нота в последующих дуэтах шла на явное снижение, возникая лишь отдаленными отголосками…

Брянцев поставил интереснейший жанровый балет, герои которого предстали не абстрактными символами, а живыми, понятными людьми. (Правда, женские образы в «Странице прошлого» получились у него более запоминающимися, чем мужские.) Балетмейстер конкретизировал здесь не только каждый отдельно взятый человеческий характер, но и каждую сюжетную ситуацию, избегая какой бы то ни было отвлеченности в своем рассказе. Хореографический текст его спектакля, счастливо лишенный пластической монотонности, изобиловал остроумно сочиненными комбинациями поддержек, неожиданными движениями, позами, прыжками. Зрители хорошо приняли балет на премьере 15 и 19 декабря 1982 г. Еще несколько премьерных спектаклей должны были состояться в конце декабря, но в январской афише 1983 «Страница прошлого» стояла почему-то уже переименованная в «Трех товарищей». А объявленные в конце декабря спектакли вдруг срочно заменили на давно идущие в репертуаре классические балеты.

Что же произошло?

«На премьеру “Страницы прошлого”, – рассказывал Брянцев, – Кировский театр пригласил вдову Дмитрия Дмитриевича Шостаковича – Ирину Антоновну. Она сообщила, что приехать не сможет, но выразила явное неудовольствие тем, что ее заранее не проинформировали о постановке этого балета. Честно говоря, когда я начинал работу над “Страницей прошлого”, я был уверен, что раз руководство Кировского театра поручило мне эту постановку *специально* для “Вечера балетов Шостаковича”, то вопрос о праве использования музыкального материала с вдовой композитора уже давно решен…

После премьеры “Страницы прошлого” я сразу же поехал в Москву для переговоров с Ириной Антоновной. К моменту моего приезда она вообще решила спектакль запретить. Аргумент у нее был довольно странный: “Дмитрий Дмитриевич такого балета не писал!” Да, конечно, не писал, я же на этом не настаивал! Но ведь он не писал и балеты “Барышня и хулиган”, “Ленинградская симфония”, “Клоп”, “Мечтатели”, “Гамлет”, “Свадебный кортеж” и другие, поставленные на музыку

из его произведений. Но все эти балеты шли на сцене нескольких театров, потому что разрешение на их постановку дал сам тогда еще здравствующий Дмитрий Дмитриевич Шостакович, которого, очевидно, не смущал принцип компоновки разных музыкальных фрагментов. А Ирина Антоновна, не захотев даже приехать посмотреть "Страницу прошлого", заявила, что мой подбор музыки дискредитирует имя Шостаковича! Я понимаю, что мог, наверное, поставить плохой балет на гениальную музыку, но совершенно не понимаю, как хореограф может дискредитировать *уже написанные* композитором сочинения?! Дело тут было совсем в другом, и отстаивала Ирина Антоновна явно чужие интересы. Ведь ровно за два с половиной месяца до выпуска "Страницы прошлого" в Большом театре состоялась премьера "Золотого века" в постановке Юрия Григоровича, после которой он официально объявил, что собирается теперь работать над балетом "Болт", тоже написанным Шостаковичем. Ирина Антоновна сказала, что в связи с будущей московской постановкой "Болта" и уже идущим там же "Золотым веком" для нее крайне нежелательно, чтобы музыка Дмитрия Дмитриевича из этих балетов использовалась в моем спектакле. (А у меня некоторые фрагменты были взяты как раз из вышеназванных сочинений!) Такая позиция вообще представляется довольно сомнительной: ведь идут же в нескольких театрах разные хореографические спектакли на одну и ту же музыку, и никого это почему-то не смущает: например, тот же "Иван Грозный" на музыку Сергея Прокофьева в Большом, и балет "Царь Борис" на ту же самую, только иначе скомпонованную музыку в Ленинградском Малом театре оперы и балета – и ничего! (Кстати, Прокофьев, как известно, тоже балета "Иван Грозный" не писал...) Мне довольно долго пришлось уговаривать Ирину Антоновну, и в результате она нашла некий компромиссный вариант, разрешив показывать "Страницу прошлого" только в Ленинграде и никуда никогда не вывозить на гастроли: ни, Боже сохрани, в зарубежные страны, ни в союзные республики, ни в Москву! Я, конечно, это условие принял и в тот же день уехал в Ленинград – надо было готовить новый состав исполнителей спектакля.

Но за то время, пока я в ночном поезде ехал из Москвы в Ленинград, на Ирину Антоновну, очевидно, было оказано определенное давление, поскольку, придя на следующее утро в Кировский театр, я узнал, что она, пользуясь авторским правом наследницы, запретила мой балет вообще, так ни разу его и не увидев. "Страница прошлого", пройдя

всего два раза (не считая генеральной репетиции), навсегда исчезла из репертуара Кировского театра. Полгода моих напряженных поисков, репетиций, полгода труднейшей работы солистов, кордебалета, педагогов-репетиторов, концертмейстеров, художников, оркестрантов, работников мастерских пошивочных цехов и многих других людей, участвовавших в создании балета, – оказались уничтожены одним словом и ушли в никуда, в песок, не оставив даже следа… А "Болт" на музыку Шостаковича в Большом театре за прошедшие годы Григорович, кстати, так и не поставил… Как говорится, Бог – судья каждому человеку в его деяниях и поступках, но справедлив ли подобный шаг Ирины Антоновны по отношению к памяти ее гениального мужа, чьи произведения могли бы жить на сцене Кировского театра? Да, мне безумно жалко «Страницу прошлого", о существовании которой сегодня почти никто не знает или уже не помнит…»[2]

«Страница прошлого» стала последним спектаклем, поставленным Д. Брянцевым на сцене Кировского театра за время ленинградского периода его жизни. В феврале 1985 г. он был назначен главным балетмейстером в Московский академический музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

[1] Из беседы автора статьи с Д.А. Брянцевым в октябре 1994 г. Архив автора.

[2] Там же.

Владимир Колязин

Первое испытание классикой. Ибсен

Часть 2-я, симфонизм как принцип режиссуры

«–Эй, назовись, покажись… – Бейся!..
– Без борьбы
Всех побеждает Кривая»

(Г. Ибсен. «Пер Гюнт»)

В поисках театрального выражения духовного содержания пьесы Ибсена «Пер Гюнт» Штайн выделял несколько чередующихся и пересекающихся драматических линий – 1) эпически-поэтическую, 2) мифологическую, 3) тривиально-экзотическую, 4) «монологи познания» (по нашему определению) как стадии развития главного персонажа. Штайн достигал симфонического качества режиссуры, выдвигая на первый план то одну, то другую ветвь, добивался синтеза всех линий, основываясь на их варьировании, драматическом столкновении или сведении до финального трагического пианиссимо.

На первых порах, в «растительную» фазу жизни, разум Пера, по версии *Schaubühne*, вообще дремлет, он довольствуется юношеским лепетом, фантазированием, неуемным физическим самовыражением. Первый небольшой монолог во втором акте в сцене в горах («Вся деревня в погоне за мной… / Мять, крушить, водопад запрудить! / Бить, с корнями выдергивать сосны! / Это – жизнь!») – своего рода биомеханический этюд Кёнига на тему «Пер – драчун и шалопай». Пулей взлетает на холм, пулей спускается вниз, совершая прыжок, не удерживается на ногах и падает, но ловко поднимается. Пробирается через невидимую чащу, наносит удар в воздух, что-то вырывает с корнем, останавливается в изумлении перед воображаемой преградой, готовый к новым подвигам. Виртуозная пластическая эскапада освещена легким сарказмом Кёнига. В промежутке между первым и вторым, более пространным монологом в Рондских горах следовала эротическая сцена с тремя стонущими в истоме пасту́шками – дикими весталками из салона Беаты Узе, являвшаяся первым сигналом тривиально-экзотической линии.

Второй монолог Пера 2-го «Что за замок?» (уже прообраз будущих «монологов познания») дает ключ к пониманию особенностей интеллектуальной конституции Пера, щедро одаренного природой, но даром этим во вред себе воспользовавшегося. Бессмысленные, не озаренные светом поиска, беспочвенные мечтания и образы начинают мучить сознание взрослеющего Пера. Прокручивая бесконечную ленту видений, Михаэль Кёниг одновременно выстраивал цепь столь органичных пластических метафор, что зритель верил ему однозначно, верил и ярости, и плачу, и отчаянному страданию (все «ложь и проклятые сказки!»). Мы видим, как Пер проснулся от тяжкого похмелья, увидел «замок над замком»… «великанов на журавлиных ногах»… воображение актера включилось на полную мощь… указательным пальцем Пер–Кёниг ткнул в воздух (жест наивного ребенка)… руками обхватил раскалывающуюся от видений голову… скривился, упал на пол… попытался встать, свернулся калачиком и, наконец, растянулся на полу. Монолог делился на две части, во второй Пер, сраженный внутренним ви́дением, бросался в схватку с невидимыми «темными орлами», наносил им удары, отважно, словно Дон Кихот в схватке с ветряной мельницей, хватался за угол хижины (у Ибсена тут должен быть выступ скалы), от толчка содрогался и ударялся оземь, распластываясь, будто подбитая птица. Смыслом этой экспрессивно-романтической игры была поэтизация органики молодого тела в последовательности и детализации движений,

Эдит Клевер – Осе. «Пер Гюнт». *Schaubühne*

в перепадах темпоритмов, в их сжатии и растягивании, что восходило к штайновским «перформологемам» (к свойственному этому художнику комплексному набору пластических, знаковых, эмоционально-речевых приемов изображения).

С появлением Женщины в зеленом (Рита Леска) – шаловливой свинки-совратительницы с выдающимся задом, за которой увивается Пер–Кёниг – в спектакль вступает тривиально-экзотическая линия. Тролли выпрыгивают из «подземелья» горы под григовский хорал будто стадо черных как смоль чертей в Вальпургиеву ночь. Здесь не ступить ни шагу без пародии и хансвурстиады: тролли обнюхивают Пера, и Пер ползает на четвереньках за дочерью Доврского деда, обнюхивая ее, словно кобель суку. Свадебный конь оказывается взгроможденной на фурку бутафорской хрюшкой, оседланной троллями-клоунами.

Мир безобразных, иезуитствующих троллей воссоздан Петером Штайном и Мойделе Биккель с юмором и сарказмом, со слегка остраненным натурализмом как анклав служителей гибнущей языческой мифологии, околдованных жаждой золота, как собрание низменных, не одухотворенных и одновременно наивно-простодушых инстинктов. Если это духи природы, то давно уже испорченные человеческой цивилизацией. Пер неожиданно попадает в перевернутый мир, который мучает соблазнами, подвергает пытке и впервые бросает ему вызов. В Пере

просыпается буржуа, когда он пытается вступить в сговор с Доврским дедом (Отто Зандер), чтобы заполучить в жены его дочь и полцарства в придачу. Но первой устроенной жизнью проверки на приспособляемость Пер не выдерживает – богатства ему не привалило, слишком рано ему «света и дня сторониться», тошнотворным кажется ему преклонение троллей перед безобразным.

Полулюди-полуживотные, гуттаперчевые болотные духи, инфернальные чудища с хвостами и свиными рылами, с повадками мелких грызунов ощупывают-обнюхивают Пера; то учат его вилять хвостом, то возносят на руках до небес, то перекручивают-переворачивают как бесы грешников в аду, а потом принимаются его мучить по-настоящему, хватая за ноги и подвешивая вниз головой над хижиной. Метафизическое и карнавальное тесно переплетены в балагане троллей. Троллиада *Schaubühne* – эманация человеческих страхов, роковое предвестие, которого молодой Пер не разглядел.

Низвержение нового короля троллей, оказавшегося бедняком, обставлено по всем канонам низовой карнавальной культуры; кто только не покусал Пера, не поглумился над ним и не дал ему пинка при изгнании. Узрев в троллях, словно в кривом зеркале, искажение лица человеческого, Пер пытается спастись бегством, однако, не успев поразмыслить о случившемся, тут же сталкивается с Кривой (Голос за сценой – Бруно Ганц). У Штайна эта сцена своего рода «спектакль в спектакле».

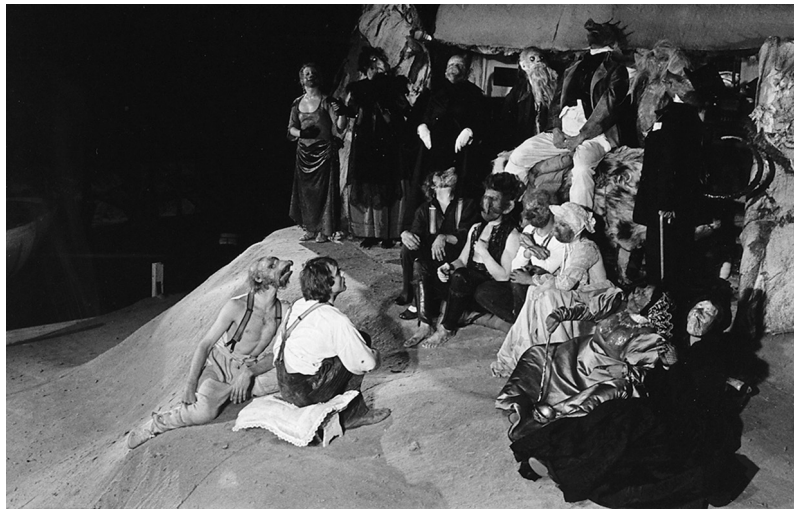
В образе бесплотной Кривой, расставляющей ловушки на всем пути следования героя, заставляющей его отбиваться дрюком, словно рапирой, в полной темноте, персонифицируется трансцендентная составляющая человеческой судьбы. Вихрастый Кёниг боролся в затеянной Кривой «страшной игре» на пустой сцене, используя арсенал скупых «биомеханических» приемов. Штайну удавалось в этом эпизоде достичь необыкновенной прозрачности и графической точности режиссерского рисунка. На каждый грамм реализма тут приходилась львиная доля символизма. Насмехаясь над всем, чем Пер предпочитал в своей жизни гордиться, безликая вещунья утробным голосом заманивала Пера в глубину леса, доводя героя своей неуловимостью и безликостью до бешенства. Пер то яростно вертелся как волчок, нанося воображаемые удары «во все стороны света», где слышался глуховатый голос Кривой, то беспомощно слонялся по сцене, то пытался ощупью, в полутьме найти некий новый путь.

Состязание с привидением становилось символом схватки с трансцендентными силами, к которой разум Пера (шире – человека XIX в.) не был готов. Если тролли – исключительно пародийный мир, пришедший из далекого «национального детства», то Великую Кривую Штайн воспринял и трактовал как символ «черной дыры», всего непознанного в природе, дружественно не освоенного человеком, побеждающего без борьбы (мы бы сказали сегодня, чего-то похожего на антиноосферу) нравственного деяния, отчасти декларированного как непротивление злу насилием («Кривая не бьется…/ Без борьбы /Всех побеждает Кривая»).

В то время как фаустианский фон уже налицо – Пер со всех сторон окружен соблазнами, Мефистофель (будь он в облике Доврского деда, Анитры или Пассажира на тонущем корабле) все время рядом, Пер все еще не готов ответить на соблазны отказом. Интерпретируя философию социума троллей и Кривой как своего рода антиутопию, Штайн всякий раз стремился утвердить мысль о неготовности Пера к самостоятельному деянию, боязни ходов «напролом», о мещанском предпочтении прямым дорогам окольных путей, привычке постоять «в сторонке» или «обойти сторонкой».

Громогласный Голос за сценой помыкал Пером как марионеткой. Как бы стойко и театрально ни сопротивлялся Пер, проклиная себя, царапая себя ногтями, кусая локти, падая в обморок, в конечном счете он смирялся с Кривой, голос которой слышался отовсюду. Так уровень абсурдной, отчасти экзистенциальной драмы снижал патетику предыдущих «молодых» сцен Пера и готовил его к более серьезным испытаниям.

Готовый прежде мигом сорваться с места вслед за любым манком фантазии, повзрослевший, статный, медлительный, при бородке Пер 4-й (Вольф Редль), кажется, начинает потихоньку обретать рассудительность и собранность в своих действиях. На вершине горы Пер рубит старую сосну для постройки хижины, как заправский дровосек, так что щепки летят в разные стороны. Однако Штайн и здесь не скрывает иронии по отношению к слабохарактерному герою, подчеркивая, что мифологически обставленное сражение Пера с деревьями – «могучими витязями» еще более смешно и пародийно, чем сражение Дон Кихота с великанами. Элемент пародирования придает игре эффект нервической амбивалентности. Этого Пера – игрока без стержня и веры – словно сильным северным ветром бросает из стороны в сторону. Забавно, что Пер–Редль даже не замечает, как его увлечение Сольвейг превращается



«Пер Гюнт». *Schaubühne*. Сцена из спектакля

в обожествление. Пер отступает от Сольвейг–Лампе, пришедшей в горную хижину с узелком, на шаг, впитывает в себя волшебное, светящееся внутренним солнцем ее личико и так же на расстоянии благоговейно обнимает ее голову руками, словно касается Мадонны.

Ютта Лампе играла предельно экономно, с минимальной затратой физических сил. Сменила прическу, сняла лилово-розовый венок, украшавший ее голову в первой сцене, убрала элемент стеснительности, прочитывавшийся по потупленному взору, слегка сменила походку, приоткрыла глаза пошире – и становится ясно: пора девичества ушла, родилась женщина.

Штайн глубоко разрабатывал философский подтекст сцен, так что актеры чувствовали себя в этом необремененном бутафорией сценическом пространстве вольными птицами; мыслям было тесно, словам – просторно…

Следующий существенный «монолог познания» в третьем акте, не уступающий по драматизму шекспировским («Сторонкой обойти дала совет / Кривая мне»), следует после ухода Женщины в зеленом. В этом монологе Пер впервые соприкасается с экзистенциальными проблемами, проблемами выбора, стоящими в одном ряду с исканиями Фауста – оба героя терзались искушением молодостью, сознанием богохульства и неправедности поступков, обоих искушал сатана, одного в облике

Мефистофеля, другого – в облике Кривой. Начиная с этого момента, в монологах Пера отчетливо проступают параллели с Фаустом. Тривиальный разум подсказывает Перу, что на чашах весов высшего судии перевесят его грехи, его запачканность «собственной грязью». Эта потерянность, придавленность, жизнь во грехе без выбора, которую влачил Пер, покинув Сольвейг, были замечательно переданы Вольфом Редлем и в сцене с Сольвейг–Лампе, и в сцене встречи с Женщиной в зеленом, перед которой он, горбатый старик в грязных лохмотьях, безмолвно падал на колени, будучи не в состоянии произнести ни слова. Это было самое время для покаяния, но не было ни отваги, ни сил ни на одно слово…

Родившаяся было в Пере «спасительная идея» бегства от грехов находила в спектакле оригинальное пластическое решение. Словно нищего паломника, его наряжали в черные одеяния, но стоило ему только поднять глаза наверх, к куполу храма, Пер начинал шататься (грехи не пускали). Затем Пер несколько раз обегал воображаемый храм, мастерски распределяя части монолога по отдельным стадиям. Так что Перу, так и не раскусившему ребус Кривой, оставалось выбрать лишь одно – бежать, покинуть родину.

Сцену смерти Осе, исполненной воспоминаниями матери и сына о былом, Петер Штайн решал строго, безо всяких примелькавшихся вихрей и верчений. Эдит Клевер прощалась с жизнью с мягкой жизнеутверждающей улыбкой. В сцене предагонии актриса шла от противного – приподнимаясь на ложе, забывала, что это одр, вновь, как в юности летела на пролетке, истово подгоняя воображаемую лошадь прутом, только бы успеть с сыном на королевский пир в Суриа-Мурна.

В пятой сцене в Марокко прорезавшиеся было у Пера Гюнта «монологи познания» сменяются «монологом нежелания ждать чего-либо нового». Пер 5-й (Дитер Лампе) повзрослел на тридцать лет, успел пресытиться удачной карьерой и полностью отдался торжествующему «Я» буржуа, мир которого не выходит за пределы его убогой черепной коробки.

Начиная с прибытия Пера 4-го в Марокко (развязного, красующегося как старая кокетка, вечно при сигаре и шляпе Дитера Лазера), действие не переступало за рамки «псевдосмыслов». Псевдопустыня цвета спелой дыни… псевдоамериканские манеры (колониальные, плотно прилегающие к телу костюмы, шляпы, привычка класть ноги на стол, бесконечное потягивание виски, псевдояхта на парусиновом горизонте, псевдольвы и псевдообезьяны), наконец, бурлескные поиски

главным героем своего псевдофаустианского «Я». Впечатление пародийной эклектики венчало неотразимое сходство окладистой бороды повидавшего многие страны Пера с бородой главного интерпретатора и критика капитализма Карла Маркса (вот, пожалуй, единственное место в спектакле, где критико-социологическая мысль вырвалась на поверхность). С тривиализацией гармонировала сентиментальная музыка. Вместо юношеских «монологов познания» тут – короткие «монологи ликующего парвеню, не желающего знать ничего другого», кроме того, что он уже знает. Располневший буржуа Пер входит в раж, наглядно демонстрируя свите сопровождающих его шарлатанов-конкистадоров закон, правящий миром – идти напролом, расталкивая локтями всякую шваль. Портрет Пера-янки поистине буффонен – сигара в зубах, сияющие белизной зубы, жесты султана, раздающегося вширь на глазах. Желторотого юнца Пера, мозг которого сверлили горестные мысли, нынче нет и в помине. Сцена строится на постоянном ускорении темпоритма речи, переходя затем почти в оперный речитатив.

Добиваясь от актеров – шестерых Перов – вскрытия логики следующих друг за другом стадий: юношеской пустопорожности, жизни в плену иллюзий, некоторого пробуждения личностного сознания, ослепления «золотым тельцом», расточительства, пожирающего остатки сокровенного «Я» и, наконец, полного фиаско – Штайн требовал от актерского ансамбля не упускать из виду коллизию двух неравномерно текущих в ибсеновской драме времен – времени беспутного Пера и времени неколебимой, нерушимой, стойкой, пускай и неизбежно стареющей феи Сольвейг, свившей себе вечное гнездо на вершине скалы.

Четвертый акт у Ибсена изобилует длинными монологами. Надо было четко разработать их градацию. Травестируя, карнавально снижая серьезность ибсеновских монологов, Штайн никогда не забывает о драме человека в плену иллюзий, даже если он при этом смешон и убог. Пер–Редль в сцене с четырьмя компаньонами-заговорщиками, придавленный пьянством к земле, стремится подняться до уровня исповеди, жонглируя словесными эскападами псевдопознания, а заговорщики, пропуская все это мимо ушей, только и ждут своего часа, чтобы нагреть руки. И танец на столе, пьяный разгул пустышки-Пера, который затем примется тупо колотить себя по затылку пустой бутылкой, – это всего лишь апогей хама, «Гюнта с головы до пят».

Спектакль двигался колебанием различных волн-«линий». Тривиально-экзотическая линия продолжилась эпизодом «Пророк в гареме».

Пер-коммивояжер (Вольф Редль) походил скорее на Робинзона, который обустроил жизнь по своим правилам и с высоты своего положения «владыки мира» изрекал сентенции, касающиеся одной лишь власти «золотого тельца».

Как и Фауст, этот Пер, фраппирующий, занимающий своей персоной всю сцену на фоне бледных, тощих как тростинка компаньонов, стремится понять загадку сидящей в нем, недосягаемой вещи в себе, загадку мучительной жажды постижения смысла бытия, мучаясь сознанием зарытого, так и нереализованного таланта. И одновременно как Мефистофель, этот Пер не в состоянии противиться утробному зову буржуа, разрастанию собственных потребностей до безграничности, обращаясь с компаньонами как с холуями. *Schaubühne* иронически оценивал граничащий с китчем перовский шутовской проект свободного государства в пустыне, который выше дешевого колониального шоу с танцующим страусом и готовыми ублажать наложницами не поднимался. Знаменательно, что Перу 5-му не суждено было примириться с Пером 6-м – в начале эпизода, столкнувшись друг с другом, «двойники» не случайно бросались врукопашную.

Пер 7-й (Вернер Рем) в роли султана-любовника оказывался пошловато-смешным, сексуальные домогательства этого машущего ручками «блаженного петушка» к Анитре входили в жестокое противоречие с его ставшими уже механическими «фаустоконтентными» философствованиями. И если Анитра–Винклер по своей хитрости и неподражаемой наивности просто пропускала их мимо ушей, то потуги вальяжно-напыщенного Пера–Рема на «гюнтианский султанат» с фаустианской «надстройкой» в глазах внимательного зрителя только усугубляли падение героя. Подражательное мышление «по Фаусту» стало пустой забавой, привычкой Пера, в которой он даже не отдает себе отчета. Неудивительно, что колониальный молодящийся Пер сам по себе оказывался фигурой комедии дель арте. Ирония же ситуации оттенялась постоянным присутствием верной Сольвейг, прядущей свою нескончаемую горестную пряжу у дверей хижины на вершине холма.

Штайн вслед за Ибсеном улавливал в Пере, потерпевшем фиаско, рождение новых черт. Занятия путешествиями «с научной целью» пришло к Перу–Вернеру Рему как блажь, но в итоге вывело из блажи на Божий свет. В воспаленном мозгу Пера-вояжера, которому ничего не стоит в нужный момент нацепить на лицо нужную маску, рождается догадка, какое катастрофическое воздействие на его судьбу оказала эта

Бруно Ганц – Пер-8. Сцена с луковицей. «Пер Гюнт». *Schaubühne*

привычка следовать принципу «философствующей дамы» Кривой – обходить все «сторонкой». Внезапно, между трепом и пьяным смехом он переключается в иное, доселе не знакомое ему, параллельное состояние, порожденное цепью противоречий: отчего это «на мне сидит одно», а «*внутри* меня» – другое?; отчего это он «гусыню превратил в кумир?»; неужто это возможно – открыть «загадку Трои»?; и зачем она ему, эта Троя, как Гамлету – Гекуба? Рем с его умением сочетать психологию с гротеском, вел этот монолог, выписывая по сцене концентрические круги; зритель легко считывал иронию актера.

Не успевал Пер–Ганц пролистать справочник для путешественников, как это занятие становилось ему противным, не успевал, переходя на скороговорку, подняться на пик самообольщения, как напевал победный марш из «Аиды», будто бы выполнил весь план до конца. С высоты благороднейшей цели – постичь корни всех прежних цивилизаций – Пер каждый раз шлепался на дно грязной действительности. Псевдоидеи героя неудержимо толкали Пера–Рема к утрированному театральному жесту (так, оказавшись перед статуей фараона в Египте, его героя неумолимо тянуло тотчас же встать в позу торжествующего Цезаря). Идея экзистенциальной вторичности всех прожектов Пера-вояжера порождала у актера потребность постоянно менять динамику – от энергичных выплесков до замирания. Плотность и насыщенность

поэтических ви́дений актера была такова, что зритель начинал сомневаться – а не реальный ли это человек, перенесенный на машине времени из XIX века?

Показательны для эстетики *Schaubühne* в «старом» зале молниеносные, кинематографические по своей природе, переходы от одной линии к другой. Они должны были длиться не слишком долго, быстро переключать оптику сценографии и оставаться в русле традиции условного театра. Таков переход от эпоса Большого Пера, возомнившего себя царем, к мифологическим трансформациям в египетских сценах. Сценограф воспользовался здесь еле заметной сменой семиотических знаков. На сцену выходили рабочие, раздвигали прорезь в брезенте, открывая квадратный люк, из которого на тросах поднимался величественный, белого гипса горельеф сфинкса из Гизы. Вояжер-пересмешник Пер 7-й с записной книжкой в руке самодовольно надувал щеки и, бросив на сфинкса лишь один взгляд в лорнет, тут же передразнивал его. Комментарий Пера в этой сцене вписывался в рамки традиционных «монологов познания» с той лишь разницей, что пресыщенный герой, в конце концов, терял смысл затеи, считая, что окончательно обрел себя, сравнив свою персону с египетским фараоном. Затем герой лениво приземлялся у подножия изваяния.

Все же душка Пер и здесь, как обычно, переоценивал свои достижения. Столкновение с Бегриффенфельдтом (Ханс Йоахим Диль) оборачивалось тяжким заблуждением и гротескной травестией поиска самого себя в окружении обитателей сумасшедшего дома, среди которых он оказывался самым безобидным экземпляром. Рядом с нагими бесплотными сумасшедшими, лишившимися всего, кроме мерцающего в одном регистре воспаленного сознания, Пер представал истинным безумцем, добравшимся до главного вопроса-сомнения человеческого бытия: «Кто я? Что я?», на который ни разу в жизни он не был готов ответить. Добравшись в сумасшедшем доме до вершин бытия, Пер 7-й мог разразиться только безумным криком, упасть в обморок, быть истоптанным ногами Сатаны-Бегриффенфельдта. Ни подобием императора, ни подобием Христа, ни наконец, просто «самим собой» Пер так и не стал, посвятив паломничеству по свету добрую половину жизни. Гротескность ситуации на полуфинальном витке исканий в том, что Пер так и не смог ясно понять, кто таков, этот Бегриффенфельдт, терзавший и травестировавший его «Я», доведший его представление о самом себе до полнейшего абсурда – философ-нигилист или все-таки сам Сатана?..

Одну из труднейших сцен ибсеновской драмы *Schaubühne* сыграл без надрыва, в духе тишайшего балагана (без надсадности популярного в те годы «Полета над гнездом кукушки»).

Побежденный, положенный на лопатки, доведенный до высшего приятия абсурда бытия как конечной истины, штайновский Пер 8-й– Бруно Ганц устремляется на родину – и совершенно ясно, уже не ради каких-либо испытаний или поисков «конечных выводов всей мудрости земной». Это уже не циник с лучезарной обворожительной улыбкой на устах, со взлохмаченной шевелюрой и шляпой набекрень, как Пер 3-й или 7-й. В финальном восьмом эпизоде второй части зритель вновь встречался с Бруно Ганцем – *summa summarum*, сгорбившимся и шепелявящим стариком с кривой усмешкой. Это была квинтэссенция всех предыдущих Перов, от каждого было отъято по кусочку и перемешано в чудовищном тигле, где были сплавлены обманутые надежды, одинокая старость и отсутствие каких-либо желаний при полной ясности ума и памяти. Молодой Бруно Ганц умело сочетал внешние краски с внутренними приемами игры, бесстрашно углубляясь в тайные лабиринты сознания. Его последний Пер – отребье, исчадие ада, готов продать любого за флорин, убить, утопить кого угодно во имя сохранения собственной жизни, наконец, жестокая карикатура на Фауста, речам и идеям которого в молодости он так рьяно подражал.

В финале Штайн демонстрировал еще один образец ибсеновского «монолога» Пера, пожинающего жалкие плоды своего последнего фундаментального «обозрения» жизни. При этом Штайн-леворадикал, отказавшийся от постмодернистской трансформации ибсеновского «хеппи-энда», сосредоточивался на смысле философской притчи, которой Ибсен завершал свою драматическую поэму. «Вивисекция» Пера – «мелкобуржуазного Фауста» – не увлекла, против ожиданий, ни труппу, ни самого режиссера.

Оказавшись на родине, Пер 8-й, неузнанный, чернец под маской чужака, утративший интерес ко всему живому и сущему, подводит итог своей жизни. Пер жалеет об утрате христианской веры, но не склонен считать господа Бога или себя виноватым во всем, что содеял. Ганц определенно настаивает на том, что его герой вернулся на родину *умирать*, а не мстить, упиваться воспоминаниями или раскаиваться. В финале перед нами лицо старого шута, разуверившегося во всем, провожающего тупой ухмылкой и ребенка, и похоронную процессию, ничего не приобретшего ни в жизни, ни в искусстве шутовства.

Вершина спектакля *Schaubühne* – сцена Пера 8-го с луковицей, в которой постаревший Пер–Бруно Ганц, отвратительный обрюзгший тип, создает поистине трагическую притчу о человеческой жизни.

На сцене всего один актер, создающий впечатление огромного оркестра методом простейших «физических действий» при огромной внутренней концентрации. Возникал образ опустошенного серого человечка с «омертвелым сердцем» и едва тлеющим сознанием. Устроился на глыбе подле хижины Сольвейг, свернулся клубочком и принялся философствовать на голодный желудок – какой еще вкус у горького лука? Выплюнуть его и продолжить цедить слова сквозь зубы, словно ледяную мертвую воду. Трижды повторил издевательское «Не царь, а луковица ты!», трижды огрел себя по голове, достал из кармана новую луковицу и продолжил «интеллектуальную операцию» – добраться бы до ядра, до сути. Но ядра как не было, так и нет. Глаза опустил, губы сомкнув, как М. Марсо, в линеечку – вот он итог жизни, *ничто*. В тихой нюансированной игре Бруно Ганц, давая окончательный приговор Перу, добивался пластической визуализации подтекста. Последний монолог этого Пера вполне можно было бы назвать «монологом конца познания, монологом небытия».

Приближаясь к финалу, переосмысленному Штайном в духе немецкой классической трагедии, и прежде всего «Фауста», в «криптологической» развязке, которую я назвал бы *Реквиемом*, режиссер сознательно микширует темпоритмы, чтобы подчеркнуть бешеную скорость, с которой развиваются внутри обреченного Пера усилия борьбы за жизнь. Некий «станционный смотритель» с ранцем на боку с лучезарной улыбкой объявляет герою, что он уполномочен «забрать» его для высшей общественной пользы. Рациональные мотивы, которым анархист Пер не придавал значения, нависают над ним, словно дамоклов меч. На жалкого хромого старика, которого мы совсем недавно видели в роли холеного конкистадора, страшно смотреть. Ни язык, ни жесты этих вершителей судеб непонятны Перу – с людьми *новой* цивилизации ему еще не доводилось встречаться. В отличие от прошлого, в нынешнем веке между людьми и троллями почти не осталось различий! В финале спектакля Пер–Ганц играет пленника абсурдного мира, переходя от бесстрастности к судорожному тику. Пер вынужден констатировать в последней встрече с обнищавшим Доврским дедом (Отто Зандер), что с былым у него не может быть ни контакта, ни примирения. Умоляя Деда дать ему спасительную индульгенцию, чтобы избежать грозящей ему

Ютта Лампе – Сольвейг, Бруно Ганц – Пер-8. Финал. «Пер Гюнт». *Schaubühne*

переплавки, и получая отказ, Пер сталкивается с неодолимым трагическим обстоятельством человеческой жизни: *оказывается, прошлое не поддается исправлению, грешнику взывать к Господу бессмысленно*. К тому же Перу доводится в тролле, от одного вида которого его когда-то тошнило, узнать самого себя.

Следующей частью *Реквиема*, идущей при приглушенном свете, становится сцена установки рабочими, своего рода оруэлловскими типажами, световой аппаратуры для фиксации на фото человеческого материала, который вскоре будет подвергнут утилизации. Гигантский сценический план оскудевает, остаются только дезинфекционные аппараты, которыми рабочие обезвреживают «местность». Пер Бруно Ганца тотально безоружен в этой сцене, его и приволокли в «лагерь фотосъемок» будто соломенную куклу; он лишь автоматически фиксирует моменты установки фотокамер и команды Пуговичника, бредет на указанное место, обхватив взлохмаченную голову, молча, будто привидение. Коснувшись руками земли, ни разу не подняв головы, словно прощаясь – не гневайся, прекрасная земля, что я топтал тебя без пользы, в состоянии транса произносит Пер свой последний *«монолог печального, конечного знания»*.

Вынося самому себе вердикт, Пер медленно поднимается по уступам (металлическим поручням) на крутую вершину, где ему доведется

пережить еще одно потрясение – встречу с постаревшей Сольвейг. В момент рассуждения об эпитафии на своей могиле скульптурная поза Пера-паломника освобождена от всего лишнего и случайного, как позднеготические изваяния Тильмана Рименшнайдера. В описываемой сцене предощущаются перформологемы будущих спектаклей Штайна, то состояние равновесия внутреннего содержания и внешней формы, которое будет потрясать зрителей в «Дачниках» и «Трех сестрах».

В финале Штайн практически не задействует машинерию. Он помещает на вершину скалы кроткую, молчаливую, застывшую в позе Мадонны Сольвейг, темная старушечья одежда которой кажется траурной в полумраке сцены. Пластическая, граничащая с культовой, выразительность безмолвной, слегка склонившей голову Сольвейг (Ютта Лампе) подчеркнута подсветкой лица, которое словно бы излучает свет. Режиссер превращает ее во всевидящую и всеслышащую свидетельницу безуспешных прений с Пуговичником (Клаус Гертнер).

Сцена последнего свидания идет на пианиссимо, на интонациях исповеди, на экзистенциально бесстрастном молчании всего плотского. Сцена между Сольвейг, этой скорбящей матерью Марией, и склонившимся к ее ногам, с закрытым от Бога и от нас покаянным лицом, старцем Пером вызывает прямую ассоциацию с возвращением Блудного сына. Скупые, выразительные жесты финала носили откровенно мистериальный характер. Припав к посоху в руках Сольвейг, Пер затем тянулся губами к ее ступням.

Оба актера сосуществуют здесь на уровне обмена знаками, полусловами, полутонами, полужестами. На сей раз вместо ускорений в предшествующих сценах Штайн прибегает к замедлению речи и движений, игре паузами различной длительности. Вместо вчувствования, вполне оправданного для сцены обмена сверхинтимными репликами, режиссер требует пуантилистического вхождения в состояние эмоционального транса.

Для зрителя *Schaubühne* было очевидно, что этому черному монаху не дотянуться до высоты божественной возлюбленной. Пер–Ганц остается внизу, у ног Сольвейг, возвышающейся над ним как статуя Святой Девы, напрасно он пытается встать на ноги и поднять голову. Он не может подняться, сила Божья не пускает, утверждал актер.

Штайн предлагал новый уровень познания трагедии несовместимости двух по-разному прожитых жизней, соотносимый с церковными таинствами, совершаемыми в сакристии. Перу удавалось дотянуться до

груди Сольвейг, а до губ дотянуться он не мог. В этот момент безбожнику открывалась великая тайна иерархии в Божественном мироздании. Высота Духа, воспетая Ибсеном в образе Сольвейг, выступала антитезой глубины падения Пера. На мгновение отрываясь от Сольвейг, Пер–Ганц с ужасом постигал оскудевшим за годы странствий умом духовную высоту и красоту возлюбленной, свою с ней трагическую несовместимость. Первоначально в застольных «протоколах» финал трактовался как момент божественного откровения, теперь же Штайн решал его в духе философско-религиозной притчи.

Финальная мизансцена драматической поэмы, давно уже ставшая классической, далеко не однозначна. Многим казалось, что примирение Пера и Сольвейг было обещанием счастливой старости в духе Филемона и Бавкиды. *Schaubühne* уже на раннем этапе не прельщался сентиментальными финалами. Коленопреклоненный и прощенный герой, вероятно, вполне мог успокоиться и уснуть, свернувшись клубочком на коленях своей ослепшей возлюбленной. Штайн никогда не был мастером дарить усладу. Да, Пер находил успокоение, прилегши целомудренно на лоно, но в том, чтобы подняться вверх и слиться в поцелуе с Сольвейг, ему было отказано. Герои спектакля прощались со зрителями мыслью о вечном сне. Счастливым концом двух несчастных, потерявших молодость, могла быть только смерть. Мы отлично понимали в финале, что Пер-старец был спасен Сольвейг, но к Богу, проводником которого служила сольвейговская чистота, несмотря ни на какие «протекции», допущен он не был.

Как грустно было в конце сознавать, что весельчака, гаера и не удавшегося избранника небес Пера, в конечном счете, убивала неистребимая жажда вернуться к прожитой зря юности – его фаустианский комплекс. Для Ибсена сказочки невозможны. Юность – это возмездие…

Анна Самсоненко

Павел Орленев – первый Освальд русской сцены

В январе 1899 года на афише Суворинского театра появилось название «Больные люди»[1]. В одной из критических статей утверждалось: «…нас, “больных людей” – неврастеников и невропатов – может и должна изображать… драма»[2]. С этого момента в периодической печати не прекращались дискуссии о «больных» героях, «нервных» исполнителях и особом вдохновении художника, которое стали относить «к области явлений чисто патологических»[3].

Последовательно в еженедельнике «Театр и искусство» публиковались статьи: «Декадентство на сцене» М. Столярова[4], «О современной неврастении и старом героизме» И. Иванова[5], «Экстазы творчества» А. Измайлова[6]. Само перечисление выразительно: декадентство, неврастения и психопатический экстаз творца – средоточие проблем, по-театральному обозначивших новое время [«Новейшее» – название, закрепленное историей. – *А.С.*]. Вскоре выяснилось, что это был «гордиев узел», художественно определивший изломанный и объемный универсум – рубеж XIX–XX вв.

Человек открывал счет потерям – концу «человечного» мира и «человечного» человека. Дискурс самоанализа и самооценки эпохи задала книга Макса Нордау «Вырождение»[7] (1892, дата первой публикации), буквально взорвавшая умы современников. По мнению Нордау, «между вчерашним и завтрашним днем не видно связующего звена»[8]. День «сегодняшний», прервавший «связь времен», – *fin de siècle*, – в данном контексте даже не конец века, а конец цивилизационного цикла. Своеобразным эстетическим ответом теории Нордау в русской традиции оказалось эссе Ипполита Гофштеттера «Поэзия вырождения» (1902)[9]. Заголовок принципиален: вырождение оценено Гофштеттером как новое эстетическое качество – «связующее звено» Нордау. «Поэтический» вырожденец, по мнению русского мыслителя, своей рефлексией обеспечивал недостающую связь с прошлым «полным» человеком. По Гофштеттеру – программа «безнадежного отрицания»[10].

Буквально через запятую автор перечислял: «… то, что давало смысл, цель, содержание и нравственный устой жизни – животворящий идеал, религия, вера, – исчезло»[11]. Человек этого «конца века» не имел ни твёрдых принципов, ни определённых взглядов, ни отношений. Согласно мысли исследователя, никаких критериев: не только духа, но и «никакой морали, никаких правил, никакого кодекса»[12].

Статья «О современной неврастении и старом героизме» утверждала: «Мы больше не верим в героев… Если и случается ей [жизни. – *А.С.*] создать что-либо похожее на героизм и отвагу, – то это, почти наверное, акт психопатической воли, надорванных нервов…»[13]. Старых героев в этом «безнадёжном отрицании» безвозвратно отменяли, однако «вырожденец» оказался «очень близок к великому… принцу Гамлету»[14].

«Современная неврастения» радикально замещала «старый героизм». Новый «не-герой», претендующий на позицию Героя – неврастеник и декадент – не отказывался от героического жеста: прямо

П.Н. Орленев

провоцировал свою героическую позицию негативными свойствами и характеристиками.

Fin de siècle и декаданс всегда привлекали внимание исследователей. Современная научная мысль унаследовала объединительный ракурс в рассмотрении данных категорий и достигла некоторого единства в определении их «порубежных» характеристик: «вырожденческие» тенденции «обнаруживаются в переходные эпохи, когда одна идеология, исчерпав свои исторические возможности, сменяется другой. Устаревший тип мышления уже не отвечает требованиям действительности, а другой ещё не сформировался настолько, чтобы удовлетворить… потребности»[15]. Старый век закончился, у нового века ещё нет героя, нет фундамента для своего обоснования – почти буквальное цитирование Нордау.

«В течение второй половины столетия создается колоссальная система вырождения, продвигая фигуры “вырожденца”… и “декадента”»[16], – утверждает Н. Грякалова. И одновременно «“неврастеник”,… “вырожденец”,<…> “декадент” создают эпохальные конфигурации… того, что культура отвергает, оттесняет в маргинальные пространства и в то же время стремится переосмыслить и принять»[17]. Разумеется, это только один из возможных ракурсов, но для нас принципиальный: налицо снова некое переходное явление.

В русской театральной традиции возникает особое, рожденное рубежом XIX – XX вв., амплуа неврастеника. Оно «возникло послед-

ним в системе разграничений актеров старого театра <… >, тогда стал входить в обиход критики для обозначения “болезни наших дней” и характеристической особенности “*fin de sicle*” самый термин – “неурастения” – “нейрастения” – “неврастения”»[18]. Основоположником этого амплуа принято считать Павла Орленева.

Александр Кугель утверждал, что именно Ибсен «больше всего поддается сближению с Достоевским, хотя это может показаться несколько парадоксальным на первый взгляд… И у Достоевского, и у Ибсена… борьба и… восстание духа всегда носят… патологический характер, и герои кажутся не совсем нормальными. Идиот и Эллида, Карамазов и Строитель Сольнес, Груня и Гедда Габлер – всё это натуры… родственные»[19]. Близость этих «натур», уточнял критик, – в принадлежности к современному декадентству. По мнению В.П. Якобсона, «норвежский драматург на рубеже XIX – XX вв. занял в России место рядом с Достоевским»[20]. Это «место» для театра оказалось полем поиска нового героя.

Орленев первым вывел на сцену Суворинского театра Раскольникова и Дмитрия Карамазова («Преступление и наказание», 1899, «Братья Карамазовы», 1901). Именно этот актер соединил «неврастенического героя» Достоевского и «Новый театр» Ибсена, по-своему реализовав «парадоксальное ви́дение» Кугеля во всем объеме характеристик: «патология», «восстание» и декадентство.

В одно время с орленевским Раскольниковым Московский Художественный театр – буквально новый театр – в 1899 г. поставил «Гедду Габлер» Ибсена. «Новый» Ибсен оказался между двумя спектаклями по пьесам не менее «нового» тогда Чехова – «Чайкой» (1898) и «Дядей Ваней» (1899).

Орленев же, повторно обратившись в 1900 г. к Достоевскому в «Братьях Карамазовых», пробует ибсеновскую «тропу»: в 1904 впервые на русской сцене актёр сыграл «истинное настроение “конца века”»[21] – Освальда в «Привидениях» Х. Ибсена.

Ибсена открыла Орленеву летом 1903 г. актриса Алла Назимова, она же посоветовала ему роль Освальда[22]. Хотя пьеса (в переводе А. и П. Ганзен) находилась для сцены под цензурным запретом, петербургский зритель увидел «Привидения» в гастрольном варианте известного итальянского актера Эрмете Цаккони (1898 г.). Цаккони в роли Освальда, – пишет Кугель, – давал «крайнюю степень сценического натурализма»: играл «грубо… одну черту – наследственность физиологическую»[23]. В итоге получалась картина «прогрессивного паралича»[24].

Безусловный натурализм, но отнюдь не «неврастенического» толка – «животенная» сила, темперамент и инстинкт: никакого «восстания» духа или нервов. Неожиданно рядом с критикой натурализма Цаккони в статье возникает имя Орленева: «… сейчас у нас здесь, в Петербурге, есть молодой артист, который по дарованию… не ниже иных заезжих гастролеров»[25].

От готового перевода пьесы Ибсена Орленев отказался. Новый заказал Константину Набокову, ранее делавшему для актёра инсценировку «Братьев Карамазовых»: актёр видел Освальда «по-достоевски», продолжением Раскольникова и Карамазова. Орленев работал над Освальдом, но выходу на зрителя мешал цензурный запрет. По свидетельству Мацкина, Орленев, однажды «листая по привычке очередной список репертуарных новинок, разрешенных цензурой, наткнулся на пьесу неизвестного ему русского автора, озаглавленную “Призраки”»[26]. Актёр отправился в Вологду – в надежде, что тамошний цензор подмены не обнаружит и «подмахнет» фамилию автора на афише. Так и получилось, разрешение было получено. После премьеры было сыграно несколько представлений в Полоцке и Витебске. Все это время Орленеву поступали предложения о гастролях в Петербурге, но казалось очевидным, что в столице подобный цензурный курьез не пройдет. Актер же не желал возвращаться к столичному зрителю ни с какой другой ролью. «Орленев стучался во все двери и ничего не добился. Набоков действовал через своих высокопоставленных родственников в петербургских чиновных кругах, но безуспешно. Не мог помочь Орленеву и могущественный Суворин, хотя тоже пытался»[27]. Все же способ был найден – вполне театральный, и в «декадентском» духе. По свидетельству Мацкина, актер явился к петербургскому цензору «в состоянии хорошо наигранной истерии» и поставил перед выбором: «либо он сыграет Освальда.., либо пустит себе пулю в лоб, в доказательство чего выхватил из кармана револьвер»[28]. Перепуганный цензор пошел на снятие запрета, а анекдот попал в историю русского театра.

Орленев–Освальд вышел на сцену Театра В.А. Неметти 7 января 1904 г. Согласно афише, роли в спектакле распределились так: Елена Альвинг – Е. Горева; Пастор Мендес – Ф. Омарский; Регина – А. Назимова; Энгстран – А. Сверчков.

В то время было принято считать, что именно фру Альвинг – безусловный «центр»: «резонёр пьесы, … основа, … пульс… »[29]. Освальд рядом с ней виделся «лицом если не второстепенным, то, во всяком случае,

П. Орленев – Освальд, Е. Горева – фру Альвинг, А. Назимова – Регина. «Привидения». Театр В.А. Неметти. Петербург. 1904

малоинтересным с идейной стороны»[30]. Спектакль этими соображениями пренебрёг: Освальд в исполнении Орленева стал главной драматической силой и центром зрительского притяжения.

Критики своеобразно отметили расхождение между пьесой и спектаклем: литературные характеристики очевидно преобладали над записью сценического текста. Актёры по отношению к персонажам выступали неким приложением и удостаивались, в лучшем случае, расхожих комплиментов. Например, о Горевой в роли фру Альвинг: «Как артистка опытная, она провела роль вполне добропорядочно»[31] и «…прекрасно изобразила горячо любящую мать, терзаемую несчастьем своего сына»[32].

Освальд–Орленев – иное дело. Развернутые высказывания фиксировали, скорее, сильные впечатления, нежели рисунок роли. «Занавес поднялся, и появилось привидение…, как маска…, как мертвец…»[33], – так начиналась рецензия О. Дымова. «Мертвая призрачность» Освальда – главное для всех отзывов: «Появляется “призрак”, “оттуда” – из-за могилы»[34]; «призрак былого, призрак минувшего… здесь, на земле… где жило что-то былое»[35]. Это уже не прежний «вспыхивающий», «взрывающийся», «пульсирующий» орленевский неврастеник. «На сцену вышло что-то мёртвое…»: «чрезвычайно сдержанные деревянные движения; не двигает бровями; не поворачивает шеи; руки держит

в карманах»[36], говорит «…затрудненно, с напряжением…»[37]. Освальд у Ибсена, – утверждает один из критиков, – отличается множеством «бесчисленных оттенков душевных движений»[38], и такие «оттенки» могут быть выбраны и развернуты актером в пользу своей индивидуальности, «своего» спектакля. Однако «развертывание» не оказалось путем орленевского героя. «Нет красок, нет цветов и весны юности»[39], – Орленев «оттенков» не играл.

В первом акте «Орленев–Освальд, куря трубку, останавливался перед портретом отца… и вдруг… замахивался трубкой на портрет!»[40]. Этот момент оказался не врозь и с пьесой, и с декадентскими правилами: выродившиеся родственники – полагал Нордау, есть один из симптомов, подтверждающих диагноз декадентства. Для Орленева, однако, это был пустой, холостой жест «по прошлому»: дальше – «замкнувшийся, весь ушедший в себя человек»[41].

Ибсеновская ретроспекция и аналитика почти целиком снимались; у этого Освальда была иная – достоевская – генеалогия. В его прошлом – «последний» вопрос Раскольникова: «Человек я или тварь дрожащая?». Но теперь, в настоящем, дилемма невозможна – на сцену выходил человек конченый в прямом смысле слова, завершенный, будто застрявший в не-движении, в точке внежизненного зависания. По каждому сюжетному пункту последовательно игралось отрицание: Париж, художник, Регина, жажда жизни, солнце – ничего этого в первом русском Освальде не было. Абсолютное декадентство, как пророчил Нордау. «Нет» – всему: прошлому, настоящему и будущему, всем связям с миром, жизнью, людьми.

В 1906 Орленев работал с труппой норвежского Национального театра. Освальда он собирался играть на русском языке в кругу норвежского ансамбля. Еще до премьеры в газетах разразилась кампания: «Как он осмеливается играть Освальда, … когда ничего норвежского в нем нет… А он берется играть норвежца…»[42]. Однако игра Орленева заставляла зрителей «забывать непонятный язык»[43]. Актер А. Мгебров утверждал, что «ничего русского в образе Освальда не было»[44]. В неврастениках Орленева и не могло быть ничего подобного: ни от характерности персонажа, ни от национального колорита для этого Освальда ничего не зависело.

А.А. Юрьев указывает на характерное для XX в. видение в Ибсене «не моралиста, не идеолога, не социального обличителя и тем более не психолога, …но прежде всего драматурга-поэта»[45]. Для понимания

нашей темы такой подход принципиален. Здесь – путь «универсальных …поэтических»[46] качеств, преломившийся через «поэзию вырождения» Гофштеттера: именно так – *по-декадентски* поэтично – был прочитан и воплощён Орленевым Освальд.

По-своему это разглядел и зафиксировал критик Юрий Беляев, который Орленева давно «не видал… и изумился происшедшей в нем перемене. Он… вышел на сцену словно после долгого утомительного пути…, но… вымытый, если можно так выразиться… , …теперь он “очистился”»[47]. В этом «очищенном» до предела остатке – нервная рефлексия. Точечная – резкая и короткая, как удары угасающего пульса.

Первое действие: спор с пастором Мендесом о законных браках: «…вот маска, привидение, живой мертвец начинает двигаться, ходить, развертывать перед нами свое “я”…, оживает – насколько может – лицо, свободнее движутся руки»[48]. «Внезапно… спор обрывается… Освальд горячится, теряет над собой контроль…, хватается за голову…, шея теряет подвижность, и когда он поворачивается, то всем корпусом…»[49]. Но «приступ длится недолго, считаные секунды…»[50].

Вместо диалога – монологическое «зеркало» себя бывшего, вместо слов – нервическая россыпь. Орленев–Освальд, будто сведенный судорогой не-движения, вдруг обнаруживал в себе последнее человеческое и живое – нервную рефлексию как единственное свидетельство утраченной жизни. Короткий «приступ» продолжения не имел и не вел к перемене. Орленев в отношениях со своим героем не переступал порога небытия. Пульс жизни не восстанавливался, движения не возникало.

Один из центральных эпизодов пьесы – разговор Освальда и фру Альвинг во втором действии. Эту сцену в исполнении Орленева Дымов назвал исповедью[51]. Это, действительно, было последнее нервное покаяние, но уже не на жизнь – на смерть. Мертвая пауза, наполненная «жуткой тоской»[52]. В полной тишине Орленев «с лицом, полным невыразимой муки»[53], с еле уловимым «сквозь зубы» – жалобным плачем – «глубокой тоски мотив»[54], и тело, которое словно умерло «под гнетом давящей все существо… мысли»[55].

«Ожило привидение, ужасный мертвец, несчастный Освальд», – снова и снова повторяет О. Дымов в своей рецензии. «… истеричность, вздернутость, поспешность, форсированный тон, резкий нажим. Из последних сил – истошный крик: «Я не могу работать, я не могу работать, я не могу работать!». Короткий приступ не находит импульсов для

продолжения – «что-то оборвалось в настроении этого очень нервного исполнения»[56].

В третьем акте пьесы прерванный разговор Освальда и фру Альвинг должен возобновиться: после второго припадка героя ждет безумие. У Ибсена именно Освальд «держит» последний акт пьесы движением перемен, насыщенным и стремительным. Круг замыкается, солнца не будет.

Однако в спектакле все было решено уже во втором акте, в том самом кульминационном взрыве. В третьем действии Орленев барабанил «по оконному стеклу; по стеклянному абажуру лампы»[57]. «Моя болезнь сидит здесь, – … неожиданный удар – громкий удар сухим пальцем по лбу»[58], – мысль человека не могла прорваться, только глухой удар – и пустота.

В Освальде Орленева, отмечал И. Василевский, «… не было драмы, большой драмы – борьбы сильной души и слабого тела, борьбы между планами будущего и роковыми наследственными отголосками мрачного прошлого»[59]. Полнота и объем человека орленевским героем были давно утрачены. На сцену выходил завершенный человек – без жизненного объема. В остатке – чистая рефлексия – тень утраченной жизни. Исход предрешен: в этом Освальде окончательно разлагается «не только его тело – разлагается его сознание»[60]. В последней сцене герой один, покинутый всеми. Не осталось ничего, только «… кроваво-красный шар, который называется солнцем…»[61].

«Капкан собственной натуры»[62]: для своего Освальда Орленев выбрал предельно натуралистичный финал – смерть как разложение плоти.

«…Сочится отравленная ужасной болезнью кровь; запрокидывается голова, парализуется язык, и движется во рту», похожий на «безобразный отрубок»[63].

В 1904 г. в еженедельнике «Театр и искусство» появилась статья Петра Ярцева «Новое в театре». Автор пишет, что новое «заключено в… формах сценической игры, которую называют “декадентской”»[64], а воспроизведена такая игра «неврастеничными исполнителями»[65]: сценическое «декадентство» предстает здесь как явление, вполне сформировавшееся и осознанное в ключевых принципах и категориях.

После 1904 г. ничего равного героям Достоевского и Освальду Орленева по нервическому градусу на сцене не появлялось. Ибсеновский Освальд оказался последним героем этого типа. Экспрессия, болезненность, нервозность, экзальтированность – все, что на рубеже веков

относили к декадентским проявлениям, в актёрской игре сохранялось, однако перестало осознаваться самоценными и определяющими качествами. Сценический Достоевский до поры до времени оказался исчерпан. Ибсен, напротив, набирал репертуарные обороты, однако теперь его сближали с пьесами Метерлинка[66].

[1] Под названием «Больные люди» шла драма Г. Гауптмана «Праздник примирения».

[2] *Б-н Б.* [Бентовин Б.И.]. Новые пьесы: «Больные люди» // *Театр и искусство*. 1899. № 4. С. 77. (Здесь и далее орфография и пунктуация приведены к современным нормам.)

[3] *Измайлов А.* Экстазы творчества // *Театр и искусство.* 1899. № 46. С. 807.

[4] *Столяров М.* Декадентство на сцене // *Театр и искусство.* 1899. № 10. С. 198–202.

[5] *Иванов И.* О современной неврастении и старом героизме // *Театр и искусство.* 1899. № 47. С. 826–829.; 1899. № 48. С. 850–852.; 1899. № 49. С. 877–879.; 1899. № 50. С. 898–901.

[6] *Измайлов А.* Экстазы творчества // *Театр и искусство*. № 45. С. 786–788.; 1899. № 46. С. 806–808.; 1899. № 49. С. 875–876.; 1899. № 51. С. 922–924.

[7] *Нордау М.* Вырождение. Современные французы. М.: Республика, 1995.

[8] Там же. С. 26.

[9] *Гофштеттер И.* Поэзия вырождения: Философские и психологические мотивы декадентства. СПб.: тип. Уч-ща глухонемых, 1902.

[10] Там же. С. 7.

[11] Там же.

[12] Там же. С. 8.

[13] Там же.

[14] *Иванов И.* О современной неврастении и старом героизме // Театр и искусство. 1899. № 47. С. 827.

[15] *Власов В.* Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 81.

[16] *Грякалова Н.* Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 15.

[17] Там же. С. 34.

[18] *Якобсон В.* Павел Самойлов: Сценическая биография его героев. Л.: Искусство, 1987. С. 74.

[19] *А.К.* [Кугель А.Р.]. Генрих Ибсен // *Театр и искусство.* 1898. № 10. С. 199.

[20] *Якобсон В.* Павел Самойлов: Сценическая биография его героев. С. 127.

[21] *Норд*ау *М.* Вырождение. Современные французы. С. 24.

[22] *Мацкин А.П.* Орленев. М.: Искусство, 1977. С. 215.

[23] *К-ель А.* [Кугель А.Р.]. Театральные заметки // *Театр и искусство.* 1898. № 47. С. 851.

[24] Там же.

[25] *Россов Н.* Гастроли Цаккони // *Театр и искусство.* 1898. № 50. С. 922–923.

[26] Это название спектакль сохранял в период всего гастрольного тура.

[27] *Мацкин А.П.* Орленев. М.: Искусство, 1977. С. 216.

[28] Там же. С. 218–219.

[29] Там же.

[30] [Б.п.]. [«Привидения» П. Орленева] //*Русские ведомости*. 1904. 30 апр.

[31] *Дымов О.* [Перельман О.И.]. Театр: Театр Неметти. «Привидения» Генриха Ибсена с уч. П. Орленева // *Биржевые ведомости*. 1904. 8 янв.

[32] С. [?]. Театральный курьер: театр Неметти // *Петербургский листок*. 1904. 9 янв.

[33] *Дымов О.* Указ. соч.

[34] *Кугель А.* П.Н. Орленев // Театральные портреты. Л.: Искусство, 1967. С. 257.

[35] Театральное эхо: «Привидения», др. в 3-х д. Г. Ибсена // *Петербургский листок.* 1904. 8 янв.

[36] *Дымов О.* Указ. соч.

[37] Цит. по: *Якобсон В.* Павел Самойлов: Сценическая биография его героев. С. 128.

[38] Театральное эхо: «Привидения», др. в 3-х д. Г. Ибсена // *Петербургский листок*. 1904. 8 янв.

[39] *Дель-Та* [Тальников Д.Л.]. Гастроли Орленева: «Призраки» Ибсена // *Одесское обозрение*. 1907. 19 дек. С. 3.

[40] *Бруштейн А.* Страницы прошлого. URL: https://libcat.ru/knigi/dokumentalnye-knigi/biografii-i-memuary/52966-aleksandra-brushtejn-stranicy-proshlogo.htmlc (дата обращения: 15.06.2020)

[41] *Мгебров А.* Жизнь в театре: в 2 т. Л.: Academia, 1929. Т. 1. Орленев. Московский Художественный театр. Комиссаржевская. С. 25.

[42] Там же. С. 29–30.

[43] Там же. С. 32.

[44] Там же. С. 31.

[45] *Юрьев А.А.* Между светом и тьмой (Мистериальная традиция в творчестве Хенрика Ибсена) // Ибсен Х. Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. СПб.: Наука, 2006. С. 521.

[46] Там же. С. 522.

[47] *Беляев Ю.* Театр и музыка // *Новое время*. 1904. 9 янв.

[48] Дымов О. Указ. соч.

[49] *Мацкин А.П.* Орленев. С. 222.

[50] *Дымов О.* Указ. соч.

[51] Там же.

[52] *Орленев П.Н.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева. С. 178.

[53] *Мгебров А.* Жизнь в театре. Т. 1. С. 25

[54] *Орленев П.Н.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева. С. 178.

[55] Там же. С. 26.

[56] Там же.

[57] Там же. С. 178.

[58] *Дымов О.* Указ. соч.

[59] *В-ский И.* [Василевский И.М.]. Театр и Музыка: Театр Неметти // *Петербургские ведомости.* 1904. 9 янв.

[60] *Родина Т.* П.Н. Орленев: 1869–1932. М.; Л. : Искусство, 1948. С. 47.

[61] *Беляев Ю.* Указ. соч.

[62] *Родина Т.* Александр Блок и русский театр начала XX века. М.: Наука, 1972. С. 37.

[63] *Дымов О.* Указ. соч.

[64] *Ярцев П.* Новое в театре // *Театр и искусство*. 1904. № 11. С. 233.

[65] Там же.

[66] В 1904 году в МХТ были поставлены «Слепые», «Непрошеная», «Там, внутри» – одноактные пьесы М. Метерлинка, которые оказались в соседстве с «Привидениями» (1905) и «Брандом» (1906) Х. Ибсена.

Ханс Тоструп[1]

День рождения 1898[2]

19 марта 1898

Сцена в салоне для путешественников, Гранд Отель.[3]

Весенний день. Впервые за всю неделю солнце стало пригревать. Около полудня.

Вдали у окна слева, в сторонке от весело несущейся по салону людской волны сидит представительный пожилой господин в элегантном стильном костюме, с пышной седой шевелюрой, с острым взглядом из-под поблёскивающих стекол очков и плотно сжатыми губами. Он смотрит прямо перед собой как будто в полусне.

Это Хенрик Ибсен.

Мы входим в салон и направляемся к старому поэту.[4] Мы кланяемся ему, и дружелюбно приветствующий нас всемирно известный семидесятилетний юбиляр слегка приподнимается, перекладывает с соседнего кожаного кресла цилиндр и перчатки, и мы садимся у окна под лучи весеннего солнца.

Он тотчас же весьма любезно вступает с нами в беседу, и мы, как полагается, справляемся о его здоровье.

— Я всегда чувствую себя отменно, – отвечает Хенрик Ибсен. – Никогда не болел, ни единого дня в своей жизни. Никогда не обращался к врачу. Никогда не прибегал ни к каким рецептам. А ведь считают, что я часто впадал в горячку и был подвержен всяким хворям.

Мы отвешиваем ему комплимент и затем спрашиваем:

— Как идут дела с вашим новым произведением? Вы уже многое успели сделать?

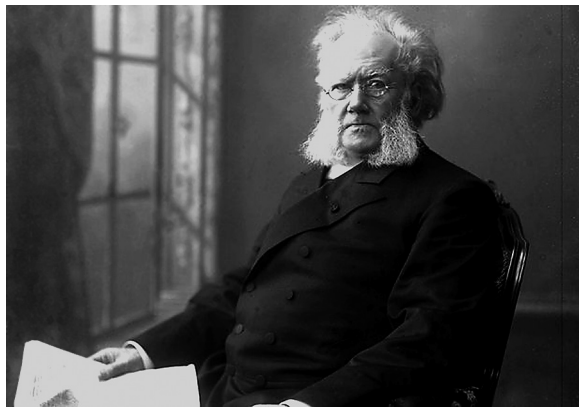
— О, у меня готова часть заметок и набросков.[5] То есть не то, что я буду непременно прямо использовать, но то, что может оказаться полезным, что стимулирует мысль и дает направление. Пока не более.

— А когда выйдет ваша новая книга?

— Трудно сказать. Я ведь занят сейчас совсем другим – немецким и датским собраниями моих сочинений.

— Последней корректурой?

— Нет, совсем нет. Я не читаю корректуру. Но приходится заново



Хенрик Ибсен. 1898

просматривать свои книги, чтобы увидеть, были ли допущены какие-то оплошности. А вообще я сам никогда их не перечитываю.

— Не перечитываете свои книги!

— Нет, – улыбнулся он. – Если книга уже выпущена, я ее больше не пересматриваю. Тут же принимаюсь за что-то новое.

— А о чем будет ваша новая книга?

Хенрику Ибсену явно не понравился этот вопрос. Но он всё же ответил и, как мне представляется, можно сказать, что следующая книга господина Ибсена будет, видимо, *резонировать со всеми прежними его работами, собранными вместе*, и представит то, что сам он испытал и пережил. Это будет книга, в которой он покажет, как его драмы связаны друг с другом, что все они появлялись согласно определенному плану.[6]

— Теперь, когда вы оглядываетесь на свои многочисленные великие творения, что вы, господин доктор[7], думаете о критике? Насколько вы довольны ею?

— Критики… о, у них, вероятно, были наилучшие намерения. Во всяком случае, мне так казалось. Но меня не всегда понимали. То же самое было и за границей.

— Какое из ваших произведений нравится вам более всех?

— Затрудняюсь ответить на этот вопрос.

Мы немного поговорили о новой Кристиании. Ибсен находит ее совершенно неузнаваемой в сравнении с тем, какой она была в 1850 году, когда он впервые здесь оказался. Более подробной характеристики города, каким он ныне стал, Ибсен так и не дал.

Гранд Отель. Кристиания. Начало 1890-х гг.

О новом театре[8] он высказался следующим образом:

— Мне нравится новый театр. Очень нравится. Из всех других новых театров, появившихся за последние годы в европейских городах, где я побывал, нет ни одного, который нравился бы мне больше. Кроме венского Бургтеатра.[9] Но он ведь тоже обошелся в шестнадцать миллионов крон, хотя его все равно пришлось перестраивать.

После Кристиании мы перешли к разговору о Франции и России, о литературах этих стран.

По словам Ибсена, французской литературе нелегко дать определенную всеобъемлющую характеристику. Слишком уж она разнообразна и полна чужих влияний.[10]

— Мне по вкусу русская литература, – сказал он. – Особенно «Раскольников»… Вы читали этот роман?

— Да. Он всерьез меня захватил. Но все же не так сильно, как некоторые из ваших сочинений.

Ибсен бросил на меня пронзительный взгляд и продолжил:

— А еще «Анна Каренина» Толстого. Тоже замечательная вещь.

— Да, а как вам сам Лев Толстой?

— Ну, в те моменты, когда он не подвержен сумасшествию, это великий человек.

— Подвержен сумасшествию?

— Да.

Национальный театр. Кристиания. 1903

Мы улыбнулись.

— Лев Толстой, – продолжил Ибсен, – только тем и занимается, что старательно меня третирует.

— Третирует вас?

— Ну, конечно, – ответил Ибсен с легким примирительным смешком. – Это, впрочем, тоже естественно вытекает из его умонастроения.

Я попросил его немного рассказать о своей жизни.

— О, – ответил он, слегка кивнув, – об этом написано так много. Целая литература, хотя в ней не всегда все верно.

Он заговорил о некоторых своих путешествиях. Он путешествовал с 1864 по 1891 годы. Ему это было совершенно необходимо, сказал он. Упомянул он и пешее путешествие через Гудбраннсдален[11], горячо расхвалив тамошнюю природу.

— Вам нравится новейшая норвежская литература? – спросил я под конец.

— У меня на нее большие надежды. Имею в виду тех писателей, которые скоро явятся. Сейчас в литературе сильное брожение.

Мне показалось, что я чрезмерно затянул эту встречу, полагаясь на любезность старого поэта, и поблагодарил его за беседу.

— Ну, вы, наверное, подумали, что я слишком много тут всего наболтал! – сказал Ибсен с веселой улыбкой, встал и протянул мне руку.

Ибсен проезжает мимо памятника, установленного ему у Национального театра. Справа – памятник Бьёрнстьерне Бьёрнсону. Фото начала 1900-х гг.

— Господин доктор был столь любезен! – сказал я, пожал ему руку и отправился к выходу, глубоко восхищаясь остротой мысли и моложавостью этого человека, которому вот-вот исполнится семьдесят лет.

Перевод и комментарии А.А. Юрьева

[1] Автор – норвежский журналист, сотрудник ежедневной газеты «Ørebladet», выходившей в Кристиании (ныне Осло) с 1891 по 1924 гг. и придерживавшейся консервативного направления. На момент описанной встречи с Ибсеном Хансу Тоструп было тридцать лет.

[2] Интервью опубликовано в газете «Ørebladet» в канун юбилея Хенрика Ибсена, родившегося 20 марта 1828 г. Перевод выполнен по изданию: *Ibsen H.* Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D.A. Seip. Oslo, 1952. Bd. 19. S. 211–215.

[3] Подразумевается самый дорогой и престижный отель в Кристиании, расположенный на центральной улице города – Karl Johans gate – справа от Национального театра.

[4] По всей видимости, Тоструп явился на встречу с Ибсеном вместе со своим помощником, записывавшим беседу.

[5] Имеются в виду подготовительные материалы к драматическому эпилогу «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», завершенному к концу осени 1899 г. и первоначально называвшемуся «День воскресения» («Opstandelsens dag»). Поскольку ниже заходит речь о Льве Толстом, заслуживает внимания причина перемены названия драмы. Когда рукопись была уже почти готова для отправки издателю, Ибсен прочел в газетах сенсационное сообщение о том, что Толстой после долгого перерыва написал новый роман – «Воскресение» («Opstandelse»), который скоро появится в датском переводе. И чтобы новая его пьеса не вызывала никаких ассоциаций с Толстым, драматург срочно переменил ее название.

[6] Ср. предисловие Ибсена к датскому собранию своих сочинений: «Только воспринимая и усваивая все мое творчество как внутренне связанное неразрывное целое, можно получить истинное, точное впечатление от отдельных частей. Поэтому мое дружеское пожелание к читателям, говоря коротко и ясно, сводится к тому, чтобы они не опускали в процессе чтения какую-либо из вещей, не перескакивали от одной вещи к другой, а усваивали произведения, читая и переживая их, в той самой последовательности, в которой я их написал» (*Ибсен Г.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Искусство, 1956. Т. 1. С. 56).

[7] Обращение «господин доктор» обусловлено тем, что в 1877 г. Университет в Упсале присвоил Ибсену статус почетного доктора.

[8] Подразумевается здание Национального театра, строительство которого началось в 1891 году по проекту Хенрика Бюлля. Театр открылся 1 сентября 1899 г.

[9] Новое здание основанного в 1741 г. венского Бургтеатра было спроектировано Готфридом Земпером и Карлом фон Хазенауэром в 1874 г. и после долгого строительства открылось в октябре 1888 г. на Рингштрассе.

[10] Как свидетельствовали современники Ибсена, близко его знавшие, драматург мало интересовался французской литературой, о коей он высказывался почти всегда критично – особенно в адрес Эмиля Золя, с которым драматург однажды сравнил себя так: «Он спускается в клоаку, чтобы в ней купаться, а я – чтобы ее вычищать» (см.: *Meyer M.* Henrik Ibsen: En biografi. Oslo: Gyldendal, 2006. S. 469–470, 493–494).

[11] Так называется обширная долина, расположенная в восточной части Норвегии и получившая известность как родина Пера Гюнта. Ибсен побывал в ней летом 1862 г., когда собирал фольклор, получив для этого стипендию Академической Коллегии в Кристиании.

Андрей Юрьев

Ибсеноведческий *post scriptum*: «Росмерсхольм» и «Преступление и наказание»

Несмотря на то, что тема «Ибсен и Достоевский» время от времени привлекала внимание исследователей, считать ее изученной нет никаких оснований.

Первые попытки сопоставить двух авторов относятся к рубежу XIX – XX вв., но все они лишены научной основы и относятся к жанру литературно-критической эссеистики. К тому же склонность видеть в Ибсене драматурга-идеолога, чьи произведения подчеркнуто тенденциозны, сильно искажала оптику, нередко приводя к ложным заключениям. Великого норвежца воспринимали по преимуществу как союзника Ницше, автора, разделявшего идею «смерти Бога», подвергавшего критике христианскую мораль, утверждавшего индивидуализм и мечту о сверхчеловеке. Поэтому Ибсен чаще всего брался как антипод христиански ориентированного Достоевского. Восприятие его как автора, сохранявшего прочную связь с христианской системой ценностей, встречалось сравнительно редко[1].

Позднее взгляд на Ибсена как на ницшеанца (и на «тенденциозного» драматурга) многократно подвергался справедливой критике, и мы не будем воспроизводить здесь все ее аргументы. Укажем лишь на то, что общность проблематики еще не позволяет видеть в Ницше и Ибсене союзников, тем более, что речь идет о двух разных способах мышления – философско-публицистическом и театрально-драматургическом. Куда более продуктивно осмыслить связи двух *художественных* миров – Ибсена и Достоевского, не менее остро, чем Ницше, запечатлевших кризис христианской Европы и совсем иначе, чем автор «Заратустры», осмыслявших сопряженные с этим кризисом проблемы.

Тематическая близость этих двух художественных миров несомненна, но она лишь однажды стала предметом специального исследования – в содержательной статье литературоведа Василия Толмачева «Достоевский и Ибсен: к постановке проблемы»[2]. По большей части убедительно выявляя параллелизмы между «Брандом» и романами Достоевского, автор все же воздерживается от предположения, что русский писатель и норвежский драматург могли что-то знать друг о друге или друг друга читать. В случае с Достоевским это резонно – история не оставила никаких следов его знакомства хотя бы с одной из драм норвежца, при жизни русского писателя на русский язык не переводившихся. Однако Ибсен, как свидетельствует публикуемое выше интервью, читал, по меньшей мере, одно из важнейших произведений Достоевского – «Преступление и наказание»[3]. На вопрос о том, отразилось ли прочитанное в творчестве Ибсена, ответить непросто. Как непросто ответить и на вопрос, когда именно состоялось знакомство драматурга с романом Достоевского. Хотя основа для некоторых предположений все-таки есть.

Rosmersholm.
Skuespil i fire akter
af
Henrik Ibsen.
1886.

Титульный лист беловой рукописи «Росмерсхольма»

Может показаться странным, что Ибсен называет произведение по имени героя, в то время как в 1898 оригинальное название было уже хорошо известно в Европе. Но как раз под названием «Раскольников» в 1882 г. вышел первый немецкий перевод романа, с которого в 1883 и 1884 гг. были сделаны норвежский и датский переводы, тогда же опубликованные[4]. Может быть, именно в первой половине 1880-х Ибсен и прочел роман Достоевского? И, работая над «Росмерсхольмом» (даже не упомянутым, кстати сказать, в статье Толмачева), драматург уже получил сильное впечатление от прочитанного?

Драма Ибсена, впервые изданная в Копенгагене поздней осенью 1886 года и признанная со временем одним из значительнейших созданий великого норвежца, поначалу вызвала у критики недоумение, а первые ее представления на родине автора терпели фиаско. Пьесу упрекали в неясности содержания, туманности символики, странном поведении героев. Автора как будто не узнавали, не находя прямой преемственности между «Росмерсхольмом» и прежними драмами Ибсена о современности, содержание которых могло шокировать и возмущать, но все же не казалось сплошной загадкой. Только Эдвард Брандес дал в своей рецензии максимально высокую оценку пьесе, заявив вдобавок, что это произведение имеет единственный столь же потрясающий аналог в современной литературе – «Раскольников» Федора Достоевского, с которым Ибсен состоит, по мнению критика, в духовном родстве[5].

Первое издание «Росмерсхольма». Копенгаген, издательство «Гюльдендаль». 1896

Примечательно, что именно «Росмерсхольм» вызывает ассоциации с Достоевским и у современных российских театроведов.

«“Росмерсхольм” рифмуется с “Бесами” Достоевского, – писал Николай Песочинский в рецензии на спектакль БДТ 2008 г. – Жуть богоборчества, катастрофа религиозного сознания, на которое наступает лавина социально-политической энергии, столкновение сильнейших личностей: человека традиции и древней культуры, допустившего преступление и не находящего покоя, и человека корней, с иррациональной волей к утверждению новой реальности, когда “Бог умер” и сняты моральные ограничения. Дальше неизлечимые разлады с самим собой, преступления против бывших близких. Плюс бунт бессознательного и два противоположных типа любви в одной паре, два этажа страсти в притяжении и борьбе друг с другом»[6].

«Ибсен узлы затягивает не хуже, чем его русский современник Достоевский, – бегло заметила Инна Соловьева, размышляя о постановке Евгения Вахтангова. – Странно, что эти двое не читали один другого, – у них много общего. В “Росмерсхольме” узлом стянуты вопросы воли, силы, свободы, ответа за себя, вины...»[7]

И хотя Ибсен, как выясняется, все же читал Достоевского, а «Бесы» не могли быть известны драматургу, когда он работал над «Росмерсхольмом»[8], интуиция процитированных авторов указывает верное направление.

Конечно, было бы недопустимо смело и даже наивно видеть в «Росмерсхольме» драму, вдохновленную чтением Достоевского. Не подлежит сомнению независимость зрелого мастера и в выборе тем, и в их трактовке, так что воздействие русского писателя – только гипотеза, имеющая весьма ограниченное значение, и единственно корректным в решении традиционного литературоведческого вопроса о «влияниях» может стать выявление *вероятных* отголосков романа в драме, своего рода ибсеновских «реплик» на прочитанное.

Обратим внимание на частичное фабульное сходство. В «Росмерсхольме», как почти во всех драмах Ибсена о современности, действие строится по ретроспективно-аналитическому принципу, но на сей раз раскрытие тайн прошлого приводит к обнаружению преступления куда более серьезного, чем подделка Норой Хельмер подписи отца. Самоубийство жены героя Беаты, которое поначалу объясняется предполагавшимся у нее психическим заболеванием, оказывается результатом хорошо спланированной провокации со стороны Ребекки Вест. В отличие от преступления Раскольникова, поведение героини Ибсена не может стать предметом полицейского расследования. Но по сути вина Ребекки объективна, и Август Стриндберг, всегда интересовавшийся темой «ментального вампиризма», имел все основания назвать рецензию на драму Ибсена «Психологическое убийство»[9]. Есть в «Росмерсхольме» и персонаж, отчасти сопоставимый с Порфирием Петровичем, – ректор Кролл. Если характеры этих персонажей и мотивация их поступков так же различны, как характеры и мотивации поступков Ребекки Вест и Раскольникова, то чисто фабульная их функция сходна: оба расследуют обстоятельства произошедшего и провоцируют (Порфирий сознательно, а Кролл невольно) саморазоблачение преступников. У Ребекки же, в отличие от героя Достоевского, нет оснований бояться разоблачения, но в финале третьего акта она добровольно признается Росмеру и Кроллу, что «сманила Беату на ложный путь» (с. 290)[10]. Обнаруживается параллелизм с первоначальным замыслом Достоевского, который в письме к Каткову (Ибсену, разумеется, неизвестном) писал о своем будущем герое: «...ему <...> удается совершить свое предприятие и скоро и удачно. Никаких на него подозрений нет и не может быть. Тут-то и развертывается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы восстают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце»[11].

Драма Ибсена удивила, даже поставила современников в тупик сложностью структуры действия и психологии персонажей. Раскольников казался им понятнее Ребекки Вест. Преступление совершается героем Достоевского уже в первой части романа, тогда как в «Росмерсхольме» до саморазоблачения героини ничто не указывает на ее виновность. Преступление обнаруживается неожиданно и, как кажется поначалу, может объяснить странности в прежнем поведении Ребекки, в первую очередь – ее отказе (финал второго акта) принять предложение Росмера: «Дорогой друг… и ради тебя, и ради меня – не спрашивай почему. <…> Но если ты будешь еще спрашивать – все-таки все будет кончено. <…> Я последую за Беатой» (с. 276–277). Однако во втором действии читатель еще не имеет возможности объяснить странное поведение Ребекки муками совести – преступление пока даже не обнаружено. Вдобавок такое объяснение, будучи верным, не становится исчерпывающим и позднее. В самом деле, почему героиня уверена, что уедет или последует за Беатой, если Росмер снова *всего лишь* спросит о причинах ее отказа? И почему, покидая кабинет Росмера и ничего не прояснив, она дважды утверждает: «Теперь ты знаешь, Росмер. <…> Теперь ты знаешь!», вызывая у своего визави лишь растерянный вопрос, который звучит под занавес второго действия: «Что же… это… такое?» (с. 277).

Ибсен так выстраивает в «Росмерсхольме» систему узнаваний, что каждое следующее раскрытие некой тайны служит не столько разъяснением, сколько утаиванием, сокрытием, поскольку объясняет далеко не всё и порождает новые и новые загадки. Бесконечная смена ракурсов, разбросанность связанных друг с другом и очень важных подробностей на больших дистанциях[12] до предела усложняют восприятие узнаваний и психологических мотиваций (например, исповедь Ребекки в четвертом действии, отличающаяся от ее признаний в финале третьего).

«Я не понимаю тебя, Ребекка, – восклицает Росмер в последнем акте. – Ты… ты сама, все твое поведение – для меня неразрешимая загадка» (с. 297). Вслед за Росмером это может произнести любой, даже самый внимательный и вдумчивый читатель Ибсена, вспомнив при этом знаменитое высказывание молодого Достоевского: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»[13].

Элеонора Дузе – Ребекка.
Фото 1900-х гг.

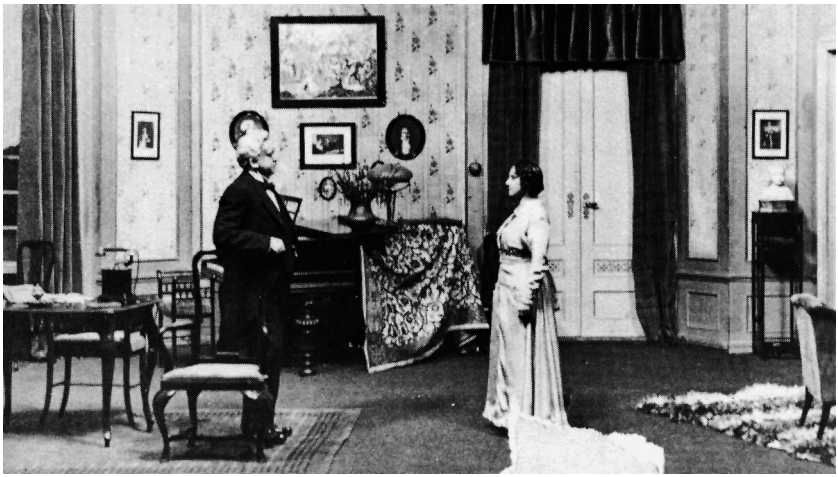
До «Росмерсхольма» ни в одной из драм великого норвежца не было такой «микроскопичности» психологических деталей, такого ускользания многочисленных противоречивых душевных импульсов от претендующего на полноту рационального анализа. Конечно, есть резон увидеть тут влияние европейского и особенно русского романа второй половины XIX в., который в стремлении представить и осмыслить человека как тайну существенно опережал драму хронологически (что тоже отчасти свидетельствует в пользу знакомства Ибсена с «Преступлением и наказанием» накануне создания «Росмерсхольма»)[14]. Однако драма стремительно наверстывала упущенное, вызывая энтузиазм у одних литераторов и скептицизм – у других. Вечный антагонист Ибсена Стриндберг гордился как своей особой удачей внедрением в драматические диалоги «Фрекен Жюли» (1888) развернутого лироэпического нарратива, позволившего выявить «бесхарактерность» героев. Он считал эту «бесхарактерность» своим принципиальным открытием в области драмы – выражением бесконечной сложности реального человека, невозможности выделить в его внутреннем мире одну доминирующую черту в противовес аристотелеву пониманию характера как направленности воли. При этом Стриндберг не видел, что уже в «Росмерсхольме» Ибсен встал на близкий ему путь[15]. Ранний Кнут Гамсун, другой оппонент Ибсена, вообще отрицал возможность выразить в драматической форме иррациональные глубины человеческого

Я, его зыбкость и прихотливую, неподвластную анализу и контролю сознания изменчивость. Такой «новый психологизм» норвежский прозаик-импрессионист числил по ведомству романа и краткого рассказа – жанров, в которых он в полной мере реализовал свою программу и достиг вершин литературного мастерства (тогда как в драматической трилогии об Иваре Карено он решал задачи далекие от «нового психологизма», следуя весьма упрощенно воспринятому ибсеновскому аналитическому принципу). При этом автор «Пана» считал себя верным учеником Достоевского, почти целиком игнорируя напряженные *духовные, идейные* искания русского писателя и его героев. И совершенно не замечал, что Ибсен близок Достоевскому в создании *художественного сплава мировоззрения и психологии* при сохранении всей сложности и многогранности последней[16].

К неустанно рефлексирующим, а не только живущим настроениями и эмоциями героям «Росмерсхольма» в полной мере применима характеристика М.М. Бахтина: «Герой Достоевского не только слово о себе самом и о своем ближайшем окружении, но и слово о мире: он не только сознающий, – он идеолог. <…> идея здесь действительно становится почти героиней произведения. Однако доминанта изображения героя и здесь остается прежней: самосознание. Поэтому слово о мире сливается с исповедальным словом о себе самом. Правда о мире, по Достоевскому, неотделима от правды личности»[17].

В случае с Росмером захваченность идеей очевидна – им овладела мечта о благородных, свободных, радостных людях будущего, и он готов приложить все усилия, чтобы приблизить реализацию утопии. И если его первое поражение (неудачная попытка привлечь на свою сторону Кролла) не подрывает его веру в новую для него идею, то второй, гораздо более сильный удар – обнаружение своей невольной причастности к гибели Беаты – провоцирует сомнение, усиление рефлексии и, с накоплением все новых и новых открытий приводит в финале третьего акта к краху самой идеи.

Хотя Росмер, как станет ясно далее, весьма непрост и его образ целиком не вписывается в эту кратко изложенную модель, случай Ребекки Вест намного сложнее. На первый взгляд, причина совершенной ею провокации в отношении Беаты не имеет никакого отношения к области идей – это вспыхнувшая страсть к Росмеру (в оригинале *begær*, что означает также «вожделение»). Но есть одна странность: в четвертом действии героиня Ибсена вспоминает о своей «необузданной,



Харальд Стормуен – Кролл, Йуханна Дюбвад – Ребекка.
Nationaltheatret театр, Кристиания. 1905

непреодолимой страсти» как о том, что «сломило во мне волю... *запугало* меня самым жалким образом на всю жизнь» [с. 296–297; курсив мой].

Почему же именно запугало? Ведь Ребекка ничуть не похожа на героинь классицистской трагедии, разрываемых конфликтом запретного чувства с нравственным долгом, она не воспитывалась в подчинении строгим этическим императивам. Более того, ее жизненные принципы определялись взглядами приемного отца, привившего ей представление о безграничной индивидуальной свободе как наивысшей ценности, оставляющей позади себя мораль (как сказал бы Ницше, «по ту сторону добра и зла») – в том числе о безграничной свободе в области отношений между мужчиной и женщиной. Если так, то что же могло запугать? Тем более, что на момент, когда вспыхнула страсть, Ребекка еще не прошла через облагораживающее влияние Росмера, не почувствовала власть над собой христианской этики.

Сама героиня не дает прямого ответа на этот вопрос, но вот как она описывает охватившую ее в прошлом страсть: «Это чувство налетело на меня, как морской шквал, как буря, какие поднимаются у нас на севере зимой. Подхватит и несет тебя с собой, несет *неведомо куда. Нечего и думать о сопротивлении*» [с. 297; курсив мой]. Получается, что страсть, которая не могла получить удовлетворения, поскольку к пас-

тору Росмеру невозможно было подступиться в силу ряда причин, обусловленных в первую очередь приверженностью героя христианским моральным принципам, лишила Ребекку внутренней стабильности и потому запугало, поставив под сомнение безграничность свободы как норму человеческого существования. Этот шквал не только свел на нет прежнюю уверенность героини в себе, но успел поколебать усвоенное ею *мировоззрение*. Поколебать, но не разрушить, иначе Ребекка не приступила бы к рискованной борьбе за Росмера и не продолжала бы прививать Росмеру идею свободы даже тогда, когда страсть улеглась и, по словам Ребекки, преобразилась в свою противоположность – любовь (*kærlighed* – слово, означающее в датском и норвежском языках не только любовь мужчины и женщины, но и любовь в христианском понимании, оно очень близко к смыслу латинского *caritas*, к которому отсылает Голос свыше в финале «Бранда», а не к *eros*). *Психология столкнула в непримиримом драматическом конфликте два принципиально разных миропонимания, ставших одинаково мощными экзистенциальными силами.* И сама вступила в непростые отношения с ними. Устранив Беату и окончательно очистив, как ей казалось, сознание любимого от религиозных «предрассудков», Ребекка не смогла вернуть себе утраченную внутреннюю стабильность – пробудилась совесть. Внушая Росмеру веру в возможность реализации утопии, призванной гармонично разрешить экзистенциальный конфликт, Ребекка не может справиться со своими внутренними противоречиями. Ее собственная вера в утопию, которую должен осуществить любимый человек[18], могла бы, кажется, компенсировать укоры совести. Однако на деле эта компенсация остается такой же иллюзорной, как и попытки Раскольникова убедить себя в своей способности вынести груз задуманного преступления с помощью простого «арифметического» аргумента, услышанного в трактире от незнакомого студента: «За одну жизнь – тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть и сто жизней взамен – да ведь тут арифметика!»[19].

Как в тексте романа Достоевского, в драматически исповедальных диалогах «Росмерсхольма» можно найти немало нюансов, безмерно усложняющих эту непростую диалектическую логику, в которой то сплетаются, то отталкиваются друг от друга психология и мировоззрение. Напряженность внутреннего действия бесконечно усиливается тем, что герой и героиня продолжают в равной мере влиять друг на друга – так, что изменения становятся кардинальными (заметим при этом,

Элеонора Дузе – Ребекка.
Фото 1900-х гг.

что влияние, оказанное Росмером на Ребекку в прошлом, сопоставимо по смыслу с влиянием Сони Мармеладовой на Раскольникова).

Значение экзистенциально-мировоззренческой системы координат усиливается тем, что скрываемые героиней муки пробудившейся совести – результат воздействия не только Росмера с его «мягкой, нежной душой» (с. 298), но *всей* атмосферы Росмерсхольма, хранящей дух традиционной морали. Тут проступает смысловая специфика, которая резко отличает «Росмерсхольм» не только от стриндберговских драм 1880-х гг., но и от прежних камерных драм Ибсена, делает произведение *этапным* и максимально сближает норвежского классика с Достоевским.

Как неоднократно отмечалось исследователями с очень разными методологическими установками и интерпретаторскими намерениями, в «Росмерсхольме» консервативные ценности не разоблачаются, но обретают позитивное значение[20]. Резонно видеть здесь поворот, особо акцентируемый норвежским ибсеноведом Бьёрном Хеммером[21]. В прежних драмах Ибсена о современности совесть предстает как психологическое выражение *гнета общественной морали,* лишающей человека свободного самоопределения; однако «совесть в “Росмерсхольме” вновь становится моральным арбитром, а не орудием общества, подавляющего личность»[22]. В самом деле, от решимости преодолеть не только

Рагна Веттергрен – Ребекка.
Stora Teatern, Готенбург. 1912

извне, но и *внутри себя* общественный гнет, узаконенный и светскими установлениями, и религией, зависели победа или поражение прежних ибсеновских героинь – Норы и фру Алвинг. С Ребеккой дело обстоит совсем иначе, ибо такого внутреннего гнета эмансипированная ученица доктора Веста никогда не ощущала, а совесть пробудилась в ней благодаря любви к Росмеру (той самой *kærlighed),* то есть без прямого общественного принуждения.

Брайен Джонстон усматривает причину этого «консервативного» поворота Ибсена в приверженности драматурга ценностям аристократической цивилизации. Однако мы знаем, что аристократическая аксиология не всегда придает укорам совести позитивное значение (вспомним хотя бы ее ницшеанскую версию). Фундаментальная причина кроется в другом. Она станет яснее, если учитывать, что Ибсен, как и его герой Росмер, с детских лет глубоко впитал в себя императивы протестантской морали, хотя и находился в очень сложных, лишенных однозначности и никогда не окончательных, *развивавшихся* отношениях с христианством как целостным религиозным миропониманием. Обратим внимание, что даже в «Росмерсхольме» отнюдь не безусловно положительным выглядит значение совести как силы, которая в союзе с любовью, страданием и состраданием формирует новую личность героини: как говорит сама Ребекка в последнем акте, «росмеровское

Евгений Вахтангов – Брендель.
Первая студия МХТ. 1918

мировоззрение облагораживает, но... *(качает головой)* но... <...> ... но убивает счастье» (с. 298–299). Только финал разрешает это противоречие. И если заметный в «Росмерсхольме» «консервативный» сдвиг, т. е. позитивный акцент на совести вызван множеством причин[23], то не является ли одной из них знакомство норвежского драматурга с романом Достоевского?

Вовсе не «комплекс Электры», усматриваемый во всем поведении героини фрейдистскими интерпретаторами[24], а укоры совести, о которых в последнем акте прямо говорит Ребекка, когда Росмер снова пытается сделать ей предложение (с. 299), породили в ее душе иррациональный, *мистический* страх перед покойной Беатой еще до начала пьесы. Об этом страхе свидетельствуют в первых трех актах лишь косвенные признаки, детали, рассредоточенные в разных, отдаленных друг от друга сценах драмы. Заметим, например, что в первом действии, в тот момент, когда Росмер в вечерних сумерках заговаривает о своей супруге как о продолжающей жить «тут, с нами», Ребекке явно становится не по себе и она зажигает лампу (с. 242). В финале второго действия она отвергает предложение Росмера занять место покойницы, ибо *чисто интуитивно* догадывается, что дав согласие, неизбежно пройдет путь Беаты до конца – до дна мельничного водопада[25]. В третьем же действии Ребекка получает сокрушительный удар, и на страх героини перед покойной Беатой накладывается страх перед другим покойником: героиня узнает

о том, что доктор Вест, с которым она состояла в любовной связи, был ее родным, а не приемным отцом.

Внезапно этот ушедший в мир иной (но скрыто – подобно Беате! – присутствующий в «Росмерсхольме») «капризный, несносный паралитик», как называет доктора Веста Кролл (с. 240), вырастает в грандиозную фигуру, демонстрируя поистине демоническую мощь. Мировоззрение, абсолютизирующее свободу, он – с несокрушимой экзистенциальной последовательностью – довел на практике до логического конца. И трудно не заметить, что в докторе Весте проступает сходство с теми самоутверждающимися «сладострастниками» Достоевского, разврат которых носит не всего лишь чувственный, но в первую очередь духовный, *программно-мировоззренческий* характер. Соблазнив собственную дочь и при этом скрыв от нее тайну кровного с нею родства, доктор Вест поступил как подлинно *«подпольный» идеолог* – вполне под стать Свидригайлову, Николаю Ставрогину или Федору Павловичу Карамазову[26].

Если бы это кульминационное узнавание случилось в далеком прошлом, когда Ребекка еще не успела испытать на себе облагораживающее влияние Росмера, она, скорее всего, не восприняла бы инцест как катастрофу – ведь ее сознанием владел принцип безграничной свободы, отрицающий основы любой традиционной морали. Теперь же в сознании потрясенной женщины окончательно скомпрометирован не только доктор Вест. Не только она сама. Скомпрометировано *мировоззрение* – «унаследованная» от отца абсолютизация свободы. Героиня капитулирует, сознаваясь Росмеру и Кроллу, что является виновницей гибели Беаты, – не только пытается (безуспешно) снять с любимого мучающее его чувство вины, но и *карает* себя саморазоблачением – как Раскольников в финале шестой части романа. Правда, это саморазоблачение остается неполным, и крахом Ребекки драма так же не заканчивается, как не заканчивается роман Достоевского крушением Раскольникова. В финалах же этих двух произведений ярко проступает *парадоксализм* мышления авторов, и отмеченное Эдвардом Брандесом духовное родство Ибсена и Достоевского проявляется в них на предельной глубине, не отменяя существенных расхождений между норвежским драматургом и русским писателем.

Парадоксализм Достоевского мощно заявляет о себе уже в кульминационной для всего романа четвертой главе четвертой части романа. Вспомним «убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги»[27]. Взятая в контексте всего произведения, эта знаменитая

фраза вдвойне парадоксальна. Бог действительно «*странным*» образом раскрывается не перед добропорядочным и вполне симпатичным Разумихиным, а перед убийцей и блудницей. Да, Соня истово верит в воскресение Лазаря, христианские императивы для нее настолько безусловны, насколько сомнительны пока для Раскольникова. Но в ее жизненной ситуации сошлись неразрешимые, с точки зрения христианской морали, противоречия: вынужденно став проституткой, она грешит, но этот грех есть вместе с тем жертва во спасение ближних («Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих. Вы друзья Мои, если исполняете то, что Я заповедую Вам» – *Ин. 15:13–14*). Сказанного достаточно, чтобы увидеть позицию Достоевского как не сводимую ни к морализму, ни к его противоположности – отрицанию морали. Русский писатель предельно усложняет религиозно-этическую проблематику, обостряя все противоречия не для того, чтобы оказаться со своими героями «по ту сторону добра и зла», но для того, чтобы мучительно вместе с ними искать истину. А истина у Достоевского всегда обнаруживается в глубинах христианства – самой парадоксальной из всех мировых религий.

Эту особенность Достоевского всегда особенно остро чувствовал Николай Бердяев, который, в частности, писал: «Нельзя отвечать катехизисом на трагедию героев Достоевского, трагедию Раскольникова, Мышкина, Ставрогина, Версилова, Ивана Карамазова. Это принижает величие Достоевского, отрицает все подлинно новое и оригинальное в нем. <...> Достоевский свидетельствует о положительном смысле прохождения через зло, через бездонные испытания и последнюю свободу»[28]. И еще: «Отпадение, раздвоение, отщепенство никогда не являлось для Достоевского просто грехом, это для него также путь. Он не читает морали над жизненной трагедией Раскольникова, Ставрогина, Кириллова, Версилова, Дмитрия и Ивана Карамазова, не противопоставляет им элементарных истин катехизиса. Зло должно быть преодолено и побеждено, но оно дает обогащающий опыт, в раздвоении многое открывается, оно обогащает, дает знание. Зло также и путь человека»[29].

Эти наблюдения подхватил и развил современный российский достоевист Борис Тихомиров в своей содержательной статье «К осмыслению глубинной перспективы романа Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”»[30], в которой убедительно оспаривается до сих пор широко распространенный взгляд на произведение Достоевского как на «роман

Рихард Мюнх – Росмер,
Йоана Мария Вильтерлин –
Ребекка.
Schauspielhaus, Цюрих. 1956

крушения». В ней исследователь, в частности, выдвигает «еретическое», как сам он его называет, утверждение, что «адекватному пониманию воплощенной <…> авторской концепции во многом препятствует всемирно прославленное название произведения – “Преступление и наказание”, являющееся, как обнаруживает генетический анализ, “рудиментом” более раннего замысла, претерпевшего поздне́е, в ходе работы над романом, серьезнейшие и принципиальные изменения»[31]. Этот более ранний замысел, изложенный Достоевским в приведенном выше письме к Каткову, был всего лишь общим абрисом фабулы, малым зародышем будущего романа, содержание которого, вобрав в себя идею *нового рождения через смерть* (тема евангельского Лазаря), подводит к глубоко парадоксальному итогу: не пройди Раскольников весь свой путь, начинающийся все-таки с *убийства,* перед ним не открылась бы в финале романа возможность духовного преображения[32]. Поэтому так важна в произведении функция Эпилога, который отнюдь не является, как считали многие писавшие о нем, необязательным дидактическим «довеском»[33]. Не сентиментально окрашенный морализм, а катарсическое разрешение трагедии, вобравшей в себя христианскую мистериальную парадигму, – вот смысловой итог романа Достоевского. «В такой перспективе глубинный сюжет “Преступления и наказания”, – отмечает Борис Тихомиров, – открывается не как неотвратимое движение

Монна Таннберг – Ребекка, Пол Шёнберг – Росмер.
Nationaltheatret театр, Осло. 1968

к “окончательной катастрофе”, но как противоречивый, трагический, чреватый “смертельным исходом” путь Родиона Раскольникова к самому себе. <...> не “преступление / наказание” – ложный путь, неотвратимо стремящийся к “окончательной катастрофе”, но трагический путь через “преступление и наказание” к самому себе, к новому смыслу жизни»[34].

Прежде чем обратиться к финалу «Росмерсхольма», заметим, что он вызывает нескончаемые споры исследователей. Для одних он не предполагает катарсиса и выражает лишь безграничный пессимизм автора, другие оспаривают такой взгляд, предлагая разные подходы к пониманию природы катарсиса в этой драме. В обоих случаях интерпретаторы не всегда достаточно внимательны к существенным для драматурга *деталям* драматического действия и к богатейшей образной символике произведения, а в ряде случаев финал трактуется изолированно, даже без краткого анализа предшествующих ему событий, подгоняется под ницшеанские, фрейдистские, феминистские и прочие схемы[35]. Поэтому так важно увидеть *закономерность* развязки драмы, ее прямую связь с теми экзистенциальными проблемами героев, которые непосредственно соотнесены, как и у Достоевского, со сложнейшей *религиозно-этической* проблематикой, укорененой к тому же в области христианского богословия и мистики[36].

Выше уже было отмечено, какое значение в ходе драматического действия имеет узнавание об инцесте в третьем акте. Сходное с ним значение имеет и другое (композиционно симметричное) узнавание – в сценах Росмера с Кроллом, а затем с Мортенсгором. В этом случае чистой совести лишается Росмер, узнающий, что самоубийство Беаты не было следствием психического заболевания, что оно имеет иные причины, и в них читатель должен вникнуть, не пропуская даже мелких деталей.

За месяц до самоубийства Беата явилась к своему брату, чтобы излить свой «страх и отчаяние», ибо Росмер, как уверяла она Кролла, «на пути к отступничеству. Готов отпасть от веры отцов» (с. 262). Росмер поражен тем, что ей в голову пришли такие мысли, ведь тогда он «все еще сомневался сам и боролся с собой» (с. 262), никому не говоря об этом ни слова. Когда же Беата второй раз явилась к Кроллу, она сказала: «Теперь в Росмерсхольме скоро могут ожидать белого коня. <…> Мне уже теперь недолго остается. Потому что теперь Йуханнесу нужно немедля жениться на Ребекке» (с. 263). Услышав это, Росмер, как указано в ремарке, почти лишается дара речи. Если же учитывать, что это было сказано в *четверг*, а в *субботу* вечером Беата кинулась с мостика в водопад, то читателю есть смысл задуматься над такой символикой. Для этого надо помнить, что действие драмы разворачивается летом и со времени самоубийства Беаты прошло немногим более года. А на Страстной неделе четверг и суббота имеют хорошо известное значение, и уж кому, как не бывшему пастору Росмеру, помнить об этом[37]. Когда же герой узнает от Мортенсгора, что Беата написала последнему письмо с целью обезопасить мужа от возможных дурных слухов, становится ясно, что самоубийство Беаты – *жертва*, принесенная отчаявшейся женщиной ради счастья любимого человека с другой и для продолжения его рода (супруга Росмера страдала бесплодием). А если учесть, что глубоко религиозная Беата решилась ради счастья ближних на деяние, считающееся *смертным грехом*, то вдумчивый читатель получает возможность снова вспомнить Евангелие от Иоанна (в соотнесенности с ситуацией Сони Мармеладовой, но с предельным усилением ее остроты и сложности): «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих. Вы друзья Мои, если исполняете то, что Я заповедую Вам».

Вот почему Росмер, раздавленный этим открытием, в сцене с Ребеккой после ухода Мортенсгора называет самоубийство супруги

«потрясающей... призывающей нас к ответу *победой*» (с. 273). Раздавленный самоотверженностью и благородством Беаты, к которой Росмер не испытывал любви и которая наводила на него страх своими страстными порывами, он не может избавиться от угрызений совести и начинает испытывать уже совсем другой – *мистический страх*, возвращающий бывшего пастора к непреложной истине: «*никогда не восторжествовать тому делу, начало которому положено во грехе*» (с. 283; курсив мой).

Эта реплика обретает многозначный символический смысл, отсылая не только к прошлому самого героя, но и к прошлому *фамильному, родовому*[38]. А также к прошлому всего человеческого рода, теряющемуся в таинственных истоках у врат Эдема, – напоминая о невозможности победить человеческими силами *первородный грех*, который имеет в лютеранстве куда больший вес, чем в католицизме и православии[39]; а если знать про трудности, возникающие в лютеровском решении вопроса о теодицее[40], то идея первородного греха, о которой напомнила Росмеру его ситуация, создает дополнительные, почти непреодолимые трудности не только в области сотериологии, но и при решении сложнейших моральных проблем. И это непременно следует учитывать внимательному читателю, которому вдобавок, когда он добирается до финала третьего акта, предоставляется возможность самостоятельно догадаться, что в незримую борьбу за души Росмера (пастора-отступника) и Ребекки (в прошлом – убийцы и блудницы) вступили два *живых покойника* – Беата и доктор Вест[41].

«Боль и горечь пробуждают демоническое. Он хочет умереть, и она умрет вместе с ним», – сказано о героях в рабочей заметке к последнему акту, предварявшей работу над третьим черновым автографом драмы (с. 444). Сторонники толковать развязку как предельно мрачную, не имеющую никакого выхода к катарсису, часто приводят эту мысль в подтверждение своей правоты. Однако они забывают два важных ибсеновских признания: драматург в беседе с Тоструп откровенно сказал, что его заметки и наброски –не то, что он непременно прямо использует, но то, что может оказаться полезным, стимулирует мысль и дает направление; а двумя неделями позднее (в другом интервью) он сделал такое важное признание: «Мои персонажи часто поражают меня тем, что делают или говорят такие вещи, которых я от них никак не ожидал; да, иногда они полностью опрокидывают мой первоначальный замысел, черти! Поэт ведь должен *вслушиваться* в свое творение

Гилли Фенвик – Брендель, Элизабет Шеферд – Ребекка. *Shaw Festival Theatre*, Онтарио. 1974

(*lytte ind i sit Værk)*; ибо совершенно неправильно думать, будто поэт может “повелевать поэзией”; напротив, это она повелевает им»[42].

Можно предположить, что Росмер в начале четвертого действия задумывается о самоубийстве, хотя не говорит о нем прямо. Повторная попытка сделать Ребекке предложение свидетельствует либо об отсутствии таких мыслей, либо о серьезных колебаниях. Возможно, что и Ребекка, твердо намеревающаяся покинуть Росмерсхольм, думает о том же, но об ее желании, чтобы любимый *непременно остался в живых*, свидетельствует ее ответ на признание Росмера, что он утратил смысл жизни: «О-о, жизнь – в ней самой обновление. Будем твердо держаться за нее. Проститься с нею всегда успеем» (с. 300)[43]. Однако перед героями стоит проблема: после всего, что перед ним открылось, Росмер больше не может целиком доверять Ребекке[44], а она не может найти средств доказать ему, что под его влиянием и под влиянием любви к нему стала другой. Ключ к решению проблемы появляется неожиданно. И дает его еще один «демонический» персонаж – ушедший из города, в котором он потерпел сокрушительное поражение, и стосковавшийся «по великому “ничто”» (с. 301) – Ульрик Брендель[45]. Мрачно-сардонически иронизируя над Ребеккой и своим бывшим учеником, он невольно подсказывает им единственный способ развязать весь клубок их противоречий путем *очистительной и радостной жертвы* – способ, в реализацию которого сам он, конечно, не верит, считая его в принципе невозможным (как не вспомнить при этом слова

гетевского Мефистофеля: «Я часть той силы, что желает зла, но вечно совершает благо»).

Ключевой момент диалога необходимо привести целиком:

> «Р е б е к к а. Почему же на меня нельзя положиться?
> Б р е н д е л ь *(деля шаг к ней)*. Мне говорили, что у моего бывшего ученика есть миссия, дело, которому он хочет доставить победу.
> Р е б е к к а. И что же?..
> Б р е н д е л ь. Победа ему обеспечена. Но заметьте себе хорошенько, при одном непременнейшем условии.
> Р е б е к к а. При каком?
> Б р е н д е л ь *(осторожно беря ее за кисть руки)*. Чтобы та женщина, которая любит его, с радостью пошла на кухню[46] и отрубила себе нежный, беленький мизинчик... вот тут... как раз по этот средний суставчик... Item[47], чтобы упомянутая любящая женщина... с такой же радостью... отрубила себе несравненное по форме левое ушко» (с. 302)[48].

Скрытый смысл иронии Бренделя норвежская исследовательница Вигдис Истад метко комментирует так: «С одной стороны, он требует от ведьмы Ребекки, чтобы та магически разрушила свою колдовскую силу, прибегнув к своим же колдовским способностям (символически – отрезав себе палец и ухо); с другой же стороны, он требует, прибегая к отчетливым христианским аллюзиям[49], чтобы та совершила жертву во имя любви»[50].

После этой *решающей* для четвертого акта провокации в репликах героя почти сразу проступает его решение уйти из жизни – в действенность воплощения Ребеккой смысла сказанного Бренделем он не верит так же, как и его бывший учитель. Ребекка все более страшится за жизнь своего любимого и поэтому начинает требовать, чтобы тот назвал условие, выполнив которое она сможет *вполне* убедить его в своем преображении. Только после этого Росмера озаряет пугающая его самого мысль, что лишь *радостное повторение* Ребеккой пути Беаты может стать безусловным доказательством ее преображения.

В этом можно и даже вполне резонно усматривать проявление «демонического», о котором сказано в приведенной выше ибсеновской заметке. Ведь предлагая Ребекке такой путь, герой взваливает на себя

новую вину, груза которой ему явно не выдержать. Поэтому так медленно, так мучительно он выговаривает свою мысль, которая одновременно *захватывает* его и *страшит*. И рождают ее уже не «боль и горечь», а что-то совсем иное, прямо связанное с его пасторским прошлым, с представлениями о той великой Жертве, которая была принесена много столетий назад и о которой подтекстом прозрачных для любого пастора речей напомнил Росмеру его давний учитель Ульрик Брендель, некогда выгнанный из дому за внушение ученику вольнодумных мыслей.

«Какой в этом захватывающий ужас!» – восклицает Росмер (с. 304) и, осознав всю демоничность такого предложения, он *гонит* эту мысль, обещая Ребекке поверить ей на слово – «ведь это… ведь это все… сущее безумие! Уезжай… или оставайся. Я поверю тебе на слово и на этот раз» (там же). Но Ребекка не может не понимать, что ее любимого всегда будут грызть сомнения (зеркальный ответ Росмеру: «Как можешь ты с этих пор верить мне на слово?» – с. 305); и верным для нее остается только один путь: путь вдохновленной бескорыстной любовью *радостной жертвы* во спасение любимого и – в равной мере! – во искупление греха через возмездие («*теперь* я под властью росмеровского мировоззрения. Свой грех я должна искупить» – с. 305).

Те интерпретаторы, которые видят в Ребекке искусительницу, *сознательно* увлекающую Росмера за собой в водопад, не учитывают тонкого нюанса: после слов Росмера «А я под властью нашего свободного мировоззрения, Ребекка. Над нами нет судей. И поэтому нам приходится самим вершить над собою суд» ответная реплика героини («И это. И это. Моя смерть спасет все лучшее в тебе») сопровождается недвусмысленной ремаркой: «*поняв его не так*», т. е. героиня не уловила в словах Росмера решительного намерения уйти из жизни вместе с нею.

Однако проблема бесконечно усложняется, если заметить противоречие между *сознательным* намерением героини искупить гибелью свою вину и принести бескорыстную жертву и ее *бессознательным* желанием слиться с любимым:

> «Р о с м е р. Если ты пойдешь – и я с тобой.
> Р е б е к к а (*почти незаметно улыбается, смотрит на него и тихо говорит*). Да, иди за мной, иди… и будь свидетелем…» (с. 305).

Фрейдистские интерпретаторы получают здесь желанный материал для психоаналитических построений, совершенно не замечая, что

психологические мотивации встроены Ибсеном в сложную религиозно-этическую конструкцию, вдобавок сплавленную с мистицизмом. Ограничивать анализ «Росмерсхольма» чисто психологическими аспектами означало бы *редуцировать* содержание, сводя финал к торжеству иррационально-разрушительных сил в человеческом подсознании, не замечая всего того, что такому ограниченному взгляду противостоит.

Обратим внимание, что в сцене саморазоблачения Ребекки в финале третьего акта героиня проговаривает символически значимый для восприятия развязки тезис: «в человеке всегда действуют как бы две воли, как я полагаю» (с. 292). Само по себе это наблюдение без труда вписывается в психоаналитическую конструкцию. Но есть все основания увидеть здесь герменевтическую подсказку для очевидных религиозно-мистических импликаций финала (совершенно излишних для психоанализа)[51]. Тут на уровне «надтекста» обнаруживается связь с лютеранской антропологией, основополагающий принцип которой отчеканен в знаменитой формуле Лютера *Simulus justus et peccator*[52]. Эта формула означает невозможность *полного* освобождения человека от власти первородного греха, подразумевает непрестанную борьбу с первородным грехом в себе. При этом нужно заметить связь этой формулы с лютеровским различением «Бога названного и Бога скрытого»[53], т. е. с парадоксальным и непостижимым для человеческого разума *внутренним раздвоением Бога*. «У Бога, – пишет Лютер, – есть некая неисповедимая воля (*voluntas imperscrutabilis*), однако что она такое, по какой причине и чего она хочет – до этого ни в коем случае доискиваться нельзя, об этом нельзя спрашивать и печься, этого нельзя касаться, а только бояться и молиться»[54]. Сотворенный по образу и подобию Бога человек несет в себе такую же неустранимую внутреннюю двойственность.

В этой оптике проблема внутреннего очищения героини не укладывается ни в один из вариантов решения, кроме трагического, но жертвенная *радость* Ребекки, сменившая страх, задает вектор катарсического разрешения трагедии.

Теперь обратимся к Росмеру. Он говорит о необходимости морального суда над собой и над Ребеккой, не апеллируя к высшим силам («над нами нет судей»), и, следовательно, отказывается от возвращения к религиозной вере. При этом он свершает обряд бракосочетания (не являющийся, заметим, в лютеранстве таинством и потому действительный, даже если пастор стал отступником):

> «Р о с м е р. Ребекка… теперь я возложу руку на твою голову… (*делает то, что говорит*). И возьму тебя в жены, заключу с тобой истинный брачный союз».

А после ответа Ребекки, в котором вновь звучит евангельский рефрен «с радостью», Росмер произносит многозначительно двойственную реплику «Муж с женой должны идти вместе», отсылающую к новозаветной апофегме: «А вступившим в брак не я повелеваю, а Господь: <…> *мужу не оставлять жены своей*. <…> если какой брат имеет жену неверующую, и она согласна жить с ним, то он не должен оставлять ее. И жена, которая имеет мужа неверующего, и он согласен жить с ней, не должна оставлять его. *Ибо неверующий муж освящается женою верующею, и жена неверующая освящается мужем верующим*» [1 Кор. 7:10–14; курсив мой. – *А. Ю.*]. Заметим, что следуя за Ребеккой, Росмер следует также и за Беатой.

Было бы неверно думать, что Росмер спекулятивно рассчитывает на религиозное спасение – для него возврат к прежней вере невозможен; к тому же он не может не помнить основополагающий принцип лютеранской сотериологии *Sola fide*, утверждающий необходимость для религиозного спасения *личной* веры. Однако после повторного подтверждения Росмером решимости следовать за новой женой на ее *личном пути* к *водному крещению* в последних репликах героев появляется заметный лишь в оригинале отголосок евангельского Моления о Церкви, обращения Христа к Богу-Отцу с мольбой об апостолах[55]:

> «Р е б е к к а. Скажи мне сначала *одно*. Ты ли идешь за мной? Или я за тобой?
> Р о с м е р. В этом мы никогда не разберемся до конца.
> Р е б е к к а. А мне хотелось бы знать.
> Р о с м е р. Мы оба идем рука об руку, Ребекка. Я за тобой, ты за мной.
> Р е б е к к а. Я готова думать[56] то же.
> Р о с м е р. Теперь мы слились *воедино*.
> Р е б е к к а. Да, теперь мы слились *воедино*. Идем. Идем с радостью» (с. 306).

«Я о них молю: не о всем мире молю, но о тех, которых *Ты дал Мне,* потому что *они Твои*. И все *Мое Твое,* и *Твое Мое;* и Я прославился в них.

<...> Не о них же только молю, но и о верующих в Меня по слову их: да будут все *едино*; как *Ты*, *Отче, во Мне*, и *Я в Тебе*, так и они да будут в Нас *едино*, да *уверует* мир, что Ты послал Меня. И славу, которую *Ты дал Мне, Я дал им*: да будут *едино*, как Мы *едино*. *Я в них*, и *Ты во Мне*; да будут совершены *воедино*, и да познает мир, что Ты послал Меня и возлюбил их, как возлюбил Меня». [Ин. 17: 9–10, 20–23; курсив мой. – *А. Ю.*]

В трагическом финале, вбирающем в себя парадоксальную незримую *теофанию*, неожиданно раздается отчетливый мистериальный обертон.

«Спаси их, Господи, грешников», – шепчет мадам Хельсет, видя из окна Росмера и Ребекку, обнимающихся на мостике над водопадом (с. 306). И под занавес – как смысловой итог всей драмы Ибсена – звучит загадочная реплика: *Salig fruen tog dem*[57].

Дальше – тишина.

В Эпилоге «Преступления и наказания» о героях сказано: «Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого. Они положили ждать и терпеть»[58]. В отличие от этого финала, справедливо названного Борисом Тихомировым *мажорным*[59], развязка «Росмерсхольма» изощренно балансирует между мажором и минором, создавая особого рода *тональную неустойчивость* и подтверждая глубоко верное замечание Андрея Белого, что у Ибсена «везде смысл драмы двоится»[60].

Ждать и терпеть могут Соня и Раскольников, у героев же Ибсена нет иного выхода, кроме избранного ими. Да им и не может быть места в этом дьявольски скверно устроенном мире[61], где «предводителем и господином будущего» суждено стать Педеру Мортенсгору – жалкому политиканствующему псевдоидеологу, который «способен прожить жизнь без идеалов» (с. 301–302) и который является аналогом уязвленного в своем непомерном самолюбии *маленького* «подпольного» человека Достоевского – подобием беспринципного «моралиста» Лужина. И потому в финале ибсеновской драмы, не оставляющей никаких надежд на будущее этого мира, вихрем проносятся – словно белые кони Росмерсхольма – страсть, демонизм, преступление и гибельный восторг. Но в этом вихре, как будто сжимающем за несколько минут все родовое прошлое в *личном* предсмертном настоящем, беспрекословно утверждаются – в том-то и парадокс! – строгая протестантская этика, жертва, любовь, благородство[62].

Так нет ли в этом поразительном финале, сплавляющем воедино *трагедию* и *мистерию* (и поэтому крайне трудном для сценического воплощения), *сознательного* ответа Ибсена на «Преступление и наказание»? Ответа парадоксального в той мере, в какой согласие сплавлено драматургом-протестантом с полемичностью. И не этот ли ответ кроется за тем красноречивым пронзительным взглядом, который бросил Ибсен на Тоструп, когда тот признался, что «Раскольников» всерьез его захватил, но все же не так сильно, как некоторые сочинения господина доктора?..

Однако, задав эти вопросы, следует остановиться. Ответить на них смог бы только сам Ибсен.

[1] В связи с этим см.: *Kaasa H.* Ibsen and the Theologians // Scandinavian Studies. 1971. Vol. 43. No. 4. P. 356–384; *Дмитриев А.П.* «Ибсен… приближает нас к Богу…» (Творчество норвежского драматурга в оценке русской духовной критики начала XX в.) // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте: Материалы Международной конференции (Санкт-Петербург, 9–10 октября 2006 г.). СПб.: Издательство «Пушкинский дом», 2007. С. 53–64.

[2] См.: Достоевский и мировая культура: Альманах № 25. М.: Классика плюс, 2009. С. 412–432.

[3] Более чем возможно знакомство драматурга и с «Идиотом», т. к. в сохранившейся части ибсеновской библиотеки имеется экземпляр копенгагенского издания 1887 г. под названием «Князь Мышкин» (*«Fyrst Myschkin»*). См.: Ibsenårbok 1985/86. Oslo, Bergen, Stavanger, Tromsö: Universitetsforlaget, 1986. S. 49. Однако никаких высказываний Ибсена об этом романе Достоевского не сохранилось.

[4] См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 7. С. 358.

[5] См.: *Brandes E.* Henrik Ibsen: Rosmersholm // Brandes E. Om Teater: Anmendelser og Erindringer fra henved 50 Aar. København: Politiken, 1947. S. 35.

[6] *Песочинский Н.В.* Росмерсхолмик // Петербургский театральный журнал. 2009, № 3 [53]. С. 20.

[7] *Соловьева И.Н.* Урок Ибсена // Третьяковская галерея. 2013, специальный выпуск «Норвегия – Россия: на перекрестках культур». С. 178.

[8] Первый доступный Ибсену перевод «Бесов» вышел в свет в Копенгагене в 1886 г. – совсем незадолго до публикации «Росмерсхольма» (см.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1975. Т. 12. С. 274). Нет вместе с тем никаких данных, позволяющих утверждать, что этот роман Достоевского был когда-либо прочитан драматургом.

[9] См.: Судья и строитель: Писатели России и Запада о Генрике Ибсене. М.: Издательство «Рудомино», 2004. С. 34–36.

[10] Здесь и далее текст «Росмерсхольма» цитируется в русском переводе А.В. и П.Г. Ганзен, отредактированном после сверки с оригиналом, по изданию: *Ибсен Х.* Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. СПб.: Наука, 2006 (серия «Литературные памятники»). Номера страниц указываются в скобках после цитат.

[11] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1985. Т. 28, кн. 2. С. 137.

[12] Эти и другие особенности формы, затрудняющие восприятие драм Ибсена в театре (и доведенные, пожалуй, до предела в «Росмерсхольме»), глубоко верно охарактеризовал Андрей Белый более столетия назад: «у него нет ни одного лишнего слова; <...> нужна крайняя сосредоточенность, чтобы увидеть все, что видит Ибсен в своих героях; <...> события подготовляются у него полутонами; он накладывает полутон на полутон, подготовляя то или иное событие, ту или иную реплику; а мы, невнимательно вслушиваясь в слова его действующих лиц, бываем удивлены будто бы беспричинным душевным движением его героев; всякий раз, когда это с нами случается, мы должны еще и еще раз вернуться к прочитанному, чтобы поймать ускользнувшую нить разговора; вот отчего ибсеновские драмы так проигрывают на сцене; часто актеры не в состоянии уловить всю сумму черт, подготовляющих событие; для этого нужно быть слишком большим психологом; <...> Следует по многу раз возвращаться к одной и той же драме, чтобы охватить хотя бы часть из тех широких горизонтов, которые рисует нам Ибсен; опыт одного чтения безрезультатен» [*Белый А.* Кризис сознания и Генрик Ибсен (1911) // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 232–233].

[13] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1985. Т. 28, кн. 1. С. 63.

[14] Закономерно, что в спорах о «Росмерсхольме», которые велись на протяжении всего XX в. и ведутся ныне, сложилась тенденция видеть в ибсеновском шедевре закамуфлированный драматической формой *роман*, более подходящий для экранизации, чем для театральной постановки (подробно об этом см.: *Printz-Påhlson G.* «Rosmersholm» as Novel, as Film: Passion as Action // Contemporary Approaches to Ibsen / Ed. by B. Hemmer and V. Ystad. Oslo: Universitetsforlaget, 1991. Vol. 7. P. 185–203). С таким подходом трудно согласиться, поскольку многие его сторонники упрощенно трактуют драматическое действие как чисто внешнюю событийность и игнорируют последовательную драматургическую трансформацию Ибсеном элементов романной структуры – трансформацию, которая в целом характерна для «новой драмы». Однако некоторые основания для этого взгляда можно обнаружить, тщательно изучив подготовительные материалы к «Росмерсхольму»: *Ибсен Х.* Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. С. 414–461.

[15] Не идентичный в первую очередь потому, что для Ибсена на протяжении всей его драматургической карьеры одной из важнейших была тема *строительства личности* и сопряженных с ним трудностей, в то время как у Стриндберга всегда превалировала картина *распада* личностного начала (подробно см.: *Юрьев А.А.* Хенрик Ибсен и Август Стриндберг // Август Стриндберг и мировая культура: Материалы Межвузовской научной конференции. Статьи. Сообщения. СПб.: Изд-во «Левша, Санкт-Петербург», 1999. С. 51–62).

[16] Попутно заметим, что в этом отношении Стриндберг намного ближе к Ибсену и Достоевскому, чем Гамсун. Если среди его героев встречаются вдохновляемые идеей, психология все равно заметно превалирует над мировоззрением, а не вступает с ним в сложные диалектические отношения.

[17] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. С. 130–131.

[18] «Возобнови борьбу, Росмер. Попытайся только, и ты увидишь, что победишь. Ты облагородишь сотни, тысячи умов! Попытайся только!» (с. 303). Симптоматично, что эта реплика произносится Ребеккой в диалоге после ухода Ульрика Бренделя в последнем акте, когда надежда героини на личное счастье окончательно рухнула. Безусловно, эти слова произносятся с целью заново вдохновить Росмера, остро переживающего экзистенциальную пустоту, смыслоутрату. Но было бы неверно толковать их *только* психологически – как выражение чувств любящей

женщины, лгущей «во спасение» любимого. Любовь (*kærlighed*) делает Ребекку стойкой, не утрачивающей веру в *смысл* человеческого бытия несмотря ни на что, хотя она считает, что лично для нее все кончено. Далее это становится важным условием жертвенного катарсического финала.

[19] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 6. С. 54.

[20] Например, см.: *Van Laan Th.* Art and Structure in «Rosmersholm» // Modern Drama. 1963. Vol. 6, No. 3. P. 161; *Johnston B.* The Dialectic of «Rosmersholm» // Drama Survey. 1967. Vol. 6, No. 2. P. 186; *Leland Ch.* 'Å gå den samme veien som Beate gikk': Another Look at «Rosmersholm» // Contemporary Approaches to Ibsen / Ed. by B. Hemmer and V. Ystad. Vol. 7. P. 205–212.

[21] См.: *Хеммер Б.* Ибсен: путь Художника. М.: ОГИ; Б.-С.-Г.-Пресс, 2010. С. 382–385, 405–406.

[22] Там же. С. 405.

[23] Для драматурга не только глубоко личных, но и связанных со спецификой норвежской общественной жизни середины 1880-х гг., в первую очередь – с так называемым «движением богемы», программно оформившемся в скандальном и даже порнографическом для того времени романе Ханса Йегера «Из жизни богемы в Кристиании» (1885), который, как и вся идеология этого движения, вызвал у Ибсена резкое отторжение (см.: *Ibsen H.* Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D. A. Seip. Oslo, 1949. Bd. 18. S. 129–130).

[24] См. содержательную критику психоаналитических интерпретаций «Росмерсхольма»: *Ystad V.* «Rosmersholm» og psykoanalysen // Ystad V. «–livets endeløse gåde»: Ibsens dikt og drama. Oslo: Aschehoug, 1996. S. 153–163).

[25] Как показывает финал драмы, это странное предчувствие себя оправдывает, пускай во втором действии у героини еще нет для него никаких рациональных оснований. Вместе с тем Ибсен так выстраивает события, что объективно по ходу действия Ребекка *повторяет* ряд поступков Беаты, ей совершенно неизвестных, и таким образом предстает двойником покойницы задолго до финальной сцены (подробно см.: *Юрьев А.А.* Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. С. 101–102).

[26] Тут можно было бы предположить знакомство Ибсена с последним романом Достоевского, где «карамазовщина» как духовный феномен продолжает существенную для всего творчества русского писателя

тему «подполья». Однако для такого предположения нет достаточных фактических оснований, хотя «Братья Карамазовы» были доступны поселившемуся в Мюнхене Ибсену в первом немецком переводе, опубликованном в 1884 г. (см.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 15. С. 513).

[27] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 6. С. 253–254.

[28] *Бердяев Н.А.* Ставрогин (1914) // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 177.

[29] *Бердяев Н.А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского (1918) // Там же. С. 164.

[30] См.: Достоевский и мировая культура. Альманах № 2. СПб.: Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского, 1994. С. 25–41.

[31] Там же. С. 25.

[32] Попутно заметим, что эта парадоксальная логика еще более заострена в последней поэме Александра Блока, испытавшего сильное влияние как Ибсена, так и Достоевского (см.: *Юрьев А.А.* Образ Христа в драматической дилогии Хенрика Ибсена «Кесарь и Галилеянин» и поэме Александра Блока «Двенадцать» // Сто лет русской революции в зарубежном искусстве: Сборник статей / Сост. Е.И. Горфункель. СПб.: Издательство РГИСИ, 2019. С. 108–117).

[33] Такому взгляду, ставшему расхожим не только в советском, но также в зарубежном литературоведении и основанному на абсолютизированном и потому ошибочном разделении Достоевского-идеолога и Достоевского-художника, немало, увы, способствовало известное замечание Бахтина: «Если некоторое пристрастие Достоевского-публициста к отдельным идеям и образам и сказывается иногда в его романах, то оно проявляется лишь в поверхностных моментах (например, условно-монологический эпилог “Преступления и наказания”)» (*Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 155).

[34] *Тихомиров Б.Н.* К осмыслению глубинной перспективы романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 2. С. 39, 42.

[35] Примером тому может служить посвященный Ибсену раздел в монографии В.И. Максимова, где утверждается, что в «Росмерсхольме» «и внутренние противоречия, и чувство вины, и борьба с социальными препятствиями, и попытки построения личного счастья оказываются поверхностными, не сущностными факторами», что «сюжет уводит действие в совсем иную плоскость» и смысловым итогом драмы

становятся «отказ от личностного начала в себе» и «чисто символистский мотив слияния в смерти» (см.: *Максимов В.И.* Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2014. С. 209). Попытки автора представить Ибсена союзником символистов мы подвергали критике ранее (см.: *Юрьев А.А.* Творчество Хенрика Ибсена в отражениях европейской режиссуры рубежа XIX–XX веков // Вопросы театра. Proscaenium. 2016, № 1–2. С. 220–221). Здесь же ограничимся двумя замечаниями. – Мотив слияния в смерти не может быть жестко локализован в пределах символизма, он встречается в мировой драме разных эпох, и чтобы идентифицировать его как именно символистский, необходимо брать его в контексте всей символистской эстетики, в своих основах норвежскому драматургу чуждой. Объявлять же «поверхностными, не сущностными факторами» то, что важно для понимания не только идеологической позиции Ибсена, отягощенной, с точки зрения В.И. Максимова, морализаторством (там же, с. 208), но и позиции художественной, для понимания не только фабулы, но и всего сложнейшего драматического действия пьесы, значит подгонять материал под угодную исследователю абстрактно-теоретическую модель (в данном случае ницшеанско-«дионисийскую»), схематизировать его. Однако и в самой этой модели далеко не все благополучно – в частности, и потому, что в логике В.И. Максимова (причем не только в цитируемой монографии) оказываются взаимозаменяемыми, синонимичными понятия «личностное начало» и «индивидуализм», что противоречит терминологическим нормам психологии и философии.

[36] В этом смысле весьма проницательным является замечание об Ибсене Георга Брандеса в письме к Фридриху Ницше от 7 марта 1888 г. «В духовном отношении он очень зависим от Киркегора и все еще сильно проникнут теологией» (*Ницше Ф.* Письма. М.: Культурная революция, 2007. С. 303). Попутно отметим, что Ницше не только не считал Ибсена своим союзником во взглядах хотя бы на частные, не имеющие отношения к глобальным проблемам вопросы, но и достаточно пренебрежительно высказывался о нем (см.: *Ницше Ф.* Ecce Homo // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 727; Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Культурная революция, 2005. С. 70).

[37] Примечательно, что в наброске первой черновой редакции драмы, первоначально называвшейся «Белые кони», действие приурочено к Пасхальной неделе (см. с. 415–416). Переменив время года с весны на лето (во вводной ремарке к первому акту указан летний вечер), Ибсен о Пасхе не забыл и скрыто приурочил, видимо, к Страстной неделе одно из важнейших событий предыстории. Вместе с тем вдумчивый читатель, знающий, что у Ибсена не бывает символически незначимых деталей, и хорошо знакомый с христианскими обычаями, обязан заметить, как представлена гостиная в открывающей первый акт ремарке: «Впереди, у стены направо, изразцовая печь, *украшенная пучками свежих березовых веток и полевых цветов*» (с. 237; курсив мой. – *А. Ю.*). Так не приурочил ли Ибсен действие драмы ко времени, близкому к Пятидесятнице и Троице (Духову дню), которые празднуются в начале лета и, согласно древним обычаям, предполагают украшение домов и храмов полевыми цветами и березовыми ветками? Да, комната в доме пастора-отступника вряд ли могла быть украшена Ребеккой в честь церковных празднеств, но не надо все же забывать о таком важном персонаже, как мадам Хельсет, а уж она явно хранит верность религиозным обычаям. Не следует также забывать и о символическом контексте: хотя у лютеран между днем Пятидесятницы и днем Троицы проходит неделя, они все равно образуют смысловое единство, в котором важнейшее значение имеет, конечно, сошествие Святого Духа на апостолов. При этом Пятидесятница именуется также «апокалиптическим днем» (т. е. днем последнего откровения) и к тому же, в традиционных представлениях северных протестантских народов, она связана с выяснением отношений между влюбленными. Заметим также, что эта не сразу схватываемая читателем символика выстроена драматургом явно по аналогии с финальной сценой «Пера Гюнта», где встреча с Сольвейг именно в утро Троицы открывает перед отчаявшимся героем *возможность спасения*.

[38] Читатель, вероятно, помнит, как в первом действии заходит речь о росмеровском родовом имени (см. с. 246–247), что имеет в контексте этого диалога скрытый ироничный смысл: имя Росмер встречается в датских фольклорных балладах как имя демонического водяного, восходящее к более древнему *hross* (конь). При этом датский образ водяного имеет аналог в норвежском фольклорном *nøkken* – водном коне (подробно о связях поздней драматургии Ибсена со скандинавским фольклором см.: *Jacobsen P. S., Leavy B. F.* Ibsen's Forsaken Merman:

Folklore in the Last Plays. New York; London, 1988). Эта символика, безусловно, важна для восприятия финала драмы так же, как и личное имя пастора Росмера – Йуханнес, отсылающее к Иоанну Крестителю, крестившему *в воде*. Поскольку символика имен всегда имеет у Ибсена немалое значение, отметим что имя и фамилия героини, как заметил датский ибсеновед Свен Кристиансен, полностью совпадает с именем и фамилией молодой женщины, представшей перед судом в пору нового всплеска «охоты на ведьм» в Англии в 1645 г. и заявившей судьям, что мать ее поклонялась дьяволу, а сама она с дьяволом обручена (см.: *Christiansen S.* Henrik Ibsen og Teatrets Konventioner. København: Gyldendal, 1983. S. 184). Добавим, что именно такой символичной отсылкой объясняется англизированное написание Ибсеном фамилии *West* (буквы *W* нет ни в норвежском, ни в датском языках, но она все же используется в них при транскрибировании иностранных имен и фамилий). Тем самым драматург словно намекает на то, что героиня пьесы и ее отец являются потомками английской «ведьмы». К тому же, согласно средневековым народным поверьям, прошедшие через инцест обладают колдовской силой, что тоже имеет существенное значение в символике ибсеновской драмы.

[39] Тут уместно вспомнить размышления крупнейшего лютеранского мыслителя XIX в. Сёрена Киркегора, оказавшего многогранное влияние не только на датскую, но и на всю скандинавскую культуру ибсеновской эпохи, которые относятся к проблеме первородного греха и соотношению родового и индивидуального в лютеранском экзистенциальном опыте: «Человек является индивидом, и, *как таковой*, он *в одно и то же время является самим собой и целым родом* таким образом, что целый род участвует в индивиде, а индивид – в целом роде. <...> В каждое мгновение отношение строится таким образом, что индивид является и собою, и родом. <...> Потому *совершенство в себе самом* – это *совершенное участие в целом*. Ни один индивид не может быть безразличен к истории рода, точно так же, как и род небезразличен к истории какого бы то ни было индивида, ибо, когда история рода таким образом продвигается вперед, индивид постоянно начинает сначала, ведь он является собою самим и родом – тем самым он снова начинает историю рода». [*Киркегор С.* Понятие страха (1844) // Киркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 132–133; курсив мой]. И если индивид («каждый человек», как уточняет далее Киркегор) «постоянно начинает сначала», т. е. теряет невинность не вследствие

чисто биологически понимаемой наследственности, но именно так и «подобно тому, как Адам потерял невинность», то в силу вступает киркегоровское понятие «*повторения*», однозначно трактуемое датским мыслителем как «*категория религиозная*» [Там же. С. 125, 138; курсив мой]. Именно она способна дать своего рода герменевтический ключ к выстроенной Ибсеном в «Росмерсхольме» системе «повторений», среди которых наиболее значимым окажется повторение Ребеккой пути Беаты.

40 Подробно об этом см.: *Юрьев А.А.* Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2013. С. 37–39.

41 Учитывая многочисленные скрытые переклички между произведениями Ибсена, всегда создававшимися, по его признанию, в беседе с Тострупом, как связанные друг с другом «согласно определенному плану», тут можно вспомнить в качестве параллели столь же символичное противостояние Сольвейг и Пуговичника в финале «Пера Гюнта».

42 *Ibsen H.* Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D. A. Seip. Oslo, 1952. Bd. 19. S.217.

43 Если Ребекка уже допускает мысль о своем самоубийстве, то параллелью тут могут служить мысли Раскольникова вскоре после совершения им убийства: «Только бы жить, жить и жить! Как бы ни жить – только жить!.. Экая правда! Господи, какая правда! Подлец человек! И подлец тот, кто его за это подлецом называет» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 6. С. 123).

44 Попутно укажем, что имя Ребекка, помимо указанного в сноске 36 символического смысла, имеет также значение «расставляющая ловушки» (см.: *Хеммер Б.* Ибсен: путь Художника. С. 403).

45 Этот персонаж, в символике ибсеновского «надтекста» соотнесенный далеко не только с Агасфером, появляется в одежде, полученной им от Росмера в первом действии, и безусловно предстает как один из «двойников» героя. Заметим, что взятая в целом система двойников выстроена в «Росмерсхольме» намного более изощренно, чем в «Преступлении и наказании», и применительно к Росмеру имеет то же значение, на которое указал Бахтин в своем анализе художественного мира Достоевского: «Почти каждый из ведущих героев его романов имеет по нескольку двойников, по-разному его пародирующих: для Раскольникова – Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для

Ставрогина – Петр Верховенский, Шатов, Кириллов, для Ивана Карамазова – Смердяков, черт, Ракитин. В каждом из них (то есть из двойников) герой умирает (то есть *отрицается*), чтобы обновиться (то есть *очиститься и подняться над самим собою*)» [*Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 216; курсив мой].

46 Еще одна гетевская аллюзия, на сей раз отсылающая к «кухне ведьмы» в «Фаусте» – произведении, всегда высоко ценившемся Ибсеном и – почти наравне с Библией – часто им читавшимся. Отметим также, что как раз через кухонный вход (в оригинале *køkkengangen*) и появляется Ульрик Брендель на сцене впервые в начале драмы (см. с. 247–248).

47 Также (*лат.)*.

48 Обратим внимание, что этот обмен репликами, являющийся очень важным для понимания концепции финала в окончательной редакции, в третьем черновом автографе отсутствует.

49 Имеются в виду четыре стиха из Евангелия от Иоанна (Ин. 15:11–14), из которых одиннадцатый звучит прямым отголоском в этой ироничной реплике: «Сие сказал Я вам, да радость Моя в вас пребудет, и радость ваша будет совершенна». Далее этот стих становится «надтекстовой» основой рефрена «с радостью», звучащего в репликах Росмера и Ребекки перед уходом к водопаду.

50 *Ystad V.* «Rosmersholm» og psykoanalysen // Ystad V. «–livets endeløse gåde»: Ibsens dikt og drama. S. 162.

51 В Норвегии XIX в., где пиетистское движение всегда сохраняло силу, эти импликации были настолько очевидны, что не питавший почтения к христианской мистике Кнут Гамсун мог не комментировать свои ироничные инвективы в адрес Ибсена как «сфинкса», «оракула», «мудреца», который непрестанно «ломает голову над вещаниями Апокалипсиса» (см.: *Гамсун К.* Литературное движение в Норвегии // Вестник иностранной литературы. 1893, декабрь. С. 240). Напомним также читателю выразительную характеристику драматурга в письме Георга Брандеса Фридриху Ницше (сноска *35*).

52 «Одновременно праведен и грешен» *(лат.)*. Формула Лютера непосредственно основывается на словах апостола Павла: «Я жил некогда без закона; но когда пришла заповедь, то грех ожил, а я умер; и таким образом заповедь, данная для жизни, послужила мне к смерти, потому что грех, взяв повод от заповеди, обольстил меня и умертвил ею. Посему закон свят, и заповедь свята и праведна и добра. Итак, неужели доброе сделалось мне смертоносным? Никак; но грех, оказывающийся

грехом потому, что посредством доброго причиняет мне смерть, так что грех становится крайне грешен посредством заповеди. Ибо мы знаем, что закон духовен, а я плотян, продан греху. Ибо не понимаю, что́ делаю: потому что не то делаю, что́ хочу, а что́ ненавижу, то́ делаю. Если же делаю то, чего не хочу, то соглашаюсь с законом, что он добр, а потому уже не я делаю то, но живущий во мне грех. Ибо знаю, что не живет во мне, то есть в плоти моей, доброе; потому что желание добра есть во мне, но чтобы сделать оное, того не нахожу. Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю. Если же делаю то, чего не хочу: уже не я делаю то, но живущий во мне грех» (Рим. 7: 9–20). Подробнее см.: *Лютер М.* Лекции по «Посланию к Римлянам». Минск: Фонд «Лютеранское Наследие», 1996. С. 70–71, 362–368.

[53] См.: *Лютер М.* О рабстве воли // Лютер М. Избранные произведения. СПб.: Фонд Лютеранского Наследия, 1997. С. 264.

[54] Там же. С. 265. Только приняв во внимание мучительность такого экзистенциального опыта, основанного на непреодолимом *страхе*, можно вполне понять восклицание Росмера из второго действия во втором черновом автографе драмы: «Я не могу больше жить в этой мистике. Я должен полностью отринуть старое учение» (с. 435).

[55] См. развернутое сопоставление текстов на языке оригинала: *Юрьев А.А.* Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. С. 151. После открытия Джоном Нортемом этого евангельского эха интерпретаторы «Росмерсхольма» не вправе его игнорировать. Необходимо также учитывать глубоко верное замечание Нортема: «Я обязан уточнить, что Росмер и Ребекка вовсе не занимаются цитированием — эхо остается за пределами их сознания» (см.: *Northam J.* «On a Firm Foundation» – the Translation of Ibsen's Prose // Ibsenårbok 1977. Oslo; Bergen; Tromsø, 1977. S. 88).

[56] В оригинале использован многозначный глагол *tro*, имеющий два основных смысла: «верить» и «думать» («полагать»). Таким образом, в словах Ребекки возникает усиление евангельского «эха», которое невозможно передать в русском переводе.

[57] В широко известном переводе А.В. и П.Г. Ганзен: «Покойница взяла их» (с. 306). Однако реплика не поддается точному переводу и при любых вариантах утрачивает принципиальную для драматурга двузначность, порождающую *сомнение* и *надежду* в отношении посмертной судьбы героев (ср. «открытые» в этом же смысле финалы «Бранда» и «Пера Гюнта»). Учитывая символический смысл имени

«Беата», канадский ибсеновед Чарлз Леланд – одновременно университетский профессор и католический священник – прокомментировал эту ситуацию так: «Имя *Beate*, как весьма часто бывает с именами ибсеновских персонажей, весьма многозначительно. Формально-юридически [в церковном контексте. – *А.Ю.*] это имя принадлежит тем, кто находится на предварительной стадии канонизации. Канонический процесс причисления к лику святых имеет три стадии: сначала человек объявляется "преподобным", затем "беатифицируется" [т. е становится *beatus*, что значит "блаженный". – *А.Ю.*]; в завершение процедуры он или она "канонизируется". Ибсен, долгое время живший в католических странах (Южной Германии и Италии), несомненно все это хорошо знал. Следует также помнить, что блаженный – человек уже скончавшийся. Немецкое *seliq* может в равной мере означать "покойный" и "блаженный" [надо, конечно же, учитывать, что "Росмерсхольм" создавался в Мюнхене, т. е. в немецкоязычной и преимущественно католической среде; однако и в датском языке слово *salig* обладает аналогичной двузначностью. – *А.Ю.*]. Таким образом, мы получаем реплику, способную вызвать отчаяние у переводчика: *Salig fruen tog dem*. Так что же в ней имеется в виду: "*Покойная* жена взяла их" или "*Блаженная* жена взяла их"? Я бы предложил оба значения!» (*Leland Ch.* «A gå samme veien som Beate gikk»: Another Look at «Rosmersholm» // Contemporary Approaches to Ibsen / Ed. B. Hemmer, V. Ystad. Vol. 7. P. 208). Заметим, что включение Ибсеном католической символики в «надтекст» драмы не случайно: в рамках протестантской сотериологии (с ее основополагающим принципом *Sola fide*) надежда на оправдание и спасение героев существенно ослабляется.

58 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 6. С. 421.

59 См. *Тихомиров Б.Н.* К осмыслению глубинной перспективы романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 2. С. 38.

60 *Белый А.* Кризис сознания и Генрик Ибсен (1911) // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 236.

61 «Акт Творения был неудачен с самого начала», как сказано в заметках Ибсена к «Дикой утке» (1884), непосредственно предшествовавшей «Росмерсхольму» (*Ibsen H.* Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D.A. Seip. Oslo, 1932. Bd. 10. S. 163). См. развитие этого тезиса в диалоге Росмера, Ребекки и Ульрика Хетмана (в окончательном варианте Бренделя) из последнего акта третьего чернового автографа

«Росмерсхольма» (с. 459–460). Обратим также внимание на другую мысль Ибсена из заметок к «Дикой утке»: «Говорят, что самоубийство аморально. Но как быть с жизнью, которая есть медленное самоубийство из уважения к окружающим?» (Ibidem. S. 166).

62 Примечательно, что в размышлениях Бердяева об антропологии Достоевского имеется утверждение, позволяющее увидеть близость русского писателя миру Лютера, Киркегора и Ибсена: «Если бы Достоевский раскрыл свое учение о Боге, то он должен был бы признать двойственность в самой божественной природе, яростное и темное начало в самой глубине божественной природы» (*Бердяев Н.А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского (1918) // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 163). Мы не знаем, что ответил бы на это Бердяеву сам Достоевский, но можем вспомнить строфы из мелопеи Вячеслава Иванова «Человек» (1915–1919):

Тебе хвала, в чьих львиных лапах
Я ланью был, сердец Молох!
Бог-тень, бог-тать, бог-взор, бог-запах,
Зов неотступный, смутный вздох!

Бог – душный вихрь… и безнадежность!
Бог – преступленье… и венец!
Бог – волн пылающих безбрежность!
Бог – смертный ужас! Бог – конец!..

И за концом – заря начала!
За смертью – победивший смерть!..
Златая ветвь плоды качала:
Ты руку мне велел простерть!

(*Иванов В.И.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer oriental chrétien, 1979. Т. 3. С. 210). Если читатель воспримет эти строфы как своего рода поэтическое послесловие и к роману Достоевского, и к драме Ибсена, то он, по всей видимости, окажется не так уж далек от истины.

Сергей Черкасский

Уроки Болеславского, или Система Станиславского, изложенная раньше и веселее*

В Ричарда Болеславского влюблялись все – требовательные русские режиссеры и лихие уланы его кавалерийского полка, расчётливые бродвейские продюсеры и голливудские актрисы-звезды, многочисленные ученики театральных школ Москвы, Варшавы, Нью-Йорка и даже – правда, заочно – читатели его книг…

* *«Вопросы театра» начинают публикацию серии из шести статей одного из крупнейших театральных педагогов России и Америки XX века.*

Статьи Ричарда Болеславского из цикла «Уроки мастерства актера», посвященные пошаговому и систематическому воспитанию актера, впервые были опубликованы одна за другой в нью-йоркском журнале *Theatre Arts Monthly* за 1923–1932 гг. А в 1933 г. Болеславский собрал их в книгу «Мастерство актера: Шесть первых уроков»[1], которая стала первым в мире изложением системы Станиславского, опередившим даже единственное прижизненное издание «Работы актера над собой» (1936 – на английском, 1938 – на русском[2]). Книга Болеславского выдержала огромное количество переизданий и до сих пор остается одной из самых читаемых работ по актерскому мастерству в англоязычном мире.

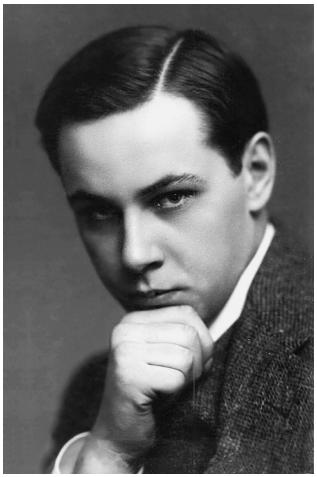
Предваряя русский перевод книги, напомним основные вехи творческого пути ее автора[3], а также попытаемся понять, почему и через девяносто лет после ее написания она нужна российской актерской школе и театральной аудитории.

Ричард Валентинович Болеславский (1889–1937), актер МХТ, актер и режиссер Первой студии, оставил заметный след в истории искусства театра и кино первой половины XX в. сразу трех стран – России, Польши и США.

В Москве он много играл в Художественном театре (пожалуй, больше кого-либо из молодых актеров своего поколения) и поставил первый спектакль Первой студии МХТ – «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса (а также «Калик перехожих» В. Волькенштейна и «Балладину» Ю. Словацкого); в Петрограде начинал историю БДТ – в первый год работы театра поставил «Рваный плащ» С. Бенелли.

В Варшаве всего за один сезон 1920/1921 выпустил этапные спектакли польского театра «Мещанин во дворянстве» Мольера и «Милосердие» К. Ростворовского, снял фильм «Чудо над Вислой», ставший классикой польского немого кино; его работы существенно повлияли на творческое развитие многих режиссеров (Леона Шиллера, например[4]).

В Нью-Йорке – создал *American Laboratory Theatre* (Лабораторный театр, 1923–1930), много ставил на Бродвее и получил известность как мастер постановки массовых сцен, сотрудничал с Максом Рейнхардтом и Гордоном Крэгом. За пять лет в Голливуде (1932–1937) снял более пятнадцати фильмов (среди них кинокартины с Гретой Гарбо, Марлен Дитрих, Кларком Гейблом, Джоном Барримором, Чарльзом Лаутоном); десять фильмов Болеславского выдвигались в разных номинациях на премию «Оскар».



Ричард Болеславский. 1912

Кроме того, были спектакли и фильмы в Праге, Берлине, Париже, Лондоне и множество учеников по всему миру – почти каждый, кто встречался с Болеславским в работе, оказывался под воздействием его обаяния, энергии и таланта.

Успехи театрально-педагогической деятельности Болеславского во многом связаны с тем, что он был свидетелем и участником всех узловых моментов зарождения и развития системы Станиславского. Первой его актерской удачей в Художественном театре стала роль студента Беляева в «Месяце в деревне» Тургенева (1909), где Станиславский впервые последовательно применил в репетициях нарождающуюся Систему[5]. Его режиссерский дебют, «Гибель “Надежды”» (1913) в Первой студии МХТ, обозначил начало эксперимента по овладению системой Станиславского, который дал российскому и мировому театру целое созвездие выдающихся актеров. Кроме того, Болеславский был участником репетиций «Двенадцатой ночи» (1917), отразивших поворот в исканиях Станиславского в сторону внешней техники актера и новый этап Системы.

Поэтому не случайно, что после отъезда из России в 1920 г. Болеславский сразу же оказался в положении «посланца» системы Станиславского – и в Польше, и в Германии и Франции, и в Америке. Везде он содержательно использует, а главное – развивает ее в своей режиссерско-педагогической работе.

Наибольшее влияние Болеславский оказал на развитие американской актерской школы. Уже через неделю после начала гастролей МХТ

Р. Болеславский – судовладелец Босс.
«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманс.
Первая студия МХТ, 1913.
Режиссер – Ричард Болеславский

в Америке в январе 1923 г. он начал – с благословения Станиславского – читать серию лекций на Бродвее под общим названием «Творческий театр», которые слушали сотни американских актеров. Осенью того же года Болеславский организовал американский Лабораторный театр (сами участники называли его *Lab,* «Лэб»), в котором он преподавал вместе с другой актрисой МХТ и Первой студии – Марией Успенской, ставшей не только крупнейшим театральным педагогом, но впоследствии и голливудской звездой на характерные роли[6].

За семь лет существования школы и театра через уроки *Lab* прошли около пяти сотен учеников. Многие из них впоследствии вошли в историю американского театра и кино. В первую очередь это ведущие педагоги американского театра XX в. – Ли Страсберг, Стелла Адлер, Гарольд Клерман, определившие актерскую школу трех поколений американских актеров[7].

Шестеро из прошедших учебу Болеславского в *Lab* стали основателями *Group Theatre* (театра «Груп»), первого американского репертуарного художественного театра с постоянной труппой – режиссеры Л. Страсберг, Г. Клёрман, актеры С. Адлер, Ю. Стоддард, Р. Нельсон, К. Виленчик, позднее в *Group* пришел и Г. Бёрджесс (это почти четверть творческого состава театра).

В целом же работа нью-йоркского *Laboratory Theatre* (1923–1930), *Group Theatre* (1931–1940) и *Actors Studio* (Актерская студия, с 1947 до настоящего времени, в 1951–1982 под руководством Ли Страсберга) стала

важнейшим сквозным сюжетом истории американского театра XX в. Именно здесь, в режиссерско-педагогическом творчестве Страсберга и его коллег развитие системы Станиславского привело к возникновению Метода или *the Method acting*, среди знаковых актеров которого – Марлон Брандо, Джеймс Дин, Монтгомери Клифт, Морин Стэйплтон, Энн Бэнкрофт, Джули Харрис, Джералдин Пейдж, Пол Ньюмен, Ким Стенли, Ал Пачино, Дастин Хоффман, Роберт Де Ниро и многие другие.

Сегодня уже общепризнано, что Болеславский оказался важнейшим звеном передачи открытий Станиславского мировому театру. Его место в линии театральной преемственности, идущей от начала XX в. до наших дней, точнее всех сформулировала Стелла Адлер: «Болеславский повлиял на огромное количество людей. <...> Я имею в виду и себя саму, и всех нас, кто является последователем Станиславского в этой стране и кто, в свою очередь, повлиял на развитие театра и киноиндустрии. Это был Болеславский – кто стоял в начале цепочки»[8].

При этом книга Болеславского «Мастерство актера: Шесть первых уроков» не только отразила его педагогическую практику времен Лабораторного театра, но и распространила влияние его театрально-педагогических идей на многие последующие поколения актеров.

Однако «Шесть уроков», как часто сокращенно называют книгу, были не первой англоязычной публикацией Болеславского. Кроме ряда статей по актерскому искусству он выпустил две автобиографические книги – «Путь улана»[9] и «Пики вниз: меж огней в Москве 1917-го»[10] – которые отражают его нелегкий опыт 1915–1917 гг. Ведь молодой актер МХТ Ришард Сржедницкий (Болеславский – это псевдоним) был в числе тех поляков, которые в разгар Первой мировой войны вступили в российскую армию, чтобы сражаться за независимость Польши. Вместе со своим уланским полком он испытал тяготы последнего, самого тяжелого периода войны и стал свидетелем и участником страшных потрясений 1917 года. Предваряя издание первой книги Болеславского на русском языке, доктор исторических наук В.М. Бокова справедливо пишет: «Из таких записок рождалась литература целого поколения. Книга Болеславского... находится в том же ряду, что и “Прощай, оружие!” Хемингуэя и “На Западном фронте без перемен” Ремарка»[11].

Вторая книга Болеславского также полна волнующих картин переломного периода истории России, схваченных наблюдательным актерским глазом. Кроме того, ряд глав книги рассказывает об актерах Первой студии МХТ, об их недельном затворничестве в здании Студии

на Тверской площади в разгар уличных боев конца октября – начала ноября 1917 г. Здесь же воспоминания о жизни Художественного театра 1910-х, зарисовки театрального быта, описание репетиционного процесса, портреты мхатовских корифеев – Станиславского, Немировича-Данченко, Качалова, а также Стаховича, Волконского. На страницах книги действуют молодые студийцы Первой студии, будущие ведущие актеры российского и мирового театра – Б.М. Сушкевич, Н.Н. Бромлей, В.С. Смышляев, С.Г. Бирман, Л.И. Дейкун, Г.М. Хмара, А.М. Жилинский, В.В. Соловьева и др. Причем многие из фактов, сообщаемых Болеславским, оказались новыми для отечественного театроведения, в чем можно убедиться по переводу восьми глав этой книги, опубликованном в альманахе «Мнемозина»[12].

А вот третью книгу Болеславского – самую главную книгу его жизни – «Мастерство актера: Шесть первых уроков», принесшую автору всемирную известность, в России до сих пор не знают[13].

И это не случайно.

Советские театроведы упорно (хотя и вынужденно) прививали практикам театра недоверие к ученикам и последователям Станиславского, развивающим его Систему за пределами страны. На подозрении оказывались и М. Чехов с его мистицизмом, и Н. Демидов, отдавший дань чуждой нам в ту пору йоге, и Л. Страсберг, склонный к буржуазному психоанализу, и конечно же Болеславский. Достойно отдельного сожаления, что и практики театра, каждый по-своему осмысляющие и развивающие идеи создателя Системы, порой не отставали от театроведов и не упускали возможности кинуть камень в коллег (примером могут служить высказывания Б.В. Зона и С.В. Гиппиуса[14]).

В результате в советском театре и театроведении XX века был сформирован стереотип восприятия Болеславского как «недоучившегося» ученика, которому Станиславский успел передать лишь свой ранний и ограниченный опыт 1910-х, а вслед за этим – стереотип восприятия американца Страсберга как «недоучившегося» ученика «недоучившегося» Болеславского, всю жизнь лишь осваивающего систему Станиславского и не могущего ее освоить дальше раннего периода. Хуже того, и сегодня многие российские деятели театра – актеры, режиссеры, театроведы – наслышаны о работе Болеславского и Страсберга, да и о самом Методе со слов их оппонентов или мало информированных критиков, а потому невольно оказываются в положении «не читал, но осуждаю».

Такой остракизм учеников Станиславского ранних лет развития Системы базируется еще и на преувеличении значимости позднего этапа развития Системы (ведущий элемент – действие). Ведь ее ранний (а по сути – базовый!) период (до 1917 г., ведущий элемент – аффективная/эмоциональная память) советским театроведением признавался ущербным в силу влияния на Станиславского буржуазной психологии и мистических учений (так принято было тогда ругать йогу).

Печальные результаты такой во многом социологической периодизации чувствуются и поныне – идея использования эмоциональной памяти (памяти ощущений и памяти чувств) в творчестве актера оказалась надолго скомпрометирована в российской театральной педагогике. Причем – как это ни парадоксально! – со ссылками на самого Станиславского.

Да, это верно, что после первых экспериментов по использованию эмоциональной памяти времен Первой студии Станиславский продолжил поиски способов возбуждения творческого самочувствия. «...Внутренние чувствования слишком сложны, неуловимы, капризны, они плохо фиксируются. <...> Легче всего найти или вызвать правду и веру в области тела, в самых малых, простых физических задачах и действиях» – читаем мы в «Работе над собой». И комментаторы Станиславского закрепляют это в расхожем ныне утверждении, что «в своей педагогической и режиссерской практике последних лет Станиславский отказался от приема обращения к воспоминанию о ранее пережитых чувствах»[15] и «пришел к выводу, что более совершенным, чем аффективная память, средством воздействия на чувство является логика физических действий»[16].

Однако сам Станиславский в 1935 г. писал иное: «Это неправда и полная бессмыслица, что я отказался от памяти на чувствования. Повторяю: она главный элемент в нашем творчестве. Я должен был только отказаться от названия (аффективная) и более, чем когда-нибудь, признать значение памяти, которую подсказывает нам чувство, т. е. то, на чем зиждется наше искусство»[17]. И, объясняя замену термина Т. Рибо «аффективная память» на «эмоциональную память», Станиславский подчеркивает, что она – «самая главная память, на которой основано почти все наше искусство»[18].

Так в чем же причины кажущихся колебаний Станиславского в отношении к «живым воспоминаниям», как он еще иначе – и очень точно – называл эмоциональную память?

Разобраться в этом поможет краткий экскурс в историю использования эмоциональной/аффективной памяти в творчестве актера.

Удивительно, но первые попытки сознательной ее активизации зафиксированы еще в античности. Римский автор Авл Гелий сохранил рассказ о том, как в IV в. до н.э. греческий актер Пол (*Polus*), потерявший горячо любимого сына, играл Электру в одноименной пьесе Софокла. В сцене, где героиня оплакивает урну с прахом Ореста, Пол вынес на сцену «урну с прахом из могилы сына и, обняв [ее], словно [урну] Ореста, наполнил все не притворством и подражанием, но скорбью и подлинными рыданиями и вздохами»[19].

Такой одиозный подход вряд ли мог получить распространение; по крайней мере по прошествии веков шекспировский Гамлет, поражаясь способности актера «заставить свою душу страдать по собственному вымыслу, по собственной прихоти… из-за ничего, из-за Гекубы!», все еще задавался вопросом (разумеется, отражающим профессиональные раздумья его создателя) о способе активизации эмоциональной памяти актера, о «мотиве и поводе [*the motive and the cue*] для страсти»[20].

Уже в XX веке, а точнее в 1910-е, Станиславский, чтобы помочь актерам сыграть остроэмоциональную сцену, предлагал им вспомнить аналогичное событие из своей жизни – радостное или печальное – и на волне этих чувств выходить на сцену. Многим такой подход помогал. Например, Вера Соловьева в сцене из «Сверчка на печи» Первой студии МХТ, где ее слепая Берта должна была расплакаться, узнав, что Текльтон – Вахтангов не любит ее, вспоминала о собственной неразделенной любви… Всякий раз это срабатывало безотказно – и партнеры, и зрители поражались мгновенности и искренности слез Берты – Соловьевой. Однако у многих такая подстановка воспоминания о личном событии переставала действовать после нескольких использований. Именно это насторожило Станиславского и заставило его искать новые пути к творческому самочувствию актера – не только через эмоциональную память, но и через другие элементы психотехники.

Однако уже в 1929 г. Болеславский уточняет опыты Станиславского – во «Втором уроке» он предлагает своей ученице вспомнить не столько событие, аналогичное тому, которое предстоит сыграть, сколько подробности ее *физической жизни* в этот момент – ее физические действия и ощущения.

А Ли Страсберг, развивая в 1930–1950-е опыт Болеславского – Станиславского, окончательно формулирует важнейшее психофизиологическое открытие: для уверенно повторяемого воссоздания эмоциональной жизни актер должен вспоминать не событие, а работу пяти органов чувств. Эффективность подстановки прямого воспоминания о событии недолговечна, она неизбежно сработается – вместо события надо досконально вспоминать *ощущения* (а о самом событии в упражнении на эмоциональную память по Страсбергу даже говорить запрещается).

И сегодня мы многократно убеждаемся в эффективности этого подхода: подробный процесс воспоминания/воссоздания ощущений приводит к возникновению подлинной сиюминутной эмоции.

Так развивалось постижение объективных законов психофизиологии актера, так шла эволюция способов активизации эмоциональной памяти актера – через *реальный объект*, напоминающий о событии (Пол), – через *воспоминание о событии* (Станиславский) – и, наконец, через *воссоздане работы пяти органов чувств* (Болеславский и Страсберг).

И книга Болеславского впервые (это важно для историков театральной педагогики) и внятно (а это уже делает книгу актуальной и сегодня) дает практические рекомендации по применению эмоциональной памяти. «Второй урок» содержит настолько ясный пример активизации эмоциональной памяти, что он может быть использован как учебное пособие по мастерству актера.

Сопоставление «Шести первых уроков» Болеславского и «Работы актера над собой» Станиславского представляется неизбежным.

Для начала заметим, что ни Болеславский, ни Станиславский работу над своими книгами не закончили[21]. Болеславский собрал в книгу не все задуманное – приступая к серии журнальных статей, он планировал написать двенадцать уроков (именно столько было изначально заказано ему редактором журнала *Theatre Arts Magazine* Эдит Айзакс[22]). В книгу вошло только шесть – последние три урока были написаны залпом во время перерывов в съемках в Калифорнии, а далее интенсивность кинематографической работы не давала времени для работы литературной.

Болеславский, как и Станиславский, осознавал, что он оказывается первопроходцем в деле печатного изложения органических законов актерского искусства (школы переживания, в терминологии Станислав-

Алина Макмаон – Десима. «Актриса-королева» У.Б. Йейтса. *Neighborhood Playhouse*, 1923. Режиссер – Ричард Болеславский

ского). Ведь до «Шести уроков» примеры печатного слова по актерскому мастерству изнутри Художественного театра можно было пересчитать по пальцам одной руки – книга В.С. Смышляева «Теория обработки сценического зрелища» (вызвавшая гнев Станиславского), пара статей М.А. Чехова «О системе Станиславского» и «О работе актера над собой» (тут уже с ответной критикой выступил Вахтангов) и статья самого Константина Сергеевича «О ремесле»[23].

Поэтому Болеславский, как впрочем и Станиславский, ставил перед собой задачу сформулировать на бумаге основополагающие, *фундаментальные основы* мастерства актера (у Болеславского, кстати, даже есть статья с таким названием *Fundamentals of Acting*[24]). При этом Станиславский, ставя в предисловии к русскому изданию книги слово «система» в кавычки, подчеркивал принципиальное: Система – это система самой природы, она не является его изобретением, Система – это совместное отыскание объективных законов природы в творчестве актера.

А потому и Болеславский не пересказывает уроки Станиславского[25]. «Шесть уроков» пронизаны идеями создателя Системы, но в них также слышится голос Вл.И. Немировича-Данченко (важнейшие мысли об освоении авторского мышления в «Четвертом уроке», несовпадающие с актероцентристскими подходами Станиславского), имеются ссылки на Крэга (анализ механизмов воображения во «Втором уроке» сегодня

Роберта Ренис – Мария. «Двенадцатая ночь» У. Шекспира. *Laboratory Theatre*, 1925. Режиссер – Ричард Болеславский

воспринимается и как скрытая полемика с М.А. Чеховым), в них ярко отражается опыт и методика работы Болеславского с американскими актерами, как в *Laboratory Theatre*, так и на Бродвее и в кинематографе (например, в «Третьем уроке», где затронута специфика работы в кино).

Для изложения своих идей и Станиславский, и Болеславский ищут форму, приближающую текст книги к живой речи, и уходят от монологического, лекционного изложения, столь чуждого живой театральной практике.

«Работа актера над собой» написана в форме конспекта Константина Названова, ученика «школы при театре»[26]. Занятия в этой школе ведут Аркадий Николаевич Торцов, его помощник Иван Платонович Рахманов, во второй части книги к ним присоединяются педагоги по ряду дисциплин – Анастасия Владимировна Зарембо ведет уроки пения, Владимир Петрович Сеченов преподает «законы речи» и «выразительное слово», Ксения Петровна Сонова отвечает за класс пластики и ритмической гимнастики Далькроза, и др.

«Шесть уроков» написаны в форме диалога. Болеславский использует форму, к которой в свое время прибегали в своих трудах о театре и Дени Дидро, и Гордон Крэг. Вероятно, книга Крэга, вышедшая в 1905 г., могла послужить более близким толчком к выбору способа построения текста самим Болеславским, долгое время мечтавшим об ученичестве

у безмерно почитаемого им театрального художника[27]. Но если в «Парадоксе об актере» беседуют Первый и Второй, род занятий которых впрямую не назван, а в «Искусстве театра» – режиссер и театрал, то собеседники книги Болеславского – сам автор книги, педагог актерского мастерства Б., и его ученица. В диалоге их имена пишутся соответственно «Я» (*I*) и «Создание» (*The Creature*).

Такое различие форм – дневник групповых занятий и диалог – приводит и к заметному жанровому различию книг. Станиславский, давший своей книге подзаголовок «Дневник ученика», во всем стремится придать «Работе актера» форму записи *реального* урока, даже даты перед записями ученика-стенографиста Названова подчеркивают якобы документальность материала. Однако, этот литературный прием себя не оправдывает – мнимодокументальная запись оказалась полна нарочитого дидактизма, слишком часто Торцов превращается во всезнающего оракула, так не совпадающего с самим Константином Сергеевичем.

Болеславский, напротив, не скрывает, что его диалог сконструирован, театрален – недаром первоначальная публикация каждого из уроков сопровождалась ироничным определением их жанра как «псевдоморалите» (моралите, напомним, это средневековая драма нравоучительного характера). В книге Болеславского много юмора, автор – персонаж Б. – полон самоиронии. При этом обмен репликами Б. и его ученицы быстр, энергичен, текст книги читается как диалог из хорошей пьесы, а остроумные ремарки укрепляют это ощущение.

Вот, к примеру, такой обмен репликами в духе Оскара Уайльда:

«— Вы серьезно?

— Настолько, как если бы я шутил.

— Откуда мне знать, может быть, вы и впрямь шутите».[28]

В книге, обсуждающей непростые профессиональные вопросы, такие ироничные «срезки» дают секундный антракт для восстановления сосредоточенности читателя. Они разбросаны рукой опытного режиссера, знающего законы восприятия (и зрительского, и читательского) и умело и непринужденно играющего с ритмом текста.

При этом, как справедливо пишет о «Шести уроках» их редактор Э. Айзекс: «При всей веселости повествования ни в одном из них нет ни слова не по сути, ни слова, которое не было бы выведено – из долгих лет учебы и работы в качестве актера и режиссера в коммерческом и художественном театре – чтобы помочь молодому актеру в его развитии!»[29].

Рут Нельсон – Мартина. «Мартина» Ж.Ж. Бернара.
Laboratory Theatre, 1928. Режиссер – Ричард Болеславский

Жанр книги Болеславского остро ставил вопрос выбора имени этого «молодого актера». Помните, как Станиславский мучительно перебирал и менял имена для героев своей книги – знакомый нам Торцов на первых страницах появлялся как Творцов, его помощник был не Рахмановым, а Рассудовым, ученики Названов и Шустов именовались Фантасовым и Чувствовым...

Имя ученицы в «Шести уроках» также нуждается в комментариях. *Creature* – переводится с английского как существо, создание, творение, человек. Согласно Оксфордскому словарю, в современный английский это слово пришло (через среднеанглийский и французский) из латыни, от существительного *creatura*, которое в свою очередь образовано от глагола *creare* – создавать.

Исходя из всего контекста книги самый точный перевод имени *The Creature* – Создание. Причем здесь нет ни намека на взаимоотношения Творца и Создания *a la* Пигмалион и Галатея, или патернализма, в котором успели обвинить Болеславского современные ревнители, – им показалось, что его вымышленный диалог полон снисходительного высокомерия и покровительственности по отношению к Созданию, восемнадцатилетней начинающей актрисе, и что его книга даже в прошлом веке звучала «раздражающе сексистски»[30].

Однако свидетельства тех, кто знал Болеславского в репетициях, позволяют увидеть в интонациях книги лишь нежность, а порой и умиление Бóли (так звали его в *Lab*) по отношению к юному существу, совершающему на глазах опытного педагога давно знакомые, повторяемые всеми новичками ошибки, – а как иначе может смотреть взрослый умудренный мужчина на первые шаги ребенка, сбитые коленки и громкие слезы, мгновенно высыхающие в момент появления новой игрушки (нового объекта внимания, если говорить по Станиславскому)?

«Человек, который мог срежиссировать всплески ярости актеров, сам был мягким, скромным и застенчивым»[31], – вспоминал о Болеславском бродвейский продюсер Р. Дженни. А актриса Рут Нельсон[32], игравшая в *Lab* и сделавшая под руководством Болея шаги, схожие с шагами Создания, свидетельствует, что на репетициях Болеславский «был с актерами нежным и любящим»[33]. Современная американская исследовательница подводит итог обзору воспоминаний знавших Болеславского: «Все женщины, которые писали или рассказывали об учебе у него, единогласно отмечали его теплоту и симпатию»[34].

«Шесть уроков» также пронизаны сочувственным вниманием – Болеславский зорко следит, как шаг за шагом растут творческие возможности Создания; с самого начала видно, что педагог уверен в профессиональных способностях и серьезности отношения к делу своей ученицы, он полон уважения к ее несомненной одаренности.

Кроме того, читающему книгу ясно, что не усилия педагога Б., а именно *творческий союз* ученицы и педагога, их взаимодействие, их совместный труд (происходящий как во время урока, так и в паузах между ними) позволяет молодой девушке, которая при первой встрече «просто без ума от театра», шаг за шагом создавать из себя профессиональную актрису.

Ученица *создает* себя под руководством педагога!

Болеславский подчеркивает это с первой страницы первого урока: искусству нельзя научить. Никто не может «сделать» актера. Создавать себя должен сам человек, решивший посвятить себя служению театру.

И в этом смысле имя Создание, выбранное для ученицы, приобретает гордый смысл.

Что же касается второго персонажа игрового диалога Болеславского, то персонаж «Я» – это без сомнения сам Болеславский. В одном из уроков Создание несколько раз обращается к нему «мистер Б.», да и примеры, приводимые «Я», выдают тождественность его жизненного опыта опыту Болеславского.

Поскольку за одним из персонажей книги стоит реальный человек, закономерно возникает вопрос о прототипе второго. По некоторым сведениям, прообразом Создания могла быть молодая актриса Маделин О'Шиэ (*Madeleine O'Shea*), хорошо знакомая Болеславскому по классам *Laboratory Theatre*, сыгравшая (правда, уже после его ухода из театра) Ирину в «Трех сестрах», поставленных М.Н. Германовой, и Лоренцу в «Ревнивом старике» Сервантеса[35]. Как жаль, что не удается найти ее фотографию!

Но вернемся к сравнению книг Болеславского и Станиславского и скажем об их важнейшем различии.

Их объем изначально и принципиально различен. «Шесть уроков» в три раза компактнее, чем американское издание *An Actor Prepares* и в пять раз – чем «Работа актера над собой в творческом процессе переживания».

Однако удивительным образом тоненькая книга Болеславского успевает содержательно затронуть почти все аспекты толстого тома Станиславского (неприемлемо толстого, по мнению американских издателей, что и привело к столь значительным сокращениям при первом англоязычном издании[36]).

И Станиславский, и Болеславский начинают диалог с читателем с противопоставления профессионального обучения актера дилетантизму. Станиславский посвящает этому целую (первую) главу – Болеславский справляется с задачей на трех страницах, беззлобно высмеивая свою юную ученицу, которая уже «играла самого короля Лира». Двумя точными ремарками он обрисовывает, как новоиспеченная трагическая актриса читает монолог «Дуй ветер, дуй...», улыбается типичности штампов всех начинающих – и переходит к другим вопросам.

Тема подсознания, столь для него важная, затрагивается Станиславским лишь в самом конце книги (о противоречивости такого построения книги уже писали[37]) – Болеславский коротко, но определенно и настойчиво обсуждает вопросы подсознания уже во «Втором уроке».

Проблемы ритма, которые Станиславский оставляет для второй, так до конца и ненаписанной, части «Работы актера над собой», Болеславский включает в книгу уже «Шестым уроком». В этом видится его движение к синтетической фазе Системы, тогда как план «Работы над собой», уходящий корнями еще в начало 1920-х, принадлежит ее аналитическому периоду, когда все элементы изучались по частям.

В целом же построение книги Болеславского отражает логику реального обучения актера даже яснее, чем книга Станиславского. Последовательность уроков: «Внимание», «Память эмоций», «Драматическое действие», «Создание характера», «Наблюдения», «Ритм» – дает внятный вектор развития профессиональных навыков от базового качества актера – способности концентрировать внимание – к вопросам ритма, столь важным для сценического воплощения характера. При этом на протяжении всей книги вопросы переживания и воплощения решаются совместно – и в этом принципиальный шаг вперед по сравнению с искусственным разнесением целостного творческого процесса на две отельные части книги у Станиславского.

Любопытно сравнить временны́е рамки процесса обучения в книгах Болеславского и Станиславского. Дневник ученика Станиславского фиксирует почти ежедневные занятия интенсивного года обучения в школе Торцова (более сотни занятий в первой части книги, посвященной процессу переживания, и почти сто – во второй, посвященной процессу воплощения, и это только основные занятия[38]).

В «Шести уроках» встречи учителя и ученицы происходят с большими перерывами. Между первым уроком, на который приходит робкая восемнадцатилетняя девушка, мечтающая о сцене, и вторым, когда она уже репетирует роль на сцене театра, – проходит год, наполненный ее самостоятельными занятиями.

К третьему уроку Создание уже снимается в кино, в четвертом – работает в труппе над большой ролью. И между каждой из этих встреч проходит немало времени.

Во время одного из уроков ученица спрашивает, может ли она прийти на следующий урок уже завтра, и получает отказ. Болеславский нацеливает актера на *самостоятельную работу,* поощряет его умение *самому* развивать свои профессиональные навыки. «…Я могу дать вам тысячу… упражнений для ежедневного выполнения. Если вы подумаете, то сами сможете сочинить еще тысячу»[39], – задает он правила обучения в первом же уроке. И каждая их встреча – это не лекция, прослушав которую, можно сразу же приступать к следующей, но задание, требующее время на его выполнение, серьезной работы над собой. При этом педагог Б. предсказывает, что каждое новое появление Создания будет происходить в момент возникновения новых творческих задач и необходимости осваивать новые навыки, предыдущими требованиями педагога не раскрытые.

Стелла Адлер – Сара Глассман в спектакле «История успеха» Дж. Лоусона. *Group Theatre*, 1932. Режиссер – Ли Страсберг

В такой системе организации учебного процесса отражаются реалии современного Болеславскому (да и сегодняшнего) американского театра, где профессиональная жизнь актера проходит не в постоянной труппе, а индивидуально – от проекта к проекту. Именно поэтому в «Работе актера» Станиславский учит целый класс, а Болеславский – отдельного актера.

Разумеется, Болеславский не считает такой подход идеальным – учебная программа руководимого им *Laboratory Theatre* не только была наполнена духом строительства единого театрального организма, но и поражает продуманностью и разносторонностью предметов, сопутствовавших занятиям по мастерству актера[40]. Но после опыта работы на Бродвее и в кино Болеславский трезво отдает дань американской реальности, и в параллель к групповой модели обучения предлагает принципы индивидуальной работы актера над собой. По иронии с конца XX в. такой подход все больше и больше становится востребованным и в российском театральном пространстве, где актер вне театра или в отсутствии тренинга в театре должен сам заботиться о поддержании своей творческой формы.

Нам не известно, читал ли «Шесть уроков» Станиславский, ревниво следящий за любыми публикациями, имеющими отношение к его Системе (вспомним еще раз его яростную атаку на книгу Валентина

Смышляева 1921 г.). Вероятнее всего, не читал. Пока даже нет никаких свидетельств, что он знал о ее существовании.

Тем более удивительно, что однажды он косвенным образом одобрил педагогическую деятельность своего ученика.

Произошло это так. В 1934 г. в Париже Станиславский встретился со Стеллой Адлер, учившейся у Болеславского и игравшей в его спектаклях в *Lab* в 1925–27 гг. Адлер, которая к тому моменту работала в театре *Group*, после неудачи, почти провала своей роли в спектакле Ли Страсберга, вошла с ним в серьезный методологический конфликт и жаждала получить разъяснения непременно от самого создателя Системы, кто же прав – она или Страсберг. Впоследствии их конфликт разгорелся еще более, привел к расколу в театре *Group* и во многом определил дальнейшее развитие американской театральной педагогики. Но это уже другая история, сейчас нас интересует рассказ Станиславского о работе с актрисой.

«Приезжает ко мне в Париж какая-то совершенно обезумевшая женщина, – вспоминал Станиславский. – Она работала в театре, потом ушла оттуда и поступила в школу… заниматься по моей системе. Не знаю, чему ее учили руководители этой школы Болеславский и Успенская, но когда она прошла у них “курс” и вернулась в театр, то… стала играть хуже. <…> Я должен был с ней заняться, хотя бы для того, чтобы восстановить репутацию моей системы. Потратил на это месяц. Оказывается, все у нее было верно, все ей было показано и ею изучено в школе»[41]. Довольно быстро Станиславскому удалось нащупать причину творческих проблем способной, как он подчеркивает, актрисы: «“А вот сквозное действие, а вот задачу-то вы знаете?” Она говорит: “Да, мне что-то рассказывали, я не поняла”. А ведь ради этого вся система существует!»[42].

Результат работы над сценой из пьесы (это была «Аристократка» Дж. Лоусона), в которой Адлер еще недавно потерпела неудачу, оказался примечательным: «Разбили ее [линию роли] на куски, сделали схему основных этапов роли. Она их поняла. Я их “просквозил”: “Это для этого, это для того, все для чего-то…” Когда она все это освоила, то так изумительно играла, что все мы “ревмя ревели”. Одно только понимание сквозного действия и задач может совершенно переродить человека»[43].

Станиславский еще не раз возвращался к этому примеру, подчеркивающему значимость сквозного действия в *работе над ролью*.

Он приводит его в беседе с работниками театров, включает в текст «Работы актера над ролью», а главное – не без влияния Н.В. Демидова, предупреждавшего об опасности овладения творческим самочувствием по отдельным элементам, – добавляет в «Работу актера над собой» две последние – XV и XVI – главы о сверхзадаче, сквозном действии и подсознании.

Болеславский же, словно зная опасность, подстерегающую актеров, которые отдельно осваивают *работу над собой* и *работу над ролью,* успевает рассказать о необходимости сквозного действия в «Третьем уроке».

Нам здесь важно подчеркнуть, что Станиславский, даже при изначальном ревнивом скепсисе по отношению к преподавательской работе бывших первостудийцев, выявляя ошибки в работе Адлер, в итоге не оспаривает основ *работы актера над собой,* полученных ею в классах Болеславского: «все у нее было верно, все ей было показано и ею изучено в школе».

То есть педагогические поиски Станиславского и Болеславского в 1934 г., через двенадцать лет после их последней встречи – при всем своеобразии и динамике – идут в одном направлении!

При этом, как показывает анализ «Шести уроков», Болеславский – актер и режиссер Художественного театра – в своей педагогической практике 1920-х–1930-х проявил себя глубоким педагогом, способным не только передать американскому театру опыт своего постижения Системы, но и независимо развивать ее, открывать новые подходы в актерском искусстве. Именно поэтому и в наше время, почти девяносто лет спустя после выхода в свет, книга Болеславского не ушла в тень работ его учителя.

Сегодня «Шесть уроков» могут быть прочитаны на нескольких уровнях.

Мечтающие об актерской профессии с увлечением прочтут историю своей сверстницы – шесть стремительных диалогов дарят почти зримое и азартное ощущение восхождения молодой актрисы по ступеням профессионального мастерства.

Студенты, которые до конца не дочитали книги Станиславского (хотя, разумеется, никогда не признáются в этом своим педагогам), листая страницы этой легко и ясно написанной книги, смогут усвоить понятия, уже знакомые на практике, но непонятые при чтении «Работы актера над собой».

Историки театра получат материал для анализа принципиальной схожести и разнообразия нюансов педагогических поисков Болеславского и Станиславского конца 1920-х–1930-х, и увидят в этом еще одно подтверждение плодотворности и объективности открытий базового (раннего) периода Системы.

Опытные педагоги увидят динамику и полифонию развития педагогических идей Станиславского, почерпнут для себя новые подходы к обучению актера. Ведь сегодня уже невозможно учить по Станиславскому вне анализа воздействия его Системы на мировое театральное искусство и вне учета обратного воздействия на нее – и на нас! – зарубежной театральной мысли и практики.

Ли Страсберг, который каждый раз, упоминая имя Болеславского, не без гордости добавлял «мой учитель», писал: «За элементы актерского мастерства, которые мы сейчас воспринимаем как нечто само собой разумеющееся, люди должны были бороться, воевать, должны были изголодаться без них. “Хорошая” актерская игра существовала не всегда. Это не случайное приобретение, а результат конкретной деятельности людей актерской профессии, которые должны были бороться за то, во что они верили. И борьба еще не закончена»[44].

Хочется верить, что публикация книги Болеславского станет серьезным вкладом в нашу общую педагогическую борьбу за «хорошую» актерскую игру, за актера, подлинно живущего на сцене.

В заключение – короткий комментарий к переводу. Терминологический ряд текстов Болеславского, который искал англоязычные эквиваленты привычной для него рабочей лексики МХТ, при обратном переводе частично отличается от русскоязычного словаря Станиславского. Да и словарь русскоязычных терминов Системы со временем развивался и модифицировался, и ряд ранних любимых словосочетаний Станиславского сегодняшнему читателю без комментариев не очень понятны.

Поэтому при переводе терминов и понятий, используемых Болеславским, мы ставили перед собой задачу использовать словарь Системы, привычный для сегодняшнего профессионального читателя, т.е. переводить с английского на «современный станиславский». При первом появлении термина в скобках приводится исходное английское слово и при необходимости комментируются варианты его перевода[45].

Ричард Болеславский

Первый урок мастерства актера: Внимание[46]

Утро. Моя комната. Стук в дверь.

Я. Входите.

Дверь открывают медленно и робко. Входит милое Создание восемнадцати лет. Она смотрит на меня широко открытыми испуганными глазами и яростно теребит свою сумочку.

Создание. Я… Я… Я слышала, что вы учите драматическому искусству.

Я. Нет! Извините. Искусству нельзя научить. Чтобы заниматься искусством, надо иметь талант. Он или есть, или нет. Его можно развить упорной работой, но создать талант невозможно. Я лишь помогаю тем, кто решился работать на сцене, развивать и образовывать себя для подлинной и осознанной работы в театре.

Создание. Да-да, конечно. Пожалуйста, помогите мне. Я просто безумно люблю театр.

Я. Любить театр недостаточно. Кто его не любит? Посвятить себя театру, посвятить ему всю свою жизнь, все мысли, чувства! Ради театра все бросить, все вытерпеть! А главное, отдав театру всего себя, быть готовым, что театр ничего не даст вам взамен, ни грана того, что вас манило и казалось столь прекрасным.

Создание. Я знаю. Я много играла в школе. И понимаю, что театр приносит страдания. Но я не боюсь этого. Я готова на все – если я только смогу играть, играть, играть.

Я. А предположим, театр не захочет, чтобы вы играли, играли и играли?

Создание. Но почему?

Я. Потому, что он может счесть вас лишенной таланта.

Создание. Но когда я играла в школе…

Я. Что вы играли?

Создание. «Короля Лира».

Я. И какую роль вы играли в этой вещице?

Создание. Самого короля Лира! – И все мои друзья и наш учитель литературы и даже тетя Мэри сказали мне, что я играю прекрасно и что у меня, безусловно, есть талант.

Ричард Болеславский – режиссер киностудии *Metro-Goldwyn-Mayer* за год до публикации книги «Мастерство актера: Шесть первых уроков». 1932

Я. Простите, я совсем не намерен критиковать тех милых людей, которых вы упомянули, но вы уверены, что они разбираются в таланте?

С о з д а н и е. Наш учитель очень строгий. И он сам работал со мной над королем Лиром. Он такой знаток!

Я. Понятно, понятно. А тетя Мэри?

С о з д а н и е. Она знакома с мистером Беласко[47].

Я. Ну что ж, пока неплохо. Но не могли бы вы мне рассказать, как ваш учитель, репетируя с вами короля Лира, просил вас играть, например, такие строчки: «Дуй, ветер, дуй! Пусть лопнут щеки! Дуй!»[48].

С о з д а н и е. Вы хотите, чтобы я сыграла для вас?

Я. Нет. Просто скажите, как вы готовились читать эти строки. Чего вы пытались достичь?

С о з д а н и е. Я должна была стать вот так, ноги вместе, тело наклонено немного вперед, вот так поднять голову, протянуть руки к небу и потрясать кулаками. А потом мне нужно было глубоко вдохнуть и разразиться саркастическим смехом «ха! ха! ха!» (*Она смеется очаровательным детским смехом. Только в беззаботные восемнадцать лет можно так смеяться*.) И затем, словно проклиная небеса, как можно громче произнести: «Дуй, ветер, дуй! Пусть лопнут щеки! Дуй!»

Я. Спасибо. Этого вполне достаточно для четкого понимания роли короля Лира, а также для определения степени вашего таланта. Могу ли я еще попросить вас? Пожалуйста, повторите это предложение дважды: сначала проклинайте небеса, а затем не проклинайте. Просто сохраните смысл фразы – только смысл.

Создание (*долго не думая, ведь она привыкла проклинать небеса*). Когда вы проклинаете небеса, вы говорите это так: «Ду-у-у-уй, ве-е-теРРРРР, ду-у-у-у-уй! Пусть лоПППППнут щеки! Ду-у-у-у-уй!» (*Создание проклинает небеса изо всех своих сил, но безоблачное небо, которое видно в окне, лишь смеется над этим проклятием. Да и я тоже.*) А не проклиная их, я должна делать это по-другому. Только... я не знаю как... Смешно, да? Ну, вот как-то так (*Создание смущается и с очаровательной улыбкой, глотая слова, поспешно произносит их все на одной ноте):* «Дуй, ветердуй, пустьлопнутщеки, дуй».

Пауза. Она окончательно смущена и вновь принимается уничтожать свою сумочку.

Я. Как странно! Вы так молоды, и вы проклинаете небеса, не поколебавшись ни секунды. И при этом не можете произнести эти слова просто и ясно, чтобы выявить их внутренний смысл. Вы хотите сыграть ноктюрн Шопена, не зная нот. Вы гримасничаете, вы калечите бессмертные слова поэта, и в то же время у вас нет элементарного качества грамотного человека – способности ясно передать мысли, чувства и слова другого. Какое же вы имеете право говорить, что работали в театре? Вы уничтожили весь смысл слова Театр.

Пауза.

Создание смотрит на меня глазами невинно осужденной на смерть. Маленькая сумка лежит уже на полу.

Создание. Значит, я никогда не должна играть?

Я. А если я скажу НИКОГДА?

Пауза. Ее глаза меняют выражение, она пристально и пронизывающе смотрит в мои, и, видя, что я не шучу, стискивает зубы, тщетно пытаясь скрыть то, что происходит в ее душе. Но тщетно. Огромная слеза скатывается по ее щеке, и в этот момент она вдруг трогает мое сердце. И от моих строгих намерений уже мало что остается. Она сдерживается, стискивает зубы и произносит еле слышно.

Создание. Но я буду играть. У меня больше ничего нет в жизни.

В восемнадцать лет они всегда так говорят. Но все равно я глубоко тронут.

Я. Ну хорошо. Должен сказать, что в этот момент вы сделали для театра, или, вернее, для себя в театре больше, чем сыграв все ваши предыдущие роли. Вы только что страдали, чувствовали – и чувствовали глубоко. Без этого не обойтись ни в каком искусстве, и особенно в искусстве театра. Только такой ценой можно достичь счастья творчества, счастья рождения нового и художественно значимого. Чтобы доказать это, давайте поработаем прямо сейчас. Давайте попробуем создать нечто небольшое, но подлинное, художественно ценное – то, что вам сейчас по силам. Это будет первый шаг в развитии вас как актрисы. (*Огромная, красивая слеза замерла. И исчезла где-то в космосе. Вместо этого появляется очаровательная, счастливая улыбка. Никогда не думал, что мой хрипловатый голос может привести к таким метаморфозам.)*

Слушайте и отвечайте прямо. Приходилось ли вам когда-нибудь видеть человека, специалиста, занятого работой, решающего какие-либо задачи? К примеру, капитана океанского лайнера, ответственного за тысячи жизней, или биолога за микроскопом, или архитектора, работающего над чертежом сложного моста, или большого актера, когда он играет свою лучшую роль?

С о з д а н и е. Я видела Джона Барримора из-за кулис, когда он играл Гамлета[49].

Я. И что вас поразило больше всего, пока вы наблюдали за ним?

С о з д а н и е. Он был *изумителен!!!*

Я. Да-да, я знаю, но что еще?

С о з д а н и е. Он не обратил на меня никакого внимания.

Я. Вот это важнее. Причем он не обращал внимания не только на вас, но и ни на что другое вокруг себя. Он играл, как работает пилот, ученый или архитектор, – он был сосредоточен, внимателен. Запомните это слово – *ВНИМАНИЕ.* Оно важно в любом искусстве и особенно в искусстве театра. Внимание – это способность, позволяющая направить все наши душевные и умственные силы на один определенный объект и удерживать их на нем так долго, как мы сами пожелаем, иногда даже много дольше, чем можно вынести физически. Я знал рыбака, который однажды во время шторма не оставлял рулевого колеса в течение сорока восьми часов, до последней минуты держа внимание на своей работе по управлению штурвалом. И только благополучно приведя шхуну обратно в гавань, он позволил себе потерять сознание. Такая сила и уверенность владения собой является основным качеством

каждого творческого человека. Вы должны найти их внутри себя и развить до высшей степени.

С о з д а н и е. Но как?

Я. Я скажу вам. Не торопитесь. Самое важное, что в искусстве театра необходим особый тип внимания. У штурмана есть компас, у ученого – микроскоп, у архитектора – рисунки, т. е. внешние, видимые объекты концентрации внимания и творчества. У них есть, так сказать, *материальный* объект, на который направлены все их усилия. То же в работе скульптора, художника, музыканта, писателя. А у актера все по-другому. Скажите, как вам кажется, что является объектом внимания актера?

С о з д а н и е. Текст его роли.

Я. Да, пока он его не выучит. Но *творить* актер начинает только после процесса постижения роли и после репетиций. Или, вернее сказать, сначала он творит «исследовательски», и только с премьеры в процессе своей игры он начинает творить «созидательно». А, кстати, что такое игра актера?

С о з д а н и е. Игра актера? Это когда он... играет, играет... я не знаю.

Я. И вы хотите посвятить всю свою жизнь делу, про которое не знаете, что же это такое? Игра актера – это *жизнь человеческого духа, получающая свое рождение через искусство*[50]. В творческом театре[51] объектом актерского внимания является *человеческая душа, дух.* В первый период работы – период исканий – объектом внимания становится его собственная душа, а также души всех людей вокруг. Во втором периоде – периоде созидания – только его собственная душа[52]. Это означает, что для того, чтобы играть, актер должен знать, как сконцентрировать внимание на чем-то нематериальном, что можно ощутить, только глубоко проникнув в свое собственное бытие, осознавая то, что в жизни проявляется лишь в моменты самых сильных эмоций и самой отчаянной борьбы. Другими словами, духовная концентрация [spiritual concentration] на чувствах, которых нет, которые вымышлены или воображаемы.

С о з д а н и е. Но как развить в себе то, что не существует? С чего начинать?

Я. С самого начала. Не с ноктюрна Шопена, а с самых простых гамм. Ваши гаммы – это пять органов чувств: зрение, слух, обоняние, осязание и вкус. Они будут ключом к вашему творчеству, как гаммы для ноктюрна Шопена. Узнайте, как управлять этими гаммами, как всем своим существом сосредоточиться на своих ощущениях, заставить их

работать по вашей воле, как давать им различные задания и находить решения.

С о з д а н и е. Надеюсь, вы не хотите сказать, что я даже не знаю, как слушать или чувствовать.

Я. В жизни может быть и знаете. Природа немного вас научила.

С о з д а н и е *(она становится очень смелой и говорит так, как будто бросает вызов всему миру)*. Нет, на сцене я тоже знаю.

Я. Да? Посмотрим. Пожалуйста, сидя, как вы сейчас сидите, послушайте царапанье воображаемой мыши вот в том углу.

С о з д а н и е. А где зрители?

Я. А вот это не должно вас занимать. Зрители пока еще не спешат покупать билеты на ваше выступление. Забудьте о них. Выполняйте задачу, которую я вам дал. Слушайте царапанье мыши в том углу.

С о з д а н и е. Хорошо. *(Следуют беспомощные жесты к правому, а затем к левому уху, которые ничего общего не имеют с прислушиванием к едва слышному шороху мышиных лапок в тишине.)*

Я. Хорошо. Теперь, пожалуйста, послушайте симфонический оркестр, играющий марш из «Аиды». Вы знаете этот марш?

С о з д а н и е. Конечно.

Я. Тогда, пожалуйста. *(Следуют те же самые движения – ничего общего со слушанием музыки триумфального шествия. Я улыбаюсь. Создание начинает понимать, что что-то не так, и смущается. Она ждет моего приговора.)* Я вижу, вы понимаете, насколько вы беспомощны, как мало вы видите разницу между нижним *до* и верхним *до*.

С о з д а н и е. Вы дали мне очень сложную задачу.

Я. Проклинать небеса в «Короле Лире» легче? Нет, дорогая моя, я должен сказать вам откровенно: вы не знаете, как создать самый маленький, самый простой кусочек жизни человеческого духа. Вы не знаете, как сосредоточить свое внутреннее внимание, как *духовно сконцентрироваться*. Вы не только не знаете, как создавать сложные чувства и переживания, но даже не владеете собственными ощущениями. Все это вы должны освоить с помощью упорных упражнений – я могу дать вам тысячу таких упражнений для ежедневного выполнения. Если вы подумаете, то сами сможете сочинить еще тысячу.

С о з д а н и е. Хорошо. Я буду учиться. Я сделаю все, что вы мне скажете. Тогда я стану актрисой?

Я. Хорошо, что спросили. Конечно, вы еще не станете актрисой. Слушать, смотреть и чувствовать по-настоящему – это еще не все.

Вы должны делать все это сотнями способов. Предположим, вы играете роль. Занавес поднимается, и первая ваша задача – услышать звук отъезжающего автомобиля. Вы должны сделать это таким образом, чтобы тысяча зрителей, каждый из которых в этот момент сосредоточен на своем объекте внимания – на бирже, на домашних заботах, на политике, на обеде или на симпатичной девушке, сидящей на соседнем кресле, – сразу бы почувствовали, что их объект внимания менее важен, чем ваш. Хотя все что вы делаете – это прислушиваетесь ко звуку отъезжающей воображаемой машины. Они должны чувствовать, что даже права не имеют думать о бирже в присутствии вашего воображаемого автомобиля! Что вы сильнее их всех, что в эту минуту важнее вас нет никого в мире, и никто не может даже осмелиться помешать вам. Никто не смеет отвлечь художника от его работы, и это вина самого актера, если он позволяет публике мешать процессу его творчества. Если бы все актеры обладали сосредоточенным вниманием и пониманием того, о чем я говорю, этого бы никогда не происходило.

Создание. Но что для этого нужно?

Я. Талант и техника. Обучение актера состоит из трех частей[53]. Первое – это воспитание тела, всего физического аппарата актера, каждой мышцы и сухожилия. Как режиссер я согласен иметь дело лишь с актером с полностью развитым телом.

Создание. И сколько времени должен уделять этому молодой актер?

Я. Полтора часа в день на занятия гимнастикой, ритмической гимнастикой, классическим и сюжетным танцем, фехтованием, всевозможными дыхательными упражнениями, упражнениями на постановку голоса, а также дикцией, пением, пантомимой, гримом. Полтора часа ежедневно в течение двух лет с постоянной практикой, закрепляющей то, что вы освоили, позволят достичь формы, когда на актера уже *приятно смотреть*.

Вторая часть образования актера – интеллектуальная, культурная. Обсуждать Шекспира, Мольера, Гете или Кальдерона можно только с культурным актером, который знает, о чем именно писали эти авторы и как ставили их пьесы в театрах мира. Мне нужен актер, который знает мировую литературу и понимает разницу между немецким и французским романтизмом. Мне нужен актер, который знает историю живописи, скульптуры и музыки, который всегда помнит, хотя бы приблизительно, стиль каждого периода и индивидуальность каждого великого художника.

Мне нужен актер, который имеет достаточно четкие представления о психологии восприятия, о психоанализе, о выражении эмоций и логике чувств. Мне нужен актер, посвященный в вопросы анатомии человеческого тела, а также знающий работы всех великих скульпторов. Знание это необходимо, потому что актер постоянно соприкасается со всем этим в своей сценической работе. Такое интеллектуальное воспитание подготовит актера, который сможет играть самые разные роли.

Третье направление обучения актера – сегодня я показал вам самое его начало – наиболее важное в искусстве театра. Это воспитание и тренинг души [*training of the soul*]. Актер не может существовать без развитой души, способной выполнить по первому приказу воли все требуемые действия и переходы. Другими словами, у актера должна быть душа, способная пережить любую ситуацию, предложенную автором. Без такой души нет великого актера. К сожалению, она развивается лишь долгой упорной работой, за счет времени и опыта и через целый ряд ролевых проб. Для этого надо работать над развитием множества способностей – полным владением всеми пятью органами ощущений в любых воображаемых ситуациях, развитием памяти чувств, памяти вдохновения или интуиции, памяти воображения и, наконец, зрительной памяти.

С о з д а н и е. Но я даже не слышала обо всем этом.

Я. И все же это не сложнее, чем «проклинать небеса». Развитие веры в воображаемое, развитие самого воображения, развитие наивности, наблюдательности, силы воли, разнообразия проявлений в выражении эмоций, развитие чувства юмора и чувства трагического. И это еще не все.

С о з д а н и е. Неужели это все возможно?

Я. Да. Остается одно-единственное, что не может быть развито, но должно присутствовать. Это ТАЛАНТ.

Создание вздыхает и погружается в глубокое размышление. Я тоже сижу молча.

С о з д а н и е. После сказанного вами театр представляется как нечто огромное, очень важное, очень…

Я. Да, для меня театр – великая загадка, в которой чудесным образом сочетаются два непреходящих начала – мечта о *Совершенстве* и мечта о *Вечности*. Только такому театру стоит отдавать свою жизнь.

Я встаю, Создание смотрит на меня печальными глазами. И мне понятно, что они выражают.

Второй урок мастерства актера: Память на эмоции, или эмоциональная память[54]

Помните милое Создание, которое приходило ко мне год назад и «просто безумно любит театр»? Она вернулась этой зимой. Вошла в комнату тихо и грациозно, улыбаясь, ее лицо сияло.

Создание. Здравствуйте!

Как она изменилась! – рукопожатие стало уверенным и сильным, смотрит прямо в глаза, фигура стройна и подвижна.

Я. Как поживаете? Очень рад вас видеть. Я следил за вашей работой, хотя вы ко мне не возвращались. Никогда не думал, что вы придете опять. Мне казалось, что в прошлый раз я напугал вас.

Создание. Нет-нет, что вы! Но вы определенно задали мне много работы, страшно много. И какой ужас постоянно жить с этой мыслью о концентрации внимания! Все смеялись надо мной, а однажды меня чуть не сбил трамвай, потому что я слишком усердно сосредоточилась на «счастье своего существования». Видите какие задачи я ставлю для упражнения – в точности, как вы мне велели. В тот день меня уволили с работы, и я хотела притвориться, что мне наплевать. И мне это удалось. Я была бодрей, чем когда-либо. Я ехала домой и, несмотря ни на что, была счастлива. Я чувствовала себя так, словно только что получила замечательную роль. Я была в ударе! Только вот трамвая не заметила. К счастью, я вовремя отпрыгнула. Напугалась страшно, сердце колотилось, но я все еще чувствовала «счастье существования». Поэтому я улыбнулась вагоновожатому и просто махнула ему ехать дальше. Он что-то сказал в ответ, но я не расслышала – он был за стеклом.

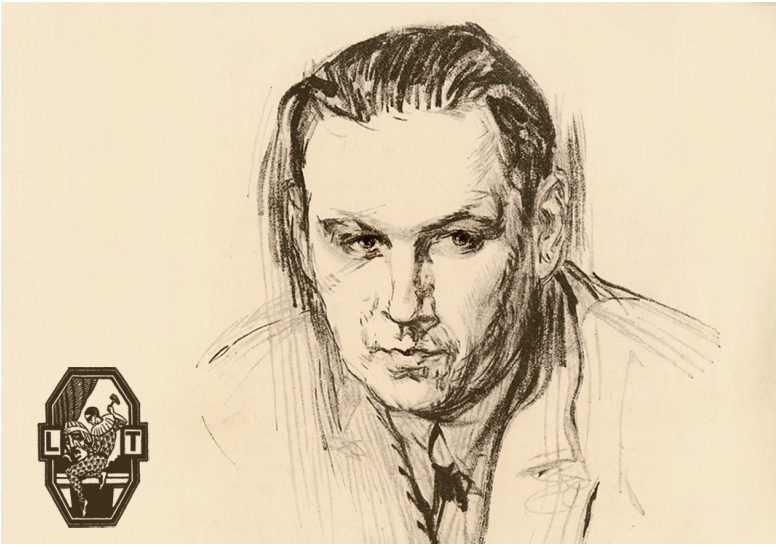
Я. Подозреваю, вам повезло, что вы не разобрали его слов.

Создание. О да! И как вы думаете, он был прав, будучи грубым со мной?

Я. Пожалуй, я могу его оправдать. Вы нарушили его концентрацию внимания столь же резко, как он – вашу. Вот тут-то и началась драма. Результатом было действие, выраженное в его словах за стеклом и в вашем жесте продолжать движение.

Создание. Вы готовы посмеяться надо всем.

Я. Нет-нет. Но, думаю, в вашем частном случае – суть драматического театра. Действенного театра.



Ричард Болеславский – руководитель *Laboratory Theatre*.
Рисунок С.Л. Балдриджа из брошюры театра. 1924

С о з д а н и е. Вы хотите сказать, что этот случай поможет мне играть? Поможет моему пониманию театра?

Я. Да, конечно.

С о з д а н и е. Но каким образом?

Я. Так сразу не объяснить. Для начала присядьте и скажите, почему вы пришли сегодня? Еще один король Лир?

С о з д а н и е. Пожалуйста, не надо!

Она заливается румянцем смущения, пудрит нос, снимает шляпку, поправляет волосы. Садится и – еще один штрих пудры на нос.

Я *(настолько любезно, насколько позволяет моя сигара*). Вам нечего стыдиться, особенно того представления короля Лира. Вы тогда были искренни. Это было год назад, вы тогда хотели всего и сразу. Но теперь вы на правильном пути. Вы только что это сделали – вы начали действовать сами. И не ждали, чтобы кто-то подтолкнул вас… Знаете историю об одном мальчишке, которому приходилось долго добираться до школы? Каждый день в течение многих лет он говорил себе: «Если бы я только умел летать, я бы оказывался в школе гораздо быстрее». И знаете, что с ним случилось?

С о з д а н и е. Нет.

Я. Он совершил одиночный перелет из Нью-Йорка в Париж – его зовут Линдберг[55]. Сейчас он полковник.

Создание. Да. *(Пауза. Сейчас она вся устремлена к своей мечте. Она хорошо научилась впитывать все вокруг себя. Физически и духовно она не упускает ни малейшего проявления чувств. Она подобна скрипке, струны которой отзываются на все вибрации, и она помнит эти вибрации. Уверен, она воспринимает все, что есть в жизни, как сильный, естественный организм. Выбирает то, что хочет сохранить и выбрасывает то, что кажется ей бесполезным. Она станет хорошей актрисой.)* Могу я поговорить с вами серьезно?

Я. Да, но не слишком торжественно.

Создание. Я хочу поговорить о себе. *(Она улыбается.)* И... *(печально)* о моем Искусстве.

Я. Терпеть не могу, как вы произносите «мое Искусство». Почему вы становитесь такой глубокомысленной, когда говорите это? А если улыбнуться? Минуту назад вы сказали, что единственной причиной для жизни должно быть «счастье вашего существования». Почему люди становятся такими серьезными, говоря о том, что имеет единственную цель – доставлять радость другим?!

Создание. Я не знаю про других, но я серьезна потому, что искусство – это для меня все. И пришла я к вам опять, потому что иначе мне не справиться. Мне дали роль, и мы репетировали четыре дня. Но я совсем не чувствую себя уверено. Еще три дня, и они могут заменить меня. Они говорят мне приятные вещи, но я знаю, что все делаю неправильно – и, похоже, никто не знает, как мне помочь. Они говорят: «говори громче», «чувствуй», «подхватывай реплики», «смейся», «рыдай» и прочее, прочее, но я-то знаю, что все это не то. Чего-то не хватает. Но чего? И где, где мне это взять?

Я делала все, что вы мне говорили. Думаю, я хорошо владею собой, то есть своим телом. Я занималась целый год. Пластика, которая нужна для роли, для меня не трудна. Я чувствую себя комфортно во всех движениях. Я использую пять органов чувств просто и логично. Я счастлива, когда играю, и все же не знаю как играть! Не знаю как! Что мне делать? Если меня уволят, мне будет конец. И хуже всего, что я слишком хорошо знаю, что они скажут. Они скажут: «Вы очень хороши, но вам не хватает опыта» – и все. Что это за проклятый опыт?

Нет ни одной мелочи, которую кто-то может открыть мне в этой роли, – я знаю о ней все. Я выгляжу как она, чувствую каждую ее

минуту, каждое изменение. Я знаю, что могу сыграть ее. А потом говорят – «опыт»! О, как бы мне хотелось употребить некоторые слова, которые сказал чуть не сбивший меня вагоновожатый. Я их не слышала, но, судя по выражению его лица, они как раз подойдут. Боже, я догадываюсь, что он говорил – и как же мне хочется сказать все это прямо сейчас!

Я. Ну так скажите. Вперед! Не обращайте на меня внимания. *(Она яростно употребляет те самые слова.)* Полегчало?

Создание. Да. *(Улыбка. Смех.)*

Я. Хорошо, теперь вы готовы. Давайте поговорим о вашей роли. Вы сами во всем разберетесь, и, более того, все сами сделаете правильно. Если вы действительно проделали всю работу над собой, о которой говорите, и если роль в ваших силах, вы не провалитесь. Не беспокойтесь об этом. Работа и терпение никогда не подводят.

Создание. О, учитель… *(Она привстает.)*

Я. Сядьте-сядьте. Я серьезно. Целый год вы совершенствовали свой инструмент и собирали впечатления. Вы наблюдали и впитывали жизнь. Вы собрали все, что видели, читали, слышали и чувствовали, в хранилище вашего мозга. Вы делали это и сознательно, и бессознательно. Сосредоточенность, концентрация внимания стали вашей второй натурой.

Создание. Я не думаю, что делала что-то бессознательно. Я всегда предельно конкретна…

Я. Я верю. Актер должен быть конкретен – иначе как он сможет мечтать? Только те умеют мечтать, кто умеет обеими ногами твердо стоять на земле. Вот почему ирландский полицейский – лучший полицейский в мире. Он никогда не спит на дежурстве. Он видит сны, не закрывая глаз. И у гангстеров не остается ни малейшего шанса[56].

Создание. Перестаньте! У меня проблемы с ролью, я хочу ее сыграть, а вы рассказываете мне об ирландских полицейских.

Я. Нет, я говорю о практичности мечтаний. Я говорю о порядке, о системе. И об использовании мечтаний – сознательных и бессознательных. Все полезны, все необходимы, все послушны и приходят по вашему первому требованию. Все они – части в том прекрасном состоянии вашего организма, которое называется «переживанием».

Создание. Хорошо. Но скажите же про мою роль!

Я. Вам необходимо совместить себя и свой внутренний мир с ролью. Тогда все будет прекрасно.

Создание. Хорошо, давайте начнем.

Я. Прежде всего, я настаиваю – и вы должны мне поверить, – что бóльшую часть своей работы вы уже выполнили бессознательно. Теперь приступим. Какая сцена в вашей роли самая важная?

С о з д а н и е. Сцена, в которой я говорю матери, что срочно собираюсь покинуть наш бедный провинциальный дом. Причина в том, что одна богатая женщина заинтересовалась мной и приглашает меня к себе, чтобы дать мне все блага жизни – образование, путешествия, друзей, красивое окружение, одежду, драгоценности, положение – всё. Это так замечательно! Я не могу противостоять искушению. Я должна уехать, но я люблю свою мать и мне ее жаль. Я борюсь между соблазном счастья и любовью к матери. Решение еще не принято, но желание счастья так сильно.

Я. Понятно. Ну и как вы это делаете, и что говорит ваш режиссер?

С о з д а н и е. Он говорит, что либо я счастлива уезжать, либо так сильно люблю свою мать, что не могу уехать. И я не должна смешивать два этих чувства.

Я. Нет, вы как раз должны быть счастливы и сожалеть одновременно. Быть радостной и грустной.

С о з д а н и е. Вот-вот. А я не могу чувствовать и то, и другое одновременно.

Я. Никто не может, но можно *быть* в этом [you can *be* that][57].

С о з д а н и е. *Быть*, не чувствуя? Как такое возможно?

Я. С помощью бессознательной памяти – памяти чувств [*memory of feelings*].

С о з д а н и е. Бессознательная память чувств? Вы хотите сказать, что я должна неосознанно запоминать свои чувства?

Я. Не дай бог. У нас есть особая память на чувства, которая работает бессознательно, сама по себе и для себя. Она есть. Есть у каждого художника. Именно она делает жизненный опыт сущностной частью нашей жизни и нашего ремесла. Все, что нам нужно, это знать, как ее использовать.

С о з д а н и е. Но где она? Как это сделать? Кто-нибудь знает об этом?

Я. О, довольно многие. Французский психолог Теодюль Рибо* был

---

* *Théodule Ribot.* Problèmes de Psychologie Affective. Paris: Felix Actan, 1910. [Теодюль Рибо: Проблемы психологической аффективности. Париж: Феликс Актан] – *примечание Р. Болеславского.*

первым, кто заговорил о ней более двадцати лет назад[58]. Он называет такую память «аффективной памятью».

С о з д а н и е. И как она работает?

Я. Через все проявления жизни и нашу чувственную восприимчивость к ним.

С о з д а н и е. Например?

Я. Например, такая история. В одном городке жила пара, прожившая в браке лет двадцать пять. Они поженились совсем молодыми. Он сделал ей предложение прекрасным летним вечером, когда они гуляли вдоль огуречного поля. Нервничая, как и положено молодым людям в такой ситуации, они то и дело останавливались, срывали огурцы и ели, наслаждаясь их вкусом, запахом и свежестью. Так они и приняли самое счастливое решение в своей жизни – если можно так выразиться, с полным ртом огурцов.

Через месяц они поженились. На свадебном обеде был подан салат из свежих огурцов – и никто не догадался, почему, увидев его, молодожены так от души смеялись. Шли долгие годы жизни и труда – дети и, конечно, трудности. Иногда они ссорились, порой раздражались. Иногда даже не разговаривали друг с другом. Но их младшая дочь заметила, что самый верный способ помирить родителей – поставить на стол блюдо свежих огурцов. Как по волшебству, они забывали свои ссоры и становились нежными и чуткими. Долгое время дочь думала, что такая перемена происходит, потому что они просто любят огурцы. Но однажды мать рассказала ей историю их сватовства, и тогда, подумав, дочь пришла к другому выводу. Интересно, а вы сможете?

С о з д а н и е *(радостно)*. Да, внешние обстоятельства возвращали их внутренние чувства.

Я. Пожалуй, я бы не стал говорить о чувствах. Скорее, обстоятельства делали этих двоих такими же, как много лет назад, несмотря на время, логику и, возможно, даже их намерения. Причем бессознательно.

С о з д а н и е. Нет, не бессознательно, они же знали, что для них значили эти огурцы.

Я. Через двадцать пять лет? Сомневаюсь. Они были простыми людьми и вряд ли анализировали происхождение своих чувств. Они просто отзывались, когда чувство приходило. И чувство это оказывалось сильнее всего, что они испытывали в настоящий момент. Точно так же, когда начинаешь считать «один, два, три, четыре…» – требуется усилие, чтобы не продолжить «пять, шесть…». Все дело в том, чтобы начать.

С о з д а н и е. Как вы думаете, у меня есть?..

Я. Несомненно.

С о з д а н и е. Я хотела спросить, есть ли во мне нужные воспоминания.

Я. Множество – просто ждут, когда их разбудят, когда позовут. Более того, когда вы их действительно разбудите, вы сможете управлять ими, контролировать, использовать и применять в своем ремесле (я предпочитаю это слово слову «искусство», которое вам так нравится). И вы сможете узнать все секреты жизненного опыта.

С о з д а н и е. Но не сценического опыта.

Я. Косвенно и сценического. Потому что, когда у вас есть что-то за душой, опыт приходит намного быстрее, во сто раз быстрее, чем когда сказать нечего. Он приходит гораздо увереннее, чем когда все, что вы делаете, – это *пытаетесь* быть опытной и «говорите громче», «чувствуете что-то», «подхватываете реплики», «сохраняете темп». Это проблемы для детей, а не для профессионалов.

С о з д а н и е. Но как вы работаете с воспоминаниями? Как вы управляете ими?[59]

Я. Молодец, хороший вопрос! Вы просто *управляете* ими. В вашем конкретном случае – испытывали ли вы когда-нибудь двойственное чувство, когда вы грустите и счастливы одновременно, или нет?

С о з д а н и е. Да, да, много раз. Но я не знаю, как вернуть это состояние. Я *не помню,* где я была и что я делала, когда я чувствовала себя таким образом.

Я. Неважно, где и что. Надо просто вернуться к себе – к той, какой вы были тогда. И управлять собой, двигаться туда, куда хотите, и оказавшись там, просто *быть* там. Приведите мне пример из вашего личного опыта, когда вы испытывали двойственное чувство.

С о з д а н и е. Ну, прошлым летом я впервые в жизни поехала за границу. Мой брат не мог поехать со мной. И он пришел проводить меня. Я была счастлива, и в то же время мне было так жаль его. Но я совсем не помню, как я при этом себя вела.

Я. Хорошо, хорошо. Расскажите мне, как все произошло. Начните с момента, когда вы вышли из дома. И не опускайте никаких подробностей. Опишите водителя такси и все ваши переживания и волнения. Постарайтесь вспомнить погоду, цвет неба, запахи на пристани, голоса портовых грузчиков и моряков, лица соседних пассажиров. Предоставьте мне хороший журналистский репортаж обо всем происходящем.

И забудьте о себе. Описывайте, как все выглядело. Начните со своей одежды, с одежды вашего брата. Давайте.

Она начала. Хорошо натренированная в концентрации внимания, она сразу перешла к делу. Она могла бы преподать урок любому детективу. Она умна, уверена, точна, думает аналитически – не пропускает деталей, не использует ненужных слов – и дает только необходимые голые факты. Вначале она почти механистична, словно отлаженная машина. Но когда она заговорила о регулировщике, который остановил такси и стал читать нотации водителю, и воскликнула: "Пожалуйста, господин полицейский, мы опаздываем!" – первый признак подлинных эмоций засветился в ее глазах. Она начинает быть [*starts* ***to be***]*— она начинает действовать* [*to act*]*. Это не произошло само собой. Раз семь она возвращалась к фактам и только фактам, но мало-помалу они переставали быть главным. Когда она в итоге рассказывала, как бежала по трапу, а потом прыгнула на палубу корабля, ее лицо и глаза сияли, и она непроизвольно повторила движение прыжка. После этого она неожиданно повернулась, и – здесь, совсем недалеко – стоял ее брат, внизу на пирсе. Слезы выступили на ее глазах. Она пыталась скрыть их. «Не грусти, – прокричала она, – я расскажу тебе обо всем. Передай всем привет. О, как мне не хочется покидать Нью-Йорк. Я бы осталась с тобой, но слишком поздно. О, все будет хорошо…»*

Я. Остановитесь. И теперь продолжайте словами из вашей роли. Не потеряйте то, что вы схватили. Говорите точно так, как вы говорили, только что обращаясь к своему брату. Вы сейчас такая, какой должны быть в роли.

С о з д а н и е. Но по роли я обращаюсь к моей матери.

Я. А она *действительно* ваша мать?

С о з д а н и е. Нет.

Я. Тогда в чем же дело? Театр и существует для того, чтобы показывать вещи, которых нет в действительности. Когда вы кого-то любите на сцене, вы что, действительно влюблены? Будьте разумны: вы используете вымысел для создания реальности. Вымысел должен быть реальным, но это единственная реальность, которая должна быть. Ваш личный опыт двойственных чувств оказался очень кстати. С помощью вашей воли и приемов ремесла вы организовали и воссоздали его. Теперь он в ваших руках. Используйте его, если ваше художественное чутье подсказывает вам, что этот опыт соотносится с задачами роли и создает правдоподобную жизнь. Не надо имитировать, это неправильно. Надо воссоздавать.

С о з д а н и е. Но пока вы говорили, я потеряла этот самый процесс воссоздания. Теперь я должна начинать весь рассказ с самого начала? Как мне вернуться к этому ощущению двойственного чувства?

Я. А как вы учите мелодию, которую хотите запомнить? Как запоминаете положение мышц, которые хотите задействовать? Как учитесь смешивать краски, которые хотите использовать в своей картине? Через постоянное повторение и совершенствование. Одним это легче, другим сложнее.

Некоторые запоминают мелодию с одного раза, другим приходится прослушивать ее многократно. А Тосканини[60] запоминал целую партитуру с первого прочтения. Упражнение, тренинг! Я дал вам лишь один пример. Теперь вы можете найти и внутри себя, и вокруг сотни возможностей – работайте и учитесь вызывать то, что кажется вам потерянным. Учитесь вызывать ваши чувства здесь и сейчас и хорошенько используйте их. Вначале это потребует много времени, сноровки и усилий. Воспоминания – материя деликатная. Вы будете схватывать то, что надо, и терять много раз. Не отчаивайтесь. Помните, что это является фундаментальной работой актера – быть в состоянии *быть* тем, кем он пожелает, *быть* сознательно и точно.

С о з д а н и е. А в моем случае, как бы вы посоветовали вернуть то, что я, кажется, нашла и потеряла?

Я. Прежде всего, работайте самостоятельно. Я лишь продемонстрировал вам путь, но настоящая работа должна выполняться в одиночестве – полностью внутри самого себя. Как это делать, вы знаете, – через концентрацию внимания. Мысленно шаг за шагом приближайтесь к моменту, когда в реальности вы испытали это двойственное чувство. Вы не перепутаете, когда ухватите его. Вы почувствуете тепло этого чувства и радость, что оно вновь тут[61].

Практически каждый хороший актер неосознанно проделывает все это, когда хорошо играет и чувствует это. Причем постепенно времени на подготовку у вас будет уходить все меньше и меньше. В конце концов это станет подобно припоминанию мелодии – вспышки мысли будет достаточно. Вы отбросите частности. Вы сведете все происходящее внутри вас к одной «мишени [*aim*]»[62], и с опытом достаточно будет лишь затронуть ее, чтобы вновь *быть* в том состоянии, в котором вы хотите. После этого подключайте слова автора, и если ваш выбор был правильным, слова эти всегда будут звучать свежо, всегда живо! Вам не нужно будет «играть» их. И форму для них вряд ли придется искать,

так естественны они будут. Все, что вам будет нужно, – это иметь совершенную физическую технику, чтобы выявить те эмоции, которые необходимо выразить.

С о з д а н и е. А если выбор моих собственных чувств неправилен, что тогда?

Я. Вы видели рукописные партитуры Вагнера? Если будете в Байройте[63], сходите взглянуть. Увидите, сколько раз Вагнер стирал и перечеркивал ноты, мелодии, гармонии, пока не находил ту единственную, которую хотел. Если даже ему приходилось делать это так много раз, наверное и вам стоит постараться ничуть не меньше.

С о з д а н и е. А если я, предположим, не нахожу схожего ощущения в своей жизни, что тогда?

Я. Невозможно! Если вы чуткий и нормальный человек, вся жизнь вам открыта и знакома. Ведь поэты и драматурги тоже люди. Если они находят в своей жизни переживания и опыт, которые могут использовать, почему бы и вам не отыскать? Но вам придется использовать воображение; вы никогда не угадаете, где найдете то, что нужно.

С о з д а н и е. Хорошо, предположим, мне нужно сыграть убийство. А я никогда никого не убивала. Как же мне найти этот опыт?

Я. Господи, почему актеры всегда спрашивают меня про убийство? И чем они моложе, тем больше убийств они хотят сыграть. Хорошо, вы никогда никого не убивали. Но вы когда-нибудь ходили в поход, жили в палатке?

С о з д а н и е. Да.

Я. Вы когда-нибудь сидели в лесу на берегу озера после захода солнца?

С о з д а н и е. Да.

Я. Были ли там комары?

С о з д а н и е. Это было в Нью-Джерси.

Я. О да! Они вас раздражали? Следили ли вы изо всех сил – и глазами, и слухом – за одним из них, пока эта ненавистная тварь не приземлялась вам на руку? И когда-нибудь били кровожадно, даже не думая, что самой будет больно, – так хотелось лишь одного… закончите фразу сами…

С о з д а н и е *(пристыженно)*. … убить гада.

Я. Что и требовалось доказать. Чуткому художнику ничего больше и не требуется, чтобы сыграть заключительную сцену Отелло и Дездемоны. Остальное – дело масштаба, воображения и веры.

У Гордона Крэга есть прелестный экслибрис – фантастический, с необычайно красивым узором, таинственным и странным. Трудно сказать, что это такое, но рисунок заставляет задуматься, он дает ощущение проникающего вращения, медленного движения и сопротивления. Но это не что иное, как книжный червь, обыкновенный книжный червь, увеличенный в сотни раз[64]. Художник везде найдет источник вдохновения. Природа не раскрыла и сотой части того, что еще хранит от вас. Идите и ищите. Один из самых гротескных актеров на сегодняшней сцене – Эд Уинн[65]. Можете представить, как он нашел начало своего номера, в котором, чтобы съесть грейпфрут, он ставит перед глазами лобовое стекло со стеклоочистителем? Представьте, как он смотрел на дождь и грязь, когда ехал на машине, защищенный настоящим лобовым стеклом, смотрел спокойно, чувствуя себя в безопасности. А потом, может быть, за завтраком грейпфрутовый сок брызнул ему в глаза. Он соединил два впечатления, и в результате – очаровательное шутовство.

Создание. Сомневаюсь, что он придумал его именно так.

Я. Конечно, не впрямую так. Но бессознательно он через все это прошел... Послушайте, как же вы рассчитываете изучить свое ремесло, если не анализируете то, что уже было достигнуто? Тогда забудьте обо всем и займитесь собственными достижениями.

Создание. А что вы делаете, когда в роли есть моменты, где вы не можете просто, как вы говорите, *быть*?

Я. Вы должны найти бытие для каждого момента, но будьте осторожны, чтобы не переборщить. Не ищите *быть*, когда вам следует *делать*. Не забывайте, что когда вы всем сердцем и душой хотите быть актером и хотите этого до забвения собственного «я», и когда ваша техника развита в полной мере, вы уже сможете играть бóльшую часть написанного. Это будет не труднее, чем напеть мелодию. А работать надо над сложными, острыми моментами, к ним надо быть особенно внимательным. Ведь каждая пьеса написана для одного или максимум нескольких моментов «высокого напряжения». Деньги за билеты зрители платят не за все два часа, а за лучшие десять секунд, те самые десять секунд, когда зал взрывается смехом или замирает от напряжения. Все ваши силы и умения должны быть направлены на эти секунды.

Создание. Они есть в моей роли! Спасибо, теперь я знаю, что было не так, – там есть три момента, которые я не подняла над

всем спектаклем – вот почему я и была монотонной. Теперь попробую по-настоящему *быть* в этих моментах. Вы уверены, что тогда они получатся?

Я. Точно так же, как я уверен, что скоро вы вернетесь ко мне со следующей проблемой.

С о з д а н и е. О, это было так глупо, что я не вернулась к вам сразу же.

Я. Вовсе нет. На создание основ техники уходит не меньше года. Теперь у вас есть достаточно, чтобы стать актрисой. Так что ничего не потеряно. Если бы год назад я сказал вам то, что говорю сейчас, вы бы этого не поняли и никогда бы не вернулись. А теперь вы пришли. И что-то мне подсказывает, что следующий визит ваш будет совсем скоро. Думаю, я даже знаю, когда – когда вы получите роль, которая не будет совпадать с вами, когда вам придется изменить себя, когда вы перестанете быть просто подходящим типажом, а должны будете стать смелым художником[66].

С о з д а н и е. Можно я приду завтра?

Я. Нет, приходите не раньше, чем сыграете свою нынешнюю роль. Надеюсь, что вы сыграете ее хорошо. И надеюсь, что вы не получите очень хороших отзывов. Нет ничего хуже для молодого художника, чем хвалебные рецензии. Когда это происходит, вы и не замечаете, как становитесь ленивой, да и на репетицию опаздываете.

С о з д а н и е. Это на меня похоже.

Я. Знаю. Поэтому и сказал. А теперь идите и репетируйте. В полную силу и с полной радостью. Вам предстоит поработать над восхитительными вещами. И помните эту маленькую историю про огурцы.

Замечайте все вокруг себя и активно наблюдайте саму себя. Собирайте и храните в душе все богатства жизни, всю ее полноту. Храните эти воспоминания в порядке. Никогда не известно, когда они понадобятся, но они – единственные друзья и учителя вашего мастерства. Они ваши единственные краски и кисти. И они вознаградят вас. Они ваши – ваша собственность. Они не имитация, они дадут вам опыт, точность, сдержанность и силу[67].

С о з д а н и е. Да. Спасибо.

Я. И в следующий раз, когда придете ко мне, принесите по крайней мере сотню записей о моментах, когда вы смогли действительно *быть* тем, кем вы хотели и тогда, когда хотели.

С о з д а н и е. О, не волнуйтесь. В следующий раз, когда приду, я буду знать свои... огурцы.

Она уходит, сильная, живая и красивая. А я остаюсь наедине с моей сигарой.

Не помню, кто сказал: «Цель образования – не в том, чтобы знать, а в том, чтобы жить»[68].

Публикация, перевод, подбор иллюстраций
и комментарии С.Д. Черкасского

1 *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons. NY: Theatre Arts Books, 1933.

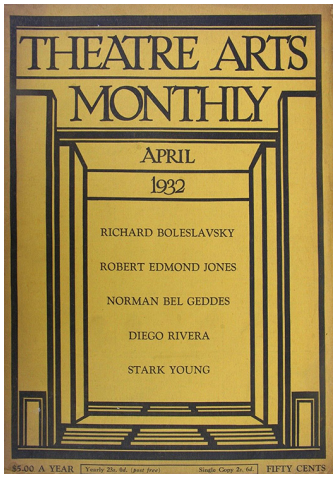
2 *Станиславский К.С.* Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. М.: Художественная литература, 1938; *Stanislavski C.* An Actor Prepares / Tr. E.R. Hapgood. NY: Theatre Arts Books, 1936.

3 Творческая деятельность Р.В. Болеславского на сегодняшний день полнее всего представлена в первой и второй частях книги: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 100–370.

4 Леон Шиллер (Leon Schiller, 1887–1954) – театральный режиссер, педагог, крупнейшая фигура польского театрального искусства первой половины XX в.; в 1917–1920 гг. был режиссером *Teatr Polski*, где год проработал с Болеславским.

5 Термин «система» впервые появился в работе Станиславского «Программа статьи: моя система», написанной в июне 1909 г. (см.: Музей МХАТ. Ф. К.С. Станиславского. № 628. Л. 46–48). Однако и сам Станиславский, и другие авторы слово «система» писали в разные годы по-разному: «система», Система или просто система. В настоящей статье этот термин пишется так: система Станиславского или Система, при этом в цитатах сохраняется форма написания цитируемого автора.

6 Мария Алексеевна Успенская (1876/1887–1949) – актриса МХТ и Первой студии, в Америке преподавала сначала в *Laboratory Theatre*, потом в своей студии в Нью-Йорке и в Лос-Анджелесе, много снималась в Голливуде (две номинации на «Оскар»). Российские зрители помнят ее по роли балетной наставницы мадам Киров из фильма с Вивьен Ли «Мост Ватерлоо». Подробнее см.: *Черкасский С.Д.* «Мадам» и система



Обложки журнала, в котором были опубликованы первый (1923) и пятый (1932) «Урок мастерства актера» Болеславского (журнал *Theatre Arts* выходивший с 1916 года, с 1924 года стал ежемесячным и начал выходить под названием *Theatre Arts Monthly*)

Станиславского: четверть века американской театральной педагогики М.А. Успенской // *Вопросы театра*. Proscaenium. 2011. № 3–4. С. 254–263.

7 Кроме того, из *Laboratory Theatre* Болеславского вышли актрисы Юнис Стоддард, Рут Нельсон, актер и будущий продюсер Гарольд Хехт, теоретик театра Френсис Фергюссон, актеры Гровер Бёрджесс и Джордж Макреди.

8 Цит. по: *Литаврина М.Г.* Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. М.: Эдиториал УРСС, 2006. С. 388.

9 *Boleslavski R.* Way of the Lancer. Indianapolis: Bobbs Merrill, 1932. *Болеславский Р.* Путь улана. Воспоминания польского офицера 1916–1918. М.: ЗАО «Центрполиграф», 2006.

10 *Boleslavski R*. Lances Down: Between the Fires in Moscow. Indianapolis: Bobbs Merrill, 1932.

11 *Болеславский Р.* Путь улана. М.: ЗАО «Центрполиграф», 2006. С. 7–8.

12 Ричард Болеславский меж огней в Москве 1917. Главы из книги Р.В. Болеславского «Пики вниз: Меж огней в Москве». Публикация,

перевод, вступительная статья, составление, подбор иллюстраций и комментарии С.Д. Черкасского // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 7. М.: «Индрик», 2019. С. 93–196.

[13] Единственный на сегодняшний день подробный анализ книги Болеславского содержится в: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 326–368.

[14] По свидетельству Л.А. Додина его учитель Б.В. Зон, который общался со Станиславским только в поздний период его жизни, «когда его спрашивали про книгу какого-нибудь ученика Станиславского, сразу говорил: “Ну, он ушел от Станиславского в десятом году, значит к этому надо относиться настороженно”. “Ну, он ушел от Станиславского в двадцатом году, значит к этому надо относиться очень настороженно”. “Ну, он общался с ним в последний раз в двадцать восьмом году, значит, надо относиться очень настороженно”» (*Додин Л.А.* Сплошная психофизика // *Додин Л.А.* Путешествие без конца. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 36).

Фигуру умолчания Б.В. Зона раскрыть несложно – из всех учеников Станиславского, издавших книги об актерском мастерстве, только Р.В. Болеславский и М.А. Чехов покинули Россию и Станиславского в 1920 и в 1928 гг. соответственно. Получается, что замечательный театральный педагог Зон предлагает именно к ним относиться «настороженно».

А вот абзац из книги С.В. Гиппиуса «Гимнастика чувств» (1967), заслуженно популярной у практиков театра. Он начинается с директивного «несомненно», отдающего газетной передовицей былых времен: «Несомненно, именно на почве этих ошибок [в предыдущих фразах были заклеймены “беснующиеся” оккультисты и теософы, а также высмеяны йоговские упражнения. – *С.Ч.*] процветает в современной Америке та ветвь театральной педагогики, которая ведет свое начало от Р. Болеславского, актера и режиссера Первой студии, основавшего в 1928 г. Американский лабораторный театр. Его статьи о раннем периоде системы, его педагогическая практика с мистическими упражнениями – все это привело в результате к такому истолкованию “тренинга и муштры”, которое сомкнулось с психоанализом в духе З. Фрейда» (*Гиппиус С.В.* Гимнастика чувств. Л.–М: Искусство, 1967. С. 29).

Вероятно, Гиппиус попросту не был знаком с работами Болеславского, иначе уважаемый педагог нашел бы – даже при подневольной необходимости осуждения эмигранта Болеславского – более точные слова. Ведь им перепутан не только год основания *Laboratory Theatre* (он был

создан не в 1928, а в 1923 г.), но и навешены абсурдные ярлыки, даже близко не сопоставимые с педагогикой Болеславского.

15 *Кристи Г.В.* Книга К.С. Станиславского «Работа актера над собой» // *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 2. С. XXXIX.

16 *Кристи Г.В., Прокофьев В.Н.* Комментарии // *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1957. Т. 4. С. 477.

17 Станиславский К. С. Письмо Э. Хэпгуд [11 января 1937 г., Барвиха] // *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1999. Т. 9. С. 665.

18 Там же.

19 *Геллий А.* Аттические ночи / Перевод Кузнецовой Т.И. // Памятники поздней античной научно-художественной литературы II–IV века. М.: Наука, 1964. С. 274.

20 Шекспир У. Гамлет. Акт 2, сцена 2. Подстрочный перевод автора статьи. Английское *cue* переводится и как мотив, и как повод, и как театральная реплика. А сегодняшний компьютерный словарь расширяет значения слова *cue* до значения, обретающего смысл, особенно точный в силу своего конкретно-прикладного значения. *Cue* – это команда вызова.

21 Напомним, что Станиславский подготовил к печати лишь первую часть «Работы актера над собой» (1938). Вторая часть книги, впервые опубликованная на русском в 1948 г. и на английском в 1949 г. (под названием *Building a Character*), была составлена из материалов к книге, написанных в разные годы. Разрыв в публикации целостной книги болезненно отозвался в развитии и российской, и мировой театральной педагогики. Подробнее см.: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 528–534.

22 См.: *n./a.* The World and the Theatre // *Theatre Arts Monthly*. 1932. XI (April). P. 267.

23 *Смышляев В.С.* Теория обработки сценического зрелища. Ижевск, 1921; Техника обработки сценического зрелища. 2-е изд., испр. и доп. М.: Всероссийский пролеткульт, 1922; *Чехов М.А.* О системе Станиславского // *Горн*. М., 1919. Кн. 2–3. С. 72–81. То же: *Чехов М.А.* Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 2. С. 31–47; *Чехов М.А.* О работе актера над собой // *Горн*. М., 1919. Кн. 4. То же: *Чехов М.А.* Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 2. С. 47–58; *Станиславский К.С.* Теория и техника театра. О ремесле // *Культура театра*. 1921. № 5. С. 10–14, № 6. С. 22–31. Так же: *Станиславский К.С.* Ремесло // Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1994. Т. 6. С. 42–64.

[24] *Boleslavsky R.* Fundamentals of Acting //*Theatre Arts Monthly*. 1927. Vol. 11. No. 2. P. 121–129. Изложение и анализ этой статьи см.: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 336–339.

[25] В книге Болеславского нет упоминания имени Станиславского. Хотя упрекнуть ученика в отсутствии уважения к Учителю невозможно – в год появления «Первого урока» Болеславский публикует статью-портрет «Станиславский – человек и его методы» (*Boleslavsky R.* Stanislavsky – The Man and His Methods //*Theatre Magazine*. 1923. No. 37. P. 27, 74, 80), в которой блестяще формулирует вклад Станиславского в современный театр. А в 1924 г. откликается на английское издание «Моей жизни в искусстве» содержательной статьей: *Boleslavsky R.* An Artist of the Theatre // *Theatre Arts Monthly*. 1924. Vol. 8. No. 8. P. 572–573.

[26] *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 45.

[27] Болеславский лично познакомился с Крэгом, когда играл роль Лаэрта в его постановке «Гамлета» в МХТ (1911), тогда же по его поручению он делал макет спектакля. Сохранившаяся переписка Болеславского и Крэга 1920-х (хранится в Парижской Национальной Библиотеке, архив Гордона Крэга, ед. хр. 230 и 231) дает представление о планах продолжения их сотрудничества. Болеславский звал Крэга читать лекции в *Laboratory Theatre*, Крэг зовет Болеславского присоединиться к его новому проекту – театру-лаборатории в Италии. Планы эти остались нереализованными, но в 1928 г., когда Крэг послал в Америку эскизы сценографии для спектакля «Макбет», он настоял, чтобы именно Болеславский осуществлял надзор за их реализацией, к тому же Болеславский стал художником по свету этого спектакля (подробнее см.: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 306–312).

[28] См.: *Boleslavsky R.* Acting... The Sixth Lesson: Rhythm. P. 123.

[29] *Isaacs E.J.R.* Introduction // *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons. P. 9.

[30] *Gordon M.* Stanislavsky in America: An Actor's Workbook. London; NY: Routledge, 2010. P. 26; см. также: *Blair R.* Boleslavsky and Acting: The First Six Lessons // *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons: Documents from the American Laboratory Theatre. London; NY: Routledge, 2010. *P. XII.*

[31] *Janney R.* [From the Drama Editor's Mailbag] // *New York Herald Tribune*. 1937. 31 Jan.

[32] Рут Нельсон (Ruth Nelson, 1905–1992) – американская актриса, начинала театральную карьеру в *Laboratory Theatre*, играла в 17 из 22 спектаклей *Group Theatre*, включая его первый и последний спектакль, потом играла на Бродвее, в 1940-е и 1960–1980-е снималась в кино.

[33] *Nelson R.* Interview. 2 Jan. 1976. Цит. по: *Roberts J.W.* Richard Boleslavsky: His Life and Work in the Theatre. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. P. 208.

[34] *Blair R.* Boleslavsky and Acting: The First Six Lessons // *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons: Documents… P. XII.

[35] Эту версию, впрочем, документально не доказанную, можно найти в: *Hardy M.C.* The Theatre Art of Richard Boleslavsky: Ph. D. dissertation. University of Michigan, 1971. P. 33.

[36] Полный перевод «Работы актера над собой» на английский, выполненный Ж. Бенедетти, был опубликован лишь в 2008 г., причем в этом издании впервые – как на русском, так и на английском – было выполнено пожелание К.С. Станиславского, чтобы обе части книги («в процессе переживания» и «в процессе представления») были напечатаны под одной обложкой: *Stanislavsky K.* An Actor's Work: A Student's Diary/ Tr. and ed. J. Benedetti. London; NY: Routledge, 2008.

[37] В предисловии Станиславский пытается скорректировать порядок чтения книги, написанной согласно старому плану поэтапного освоения элементов (этот план принадлежал еще аналитическому периоду Системы). Он привлекает внимание к последней главе «Подсознание в сценическом самочувствии артиста» и настаивает, что к этой части книги «следует отнестись с исключительным вниманием, так как в ней – суть творчества и всей "системы"» (*Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 41). А в самой главе идет еще дальше: «начинающих учеников, делающих… первые шаги на подмостках, надо по возможности стараться сразу доводить до подсознания. Надо добиваться этого на первых же порах, при работе над элементами, над внутренним сценическим самочувствием, во всех упражнениях и при работе над этюдами» (*Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 439). В.М. Фильштинский точно подмечает: «А ведь рассуждение Станиславского, в сущности, довольно-таки неожиданное. Пятнадцать глав было потрачено на скрупулезное овладение отдельными элементами актерского мастерства в строжайшей постепенности и последовательности. И вдруг – на тебе: можно, оказывается, начинать с конца» (*Фильштинский В.М.* Открытая педагогика. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 217–218).

[38] Если быть точным, в «Работе актера над собой» содержится 107 дневниковых записей в первой части книги и 88 во второй части (это не считая приложений). При этом Торцов мельком упоминает, что курс рассчитан на три года: первый посвящен работе над собой, а со второго года ученики приступают к работе над ролью (См.: *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. С. 312).

[39] См.: *Болеславский Р.* Первый урок... С. 465 настоящего издания.

[40] По отдельным репликам Торцова ясно, что в параллель с его занятиями идут занятия речью, танцем, вокалом, историей искусств.

[41] *Филиппов Б.М.* Актеры без грима. М.: Советская Россия, 1971. С. 55.

[42] Там же.

[43] Там же.

[44] *Strasberg L.* Acting and the Training of the Actor // Producing the Play / Ed. J. Gassner. NY: The Dryden Press, 1941. P. 129.

[45] Вопрос перевода театральных терминов далеко выходит за рамки чисто филологических вопросов – он имеет серьезные последствия для театральной педагогики и актерской практики. О принципах перевода театрального текста см.: *Черкасский С. Д.* Гамлет, Страсберг и актеры: к переводу названия книги Ли Страсберга *A Dream of Passion* // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2011. № 140. С. 126–135.

[46] Первая статья Р. Болеславского из тех, что потом составят книгу «Мастерство актера: Шесть первых уроков», называлась «Первый урок мастерства актера: псевдо-моралите» (*Boleslavsky R*. The First Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // *Theatre Arts Magazine*. 1923. Vol. 7. P. 284–292). В книге она получила название «Первый урок: Внимание» (The First Lesson: Concentration).

Станиславский вводит концентрацию внимания как один из первых элементов Системы и называет его – «кругом сосредоточенности», или «творческой сосредоточенностью» (рукопись «Программа статьи: моя система», 1909). А в «Работе актера над собой» чаще пользуется термином «внимание». Именно поэтому в тексте Болеславского мы переводим *concentration* (букв. концентрация, сосредоточенность) как «концентрация внимания» или «внимание».

[47] Дэвид Беласко (1854–1931) – продюсер, режиссер, драматург, впервые в практике американского театра осознал необходимость режиссера для создания спектакля как единого целого. За свою долгую карьеру с 1884 по 1930 г. Беласко написал, поставил или продюсировал более сотни бродвейских постановок, что сделало его одной из наиболее

влиятельных персон нью-йоркского театрального мира, «епископом Бродвея».

48 Шекспир У. Король Лир. Действие III, сцена 2. Перевод Б. Пастернака.

49 Джон Барримор (John Barrymore, 1882–1942) – американский актер, исполнитель шекспировских ролей в театре, звезда немого и звукового кино. Роль Гамлета он сыграл в 1922 г. (спектакль в режиссуре А. Хопкинса и со сценографией Р.Э. Джонса шел в Нью-Йорке с 16 ноября 1922 по февраль 1923 г.). Станиславский, видевший Барримора в Гамлете 1 февраля 1923 г., высоко оценил работу актера (см.: *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 491). В 1932 г. Р. Болеславский поставил фильм «Распутин и императрица», где снял трех представителей легендарной театральной семьи Барриморов – Джона, Этель и Лайонела.

50 В этой, ставшей знаменитой, формулировке Болеславского «Игра актера – это *жизнь человеческого духа, получающая свое рождение через искусство* [*Acting* is *the life of the human soul receiving its birth through art*]» легко видеть преемственность устойчивого словосочетания Станиславского «жизнь человеческого духа».

51 Творческий театр [creative theatre] – словосочетание, которое Болеславский использовал, чтобы дифференцировать театр, ставящий художественные задачи, от коммерческого американского театра. Оно стало восприниматься почти как термин после того, как Болеславский использовал его в серии лекций с общим названием «Творческий театр», которые он читал на Бродвее, в *Princess Theatre* в течение нескольких недель начиная с 18 января 1923 г. См.: *Boleslavsky R.* The “Creative Theatre” Lectures // *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons: Documents from the American Laboratory Theatre. London; NY: Routledge, 2010. P. 65–120. Подробнее об этих лекциях – см.: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 326–327.

52 Как известно, Станиславский разделял работу актера над собой на процесс переживания и процесс воплощения, а работу актера над ролью – на четыре периода: познавания, переживания, воплощения и воздействия. Последнее разделение предложено в материалах к книге «Работа актера над ролью», основанных на анализе «Горя от ума» А.С. Грибоедова и относящихся к 1916–1920 гг. (см.: *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4. Работа актера над ролью: Материалы к книге. С. 48). Таким образом, Болеславский, разделяя работу актера только на два периода – период исканий [the searching period] и период созидания [the constructive period] – подчеркивает единство

процессов познавания и переживания и процессов воплощения и воздействия на зрителя и акцентирует неделимость творческого процесса.

[53] Здесь Болеславский развивает положения, высказанные еще в лекции «Профессиональные навыки творческого актера», одиннадцатой из серии лекций «Творческий театр». См.: *Boleslavsky R.* The "Creative Theatre" Lectures // *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons: Documents from the American Laboratory Theatre. P. 103–104.

[54] Вторая статья Р. Болеславского из тех, что потом составят книгу «Мастерство актера: Шесть первых уроков», называлась «Второй урок мастерства актера: псевдо-моралите» (*Boleslavsky R.* A Second Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // *Theatre Arts Monthly*. 1929. Vol. 13. No. 7. P. 498–505), в книге она получила название «Второй урок: Память эмоций»(The Second Lesson: Memory of Emotion). Дословный перевод Memory of Emotion – память на эмоции. У Станиславского это важнейшее понятие Системы вводится так:

«— Память на чувствования? – старался я уяснить себе.

— Да. Или, как мы будем называть ее, эмоциональная память. Прежде – по Рибо – мы звали ее "аффективной памятью". Теперь этот термин отвергнут и не заменен новым... и потому пока мы условились называть память на чувствования эмоциональной памятью» (*Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 279).

В английских переводах «Работы актера над собой» термин «эмоциональная память» переводится по-разному. Э. Хэпгуд (*Stanislavski C.* An Actor Prepares / Tr. E.R. Hapgood. NY: Theatre Arts Books, 1936) переводит его как emotion memory, а Ж. Бенедетти (*Stanislavsky K.* An Actor's Work: A Student's Diary /Tr. and ed. J. Benedetti. London; NY: Routledge, 2008) – как Emotion Memory (заглавные буквы подчеркивают, что это термин). «Память на чувствования» переводится Ж. Бенедетти как *memory of feelings* (у Хэпгуд этот термин Станиславского отсутствует). Поэтому название главы в книге Болеславского Memory of Emotion можно перевести как «Память на эмоции» или, возвращаясь к более привычному термину Станиславского, – «Эмоциональная память».

[55] Чарльз Линдберг (Charles Augustus Lindbergh, 1902–1974) – американский лётчик, впервые в одиночку перелетевший Атлантический океан 20–21 мая 1927 г.

[56] Болеславский не случайно упоминает здесь ирландского полицейского. После наплыва в Америку десятков тысяч ирландских иммигрантов в 1860-е городской ирландский полицейский, пожарный и мусорщик

стали символами американской массовой культуры и объектом многочисленных историй и анекдотов.

[57] Выделяя *to be* курсивом, Болеславский подчеркивает, что вкладывает особый смысл в это словосочетание. *To be* – значит полностью раствориться в предлагаемых обстоятельствах, дойти до подлинного бытия в роли. Думается, оправданно предположить, что здесь Болеславский ищет англоязычный эквивалент того, что Станиславский называет «я есмь». Сравним смысл *to be* в тексте Болеславского с определением Станиславского: «…что такое “я есмь”? Оно означает: я существую, я живу, я чувствую и мыслю одинаково с ролью. Иначе говоря, “я есмь” приводит к эмоции, к чувству, к переживанию. “Я есмь” – это сгущенная, почти абсолютная правда на сцене. <…> Там, где правда, вера и “я есмь”, там неизбежно и подлинное, человеческое (а не актерское) переживание» (*Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 266). Или: «Если творящему … удастся создать в себе состояние “я есмь”, то сама творческая природа артиста с ее подсознанием заработают» (Там же. Т. 2. С. 486).

[58] Теодюль Рибо (1839–1916) – французский психолог, профессор Сорбонны и Коллеж де Франс, где в 1889 г. он основал первую французскую психологическую лабораторию. Болеславский ссылается на книгу Т. Рибо 1910 г. издания, хотя первые работы Рибо, посвященные анализу внимания, воображения и эмоциональной памяти, появились гораздо раньше – в 1870-е на французском и в 1890-е на русском.

[59] Дальнейший текст урока следует признать первым последовательным описанием упражнения на эмоциональную/аффективную память, опубликованным в России или Америке. Публикации М.А. Чехова (1919) и В.С. Смышляева (1921) ставили проблему аффективной/эмоциональной памяти лишь в общем виде. См.: *Чехов М.А.* О системе Станиславского // *Чехов М.А.* Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. 2. С. 37–39, 41–43; *Смышляев В. С.* Техника обработки сценического зрелища. С. 26–31 (глава «Чувства воспоминания»).

О развитии подходов Болеславского к использованию эмоциональной памяти и открытиях на этом пути, сделанных Страсбергом, см.: *Черкасский С. Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 664–674.

[60] Артуро Тосканини (1867–1957) —один из величайших дирижеров XX века, работал в Италии и Америке.

[61] Необходимо подчеркнуть, что когда Болеславский пишет об особом тепле и радости, сопровождающих успешную активизацию эмоциональной памяти актером (воссоздание чувственного опыта), то это не является лишь образным описанием происходящего.

Психологами давно установлено, что яркие эмоциональные события запускают особый механизм эмоциональной памяти, который производит запись всего, что человек переживает в данный момент. Но главное, «последние исследования показали, что в хранении эмоциональных воспоминаний участвуют гормоны адреналина и норадреналина, тогда как в хранении обычных воспоминаний они не участвуют. Таким образом, эмоционально окрашенные воспоминания сохраняются с помощью механизма, отличного от механизма хранения нейтральных воспоминаний». (См.: Большой психологический словарь / [Авдеева Н.Н. и др.]; под ред. Б.Г. Мещерякова, В.П. Зинченко. 4-е изд., расш. М.: АСТ; СПб.: Прайм-Еврознак, 2009. С. 452–453).

[62] В дальнейшем Ли Страсберг будет называть такое точное чувственное воспоминание, которое вспышкой возвращает всю полноту эмоциональной жизни, триггером (trigger), т.е. спусковым механизмом эмоциональной памяти.

[63] Байройт – город в Баварии, где жил и похоронен немецкий композитор Рихард Вагнер (1813–1883). Здесь регулярно проводится фестиваль его опер, основанный самим композитором в 1876 г.

[64] Этот экслибрис, предназначенный для библиотеки Уильяма А. Гейбла (William A Gabble, 1857–1921), был напечатан Гордоном Крэгом в его журнале «Маска» (*The Mask*, 1913–14. Vol. VI. P. 107) с предваряющим объяснением из одиннадцати конусообразно расположенных строк:

«Возможно, гравюра внизу нуждается в небольшом
пояснении. Она предназначена для использования в качестве экслибриса
и представляет собой книжного червя. Настоящего книжного червя,
но многократно увеличенного. Видно, как он продирается через
свою Землю, т.е. книгу и тянется
к своему – и нашему – Солнцу. Красоты в нем нет, даже
по сравнению с муравьем или крабом, но,
учитывая его близость к литературе
последних двух тысячелетий, его
выход просто великолепен.
Бедный маленький
червячок!»

(см.: *Blatchly J.* The Bookplates of Edward Gordon Craig. The Bookplate Society and the Apsley House Press, 1997. P. 53). Автору комментариев приятно выразить благодарность Патрику Ле Бёфу за подсказки в отыскании этой информации.

[65] Эд Уинн (Ed Wynn, 1886–1966) – американский актёр и комик. Начиная с 1914 г. был звездой ревю Ziegfeld Follies, запомнился своими гротескными костюмами и реквизитом, а также хихикающе-дрожащим голосом, который он придумал для своего персонажа в ревю «Идеальный дурак» (1921). Написал, поставил и продюсировал множество бродвейских шоу. Вошел в историю американского актерского искусства своими новаторскими радиошоу 1930-х и последующей карьерой драматического актера.

[66] Предсказанное автором в конце урока об эмоциональной памяти новое появление ученицы – когда она столкнется с ролью, которую нельзя играть «от себя», и потребуется *перевоплощение* и освоение иного характера – станет содержанием не третьего, а четвертого урока, названного «Создание характера» (Characterization). До этого произойдет их третья встреча, в которой будут подняты вопросы драматического действия. Очевидно, Болеславскому, в конце 1920-х ясно осознавшему диалектику этих двух элементов Системы – эмоциональной памяти и действия, стало важно изложить свое их понимание последовательно, одно за другим.

[67] Хранилище воспоминаний актера (обязательно чувственных, сенсорных!) Болеславский называл «золотым ларцом» актера (*Golden Casket*). См.: *Boleslavsky R.* The “Creative Theatre” Lectures // *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons: Documents… P. 117–119.

[68] «Цель образования – не в том, чтобы знать, а в том, чтобы жить [*the object of education is not to know but to liv*e]» – цитата из текста «Воспитание воображения» Джеймса Роудса (James Rhoades, 1841–1923) – англо-ирландского поэта, переводчика, писателя, который также работал школьным учителем (*Rhoades James*. The training of the imagination. London: J. Lane, 1908. P. 13).

Айседора Дункан в воспоминаниях Стефаниды Рудневой

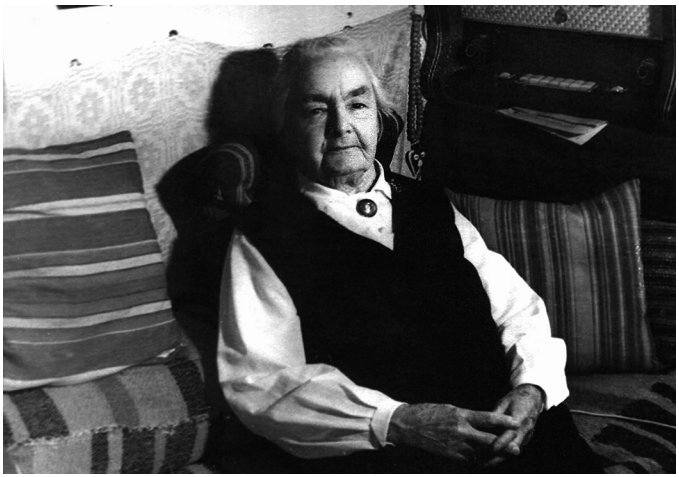
К 100-летию со дня рождения Айседоры Дункан в 1977 г. российские танцовщицы, знавшие о ней и ценившие ее искусство, устроили вечер. Тогда еще живы были ученицы московской школы Дункан (1921–1949) Мария Мысовская, Елена Терентьева и другие. Организацией занимались и участвовали в концерте представительницы «музыкального движения» – отечественного направления свободного танца, созданного в 1908–1917 годах группой «бестужевок» во главе со Стефанидой Дмитриевной Рудневой (1890–1989)[1].

Девушек было семь, все они были увлечены Дункан и пытались самостоятельно воплотить свободный дух ее танца. В 1918 г. их учитель, профессор Бестужевских курсов Фаддей Францевич Зелинский, придумал для студии название «Гептахор» – от греческого «Пляска семи»[2]. Студия просуществовала до 1935 г.: после убийства С.М. Кирова в Ленинграде начались репрессии среди интеллигенции, и С.Д. Рудневой с несколькими участниками пришлось перебраться в Москву и Московскую область. Здесь они стали преподавать в детских учреждениях, а Руднева сделалась педагогом-методистом музыкально-двигательного образования.

Главным выступлением на праздновании столетия Айседоры Дункан стала речь Стефаниды Рудневой, которую мы публикуем ниже. Она рассказывает, как впервые увидела Дункан в декабре 1907 г., и как этот вечер изменил ее жизнь. Руднева на всю жизнь (а прожила она почти век) сохранила память о выступлениях Дункан в 1907–1921 гг. Она и другие участники студии несколько раз встречались с танцовщицей, обменивались корреспонденцией, бережно хранили подаренные им Дункан меморабилии, а также помогали в поиске будущих учеников ее парижской и московской школ.

Через семьдесят лет после увиденного Стефанида Дмитриевна передает мельчайшие детали танца Дункан и то общее впечатление, которое производила танцовщица. К богатому корпусу критики, мемуаристики и исследований, посвященных Дункан[3], ее рассказ, сделанный с позиции танцовщицы и педагога, может добавить нечто новое. В частности, он помогает ответить на вопрос о том, почему воздействие Дункан на художественный мир своего времени оказалось столь значительным. Так, воспоминания Рудневой о танцах Дункан на музыку Ф. Шопена еще раз подтверждают их кардинальное значение для создания Михаилом Фокиным своей «Шопенианы».

М. Фокин увидел танцовщицу тремя годами раньше, чем Руднева, на «Шопеновском вечере» Дункан 13 декабря 1904 года. Этот памятный вечер описывали много раз[4]. Зал Дворянского собрания полон. В императорской ложе – великие князья, среди публики – Сергей Дягилев, Александр Бенуа, Лев Бакст, артисты балета… Декораций нет, в углу сцены стоит рояль, задник закрыт серо-голубыми занавесями, которые Дункан возила с собой, пол устлан такого же цвета войлоком. Звучит исполняемый на рояле ноктюрн Шопена, а когда он заканчивается, из-за занавеса появляется тонкая фигурка в простой тунике, босая. Дункан танцует не только его вальсы, полонезы и мазурки, но и



С.Д. Руднева. Москва, 1985

прелюдии и ноктюрны, неуловимую, недансантную – необычную для танца – музыку. Она долго отвечает на «бисы» и уходит со сцены под овации всего зала. Как и многие другие, Фокин надолго запомнил этот вечер. Музыкальность Дункан не могла не оказать на него глубочайшего воздействия – ведь Фокин сам был музыкантом, играл на инструменте. Он также сполна оценил хореографию и репертуар движений Дункан: свободная и мягкая пластика рук, глубокие «окунания» корпуса вперед и вниз, склоненная шея, запрокинутая назад голова – сломанная балетная вертикаль, асимметрия тела, отсутствие выворотных позиций ног… А главное, вызываемое танцем настроение, атмосферу. Дункан создала свой стиль и свою технику, отличающуюся от балета и лишенную его акробатичности и виртуозности, связанной с танцем на пальцах, но не менее изощренную. Мягкая, лирическая манера ее танца гораздо лучше соответствовала романтической музыке, которую она тогда, в начале 1900-х, танцевала – Шопен, Шуберт, Брамс…

После первых успешных гастролей Дункан вернулась в Россию уже через месяц, в январе 1905 г. А годом позже, 12 февраля 1906 г., Фокин поставил свой первый номер на музыку Шопена (Этюд соль-бемоль-мажор, ор. 25, № 9) – «Полет бабочек»[5]. Он хотел соединить свободный танец Айседоры с классикой: добиться того, чтобы танцовщицы на пуантах обладали такой же раскрепощенностью корпуса, шеи и рук. В танце

на пуантах это очень трудно сделать. Сначала «Полет бабочек» исполняли М.Н. Горшкова и М.К. Обухов, затем Е.А. Смирнова с В.Ф. Нижинским. Критика назвала и постановку, и исполнение «хореографическим шедевром». О Смирновой Нинов писал: «как хорошо г-жа Смирнова владеет руками и корпусом, – достоинство редкое и у опытных танцовщиц»[6]. Можно представить, что этого, памятуя о гибкости и плавности движений Дункан, и добивался хореограф.

В декабре 1907 г. Дункан вновь приехала с гастролями в Россию (и тогда ее в первый раз увидела юная Стефанида Руднева). Танцовщица показала в Петербурге два вечера: на первом исполнялась «Ифигения в Авлиде» Глюка, на втором – танцы на музыку Шопена и Шуберта. А уже через пару недель Фокин поставил «Лебедя» на плавное *adagio* музыки Камиля Сен-Санса для Анны Павловой. Хореограф, отмечает В.М. Красовская, намеренно придал танцу «вид свободной импровизации. Несомненно, и он и Павлова, создавая этот танец, думали об импровизационном искусстве Дункан. Ведь “Лебедь” был исполнен впервые через какие-нибудь две недели после очередного приезда Дункан»[7]. Возможно, не только пластика рук и корпуса, но и простой шаг Лебедя (па-де-бурре) был подсказан хореографией Дункан, часто включавший этот шаг на полупальцах – возможно, ее исполнением Вальса-«Минутки» (ор. 64, № 1) Шопена. Павловой, как никому ранее, удалось на пуантах воспроизвести мягкость движений Дункан, чередование в ее танце напряжения и «сброса», расслабления тела.

Для благотворительного вечера 10 февраля 1907 г. Фокин поставил «пять коротких картин на музыку Шопена» – точнее, на оркестровую сюиту Александра Глазунова «Шопениана» (*Chopiniana*, ор., 46). В сюиту входили Полонез ля-мажор (ор. 40, №1), Ноктюрн фа-мажор (ор. 15, № 1), Мазурка до-диез-минор (ор. 50, №3) и Тарантелла фа-диез-мажор (ор. 43). Эти четыре танца Фокин сначала сделал как «характерные», в соответствующих костюмах и туфлях на каблуках. Номера были связаны повествованием, в котором участвовал в качестве одного из персонажей композитор, Фридерик Шопен. Если бы Фокин ограничился только этими «картинами», «Шопениана» не стала бы тем балетом, который мы знаем. Но он добавил в сюиту еще один танец – Вальс до-диез-минор (ор. 64, № 2), – попросив Глазунова его оркестровать. «Постановка вальса отличалась от всех балетных *pas de deux* полным отсутствием трюков, – комментировал Фокин. – Ни единого антраша, никаких туров, пируэтов… Я просто не мог себе представить какого-нибудь тур де форса

под самый поэтичный, лирический вальс Шопена»[8]. И всё же, почему именно этот вальс? Ответ прост: Дункан танцевала его в свой первый, «Шопеновский вечер»; этот номер под названием «Нарцисс» до сих пор остается одним из самых популярных в репертуаре дунканистов[9].

Во второй редакции балет Фокина был исполнен 8 марта 1908 г. К сюите Глазунова он уже отношения не имел. По просьбе хореографа концертмейстер Мориц Келлер оркестровал совсем другие произведения Шопена: вместо Ноктюрна фа-мажор был исполнен другой, ля-бемоль-мажор (ор. 32, №2), вместо Мазурки до-диез-минор – Мазурка до-мажор (ор. 67, №3) и добавлена вторая мазурка, ре-мажор (ор. 33, № 2). Фокин включил также Седьмую прелюдию Шопена (из 24-х прелюдий, ор. 64, №7) и два вальса – соль-бемоль-мажор (ор. 70, №1) и ми-бемоль-мажор (Блестящий вальс, ор. 18), который и завершал программу.

Почему же хореограф отказался от прекрасной сюиты Глазунова и просил оркестровать совсем другие произведения Шопена? (Келлер, по-видимому, не очень хорошо справился с задачей, поскольку позже была заказана другая оркестровка.) Дело в том, что три танца из добавленных были исполнены Дункан на «Шопеновском вечере»: Седьмая прелюдия, Мазурка ре-мажор и Блестящий вальс. Если прибавить к ним до-диез-минорный вальс (оркестрованный Глазуновым по просьбе Фокина для первой редакции «Шопенианы»), то выйдет, что половина из восьми номеров новой редакции – танцы с того достопамятного вечера. Недаром критик Аким Волынский называл постановки Фокина «не больше, как компиляцией по Дункан»[10], а Касьян Голейзовский считал, что в «Шопениане» – «жесты у кордебалета, претворенные из Дункан»[11].

Возможно, самый «дункановский» номер балета – Седьмая прелюдия ми-минор. Как мы увидим, именно она, исполненная Дункан на «бис», произвела наибольшее впечатление и на Стефаниду Рудневу. Несмотря на то, что в «Шопениане» Фокина хореография этого номера включает классические *pas* и исполняется на пуантах – фигура танцовщицы как будто растворяется в мелодии Шопена, как это было у Дункан.

То, что было очевидно современникам – «Шопениана» растет из «Шопеновского вечера» – у позднейших балетоведов сделалось «слепым пятном», фактом, который они предпочитали не замечать. Так, биограф Фокина Галина Добровольская утверждает: «сегодня мысль о влиянии Дункан на “Шопениану” вряд ли придет в голову. Кажется, в этом балете все подсказано традицией хореографического театра»[12]. Впрочем, того же добивался сам Фокин, признававший дункановское влияние на свои

«античные» балеты – те, которые сейчас представляют только исторический интерес, и совершенно исключавший упоминание Дункан, когда речь шла о его долговечных шедеврах, «Лебеде» и «Шопениане». Он так старательно дистанцировался от Дункан, что даже ретроспективно перенес год создания «Лебедя» с 1907 на 1905, а дату создания либретто «Дафниса и Хлои» (своего первого «античного» балета) с 1907 на 1904, т.е. до появления Дункан[13]. В 1930-е гг. хореограф жил в США и ему часто приходилось выдерживать критику балета со стороны представителей модерна, связанного с танцем Дункан многими нитями. В результате Фокин стал всячески открещиваться от «босоножки», противопоставляя свою хореографию, созданную для классического танца на пуантах, якобы плохой работе ног дунканистов, отсутствию техники и т. п.

К сожалению, чем дальше мы удаляемся от той эпохи, тем живучее миф о «дилетантизме» Дункан. Отчасти это связано с тем, что сейчас, по прошествии столетия, получить представление об аутентичном танце Дункан довольно трудно. Тем ценнее свидетельства очевидцев, в особенности столь профессиональных и искушенных в танце, какой была Стефанида Руднева. Записала ее выступление на магнитофон и расшифровала запись Ирина Дмитриева, которая в 1974 г. начала заниматься музыкальным движением у Эммы Михайловны Фиш (1900–1975), ученицы и последовательницы С.Д. Рудневой. Мы публикуем этот текст с небольшими сокращениями и в двух частях.

Выступление С.Д. Рудневой на вечере, посвященном 100-летию Айседоры Дункан

Сегодня я хотела бы поделиться с вами тем, что я сама пережила, и что другие переживали в то замечательное время, когда мне довелось встречаться с Айседорой Дункан.

Прежде всего я хочу сказать: не удивляйтесь, что я буду ее называть не Айседора Дункан, как это обычно у нас полагается, а Изадора. Дело в том, что, когда она к нам сюда первый раз приехала, вышла ошибка: имя «Изадора» было прочитано по-английски – «Айседора», и в таком виде появилось на афишах, и уже ничего нельзя было сделать. Она была очень огорчена, но ничего не поделаешь. Теперь уже многие из литературы знают, что настоящее имя ее во всем мире было «Изадора».

В 1899 г. из Америки в Европу приехала будущая знаменитая танцовщица Изадора Дункан. Ей в это время был 21 год, и она собиралась здесь, в Европе, начинать активную борьбу за свои идеалы. Родилась она в Калифорнии в 1878 г. и жила там до 14–15 лет; после этого ее семья двинулась на восток. С 14 лет она начала активную борьбу за свои идеи, за все свои взгляды на жизнь и на творчество. Эти взгляды и те танцы, которые она уже тогда демонстрировала в Америке, успеха ей не принесли. Никто, – ни широкая публика, ни антрепренеры, – не заинтересовались ею совершенно. И она увидала, что ей здесь делать нечего; для того, чтобы продвигать свое искусство, ей надо ехать в Европу. Надо сказать, что интеллигентные американцы принимали ее очень тепло и хорошо, но в то время интеллигенция была еще небольшой прослойкой, и сделать они ничего не могли.

Вместе с матерью и со своим старшим братом она приехала в Лондон. И тут, совершенно случайно, сразу же ее окружили очень значительные круги художественной публики, главным образом именно художники-англичане; увлечение их ею было громадно сразу. Потом я вам покажу отзывы о ее первых выступлениях в Лондоне и о впечатлении, которое она произвела. Она пробыла в Лондоне недолго, и в 1900 г. переехала в Париж, где ее сразу же окружила верхушка художественной интеллигенции. Главным образом это были художники, музыканты, а здесь, в Париже, кроме музыкантов были еще и литераторы, писатели и поэты. <…>

Интересно, что в это время, сразу же при ее появлении возникла колоссальная полемика совершенно невероятного размаха. О ней

Фотография Айседоры Дункан с ее автографом, подаренная С.Д. Рудневой. 1913

писали самые разные люди самых разных специальностей, самых разных направлений и по совершенно разным, так сказать, поводам. Необыкновенно ярко проявилось отношение к ней таких выдающихся деятелей, как Роден, который ее сразу же оценил и назвал ее гений не просто талантливостью, а гениальностью, и говорил, что она является поворотом в искусстве вообще, сразу разгадал ее значение для будущего. Такой человек, как Артур Никиш, величайший дирижер того времени, сам дирижировал ей Седьмую симфонию Бетховена и сказал о ее искусстве, что она делает музыку ясной, понятной – настолько высоко он ценил ее интерпретации музыкальных произведений. Ее другом и глубочайшим поклонником ее искусства, признавшим ее гениальность, был Гордон Крэг, сам новатор и гениальный человек, который ставил ее много выше себя, как потом писал в своих мемуарах.

Таким образом, слава ее быстро выросла, и в 1904 г. она появилась и у нас – в Москве и Петербурге. Надо сказать, что ее появлению, конечно, предшествовали слухи. Чем замечательны были эти слухи, так это совершенной неожиданностью – ну, что это приедет танцовщица, которая имеет громадный успех, что она необыкновенная танцовщица: во-первых, она – босоножка, она танцует с босыми ногами и даже при большой обнаженности, очень легко одетая. Вот эта ее обнаженность прежде всего достигла слуха нашей публики. И затем, что она воскрешает античные танцы. Вот, собственно говоря, что знали Петербург и Москва о ней, – и то, что она пользуется громадной славой.

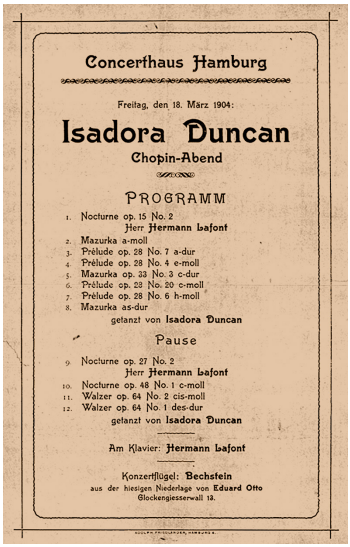
Для того, чтобы понять то впечатление и то значение, которое приобрело ее появление у нас, нужно прежде всего себе представить, как это все происходило, как это выглядело, ведь мы сейчас не имеем представления об этом. Фотографий тогда не было, ни тем более кино, и это все существует только в воспоминаниях людей. Сразу же в газетах и в журналах, повсюду начали появляться отклики на самые ее первые выступления 1904 и следующих годов, и эти впечатления от первых встреч с ней были очень показательны, они все довольно одинаково звучат. Так, один из авторов, скрывавшийся под псевдонимом «балетофоб», написал неглубокую, довольно поверхностную заметку, которую я сейчас попрошу прочитать[14]. Это было, собственно говоря, о том же самом выступлении Изадоры в Петербурге, на котором я ее впервые увидала. Сначала я вам расскажу, каково было мое первое впечатление, и затем мы сразу перейдем к цитате.

Мое первое впечатление, – как и у всех, вы потом увидите, – было впечатление от самой сцены. Поднялся занавес. Пустая сцена, затянутая серым сукном, и сверху донизу с трех сторон – занавески такого серовато-голубоватого цвета. Пусто, никого нет. Стоит рояль (тогда выступления были еще под рояль). Вышел пианист, сел за рояль и сыграл какое-то произведение Шопена, я уже не помню, спокойное, тихое, настраивавшее на сосредоточенное и успокаивающее впечатление. И вот вдруг в дальнем углу из-за занавески, из угла (вот теперь, пожалуйста, цитату): «И вот на эстраду с голубым полом и зеленым ковром выходит пианист. Затем наступает пауза, и вдруг уже выходит из-за кулис и тихими шагами у самого небесного фона пробирается скромное существо, роста немного выше среднего, темно-каштановые волосы гладко причесаны. Без украшений, античного покроя хитон из легкой, но далеко не

прозрачной ткани. Открытая шея, часть груди – скромное, самое скромное декольте. Действительно, с ногами, обнаженными почти до колен. Публика сразу увидела, что ошиблась в своих ожиданиях, и раздались даже приветственные хлопки».

Теперь я попрошу прочесть еще одну цитату совсем другого человека – очень известного литератора и искусствоведа, и большого любителя и знатока, и идеолога балета Волынского[15]. Он был большой поклонник Изадоры, и он так описывает ее первое появление: «Особенно я люблю ее в первые минуты появления на сцене. Стоит у драпировок на маленьком плие с опущенной или слегка приподнятой головой. Волосы мягко причесаны и приглажены. Руки сложены на груди или вытянуты назад. Сразу при первом же взгляде на Дункан ощущается культурность из ряда вон выходящая, культурность, ставшая плотью. Она пришла и создала школу интимного танца».

Интересно, что профессор истории Пресняков[16], который писал в газете под псевдонимом «Сандро» и тоже был большим поклонником Изадоры, написал о ней очень оригинальную статью. В этой статье он опять же обращается к этому началу. Он описывает то же самое: пустая сцена и очень скромная фигура, которая тихо, мягко так выходит без всяких поклонов, без всяких приветствий и совершенно неприличным, так сказать, образом, появляется. Осмыслив потом этот ее выход, он указывает, что все это окружение, вся эта сцена, художественное оформление совершенно непривычные для того времени. Уже из этих повторений вы можете понять, что сукна, которые мы видим на каждой сцене, даже на этой, – эти сукна были совершенно неизвестны в начале 1900-х гг., и что, по-видимому, именно она ввела эту сцену с сукнами – все говорят об этих сукнах. Вот эти сукна, эта тишина, это спокойствие, этот сам ее облик, необычайно скромный, – костюмы могли быть разные в разных выступлениях, более обнаженные, менее обнаженные, но вопрос обнажения снимался в первое же мгновение. Об этом никто не говорил и не писал. Были и такие люди, которые приходили на первое выступление специально посмотреть вот такое зрелище, так сказать, – они об этом совершенно забывали, потому что это не играло никакой роли и снималось моментально. Этот фон, который был создан и на котором она появлялась, был фоном для всего дальнейшего действия. Без этого первого фона, этого первого впечатления, которое снимало всякие ожидания иного смысла, не могло происходить все то действие, которое дальше развивалось и было очень разнообразным и сильным.


Concerthaus Hamburg

Freitag, den 18. März 1904:

Isadora Duncan

Chopin-Abend

PROGRAMM

1. Nocturne op. 15 No. 2
Herr Hermann Lafont
2. Mazurka a-moll
3. Prelude op. 28 No. 7 a-dur
4. Prelude op. 28 No. 4 e-moll
5. Mazurka op. 33 No. 3 c-dur
6. Prelude op. 22 No. 20 c-moll
7. Prelude op. 28 No. 6 h-moll
8. Mazurka as-dur
getanzt von Isadora Duncan

Pause

9. Nocturne op. 27 No. 2
Herr Hermann Lafont
10. Nocturne op. 48 No. 1 c-moll
11. Walzer op. 64 No. 2 cis-moll
12. Walzer op. 64 No. 1 des-dur
getanzt von Isadora Duncan

Am Klavier: Hermann Lafont

Konzertflügel: Bechstein
aus der hiesigen Niederlage von Eduard Otto
Glockengiesserwall 13.

Afиша «Шопеновского вечера» Дункан. Гамбург, 1904

Она выходила – и начинался танец. Выходила она по-разному: иногда она выходила и начинала танцевать уже на сцене, иногда она из-за кулис начинала, – это зависело от музыки и от движения, с которого она начинала. Но что опять поражало совершенно людей – это то, как она танцует. Вот первым номером у нее была, скажем, мазурка Шопена. Она танцевала мазурку, как опять же говорит тот самый «балетофоб», «не так, как полагается, а по своему собственному разумению». И автор говорит, что был задорный бег, а потом были плавные движения, – в общем, совершенно неожиданное первое впечатление, нарушающее сразу все каноны и уводящее куда-то в сторону.

Я хотела вам рассказать немного о впечатлении от танца, ведь то, что – ну, это, вероятно, вам всем более или менее известно, – Изадора не признавала никаких движений установленных, никаких па, этого ничего у нее не было, движение ее было естественным человеческим выразительным движением. Это отсутствие установленных па лишает возможности описать ее танец. В обычных танцах можно сказать, что сначала было вот это, потом вот это движение и т. д., и все это человек может себе как-то представить в воображении, сконструировать. У нее этого не было, у нее все шло сплошным потоком, во-первых, без всяких поз и остановок, а во-вторых, без знания [па], так сказать. Поэтому я могу только на основании своих впечатлений и того, что

писали, рассказать о том, что же видели, какой это был танец, что же это такое было.

Вот, скажем, была Мазурка Шопена, ре-минорная, многие ее знают, она очень известна. Там две части, каждый раз сначала первая фраза играется громко, а потом тихо, и каждый раз повторяется это сопоставление пиано и форте. Что же было? Вот это мне врезалось в память, это я помню. Она выбегала из правого дальнего угла, – ну, я объяснить не могу, это какой-то был бег, хотя бегать можно очень по-разному. Она пробегала по диагонали, как-то заворачивала, оставалась впереди, т. е. бежала к публике на этом форте, а на повторении этой самой фразы тихой она убегала, оглядываясь, шаловливо-шаловливо убегала. Выбегала к вам и сейчас же убегала опять обратно. Собственно говоря, вся эта мазурка, которая, кроме средней части, на этом была и построена, она была в этом образе – шаловливого заигрывания. Очень веселая и легкая мазурка. Это то, что врезалось. Остальные детали, конечно, на расстоянии семидесяти лет запомнить невозможно.

Самый потрясающий в этом смысле номер из всего того, что я у нее видела, в смысле невероятности танца, обычного понятия танца, это был Седьмой прелюд Шопена, вы его, наверное, все знаете. Это было исполнено тоже в 1908 г., она вышла на поклоны, на вызовы. Ну, раз вызвали, она веселилась так, общалась с публикой, и еще, а потом вышел пианист, сел за рояль. Она подошла к роялю, встала, облокотясь на рояль, прислонилась и все первые фразы этого прелюда она простояла неподвижно, глядя в зал. Вообще она никогда не смотрела на кого-то в зале, она смотрела на всех вместе и в какое-то пространство. На второй половине этого прелюда она слегка отделилась от рояля и сделала несколько шагов в одну сторону с каким-то маленьким движением рук, и в другую сторону, и все эти четыре фразы, которые там есть, она как-то поисково ходила по сцене близко от рояля, даже на фоне его, и затем остановилась в конце музыки. И всё!!! И вы знаете, надо сказать, что одно из самых сильных впечатлений, которые у меня были вообще, – это вот этот прелюд, и главным образом вот эта первая часть, когда она смотрела в публику, потому что глаза у этой женщины были, конечно, совершенно необыкновенные.

Вот еще номер, который просто объяснить, просто описать, хотя не так просто представить себе впечатление от него. Это Похоронный марш Шопена. Этот похоронный марш в исполнении Изадоры имел свою историю. Он был создан в 1913 г., и создавался он ночью.

Она не спала, ехала в вагоне, и ей привиделся этот марш, как его надо сделать. И она, приехав, – это было не то в Киеве, не то в Петербурге, – в тот же вечер его исполняла впервые. Я его видела тогда же. Она шла по заднему фону, закутанная в темный плащ, темно-серый, просто очень медленно шла. Шла туда и обратно; подо всю первую часть она, собственно говоря, все время шла. То, что она приближалась и все шла, с таким необыкновенным выражением скорби и потрясения внутреннего, производило впечатление необыкновенного усиления; она все время воздействовала этим на людей. Потом она достигла, наконец, середины и к концу первой части опустилась на пол, просто села на пол. И в это время с нее спал этот плащ. Она оказалась в своем обычном розовом танцевальном одеянии. И она начала, с этим просветлением в музыке, постепенно приходить в себя. Она светлела, она поднималась, пока она не встала, и пока опять не вернулся марш, но под этот марш, без плаща, она уже шла иначе, – после этого просветления, после этой победы, так сказать, – уже без такой страшной тяжести. Несмотря на то, что я видела ее много раз в течение тех лет, рассказать о танцах я могу очень мало.

Ну, я могу рассказать еще о том, как у нее отражался музыкальный процесс. Музыкальный процесс у нее особенно был заметен, например, в брамсовском Вальсе №12. Он очень тяжелый, мрачный, начинается низкими звуками, и потом он постепенно идет вверх, поднимается, распускается, и в конце концов достигает высоты. И она так же начинает внизу, таким плавным движением, покачивая над самым полом руками, а потом она постепенно вырастает и в конце концов эта рука у нее поднимается вверх, и она с этой рукой улетает, так сказать. Вот опять образ чрезвычайно простой и необычайно доходчивый, который при той выразительности, которая у нее была, доходил и зажигал всю публику, все начинали переживать то же самое, что переживала она.

Были такие моменты, которые запоминались на веки вечные. Например, когда она танцевала шубертовский военный марш, то она вылетала на сцену, прямо на публику, причем шла она страшно резким, таким лошадиным шагом, ударяя носком об пол, и колено вперед, как об этом рассказывает один очень хороший рецензент. При этом у нее в руках был красный шарф, газовый красный шарф, и она, держа его над собой, этим сильным движением шла прямо на публику. Затем заворачивала, перекидывала шарф иначе, и на второй части марша

шла уже легким поскоком с этим шарфом над головой. Связывая с этим счастливые минуты жизни своей и моих товарищей, я хочу сказать, что в этот день мы бросили ей венок из ярко-красных гвоздик. И вот этот венок она подняла, надела на голову, и этот марш танцевала в этом венке. Это было очень красиво и даже попало в газеты. Но с этим венком она танцевала не только военный марш, но и Колыбельную Гречанинова. Вот тоже один из очень ярких моментов. Венок лежал на полу, а она опустилась на колени и любовалась младенцем. Больше там содержания другого не было – восхищалась и любовалась лежащим в колыбели младенцем.

Вот этот первый период был посвящен, главным образом, лирике. Но рядом с этой лирикой были танцы и трагические, более драматические. Что же во всем этом так потрясало, зажигало и удивляло людей? Первое, на что многие обращали внимание, это то, что она самая обыкновенная женщина, ничего особенного. Спор вообще о ее внешности был комическим спором. Сама она смеялась, беря две газеты о вчерашнем выступлении, где в одной она описывалась как живая античная статуя, а в другой – что она чудище, урод; в одной говорилось, что она замечательно музыкальна и т. д., а в другой – что она полный неуч. Но рецензенты есть рецензенты. Но то, что она производила впечатление самой обыкновенной женщины, – это как раз поражало: оказывается, самая обыкновенная, ничем не замечательная женщина может быть прекрасной. Она была прекрасна, об этом никто не спорил. Этот фон, который она задавала с самого начала, он оправдывался затем всем ее поведением.

То же самое было по отношению к ее движению. Ведь движение было самое обыкновенное: бег, прыжки, поскок, движения руками, очень много корпусом, вниз, вверх, движения плавные, движения резкие, движения легкие и тяжелые во всяких, невероятного количества, вариантах. Все отмечают это невероятное разнообразие движений, выразительных движений. Одна и та же форма поднятых в стороны рук и поднятых вверх рук, – даже на фотографиях видно, до какой степени они носят совершенно другой смысл, имеют другое значение, от каких-то крошечных, еле заметных деталей, которые нужно выискивать, – как же, каким образом это достигается. Это тоже поражало – вот это разнообразие простых человеческих движений, выразительности их.

Все это было очень значительно, люди все это переживали, но все-таки самое удивительное было то, что это не только было просто

художественное переживание и наслаждение, это было потрясение. Изадора потрясала, она переворачивала человека. <…> Про себя я могу сказать: мне было 17 лет, и у меня был довольно ясно намеченный путь в жизни, я собиралась заниматься педагогикой, идти в село работать, но случайно я попала на вечер Изадоры Дункан. И вот я могу сказать, что это было мгновенное изменение, совершенно мгновенный поворот кругом. С того мгновения, когда она вышла на сцену и я ее увидала, и когда я вернулась домой, я была другим человеком. Девчонки часто пишут дневники, воспоминания. У меня тоже был дневник. Потом, когда я посмотрела этот дневник, то я увидала, что до этого писал один человек, а после этого – совершенно другой человек. Это решило судьбу всей моей жизни, а у других людей это решало иногда не изменение всех его планов, но изменение внутреннее или какого-то направления.

(Продолжение следует)

Публикация И.В. Дмитриевой, И.Е. Сироткиной.
Вступительное слово и примечания – И.Е. Сироткиной.

[1] См.: Воспоминания счастливого человека. Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний / Ред. А.А. Кац. М.: Издательство Главархива Москвы; Издательство «ГИС», 2007.

[2] Об истории и современном состоянии музыкального движения см. материалы сайта <www.terpsihorastudio.ru> и <www.dancefrommusic.ru >.

[3] О Дункан в России см. *Сироткина И.Е.* Свободное движение и пластический танец в России. М.: НЛО, 2011; *Юшкова Е.В.* Айседора Дункан и вокруг: новые исследования и материалы. Екатеринбург–Москва: Кабинетный ученый, 2019. См. также сборники посвященной Дункан критики и воспоминаний: Айседора. Гастроли в России / Ред. Т.С. Касаткина. М.: АРТ, 1992; *Böhmig M.* La danza libera nel paese del baletto: Isadora Duncan in Russia (1903–1918). Roma: UniversItalia, 2016.

[4] *Суриц Е.Я.* Предисловие // Айседора. Гастроли в России. С. 5–28.

[5] *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / Ред. 2-го изд. Г.Н. Добровольская. Л.: Искусство, 1981. С. 462.

[6] *Фокин М.* Против течения. С. 326.

[7] *Красовская В.М.* Русский балетный театр начала XX века. Ч. 1. Л.: Искусство, 1971. С. 263.

[8] Фокин М. Против течения. С. 95–96.

[9] Разные его исполнения можно увидеть на сайте, созданном международным сообществом дунканистов < http://isadoraduncanarchive.org/repertory/11/>

[10] *Волынский А.* Айседора Дункан // *Биржевые ведомости*. 1913. 9 января. Цит. по: Воспоминания счастливого человека. С. 654.

[11] *Тейдер В.А.* Русский балет на переломе эпох. М.: ГИТИС, 2014. С. 119.

[12] *Добровольская Г.Н.* Михаил Фокин. Русский период. СПб.: Гиперион, 2004. С. 131.

[13] Там же, с. 44–45; Фокин М. Против течения. С. 452.

[14] У С.Д. Рудневой, которой к тому времени исполнилось 87 лет, стало сдавать зрение, – отсюда ее просьба к помощнице зачитать заранее подготовленные цитаты. Статья «Айседора Дункан», подписанная «Балетофоб», была опубликована в нескольких номерах газеты «Театральная Россия» в феврале 1905 г.

[15] Аким Львович Волынский (1861–1926) восторженно отозвался уже на первые выступления Дункан в 1907–1908 гг., а в 1913 г. посвятил ей цикл заметок в «Биржевых ведомостях». С.Д. Руднева цитирует его статью «Айседора Дункан [Последнее слово]», опубликованную 16 января 1913 г.

[16] Историк Александр Евгеньевич Пресняков (1870–1929) писал о Дункан в газете «Слово». Его сын Александр Пресняков (режиссер, один из создателей в нашей стране жанра научно-популярного кино) в 1918–1920 гг. занимался музыкальным движением.

Сергей Стахорский

Узнавание в структуре драматургического сюжета

Узнавание – устойчивая потребность человека, удовлетворяющая его любопытство к окружающему миру. Узнавание поддерживает общение между людьми и обеспечивает интерес собеседников к предмету разговора. С появлением драматургии и театра узнавание вошло в диалоги персонажей и сделалось структурным элементом сюжета, показанного в действии. Сюжетные узнавания, по-гречески анагноризис (ἀναγνώρισις), рассматривал Аристотель. Узнавание, или анагноризис, принадлежит к числу архаических паттернов театрального искусства.

Первая трудность, с которой сталкивается отечественный исследователь данного понятия, состоит в том, что русское слово «узнавание» – омоним, содержащий два совершенно разных значения. Омонимия характеризует глагол «узнать». Вот несколько примеров из литературы. Евгений Онегин, слушая исповедь Ленского, «*узнал* его любви младую повесть»; Татьяна «*узнала* меж гостей того, кто мил и страшен ей». Чичиков, заехав в трактир, стоящий на столбовой дороге, завел разговор с хозяйкой. У нее он «полюбопытствовал *узнать*, какие в окружности находятся у них помещики, и *узнал*, что всякие есть помещики», но тут вошел «молодец с полными румяными щеками, с белыми, как снег, зубами и черными, как смоль, бакенбардами. <…> Чичиков *узнал* Ноздрева, того самого, с которым он вместе обедал у прокурора». [Курсив мой. – *С.С.*]

Чичиков пытается узнать от трактирщицы то, чего еще не знает и что важно для затеянного им предприятия, и Онегин не знал Ленского, пока тот ему не доверился. Татьяна же в «чудном сне» опознает знакомое ей лицо Онегина, как и Чичиков, увидев Ноздрева, сразу признал в нем своего знакомца.

Таким образом, узнавание подразумевает, с одной стороны, опознание чего-либо известного, кого-либо знакомого и, с другой, постижение незнаемого, приобретение нового знания. Последнее и является предметом анагноризиса, как его понимал Аристотель: узнавание означает переход «от незнания к знанию»[1]. Обстоятельный анализ этого термина содержится в «Поэтике».

Аристотель характеризует анагноризис как составную часть драматургической фабулы (1450a35)[2]. В ходе анагноризиса кто-то узнает кого-то или могут быть узнаны какие-то обстоятельства, произошедшие с кем-то. Узнавание ведет «или к дружбе, или к вражде [лиц], назначенных к счастью или несчастью» (1452a30–33).

Вследствие анагноризиса возникает перипетия (περιπέτεια) – перелом в ходе событий и «перемена делаемого в [свою] противоположность», непредвиденная персонажами. «В “Эдипе” [вестник], пришедший объявить, кто был Эдип и тем обрадовать его и избавить от страха перед матерью, на самом деле достигает обратного» (1452a25–27).

Аристотель различает фабулы простые и сплетенные. Последние характеризуются тем, что содержат узнавание и перипетию, тогда как первые без них обходятся (1452a10). Анагноризис и перипетия – две составляющие трагедийного сюжета. Третья же – патос (πάθος): мучения, увечья, боль, страдания, причиняемые героям, а иногда их гибель

(1452b12–14). Патос героев пробуждает в зрителях ответные чувства страха (φόβος) и сострадания (έλεος), образующие основные аффекты восприятия трагедии.

По наблюдению А.Ф. Лосева, узнаванию и перипетии как событиям внутреннего характера Аристотель противопоставляет страдание, имеющее в трагедии внешние проявления – стоны, крики, рыдания. Само рассмотрение узнавания, перипетии и страдания в одной плоскости свидетельствует об их объективно-структурной сюжетной основе[3]. В трагедии и эпосе Аристотель выделяет шесть видов узнаваний (1454b20–1455a21).

1. Анагноризис по примете, по признакам. В поэме Гомера Одиссей узнан кормилицей и свинопасами по рубцу на теле. Узнаванию служат предметы, которые персонажи имеют на себе или при себе – украшения и какие-нибудь вещи. Именно так мать узнает своих детей в трагедии «Тиро» (вероятно, речь идет о произведении Софокла, от которого сохранился небольшой фрагмент). Царевна Тиро, желая скрыть рождение сыновей-близнецов, положила их в корыто и пустила его по реке. Повзрослев, братья отправились на поиски матери, прихватив то самое корыто: по нему и были ею узнаны.

2. Узнавание при помощи письма. Аристотель приводит сцену трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде», в которой происходит встреча Ореста и Ифигении, брата и сестры, никогда не видевших друг друга. Ифигения, назвав свое имя, передает Пиладу письмо, предназначенное Оресту, и стоящий рядом Орест узнает в ней сестру, которую считал мертвой. Пилад тотчас вручает письмо Оресту, и тогда Ифигения понимает, что перед ней брат.

3. Узнавание через воспоминание, «когда человек увидит что-то и расчувствуется». Одиссей, находясь при дворе царя Алкиноя под видом безымянного странника, заплакал, когда слепой Демодок стал петь о Троянской войне. Слезы гостя удивили Алкиноя, и Одиссею пришлось назвать свое имя.

4. Узнавание посредством умозаключения. В «Хоэфорах» Электра, увидев Ореста, говорит: пришел кто-то на меня похожий, а похож на меня только брат, – значит, это он и есть.

5. Ложное узнавание, основанное на неверной посылке[4].

6. Узнавание из хода событий.

Последний тип анагноризиса непосредственно связан с трагедийной гамартией (ἁμαρτία) – в толковании Аристотеля роковой ошибкой героя. Эдип убивает отца и сожительствует с матерью не по причине своей порочности. Он не ведает, что творит, и только в результате анагноризиса осознает им содеянное. В понятии гамартии отчетливо проявилась двойственность античного сознания, для которого человек, с одной стороны, достаточно свободен, чтобы отвечать за совершенную ошибку, хотя бы и невольную, но с другой, несвободен перед судьбой, вынуждающей его поступать ошибочно. Гамартия предначертана человеку роком, но расплачивается за нее он сам.

Аристотель считает лучшим узнавание, вытекающее из хода событий: оно убеждает своей естественностью. Второе место отводится узнаванию при помощи умозаключения. Что же касается узнаваний по примете и по письму, то их Аристотель оценивает как неискусные. Об анагноризисе комедии Аристотель прямо не говорит, но перечисляя узнавания по примете, упоминает ожерелья. По мнению комментаторов «Поэтики», это был частый атрибут подкидышей – персонажей новоаттической комедии (Менандр)[5].

Проблема анагноризиса занимала мыслителей последующих эпох, изучавших строение драмы. Лессинг писал, что узнавания «придают действию более разнообразия, и благодаря этому более прелести и интереса»[6]. С точки зрения интереса рассматривает проблему узнавания Дени Дидро. В главе «Об интересе» трактата «О драматической поэзии» он анализирует трагедию Вольтера «Заира»: «Лузиньян не знает, что вновь обретет своих детей; зритель тоже не знает этого. Заира и Нерестан не знают того, что они брат и сестра; зритель тоже не знает этого. Но, как бы трогательно ни было узнавание, я уверен, что эффект был бы больший, будь зритель осведомлен заранее. Чего бы только ни шептал я при появлении этих персонажей! С каким вниманием и волнением слушал бы каждое слово, исходящее из их уст! Каким мучениям подверг бы меня поэт! Теперь слезы мои льются лишь в момент узнавания, тогда бы они лились задолго до него»[7].

Дидро упрекает драматурга Антуана Бре за то, что в его пьесе «Отец семейства» зрители не знают о родстве героини и ее преследователя Командора. «Разве не возрос бы интерес, если бы все знали, что девушка, о которой он так плохо отзывается, которую так жестоко преследовал и хотел заключить в тюрьму, – его племянница? С каким нетерпением ждали бы момента узнавания, который в пьесе вызывает лишь недолгое

Ф. Гойя. Отрок Иоанн Креститель в пустыне. 1810

П. Рубенс. Апостол Петр. 1612

изумление! То был бы момент торжества несчастной девушки, в которой все приняли бы живейшее участие, и посрамления черствого человека, которого все невзлюбили бы»[8].

Дидро считает, что в пьесе персонажи могут не знать друг друга, но зритель непременно должен знать всех. «Греческий поэт, оттянувший до последней сцены узнавание Ореста и Ифигении, был гениален. Орест распростерт на алтаре, сестра занесла над ним священный нож. Орест, на краю гибели, восклицает: “Неужели мало того, что заклали сестру? И брата ее ждет та же участь?” Этого-то момента поэт заставил меня ждать в течение пяти актов»[9].

Узнавание – универсальная категория сюжетосложения. В мировой драматургии трудно отыскать произведение, в котором не случилось бы какое-нибудь узнавание. Среди прочих здесь встречаются все виды анагноризиса, описанные Аристотелем. Вопреки мнению автора «Поэтики» драматурги в сценах узнавания не пренебрегают письмами и приметами, руководствуясь, видимо, древней поговоркой «По когтям узнают льва».

В трагедии Вольтера «Заира» старик-отец узнает по примете своих похищенных детей. Важные в развитии сюжета узнавания происходят благодаря перехваченному письму, прочтя которое Оросман,

влюбленный в Заиру, начинает подозревать ее в коварстве, что в итоге приводит к кровавой развязке.

Узнавание по примете случается в комедии Бомарше «Женитьба Фигаро»: Марселина, требующая, чтобы Фигаро, согласно расписке, женился на ней, увидев клеймо на его руке, понимает, что он – ее сын, украденный младенцем. В пьесе Островского «Без вины виноватые» Кручинина по медальону узнает в Незнамове своего сына.

В опере Верди «Сицилийская вечерня» (либретто Э. Скриба) мятежник Арриго, готовящий восстание против французов, завладевших Сицилией, узнает из письма умершей матери, что французский наместник, виновник всех бед родины – его отец. Узнав это, Арриго выдает отцу своих товарищей.

По приметам в трагедии «Борис Годунов» приставы узнают Гришку Отрепьева, сличив его облик с описанием царской грамоты: «А ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волоса рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая». Из письма Гаврилы Пушкина узнают в Москве весть важную, чреватую грозой великой: в Польше объявился самозванец, выдающий себя за спасенного царевича Димитрия.

Узнавание из письма образует завязку и развязку комедии «Ревизор». В начале пьесы Городничий из полученного письма узнает, что едет ревизор – инкогнито и с секретным предписанием, о чем и сообщает чиновникам. В финале письмо Хлестакова, вскрытое почтмейстером, проясняет, как обманулись Городничий и чиновники, приняв «сосульку», «тряпку» за важного человека.

Используют драматурги узнавания через рассказ о минувших событиях – флешбэк, выражаясь современным термином. В трагедии «Борис Годунов» (сцена «Келья Чудова монастыря») монах Пимен вспоминает свою молодость, проведенную в лихих схватках и шумных пирах. Его исповедь распаляет воображение Отрепьева. Рассказ же о гибели Димитрия и особенно неосторожная фраза о том, что «он был бы твой ровесник», рождают «чудную мысль» стать царем на Москве. Своими воспоминаниями Пимен старается убедить Отрепьева в тщетности мирских утех и в блаженстве иноческого служения. Однако его слова производят обратный эффект и создают перипетию, вследствие которой завязка трагедии затягивается в тугой узел.

Пример комедийного узнавания посредством умозаключения можно найти в пьесе Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» – эпизод,

в котором генерал Варравин и квартальный Расплюев распознают Кандида Тарелкина, скрывшегося под видом надворного советника Силы Копылова. Оглядев наружность Копылова, они приходят к заключению, что это вылитый Тарелкин: не лицо, а рыло, и голос – худая балалайка, и руки потные и ослизлые, и пахнет пресностью. Узнанный и разоблаченный Тарелкин попадает в тюрьму.

Ситуация узнавания возникает при встрече персонажей, разлученных или потерявших друг друга. В трагедии Эсхила «Хоэфоры» Электра догадывается о возвращении Ореста по двум приметам, обнаруженным на могиле Агамемнона, – пряди волос и отпечатку стопы. Но когда к ней приближается брат, она его сразу не признает, и раздосадованный Орест восклицает:

В лицо глядишь мне – и не узнаешь меня;
А прядь увидев, взятую с главы моей
И ног моих измерив след своей стопой,
Душою воскрылилась и поверила!

Чтобы убедить сестру, Орест предъявляет приметы:

Возьми же прядь и к этим приложи кудрям
(Твоим они подобны ль?): здесь вилась она.
А плащ мой не узнала, что сама ткала?
А сих зверей узоры выткал кто на нем?[10]

Разлученные персонажи, узнающие друг друга: Орест и Ифигения, Ион и Креуса в трагедиях Еврипида; два Менехма в пьесе Плавта; братья-близнецы Антифол Эфесский и Антифол Сиракузский, их родители Эгеон и Эмилия, слуги братьев Дромио Эфесский и Дромио Сиракузский (тоже близнецы) в «Комедии ошибок» Шекспира; Виола и Себастьян в шекспировской «Двенадцатой ночи»; брат и сестра Зигмунд и Зиглинда в опере Вагнера «Валькирия».

Иногда ситуация узнавания сопряжена с какой-то тайной, касающейся судеб героев или обстоятельств, в которых они оказались. Прометей Эсхила отказывается поведать Зевсу тайну будущего, чем умножает свои мучения. Персонажи шекспировской «Бури» только в финале узнают, чьей силой был потоплен их корабль, кто, не дав им погибнуть, забросил их на безлюдный остров и за что они терпели лишения.

В завязке сюжета оперы Чайковского «Пиковая дама» – два узнавания героя: он узнает о тайне трех беспроигрышных карт и о том, что ею

владеет старуха-графиня, бабушка красавицы, в которую он влюблен. Тайной окутана фигура вагнеровского Лоэнгрина. Неизвестный рыцарь отстоял мечом честь царевны Брабанта и женился на ней, взяв клятву не спрашивать его имя. Их счастье рушится, когда супруга задает роковой вопрос. Лоэнгрин вынужден покинуть ее навсегда и, прощаясь с ней, называет себя: он – воин Святого Грааля, сила которого заключена в тайне его имени.

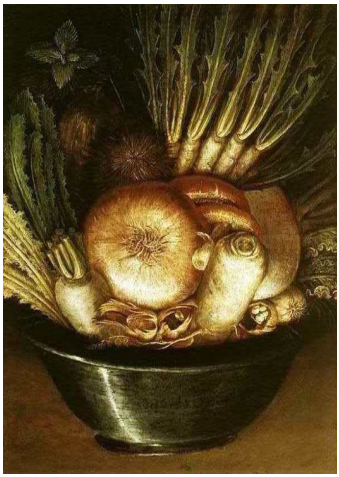
В опере Джоаккино Россини «Осада Коринфа» греческая царевна Памира отвергает любовь воина Неокла, потому что любит некоего Альманзора, с которым однажды повстречалась в Афинах. Коринф захвачен турками под предводительством султана Магомета. Оказавшаяся в плену Памира узнает в нем Альманзора, но, несмотря на свою и его любовь, стать женой завоевателя не может, и вместе с коринфянами принимает смерть. Фабула «Осады Коринфа» схожа с «Лоэнгрином» в том, что зрители разделяют незнание героини: вместе с ней они узнают, что Альманзор и Магомет – одно лицо.

Вместе с королем Лиром публика узнает о коварстве старших его дочерей и о преданности младшей. Вместе с Гамлетом убеждается в том, что Призрак не солгал, и Клавдий действительно убил короля.

В других случаях драматурги, руководствуясь советом Дидро, заранее оповещают публику о том, что персонажам еще предстоит узнать. В трагедии Шекспира зрителю известно о заговоре Брута: Цезарь о нем не подозревает, и поэтому не прислушивается к просьбе Кальпурнии остаться дома.

Публика комедии «Двенадцатая ночь» знает, что юноша Цезарио – переодетая Виола, что ее брат-близнец Себастьян не утонул в море и находится в той же Иллирии, где и она. Между тем Виола считает Себастьяна погибшим, а он думает, что погибла она. Интерес зрителя подогревают вызванные сходством близнецов путаницы и недоразумения, когда Себастьяна принимают за Цезарио и наоборот.

Знают зрители «Женитьбы Фигаро» о заговоре женщин, устроивших ловушку для графа Альмавивы: на свидание с ним под видом камеристки Сюзанны и в ее платье приходит графиня. Публика «Ревизора» знает, кем на самом деле является Хлестаков. С первого эпизода комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты» зрителям известно, как Глумов рассчитывает заполучить богатую невесту и, подделавшись к тузам, найти себе теплое место: «Им надо льстить грубо, беспардонно. Вот и весь секрет успеха»[11].



Дж. Арчимбольдо. Огородник. 1590

Амфитрион в пьесах Плавта, Мольера, Клейста и других драматургов только в финале узнает, что загадочный двойник, принявший его облик, завладевший его женой и домом, сам Зевс-Юпитер. Публика осведомлена об этом с самого начала. Непременную в данном сюжете развязку с анагноризисом упразднил Жан Жироду в сочиненной им версии античного мифа – 38-й, по его подсчету. Алкмена упросила Юпитера не посягать на ее честь, но перед тем он под видом Амфитриона уже провел с нею ночь, о чем она не догадывается. Между тем все жители Фив знают, что Юпитер влюбился в Алкмену. Их пересуды доходят до Леды, прежде имевшей роман с громовержцем, и она сообщает Алкмене, что Юпитер явится к ней, приняв наружность того, кого она больше всех любит, то есть Амфитриона. Когда же настоящий Амфитрион возвращается домой, Алкмена, полагая, что это Юпитер, уступает Леде супружеское ложе. О своей ошибке Алкмена не узнала. Как и Амфитрион. Супруги уверены, что сохранили верность друг другу, что Амфитрион – отец мальчика, которого родит Алкмена и которого они по совету Юпитера решили назвать Гераклом.

Комедия Жироду «Амфитрион 38» – редкий пример сюжета, герои которого так и остались в полном неведении относительно произошедшего с ними. Поэтому осведомленный обо всем зритель покидает театр с чувством собственного превосходства над персонажами, лишенными анагноризиса.

Комический эффект производит узнавание персонажем чего-либо всем известного, не содержащего тайны. Мольеровский Журден радостно узнает, что всю жизнь разговаривал прозой, не зная, что это проза.

Узнавания часто происходят случайно, независимо от желания персонажей. В других случаях герой использует всякие ловушки. Так поступает Гамлет: он устраивает «Мышеловку», чтобы удостовериться в преступлении Клавдия.

Нередко сюжетная интрига строится на ложном узнавании, обусловленном ошибкой или обманом. В пьесе Шекспира «Цимбелин» Имогена находит обезглавленный труп Клотена, и, узнав на нем одежду Постума, решает, что тот погиб. Обман и ошибка приводят к ложному узнаванию в трагедии «Король Лир». Эдмунд показывает Глостеру будто бы написанное Эдгаром письмо, в котором тот предлагает убить отца. Ложное узнавание по письму ломает жизнь героев в драмах Шиллера «Разбойники» и «Коварство и любовь»: в первой пьесе по письму подметному, во второй – написанному под давлением. Цепь ложных узнаваний формирует сюжет трагедии Шиллера «Мессинская невеста». Королева Мессины сообщает сыновьям, что у них есть родная сестра, тайно живущая в монастыре. Братья в свою очередь рассказывают матери о своих влюбленностях. Ни мать, ни братья не подозревают, что говорят они об одной и той же девушке. Ошибка, вызванная ложным узнаванием, становится причиной гибели главных героев. Младший брат видит свою возлюбленную в объятиях старшего и в припадке ревности его убивает. Когда же в финале узнает, что та, которую оба считали своей невестой, – их сестра, сводит счеты с жизнью.

На обмане и ошибке строится интрига комедии Шекспира «Много шума из ничего». Дон Хуан, желая расстроить свадьбу Клавдио и Геро, устраивает так, что Клавдио становится свидетелем любовного свидания Борачио и служанки Маргариты, надевшей платье Геро. Узнав платье, Клавдио принимает Маргариту за Геро.

Ложное узнавание позволяет выведать тайну персонажа и его сокровенные желания. В трагедии Корнеля «Сид» король Фернандо, стараясь примирить Родриго и Химену, понимает, что «она враждует с ним, в душе его любя», прибегает к хитрости. Он говорит девушке:

Родриго избежал и кары, и пощады;
И, отразив набег неверных мусульман,
Он умер здесь, меж нас, от понесенных ран[12].

Услышав это, Химена падает в обморок, чем выдает свою любовь: «Тайник ее души раскрылся перед вами».

Тайну Аиды, героини оперы Верди, пленницы и рабыни египтян, выведывает дочь фараона Амнерис. Та подозревает, что Аида – ее соперница в любви к Радамесу, и сообщает ей о его гибели, а потом заявляет, что он жив. Потрясенная Аида признается в своей запретной любви. Схожим образом узнает о любви актрисы Адриенны Лекуврер к знатному аристократу влюбленная в него принцесса Буйонская (мелодрама Скриба и Легуве, опера Чилеа).

Обман и подлог использует шекспировский Яго. Отелло смог поверить его наветам после того, как увидел в руках Кассио платок Дездемоны, и, не подозревая, что платок украден, принял его за доказательство измены супруги. Близкий сюжетный ход применяет Лермонтов в драме «Маскарад». Ошибка Арбенина вызвана уликой (потерянный браслет), но не связана с чьим-либо злым умыслом и возникает вследствие роковой случайности.

Ложное узнавание в комедии «Ревизор» тоже не продиктовано обманом. Бобчинский и Добчинский, заметив, как зорко Хлестаков глядел в их тарелки, когда они завтракали в гостиничном трактире, принимают его за ревизора, о чем и докладывают Городничему.

Частые узнавания связаны с тем, что персонаж подслушал чьи-то разговоры или подсмотрел чьи-либо действия. Ромео, подслушав признание Джульетты, узнает, что она его любит. Клавдий подслушивает беседу Гамлета с Офелией и приходит к выводу, что «речь его, хоть в ней и мало строя, была не бредом».

Конфликт комедии «Много шума из ничего» разрешается благодаря тому, что стражники Кизил и Булава подслушали похвальбу Борачио о том, как ловко ему удалось одурачить Клавдио. Герой Мольера, Оргон распознал в Тартюфе лицемера и обманщика только тогда, когда, спрятавшись под столом, увидел, как тот домогается его супруги.

Чацкий, случайно услышав разговоры покидающих дом Фамусова гостей, узнает, что все считают его умалишенным. Узнавание настигает и Софью, подслушавшую исповедь Молчалина: «Любовника я принимаю вид в угодность дочери такого человека».

Безотказный сюжетный ход – узнавание супружеской измены. Его использовали еще римские мимографы, сочинения которых крайне возмущали Овидия. «Если сможет жена обмануть по-новому мужа, дружно одобрит ее рукоплесканьем толпа», – писал он[13]. Узнавания

супружеских измен регулярно происходят в средневековых фарсах и комедиях Ренессанса и эпохи Просвещения, в мелодрамах и «хорошо сделанных пьесах» XIX столетия, в «мыльной опере» XX в.

Постоянными носителями анагноризиса служат вестники. С их слов герои узнают важные известия, а также получают сведения о произошедшем за пределами места и времени действия. Как правило, вестник появляется в узловых пунктах драмы – в завязке, перипетии или развязке.

В «Персах» Эсхила вестник рассказывает о поражении персидского войска в битве с греками при Саламине. В трагедии Софокла «Аякс» вестник предупреждает о том, что Афина прогневалась на Аякса, но гнев ее продлится не дольше дня. В эксоде «Антигоны» вестник сообщает, что замурованная в пещере Антигона повесилась, а проникший туда Гемон пронзил себя мечом. В трагедиях Еврипида от вестника узнает Медея, что посланные ею отравленные дары умертвили царевну Коринфа; от вестника узнает Тезей, что его сын Ипполит, отправленный в изгнание, погиб под копытами взбесившихся коней.

Вестники аттической комедии, в отличие от своих трагедийных коллег, приносят счастливые и радостные новости. В «Ахарнянах» Аристофана вестник объявляет о начале празднества Диониса. В «Птицах» рассказывает, как идет строительство птичьего города Тучекукуевска, парящего между землей и небом. В «Лисистрате» вестник из Спарты прибывает в Афины с предложением мира и сообщает, что бойкот, объявленный афинянками своим мужьям, поддержали спартанские женщины и поклялись до прекращения войны «не подпускать мужей к своим смоковницам».

В античном театре персонаж-вестник назывался кериком (κῆρυξ) или ангелом (ἄγγελος)[14]. Помимо кериков и ангелов функцию вестника выполняют и другие действующие лица. В прологе «Царя Эдипа» вестником выступает Жрец, рассказывающий о бедствиях, которые обрушились на Фивы. Затем роль вестника принимает на себя Креонт: тот сообщает повеление оракула покарать убийцу царя Лая. После его слов Эдип решает начать расследования, и тем самым завязывает драматургический узел. Перелом в действии производит персонаж-вестник, прибывший из Коринфа с известием о смерти Полиба. Желая избавить Эдипа от страха отцеубийства, вестник говорит ему, что он – приемный сын Полиба. Дальше функция вестника переходит к Пастуху: он признается в том, что не выполнил приказ Иокасты и не умертвил младенца, которому оракул предрек ужасное злодейство. Наконец, в финале

появляется еще один вестник – Домочадец. Из его рассказа фиванцы узнают о том, как погибла Иокаста и как Эдип покарал себя.

У Шекспира вестник, рассказ которого создает перипетию, – Призрак отца Гамлета. В развязке мольеровского «Тартюфа» счастливую для семейства Оргона весть приносит королевский офицер. Вестником является в финале комедии «Ревизор» Жандарм. В пьесах Чехова функция вестника достается центральным персонажам: Дорн сообщает о том, что Константин Треплев застрелился; Лопахин рассказывает, что вишневый сад продан и купил его он; от Чебутыкина сестры узнают, что на дуэли убит Тузенбах.

Традиционный предмет анагноризиса античной драмы – поступок персонажа или произошедшее с ним событие. В ренессансной драматургии впервые возникает новый предмет узнавания, находящийся не вне героя, а внутри него, в нем самом. Отныне драматические персонажи всё чаще всматриваются в себя и обнаруживают в себе нечто такое, о чем они не догадывались, чего не подозревали.

В «Гамлете» монолог о Гекубе, прочитанный бродячим актером, заставляет героя иначе посмотреть на себя. Гамлет находит в своем характере черствость и медлительность. Себя он подвергает беспощадному самобичеванию, называя трусом (*coward*), подлецом (*rogue*), рабом (*slave*) с голубиной печенью (*but I am pigeon-liver'd*), тупым и грязным негодяем (*a dull and muddy-mettled rascal*), мерзавцем (*villain*), шлюхой (*whore*), ослом (*an ass am I*).

Самопознание героя в драматургии нового времени влечет за собой не менее важные последствия, чем узнавание событий. Пушкинский Сальери решился на убийство Моцарта, когда понял, что стал тем, кем раньше никто бы не назвал «гордого Сальери», – завистником презренным. Неведомое прежде чувство испытывает в трагедии Пушкина Дон Гуан: полюбив Донну Анну, он «весь переродился». Муки совести терзают Бориса Годунова – муки, неведомые царю Эдипу, которого терзал стыд, а не совесть[15]. От стыда Эдип выкалывает себе глаза и отправляется в изгнание. Борису Годунову такое наказание не могло бы облегчить душу. «И рад бежать, да некуда», – восклицает он.

Персонажи античной драматургии были одержимы любовными страстями. Они вызывали у них душевное волнение, вожделение, ревность и другие аффекты. Однако само состояние любви для них всегда оставалось так или иначе испытанным, не сопряженным с анагноризисом.

Шекспир открыл в драматургии новую тему – узнавание любви, первого любовного чувства, и это свое открытие воплотил в образах юных героинь – Джульетты, Дездемоны, Миранды. Удивительная героиня пьесы «Буря»[16], встретив юношу Фердинанда, замечает «в сердце странное томленье». Шекспир показывает, как в этой 15-летней девочке возникает и разрастается прежде неведомое ей чувство любви:

Чем больше я скрываю чувства,
Тем вырываются они сильней.
Прочь, лицемерье робкое! На помощь
Приди ко мне, святое простодушье! –
Твоей женой я стану, если ты
Меня захочешь взять. А не захочешь –
Умру твоей рабой[17].

Узнавание любви переживает Гретхен, героиня Гете:

Что сталось со мною?
Я словно в чаду.
Минуты покоя
Себе не найду. <…>
В догадках угрюмых
Брожу, чуть жива,
Сумятица в думах,
В огне голова[18].

Узнавание мучительно тем, что до встречи с Фаустом Гретхен любви не знала.

«Не знает любви совсем» героиня «весенней сказки» Островского. Дочь Мороза и Весны, Снегурочка живет «в глухих лесных трущобах, в нетающих лядинах», «меж филинов и леших», но оказавшись среди людей, в стране берендеев, увидев, что «кругом все любят, все счастливы и радостны», понимает, как обделена отцом, давшим ей холодное сердце, и просит у матери дар любви. Островский выказывает себя драматургом-психологом, описывая состояние девушки, узнающей любовь:

Какой восторг! Какая чувств истома!
Какая нега томящая течет во мне! <…>
В очах огонь… и в сердце… и в крови
Во всей огонь.

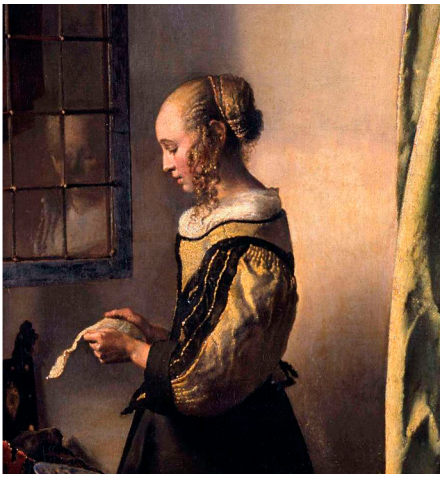
С. Дали.
Исчезающие образы.
1938

Вместе с тем узнавание любви имеет в пьесе сильные эстетические коннотации. Любовь открывает Снегурочке красоту окружающего мира. Она видит,

Какой красою
Зеленый лес оделся! Берегами
И озером нельзя налюбоваться. <…>
Разлив зари зыбучими волнами
Колышется[19].

В психологической драме XIX в. анагноризис события вызывает в герое напряженную рефлексию и приводит к узнаванию своей личности. Так построен внутренний сюжет пьесы Ибсена «Кукольный дом». Во внешнем сюжете здесь много традиционных узнаваний, сопряженных с обстоятельствами и поступками: Нора подделывает подпись на векселе, по которому должна получить деньги, необходимые для лечения больного мужа; выздоровевший Торвальд занимает должность директора банка, сулящую ему и его «куколке» материальное благополучие; Крогстад шантажирует Нору, требуя, чтобы она убедила супруга сохранить за ним место в банке; из письма Крогстада Торвальд узнает о подделке векселя.

Узнавания раскрывают характеры главных персонажей. Мелочным и ничтожным оказывается Торвальд. В страхе за свою репутацию он



Д. Веласкес. Автопортрет. Фрагмент. 1645

Я. Вермеер. «Девушка, читающая письмо у открытого окна». Фрагм. ок. 1657–1659

наносит жене тяжкие оскорбления. Совсем другим человеком узнается и Крогстад. Несмотря на увольнение, он возвращает Норе роковой вексель. Уничтожив его, Торвальд предлагает Норе жить так, будто ничего не случилось. Нора же понимает, что больше не может находиться в фальшивом мире «кукольного дома» и решает уйти от мужа, бросив детей, – уйти, чтобы сохранить свою личность, а это для нее важнее материнского и супружеского долга.

Известно, что после премьеры и первой публикации Ибсен вынужден был изменить финал. Пьеса теперь кончалась ремаркой: «Нора не покидает дома. Хельмер увлекает ее к дверям детской спальни, Нора бессильно опускается на стул, и занавес падает». Такую развязку Ибсен назвал варварской, и в последующих изданиях восстановил первоначальный вариант. Варварство навязанного финала в том, что он лишал героиню главного анагноризиса.

Частотность узнаваний в границах драматургического произведения определяется жанром и стилем автора. У Софокла анагноризисов больше, чем у Еврипида; у Корнеля больше, чем у Расина. В драматургии Шекспира самый насыщенный событиями жанр – хроника: отсюда большее количество узнаваний по сравнению с трагедиями и комедиями. По числу узнаваний психологическая драма XIX в. уступает мелодраме того же столетия.

Прием узнавания, обеспечивающий другое (иное, новое) знание, имеет место в живописи. С тем, чтобы зритель мог распознать изображенное лицо, художники используют знаки-приметы: Иоанн Креститель обычно держит в руках крест, апостол Петр – ключи, сомневающийся Фома – угольник. В ситуацию узнавания зрителя ставят картины-перевертыши. «Огородник» Джузеппе Арчимбольдо – натюрморт из лука, чеснока и моркови, лежащих в тазике. Если картину перевернуть, натюрморт превратится в портрет. На узнавание ориентированы картины, отсылающие к другим картинам. В «Исчезающих образах» Сальвадора Дали запрятаны два любимых произведения художника: «Девушка с письмом» Вермеера и автопортрет Веласкеса. Узнавание первоисточника предполагают картины-парафразы, в которых Пабло Пикассо языком сюрреализма пересказал шедевры Веласкеса, Делакруа, Эдуарда Мане.

Сюжетные ходы, обусловленные узнаванием, широко используются в кинодраматургии. Здесь мы наблюдаем все виды театрального анагноризиса: персонажи узнают друг друга и самих себя, они получают важные известия, узнав которые решаются на поступок, имеющий для них серьезные последствия. Как и театральные анагноризисы, экранные узнавания заплетают драматургические узлы и их развязывают.

В завязке фильма Франсуа Трюффо *La Femme d'à côté* (1981) – встреча двух добропорядочных семейств Кудре и Бошар, случайно оказавшихся соседями. Бернар Кудре узнает в Матильде Бошар прежнюю свою любовницу, с которой несколько лет назад имел бурный роман. Былая страсть разгорается в них с новой силой и приводит обоих к катастрофе.

Герой фильма Робера Брессона «Дневник сельского священника» (1950), молодой кюре старается, чтобы прихожане, жители глухой деревушки, отыскали в себе Бога, но столкнувшись с непониманием, начинает сомневаться в собственной вере. Потеряв духовную опору, он узнает, что смертельно болен, и это известие ускоряет его кончину.

Поворот в сюжете фильма Милоша Формана «Пролетая над гнездом кукушки» (1975) происходит, когда герой, преступник Макмёрфи, помещенный на принудительное лечение в психиатрическую клинику, узнает, что все окружающие пациенты находятся в ней добровольно. В отличие от него, они могут выйти на свободу в любой момент, но остаются в клинике, потому что только здесь, за колючей проволокой, под присмотром надзирателей, чувствуют себя в безопасности.

Два узнавания образуют сюжет фильма Бертолуччи «Маленький Будда» (1993). Тибетские монахи разыскивают и находят троих детей,

которые могли быть реинкарнацией умершего ламы: их они подвергают испытаниям, чтобы узнать, в кого переселилась душа покойного. Из рассказов монахов юные претенденты узнаю́т историю основателя буддизма: она составляет параллельную линию фильма.

Бродячий сюжет о разлученных братьях, нашедших друг друга, воплощен в фильме Барри Левинсона «Человек дождя» (1988). Молодой человек по имени Чарли узнает, что у него есть старший брат Раймонд, страдающий аутизмом, и решает его похитить из лечебницы, чтобы получить наследство, доставшееся тому по завещанию умершего отца. Постепенно Чарли привязывается к брату и обнаруживает в себе душевные качества, о которых не подозревал.

В кинокомедиях интрига часто создается ложным узнаванием: из-за него персонажи попадают в смешные и нелепые ситуации. Действие фильма Кристиан-Жака «Закон есть закон» (1958) разворачивается в маленьком городке, разделенном на две половины границей между Францией и Италией. Французский таможенник Пасторелли однажды узнает, что родился на итальянской стороне, а значит, не имеет права проживать во Франции и служить во французской таможне. Пасторелли депортируют на итальянскую сторону и запрещают впредь посещать Францию, где у него остались жена и дети. Итальянские же власти объявляют его дезертиром и перебежчиком, поскольку во время войны он служил во вражеской армии французов. Только в финале выясняется, что хозяин дома, в котором родился Пасторелли и через который проходит государственная граница, ее чуточку подвинул. Пасторелли был рожден все-таки на французской стороне, и теперь он снова считается французом.

Ложное узнавание может стать источником напряженной психологической коллизии. Такая коллизия возникает в фильме Озона «Франц» (2016), события которого происходят после Первой мировой войны. Родители и невеста убитого на войне немецкого солдата Франца знакомятся с французом Адриеном, который выдает себя за друга погибшего. В дальнейшем выясняется, что молодые люди даже не были знакомы: во время атаки они случайно столкнулись в окопе, и в перестрелке один убил другого, а потом взял его документы и из них узнал имя убитого и его домашний адрес. Адриен надеется получить от родителей Франца прощение, но открыть им правду не может.

Чужое имя крадет герой фильма Антониони «Профессия: репортер» (1975), популярный журналист Джон Локк. Находясь в какой-то

П. Пикассо. Менины. 1957

африканской стране, он обнаруживает в гостиничном номере труп некоего Дэвида Робертсона, с которым познакомился накануне и от которого узнал, что тот – одинокий турист, бесцельно странствующий по миру. Локку давно наскучила профессия, его угнетают семейные неурядицы, и он решает начать жизнь с чистого листа, выдав умершего за себя (лицом и ростом они довольно похожи). Переклеив фотографии в паспортах, он убеждает хозяина отеля в том, что покойный – репортер Джон Локк, и под видом Робертсона возвращается в Европу. Дальнейший сюжет строится как вереница узнаваний: герой узнает, что Робертсон – вовсе не турист, а торговец оружием, снабжающий им африканских повстанцев; обстоятельства мнимой смерти Локка пытаются разузнать его коллеги; жена Локка, обнаружив подмену фотографии в паспорте супруга, догадывается, что он жив, и с помощью полиции начинает розыск; героя выслеживают секретные агенты той страны, где Локк превратился в Робертсона. В финале они убивают Локка: его жена, увидев труп, говорит, что не знает этого человека.

Особое пристрастие кинематограф выказывает к фабулам, содержащим анагноризис тайны. Интригующие ситуации и захватывающие перипетии возникают в приключенческих фильмах, персонажи которых узнают о сокровищах, запрятанных в труднодоступном и удален-

Д. Веласкес. «Менины». 1656

ном месте, и отправляются на поиски, не подозревая, с какими опасностями им предстоит столкнуться.

Анагноризис тайны служит стержнем, на который нанизываются эпизоды фильмов, использующих социальные и фантастические сюжеты. Герой фильма Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» (1941), медиамагнат, произносит перед смертью странное слово *rosebud* (розовый бутон), и журналисту Томпсону поручено узнать, что оно означает. Томпсон встречается со многими людьми, близко знавшими Кейна. Их флешбэки раскрывают биографию покойного, но смысл загадочного слова никто объяснить не может. Отгадка содержится в финальных кадрах: среди рухляди, сжигаемой в печи, лежат детские санки с надписью «розовый бутон» – те самые, на которых в начале фильма Кейн-ребенок катался перед тем, как навсегда покинуть родительский дом.

Основной сюжет фильма Стэнли Кубрика «Космическая Одиссея» (1968), созданного вместе с писателем-фантастом Артуром Кларком, образует узнавание тайны черного монолита, прилетевшего из космоса за миллионы лет до нашей эры, когда Земля была еще планетой обезьян, и давшего приматам человеческий разум. В XXI в. ученые находят такой же загадочный объект на Юпитере и посылают туда космическую экспедицию. Из ее участников уцелел только один астронавт.

Он оказался за пределами бесконечности (*Beyond the Infinite*), откуда мировой разум управляет Вселенной.

Узнавание тайны совершенного преступления – локомотив всех произведений детективного жанра, будь то литература или кинематограф. В них, если воспользоваться классификацией Аристотеля, анагноризис достигается по приметам (уликам) и благодаря умозаключениям расследователя, наделенного уникальными способностями.

В детективах читатель (зритель) чаще всего поставлен в положение профана, который наблюдает за ходом расследования и только в финале узнает имя преступника. Узнавание производит тем большее впечатление, чем меньше подозрений вызывал персонаж, оказавшийся злодеем. Так построены рассказы и повести Конан Дойла, Агаты Кристи, Жоржа Сименона и их многочисленные экранизации. Другая сюжетная схема (так называемого «перевернутого детектива») использована в американском сериале «Коломбо» (1971–1978, 1989–2003). Каждый фильм этого сериала начинается с убийства, подготовка и совершение которого происходят на глазах у зрителей. Зная преступника уже с первых кадров, публика направляет свой интерес на то, как и по каким уликам его вычислит лейтенант Коломбо.

Детективная фабула положена в основу фильма Сидни Люмета «Двенадцать разгневанных мужчин» (1957), экранизации одноименной пьесы Реджинальда Роуза. Присяжные должны решить, виновен ли обвиняемый в убийстве подросток, и от их решения в прямом смысле зависит его жизнь: вердикт «виновен» означает смертный приговор. Поначалу только один из двенадцати присяжных сомневается в доводах прокурора, остальные же поддерживают обвинение, не желая, как им кажется, тратить время даром. В фильме Люмета узнавание происходит постепенно: по мере того, как проясняются детали преступления, присяжные начинают менять свое мнение и в итоге выносят оправдательный вердикт.

Частый прием – узнавание, сдвинутое в концовку. Алан Паркер оттягивает главное узнавание фильма «Сердце Ангела» (1987) до последних кадров, когда герою, частному детективу Эйнджелу (Ангелу), открывается тайна его жизни. По поручению некоего Сайфера Эйнджел разыскивает пропавшего музыканта Фейворита, о котором раньше никогда не слышал. Ему удается найти людей, способных навести на след, но все они при странных обстоятельствах погибают. По ходу фильма детективный сюжет трансформируется в мистический триллер.

Эйнджел узнает, что пропавший, владея черной магией, переселился в тело убитого им солдата и присвоил его имя, а оно записано на солдатском жетоне, запрятанном в потаенной урне. Отыскав урну с жетоном, Эйнджел видит на нем собственное имя и только тогда понимает, что он и есть Фейворит, а все свидетели убиты им самим.

Ужасную тайну узнает герой фильма «Шестое чувство» (1999), снятого режиссером М. Найтом Шьямаланом по собственному оригинальному сценарию. В начале фильма психиатр Малкольм Кроу подвергается нападению бывшего пациента: тот обвиняет его в своих бедах, вызванных ошибочным диагнозом, и производит в него выстрел. Спустя год после нападения у доктора Кроу появился новый пациент – восьмилетний Коул, которого мучают страхи, вызванные тем, что ему повсюду видятся мертвецы. В какой-то момент доктор понимает, что это вовсе не галлюцинации, что ребенок действительно видит умерших, и те его преследуют и оставляют у него на теле синяки и царапины. Однако главное узнавание, одинаково неожиданное для героя и для зрителей, наступает в последних кадрах фильма, когда доктор Кроу осознает, что выстрел в него был смертельным и что он уже год, как умер, но не может уйти в мир иной до тех пор, пока не поможет Коулу в искупление давней своей врачебной ошибки.

Герой фильма Копполы «Разговор» (1974) по заказу крупной фирмы ведет прослушку беседующих на улице мужчины и женщины: из их слов он понимает, что готовится убийство. Полагая, что над ними нависла угроза, он пытается их спасти, но в дальнейшем узнает, что они – вовсе не жертвы, а убийцы, и что он оказался их невольным подельником. Картина Копполы, по словам самого режиссера, задумывалась под впечатлением фильма Антониони «Фотоувеличение» (*Blow Up*), вышедшего на экраны восемью годами раньше. Герой Антониони, рассматривая сделанные в парке фотографии, замечает странную точку на одной из них и, увеличив снимок, видит, что это человек с пистолетом, направленным на гуляющих в парке. Герой возвращается на то место, где делал снимки, и там находит труп; придя домой, он обнаруживает, что фотографии и негативы украдены. Тайна преступления так и остается неузнанной.

С античных времен в драматургии установилось правило, согласно которому все сюжетные обстоятельства должны проясниться в развязке. На это правило указывает Аристотель, когда говорит о том, что «многие завязывают узел хорошо, а развязывают плохо» (1456a9), то есть не проясняют случившееся до конца. Герои могут остаться в неведении

относительно произошедшего, но не зрители: им надлежит в конце концов узнать всё.

Данным правилом пренебрегают создатели артхаусного кино. С неразгаданной тайной оставляют публику авторы мистических триллеров и хорроров. В таком положении оказываются зрители «нуарового хоррора» Дэвида Линча «Шоссе в никуда» (1997). Они вынуждены ломать голову над загадками фильма и строить гипотезы о том, что случилось с главными героями: был ли саксофонист Фред Мэдисон убийцей своей жены; куда он исчез из камеры смертников и как там оказался совершенно посторонний человек, автомеханик Пит Дейтон, с которым перед тем случилось нечто ужасное, но что именно – неизвестно; кто такой Таинственный человек (*Mystery Man*), подглядывающий за Мэдисоном; кем является роковая женщина, соблазнительница Дейтона, у которой одно лицо с убитой женой Мэдисона; каким чудом в финале Дейтон обратно превращается в Мэдисона; куда, наконец, ведет затерянное шоссе, мелькающее на экране в первых и последних кадрах (*Lost Highway* – оригинальное название фильма).

Таким образом, на всем протяжении истории мирового театра, а также и кинематографа, анагноризис служит безотказным механизмом драматургического сюжета, работа которого определяет поступки героев и их отношение к происходящим событиям. Анагноризис меняет расположение персонажей в сюжетном сеттинге; усиливает напряжение действия и тем поддерживает зрительский интерес. Во всех произведениях театральной и экранной драматургии применяются два основных типа узнаваний: одновременный анагноризис героя и зрителя, одинаково неожиданный для обоих, и анагноризис разновременный. В последнем случае либо зритель узнает от героя нечто незнаемое, либо герой узнает то, что зрителю уже известно. Анагноризис обстоятельств и событий в ходе эволюции драматургии соединился с самопознанием героя, узнающего свой характер и осознающего собственную личность.

Функцию художественного приема легко проверить, мысленно изъяв его из произведения. Без анагноризиса драматургия лишится перипетии и коллизии, завязки и развязки. Не случись у Фигаро клейма на руке, и его ожидала бы участь Эдипа. Не будь письма с пренеприятным известием, полученным Городничим, никто не принял бы Хлестакова за ревизора. Без анагноризиса Тартюф завладел бы имуществом Оргона, а Нора продолжила жить в «кукольном доме»…

[1] Так формулу Аристотеля переводят В.Г. Аппельрот (*Аристотель.* Об искусстве поэзии. М.: ГИХЛ, 1962. С. 74) и М.Л. Гаспаров (*Аристотель.* Сочинения. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 657); Е.В. Орлов предлагает перевод «от неведения к познанию» (*Орлов Е.В.* Философский язык Аристотеля. Новосибирск: Изд. СО РАН, 2011. С. 48). Далее «Поэтика» цитируется в переводе М.Л. Гаспарова.

[2] Фабулу трагедии, основанную исключительно на мифологии, Аристотель обозначает термином μῦθος (миф).

[3] *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: АСТ, 2000. С. 215.

[4] Комментаторы «Поэтики» полагают, что здесь в тексте имеется лакуна. Оттого непонятен пример, приведенный Аристотелем: «Один говорит, что узнает лук [которого не видал], а другой делает ложное умозаключение, будто первый узнает его [как видевший]».

[5] См.: *Аристотель*. Сочинения. Т. 4. С. 783.

[6] *Лессинг Г.Э.* Гамбургская драматургия. М., Л.: Academia, 1936. С. 149.

[7] *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература, 1980. С. 251.

[8] Там же. С. 253.

[9] Там же. Речь идет о трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде».

[10] *Эсхил*. Трагедии в переводе Вяч. Иванова. М.: Наука, 1989. С. 132.

[11] *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. М.: Искусство, 1974. Т. 3. С. 9.

[12] Театр французского классицизма. М.: Художественная литература, 1970. С. 140.

[13] *Овидий*. Скорбные элегии. Письма с Понта. М.: Наука, 1979. С. 33.

[14] В трагедиях Эсхила «Агамемнон» и «Семеро против Фив» персонаж-вестник именуется кериком, а в трагедиях Софокла и Еврипида – ангелом. В комедиях Аристофана вестники фигурируют под обоими именами – керик и ангел.

[15] См.: *Ярхо В.Н.* Была ли у древних греков совесть? К изображению человека в аттической трагедии // Античность и современность. М.: Наука, 1972. С. 251–263.

[16] Имя Миранда означает «удивительная».

[17] *Шекспир У.* Полн. собр. соч. М.: Искусство, 1960. Т. 8. С. 143, 173.

[18] *Гете И.В.* Фауст. М.: Художественная литература, 1969. С. 157–158. Перевод Б.Л. Пастернака.

[19] *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. М.: Искусство, 1977. Т. 7. С. 450, 455.

Аппендикс

аннотации

Людмила Бакши
Памяти Ильи Эпельбаума
Статья посвящена памяти ушедшего из жизни в 2020-м г. создателя театра «Тень», автора проекта «Лиликанского Большого Королевского театра», выдающегося художника, режиссера и сценариста, многократного лауреата премии «Золотая Маска» Ильи Эпельбаума. В свое время он предложил композитору Александру Бакши вместе сделать спектакль для «Театра воображения». По мнению автора статьи, эта идея выглядела вызывающим жестом. Художник демонстративно отказывается от средств своего ремесла в надежде разбудить фантазию зрителя и втянуть его в процесс сотворчества.
Ключевые слова: Илья Эпельбаум, театр воображения, лиликанский театр, театр «Тень», «Про чайку», Гидон Кремер, Тонино Гуэрра, Анатолий Васильев, Джеймс Франко.

Ольга Егошина
Линия интуиции и чувства
Две значительные премьеры представил в сезоне 2020/2021 Московский Художественный театр. Его репертуарная политика последние три сезона чертится уверенно, последовательно и убедительно. В афишу возвращаются значимые авторы и названия, строящие Художественный театр: «Чайка» Чехова, «Бег» Булгакова… Список дополняет «Месяц в деревне» Тургенева. Если Егор Перегудов поверяет наше время эпохой гармонии и тишины, то Сергей Женовач обращается к временам разлома и строительства – к эпохе НЭПа – и ставит «Заговор чувств», пьесу Ю. Олеши, которой прежде не было на этих подмостках.
Ключевые слова: МХТ, линия интуиции и чувства, К.С. Станиславский, М.Л. Добужинский, Сергей Женовач, Егор Перегудов, Михаил Пореченков, Наталья Рогожкина, «Месяц в деревне», «Заговор чувств».

Наталья Скороход
У Додина. «Братья Карамазовы» в Театре Европы
Статья анализирует спектакль «Братья Карамазовы», поставленный в сезон 2020/21 в МДТ-Театре Европы его художественным руководителем Львом Додиным по роману Ф.М. Достоевского. Автор статьи анализирует литературную композицию Додина по роману, минимализм визуального решения, способ актерского существования, проблематику спектакля. Делается вывод о том, что границы эпического и драматического в актерском существовании условны, спектакль построен на противостоянии идей.
Ключевые слова: Достоевский, «Братья Карамазовы», Додин, эпическое, драматическое, идейный роман.

Ксения Стольная
Уроки человечности
В Москве в рамках Биеннале театрального искусства прошел IV фестиваль «Уроки режиссуры». В прошлом году свои новые спектакли показывали молодые режиссеры, а опытные мастера входили в состав жюри. В этот раз – наоборот. При всем художественном многообразии представленных спектаклей стихийно определился общий тематический круг, в центре которого – Человек Растерянный.
Ключевые слова: Биеннале театрального искусства, «Уроки режиссуры», Сергей Бобровский, Семен Спивак, Сергей Женовач, Михаил Бычков, Сергей Федотов, Алексей Бородин, Алексей Песегов, Юрий Бутусов, Дмитрий Крымов.

Александр Колесников
Поцелуй при отягчающих обстоятельствах
Статья посвящена премьере оперы Рихарда Щтрауса «Саломея» в Большом театре России. В её основе пьеса Оскара

Уайльда. Последний раз эту оперу ставили в Большом театре около 100 лет назад. За это время сочинение обрело многочисленные интерпретации в современном европейском театре. Новая постановка немецкого режиссера Клауса Гута и дирижера Тугана Сохиева рассматривается в этом сложном контексте.

Ключевые слова: опера, пьеса, Большой театр России, Рихард Штраус, Оскар Уайльд, драматургия, сценография, музыка.

Виолетта Гудкова

«Борис» у Дмитрия Крымова. Поэтическая метафора и историческое мышление

Статья посвящена анализу спектакля Дмитрия Крымова «Борис», его связи с наследием режиссеров, стоявших у истоков поэтического, метафорического театра (А. Эфроса, Ю. Любимова и др.). Театральная структура спектакля по мотивам пушкинского «Бориса Годунова», семантика сцены и инженерия режиссуры Д. Крымова рассмотрены в контексте его работ последнего десятилетия. Одной из ключевых тем творчества режиссера названа тема истории и ее преломление в рецепции театрального зала. Взаимодействие художественных образов и лейтмотивов сценического нарратива с социальным и душевным опытом современника представляется важным направлением поисков Д. Крымова.

Ключевые слова:

Д. Крымов, «Борис», интерпретация, структура спектакля, поэтика режиссуры, рецепция, зритель.

Елена Хайченко

Живой театр – уроки английской сцены последнего десятилетия. Диалог с Питером Бруком

Взяв за основу книгу Питера Брука «Пустое пространство», автор статьи анализирует понятия живого и неживого театра на примере английских спектаклей последнего десятилетия: «Двенадцатая ночь» (Королевский театр Глобус), «Франкенштейн» (Королевский Национальный театр) и «Трилогия братьев Леман» (Королевский Национальный театр).

Ключевые слова: театр, сцена, актер, режиссер, живой, неживой.

Дмитрий Трубочкин

Римас Туминас: наброски к творческой биографии

Римас Туминас – один из режиссеров, определяющих своим творчеством облик современного театра. В статье дается очерк творческой биографии режиссера в период от первой премьеры в Москве (1979) до его назначения на пост руководителя Театра имени Евг. Вахтангова (2007) с особым вниманием к истории Вильнюсского Малого театра, созданного по инициативе Римаса Туминаса (1990). Автор статьи исследует художественное мировоззрение режиссера, особенности его режиссерского метода, а также конкретные обстоятельства биографии, сопровождавшие его профессиональное становление и развитие.

Ключевые слова: Римас Туминас, Вильнюсский Малый театр, Театр имени Евг. Вахтангова, режиссура, современный театр.

Мария Хализева

Гармония диссонансов

Портрет режиссера Димитриса Папаиоанну, работающего на стыке физического и визуального театра. Разговор о его главных темах в искусстве, выплескивающихся на подмостки образами сюрреалистических видений: встреча современности и античности, неисчерпаемость физических и творческих возможностей, осмысление телесности.

Ключевые слова: Димитрис Папаиоанну, мультижанровость, танцевальный театр «Эдафос», пластика, деконструкция, «Медея», «Первая материя», «Великий укротитель», «Изнанка», античность, дух, материя, телесность, пределы, сюрреализм.

Любовь Овэс
Пуговицы в профиль
Статья посвящена художнику по костюмам Инне Габай. Неполный список ее спектаклей включает сто двадцать наименований. Большинство работ осуществлено ею в сотрудничестве с художником-постановщиком Эдуардом Кочергиным. В совместной работе с Е. Шифферсом, Ю. Дворкиным, К. Гинкасом, Е. Падве, Г. Яновской, В. Фильштинским, Л. Додиным сформировалась новая эстетика ленинградского театра.
Ключевые слова: И. Габай, Ленинградский государственный театральный институт им. А.Н. Островского, постановочный факультет, Н. Акимов, Г. Мосеев, Э. Кочергин, Л. Додин, группа «Эрмитаж», художник по костюмам.

Лев Додин
Об Инне Габай
Вспоминая художника по костюмам Инну Вульфовну Габай, режиссер Лев Додин создает ее яркий портрет, заодно размышляя о сценическом костюме и методах его создания. Транслируя давние и сегодняшние мысли о времени и театре, становлении в профессии, сценографии и костюме, рассказывает о всех сделанных ими спектаклях, погружает в творческую лабораторию режиссера и художника по костюму. Это не обычно. Как правило объектом внимания становятся отношения режиссера и сценографа.
Ключевые слова: И. Габай, БДТ, МДТ, «Дом», «Братья и сестры», «Господа Головлевы», «Вишневый сад», «Кроткая», «Бесы», Э. Кочергин, Д. Боровский, А. Боровский, М. Ростропович.

Виктория Пешкова
Великолукские перемены
Обзор сезона Великолукского драматического театра. У театра новый художественный руководитель, на постановки приглашено много режиссеров, до тех пор не работавших в этом театре. За это время театр представил 4 премьеры: «Три сестры» Чехова, «Деревья умирают стоя» Касоны, «С любовью не шутят» Кальдерона, «Отцы и дети» по роману Тургенева. Автор обзора считает, что результаты 101-го сезона внушают оптимизм.
Ключевые слова: Педро Кальдерон, Иван Тургенев, Антон Чехов, Алехандро Касона, Сергей Эйзенштейн, Юрий Печенежский, «С любовью не шутят», «Отцы и дети», «Три сестры», «Деревья умирают стоя», Великолукский драмтеатр.

Виктория Алесенкова
«Лишний режиссер» в Русском театре Молдовы
Статья посвящена творчеству Иосифа Шаца, в течение 30 лет возглавлявшего Русский театр им. А. П. Чехова г. Кишинева (Молдова). В юбилейный для театра год в театре назрел конфликт. Несколько ведущих артистов, занятых в большинстве спектаклей, были объявлены труппой лишними людьми. В их числе оказался и единственный профессиональный режиссер театра, народный артист Молдовы Иосиф Шац. Анализируя спектакли Иосифа Шаца, автор статьи доказывает, что именно этот режиссер превратил театр им. Чехова в один из важнейших центров русской культуры на постсоветском пространстве.
Ключевые слова: Иосиф Шац, Русский театр им. А.П. Чехова, Кишинев, «Русский мир», «Дядя Ваня», «Король Лир», «Контрабас», «Вишневый сад», «Чайка», «Время любви и ненависти», Дж. Собол, «Гетто», «Забыть Герострата», Г. Горин, «Последняя роль Соломона Михоэлса», З. Сагалов, К. Харет.

Григорий Заславский
«Прямой курс» Малого театра
Театроведческие заметки посвящены знаковым постановкам Малого театра конца XX – начала XXI вв., его репертуарной политике в контексте времени. Для автора важно, что «равнодушный» репертуар сопрягается с личными впе-

чатлениями, отпечатавшимися в памяти лучше, чем подробности нетеатральной жизни.

Ключевые слова: Государственный Академический Малый театр России, репертуар, «царская линия», М. Царев, Ю. Соломин, А. Солженицын, Б. Любимов, С. Женовач, А. Шапиро.

Наталья Щербакова

«Театр Арлекина», или Карьера второго дзанни итальянской комедии масок на парижской сцене и в изобразительном искусстве Франции в конце XVI – XVII вв. Часть 1

Статья посвящена истории интеграции маски Арлекина в пространство французской культуры XVII столетия и постепенному превращению этого персонажа в главного героя итальянской комической сцены в Париже. В настоящем тексте представлен первый этап «жизни» маски, связанный с личностью ее создателя, Тристано Мартинелли – актера, заложившего основы для формирования культа Арлекина в галльском королевстве. Одна из ключевых задач исследования – попытка, отделив миф, сложившийся за столетия, от исторической действительности, определить место маски в итальянской и французской сценической традициях второй половины XVI века и проанализировать обстоятельства, обеспечившие ее последующее выдвижение на первые позиции среди других персонажей-масок комедии дель арте.

Ключевые слова: Арлекин, комедия дель арте, Тристано Мартинелли, Комеди-Итальенн, маски, Себастьян Вранкс, Франс (I) Франкен, Луис де Коллери.

Анна Старикова

Трагедия А. Грифиуса «Екатерина Грузинская» (1655). К вопросу о немецком придворном театре

Статья посвящена постановке трагедии Андреаса Грифиуса «Екатерина Грузинская, или Несокрушимая стойкость» (1655) при дворе курфюрста Силезии по случаю его коронации. Данный спектакль представляет особый интерес, так как по нему были созданы гравюры, приложенные ко второму изданию текста пьесы в 1657 г. Это издание дает возможность восстановить не только сам спектакль 1655 г., но и представить в целом сценическую постановку в Германии XVII в.

Ключевые слова: Андреас Грифиус, «Екатерина Грузинская», барокко, придворный театр Германии XVII в., школьный театр.

Елена Беспалова

Метаморфозы «Метаморфоз»: «Мидас» – балет антрепризы Дягилева

В статье рассказывается о попытке поставить в антрепризе С.П. Дягилева балет «Метаморфозы» М.О. Штейнберга, раскрываются причины, по которым оказался осуществлен только один его акт под названием «Мидас». На основе неопубликованных архивных источников, широкого привлечения опубликованного эпистолярного наследия создателей спектакля и не известных ранее рецензий в русской и французской печати дается анализ сценического воплощения балета по либретто Л.С. Бакста и М.О. Штейнберга в хореографии М.М.Фокина и сценографии М.С. Добужинского.

Ключевые слова: М.О. Штейнберг, Л.С. Бакст, С.П. Дягилев, И.Ф. Стравинский, М.М. Фокин, М.С. Добужинский, «Метаморфозы», «Мидас».

Константин Черкасов

Фантомный дом. К истории строительства здания Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко

Статья посвящена малоизвестному эпизоду творческой биографии Вл.И. Немировича-Данченко. После триумфальных гастролей Музыкальной

студии МХТ 1925–26 гг. в Ленинграде, а затем в Европе и в Америке, молодой оперный коллектив остался без крыши над головой. «Старики» Художественного театра во главе с К.С. Станиславским объявили Немировичу-Данченко об отказе вновь предоставить Студии ее пространство в Камергерском переулке. Постановлением Наркомпроса было решено предоставить коллективу Немировича-Данченко возможность работать в Дмитровском театре. По иронии судьбы, реформировать жанр музыкального театра им предстояло под одной крышей с Оперной студией Станиславского. С тех пор Немирович-Данченко неустанно хлопотал перед советскими властями о постройке нового помещения для театра своего имени. Хроника процесса и представлена в данной статье.

Ключевые слова: Немирович-Данченко, Музыкальная студия МХТ, Реконструкция театрального пространства, Дмитровский театр, Советская архитектура, Новое здание Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко, Георгий Крутиков, Валентин Попов.

Зоя Бороздинова

Смех сквозь страх. Современная комедия в театральном репертуаре Третьего рейха (1933–1944)

Комедии – важный документ любой эпохи, они суть её эмоциональный портрет. Статья посвящена изучению бытования этого жанра в Германии в годы Третьего рейха. Статистика говорит об огромной популярности лёгких развлекательных представлений в Рейхе. В период со дня прихода к власти Гитлера до 1 сентября 1944 г. (дня закрытия всех немецких театров) из сорока двух тысяч поставленных на территории Германии спектаклей три четверти – комедии.

Ключевые слова*:* комедия, Третий Рейх, Имперское министерство народного просвещения и пропаганды, Геббельс, Палата культуры, рейхсдраматургия.

Екатерина Белова

Неизвестный балет Дмитрия Брянцева. Попытка реконструкции

Автор статьи предпринимает попытку реконструкции неизвестного балета Д. Брянцева «Страница прошлого» на музыку Д. Шостаковича, поставленного в 1982 г. на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова и прошедшего всего два раза.

Ключевые слова: балет, Д. Брянцев, «Страница прошлого», Д. Шостакович, Ленинградский театр оперы и балета им. С.М. Кирова.

Владимир Колязин

Первое испытание классикой. Ибсен. Часть 2-я, симфонизм как принцип режиссуры

Статья продолжает тему первой классической постановки П. Штайна в Шаубюне – «Пер Гюнта» Г. Ибсена. Соединяя описание отдельных сцен с их анализом, автор определяет характерный для Штайна режиссерский принцип, который называет симфоническим. Симфонизм в спектакле проявляется в выделении, чередовании и пересечении нескольких драматических линий и в полифоническом звучании образа главного героя в исполнении нескольких актеров.

Ключевые слова: Шаубюне, Штайн, «Пер Гюнт», Ибсен, Рита Леска, Отто Зандер, Михаэль Кёниг, Бруно Ганц, Вольф Редль, Ютта Лампе, Эдит Клевер, Дитер Лампе, Вернер Рем, Ангела Винклер, Ханс Йоахим Диль, Клаус Гертнер.

Анна Самсоненко

Павел Орленев – первый Освальд русской сцены

Первый русский Освальд («Привидения» Х. Ибсена, 1904) в интерпретации актера Павла Орленева – герой нового «неврастенического» типа. В театральном и театроведческом лексиконе понятие «неврастеник» живо и востребовано по сей день. Понятие это одновре-

менно и нераздельно обозначает собой и круг определенных ролей, и особый актерский склад, и самостоятельное амплуа – последнее, рожденное на рубеже XIX и XX вв., на границе между «актерским» и «режиссерским» театрами. Разумеется, психофизика – главный материал любого актера. Но именно у актера-неврастеника психофизика впервые становится предметом сценического исследования. Исключительно по предмету, а не по количеству «нервов» неврастеник принципиально отличается от прежнего Героя.

Ключевые слова: П. Орленев, «Привидения», Освальд, Х. Ибсен, Ф. Достоевский, актёр-«неврастеник», актёрский театр, Новая драма, декаданс, вырождение, конец века.

Ханс Тоструп

День рождения 1898

Первый русский перевод интервью, данного Ибсеном норвежскому журналисту в канун своего семидесятилетия. Среди затронутых в нем тем – отношение драматурга к русской литературе, в первую очередь к творчеству Достоевского и Льва Толстого.

Ключевые слова: Ибсен, Достоевский, Лев Толстой, русская литература.

Андрей Юрьев

Ибсеноведческий *post scriptum*: «Росмерсхольм» и «Преступление и наказание»

Вопрос о влиянии Достоевского на Ибсена до сих пор остается не изученным. Далеко не всем писавшим на тему «Ибсен и Достоевский» известен сам факт знакомства драматурга с творчеством русского писателя. Между тем, в канун своего юбилея в марте 1898 г. Ибсен открыто признался в своей любви к русской литературе и, особенно, к «Преступлению и наказанию». Есть основания предполагать, что «Росмерсхольм» (1887) стал ответом драматурга на роман Достоевского.

Ключевые слова: Ибсен, Достоевский, Росмерсхольм, Преступление и наказание.

Сергей Черкасский

Уроки Болеславского, или Система Станиславского, изложенная раньше и веселее

Статья предваряет первую русскоязычную публикацию серии из шести статей Ричарда Болеславского (1889–1937), одного из крупнейших театральных педагогов России и Америки XX в. Его книга «Мастерство актера: Шесть первых уроков» (1933), составленная из этих статей 1920-х–1930-х, стала первым в мире изложением основ системы Станиславского. Выявлен ряд достоинств «Уроков» Болеславского и даже их преимущества перед книгой «Работа актера над собой» самого Станиславского (1936 на английском, 1938 на русском), показана их актуальность для современной театральной педагогики.

Ключевые слова: актерское мастерство, театральная педагогика, Система Станиславского, Ричард Болеславский, Американский Лабораторный театр (1923–1930), внимание, эмоциональная память.

Ричард Болеславский

Первый урок мастерства актера: Внимание

Ричард Болеславский

Второй урок мастерства актера: Память на эмоции, или эмоциональная память

Публикация, перевод, подбор иллюстраций и комментарии С.Д. Черкасского

«Первый урок мастерства актера: Внимание» является вводным, в нем остроумно и содержательно сформулированы основы психологического театра. «Второй урок мастерства актера: Память на эмоции» содержит методически ясные примеры активизации эмоциональной памяти в творчестве актера.

Ключевые слова: актерское мастерство, театральная педагогика, Система Станиславского, Ричард Болеславский,

Американский Лабораторный театр (1923–1930), внимание, эмоциональная память.

Айседора Дункан в воспоминаниях Стефаниды Рудневой

Публикация И.В. Дмитриевой, И.Е. Сироткиной
Вступительное слово и примечания – И.Е. Сироткиной

В публикации приводятся воспоминания Стефаниды Дмитриевны Рудневой (1890-1989) об Айседоре Дункан. Мемуаристка впервые увидела выступление танцовщицы в 1907 г.; впечатления были настолько сильными, что она не только надолго их сохранила, но и сама стала танцевать. Руднева описывает, в том числе, танцы Дункан на музыку Шопена, что позволяет (во вступительном слове И.Е. Сироткиной) перекинуть мостик от «Шопеновского вечера» Дункан к «Шопениане» Михаила Фокина.

Ключевые слова: Айседора Дункан, Михаил Фокин, Стефанида Руднева, «Шопениана» / «Сильфиды».

Сергей Стахорский

Узнавание в структуре драматургического сюжета

Предмет исследования статьи – узнавание, или анагноризис, древнейшая категория драматургии. Автор рассматривает функции и приемы узнавания на материале драматического и оперного театра, а также кинематографа. Узнавание обеспечивает завязку, перипетию и развязку; определяет поступки персонажей и поддерживает зрительский интерес.

Ключевые слова: узнавание, анагноризис, драматургия, сюжет, вестник, театр драматический и оперный, кино.

annotations

Lyudmila Bakshi

In Memory of Ilya Epelbaum

The article is devoted to the memory of Ilya Epelbaum, the creator of *The Shadow* theatre, the author of the *Grand Lilikan Royal Academic National Theatre of Drama, Opera and Ballet* project, an outstanding artist, director and scriptwriter, multiple winner of the *Golden Mask* award, who passed away in 2020. Back in his days he offered to the composer Alexander Bakshi to produce together a production for the *Imagination Theatre*. In the opinion of the author of the article this idea was a defiant gesture. The artist deliberately refuses to use professional means hoping that it will wake up the spectator's imagination and draw him into the process of co-creation.

Keywords: Ilya Erenbaum, imagination theatre, *The Shadow* theatre, *About the Seagull*, Gidon Kremer, Tonino Guerra, Anatoly Vasiliyev, James Franco.

Olga Yegoshina

The Line of Intuition and Feeling

The Moscow Art Theatre presented two significant productions in the 2020/2021 season. Its repertoire policy during the last three seasons is being drawn confidently, consistently, convincingly. Important names of the authors who build up then notion of the Moscow Art Theatre itself return to its playbill: Anton Chekhov's *The Seagull*, Mikhail Bulgakov's *Flight*... Ivan Turgenev's *A Month in the Country* continues the list. If Yegor Peregudov checks up our time shifting it to the epoch of harmony and silence, Sergei Zhenovach turns to the epoch of breakdown and construction – the era of the New Economic Policy (NEP) and produces Yury Olesha's *The Conspiracy of Feelings*, which has never before been staged in this theatre.

Keywords: The Moscow Art Theatre, the line of intuition and feeling, Konstantin Stanislavsky, Mstislav Dobuzhinsky, Ser-

gei Zhenovach, Yegor Peregudov, Mikhail Porechenkov, Natalia Rogozhkia, *A Month in the Country, The Conspiracy of Feelings*.

Natalia Skorokhod
At Dodin's place.
The Brothers Karamazov
at the Theater of Europe
The article analyzes *The Brothers Karamazov* by Dostoevsky staged at the Maly Drama Theater of Europe by its artistic director Lev Dodin in the theatre season of 2020/21. The author analyzes Dodin's literary composition based on the novel, the minimalism of the visual approach, the method of acting, the problematics of the performance. It is concluded that the epic and the dramatic boundaries of acting are blurred, the performance is based on the opposition of different ideas.
Keywords: Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, Dodin, an epic and dramatic approaches, ideological novel.

Ksenia Stolnaya
Lessons of Humanism
The IV Festival *Uroki Rezhissury* (Lessons of Directing) was held in Moscow within the *Biennale of Theatre Arts*. Last year young directors showed their new productions to the experienced masters who were the jury. This year it is the other way around. With all the diversity of the productions shown, a common circle of themes spontaneously emerged, and in the center of this circle is the Bewildered Man.
Keywords: *Biennale of Theatre Arts, Uroki Rezhissury*, Sergei Bobrovsky, Semen Spivak, Sergei Zhenovach, Mikhail Bychkov, Sergei Fedotov, Alexei Borodin, Alexei Pesegov, Yury Butusov, Dmitry Krymov.

Alexander Kolesnikov
An Aggravated Kiss
The article is devoted to the premiere of the opera *Salome* by Richard Strauss at the Bolshoi theatre of Russia. It is based on the play of Oscar Wilde. The last time this opera was staged at the Bolshoi Theater was about 100 years ago. During this time, the work has received numerous interpretations in the modern European theater. The new production by German director Klaus Guth and conductor Tugan Sohiev is viewed in this complex context.
Keywords: opera, play, Oscar Wilde, Richard Strauss, the Bolshoi Theatre of Russia, drama, scenography, music.

Violetta Gudkova
***Boris* by Dmitry Krymov.**
Poetic Metaphor and
Historical Thinking
The article is concerned with the analysis of Dmitry Krymov's production *Boris* and with its interrelation with the legacy of the stage directors who stood at the origins of poetic, metaphoric theatre (A. Efros, Yu. Lyubimov and others). The author considers the theatrical structure of the production based on Pushkin's *Boris Godunov*, the stage semantics, and Krymov's direction engineering in the context of the director's works of the last decade. One of the key themes of his work is the theme of history and its interpretation in the perception of the audience. The interaction of artistic images and the leading motives of the stage narrative with the social and spiritual experience of a spectator is seen as an important line of Krymov's creative pursuit.
Keywords: Dmitry Krymov, *Boris*, interpretation, structure of the production, stage direction poetics, perception, spectator.

Yelena Khaychenko
Live Theatre: the Lessons
of the English Scene of the last Decade.
Dialog with Peter Brook
Based on Peter Brook's book *The Empty Space*, the author of the article analyzes the concepts of living and deadly theater on the example of English performances of the last decade: *Twelfth Night* (Royal Globe Theater), *Frankenstein* (Royal National Theater) and *The Lehman Trilogy* (Royal National Theatre).
Keywords: theater, stage, actor, director, living, deadly.

Dmitryi Trubochkin
Rimas Tuminas:
A Sketch of Creative Development
Rimas Tuminas is one of theatre directors whose works shape the contemporary theatre. The author of the article gives an account of the working life of Rimas Tuminas in the period since his first premiere in Moscow (1979) until he was appointed the artistic director of the Vakhtangov Theatre (2007), with special attention to the history of Vilnius Mažasis Teatras founded by him (1990). The director's method and theatre philosophy of Tuminas are investigated in the context of the historical circumstances of his professional life and creativity.
Keywords: Rimas Tuminas, Vilnius Mažasis Teatras, Vakhtangov Theatre, theatre directing, contemporary theatre.

Maria Khalizeva
Harmony of Dissonances
The article gives a portrait of the director Dimitris Papaioannou who works at the intersection of physical theatre and visual theatre. It is a conversation about his main themes in art that splash out onto the stage in the form of surrealistic visions: the meeting of modernity and antiquity, the inexhaustibility of physical and creative abilities, the comprehension of corporality.
Keywords: Dimitris Papaioannou, multigenre, *Edafos* Dance Theatre, plastic arts, deconstruction, *Medea, Primal Matter, The Great Tamer, Inside*, antiquity, spirit, matter, corporality, borders, surrealism.

Lyubov Oves
Buttons in Profile
The article is devoted to the costume designer Inna Gabai. An incomplete list of her productions includes a hundred and twenty titles. Most of these works were produced in collaboration with stage designer Eduard Kochergin. New aesthetics of the Leningrad theatre was formed in the joint work with E. Shiffers, Yu. Dvorkin, K. Ginkas, E. Padve, G. Yanovskays, V. Filshtinsky, L. Dodin.
Keywords: I. Gabai, The Ostrovsky Leningrad State Theatre Institute, Staging Department, N. Akimov, G. Moseev, E. Kochergin, L. Dodin, *The Hermitage Group*, costume designer.

Lev Dodin
About Inna Gabai
Recalling costume designer Inna Vulfovna Gabai, director Lev Dodin creates a vivid portrait of her, reflecting at the same time on the stage costume and methods of its creation. Transmitting the old established and the today's thoughts about the time and theatre, about person's development as a professional, about stage design and costume, the director plunges the reader into the creative laboratory in which his productions are made. It's unusual. As a rule, the attention focuses on the relationship between the director and the set designer.
Keywords: I. Gabai, The Bolshoi Drama Theatre, The Maly Drama Theatre, *Brothers and Sisters, The Golovlyov Family, The Cherry Orchard, A Gentle Creature, Demons,* E. Kochergin, D. Borovsky, A. Borovsky, M. Rostropovich.

Victoria Peshkova
Changes in Velikiye Luki
The article reviews the last season of the Velikoluksky Drama Theatre. The theatre has a new artistic director. Many directors who have never worked in it, were invited for new productions. During this period the theatre showed 4 productions: Chekhov's *Three Sisters*, Casona's *Trees Die Standing Tall,* Calderon's *Love is no Laughing Matter, Fathers and Sons* based on Turgenev's novel. The author thinks that the results of the 101st season inspire optimism.
Keywords: Pedro Calderon, Ivan Turgenev, Anton Chekhov, Alejandro Casona, Sergei Eisenstein, Jury Pechenezhsky, *Love is no Laughing Matter, Fathers and Sons, Three Sisters, Trees Die Standing Tall.*

Victoria Alesenkova
"Superfluous director"
in the Russian Drama Theatre
of Moldova

The article is concerned with the creative activity of Josepf Shatz who has headed the Anton Chekhov Russian Drama Theatre in Chisinau (Moldova) for 30 years. In the anniversary year the theatre found itself in conflict. Several leading artists engaged in most of the productions were declared superfluous by the company. Among them was also Joseph Shatz, the only professional stage director of the theatre, People's Artist of Moldova. Analyzing Shatz's productions the author of the article proves that it was he who turned the Chekhov Theatre into one of the most important centers of Russian culture in the post-Soviet space.

Keywords: Joseph Shatz, the Anton Chekhov Russian Drama Theatre, Chisinau, *Russian World, Uncle Vanya, King Lear, Der Kontrabass, The Cherry Orchard, The Seagull, The Time of Love and Hate*, J. Sobol, *Ghetto*, *Forget Herostratus!,* G. Gorin, *The Last Role of Solomon Mikhoels*, Z. Sagalov, K. Kharet.

Grigory Zaslavsky
The "Dead Ahead"
Course of the Maly Theatre

The notes of a theatre studies specialist consider the landmark productions of the Maly Theatre of the late XX – early XXI centuries and its repertoire policy in the context of time. The author believes it is important that the seemingly "indifferent" repertoire matches with personal impressions, imprinted in the memory better than the details of the life out of theatre walls.

Keywords: The State Academic Maly Theatre of Russia, repertoire, the "royal line", Mikhail Tsarev, Yuri Solomin, Alexander Solzhenitsyn, Boris Lyubimov, Sergei Zhenovach, Adolf Shapiro.

Natalia Shcherbakova
"Theatre of Harlequin"
or Career of the Italian Mask Comedy's
Second Zanni on the Paris Stage
and in the Visual Art of France
starting from the end of the XVI and
throughout XVII Centuries.
Part 1

The text is devoted to the phenomenon of Harlequin's mask in the French culture of the XVII century. It analyses the process of integration of this mask into the Parisian theatre and Franco-Flemish fine art from the moment of its 'birth' in the 1580-s to the 'death' of the Comédie-Italienne in Paris in 1697 – theatre in which Harlequin was the main character for several decades. The aim of this research is the reconstruction of the process of Harlequin's promotion to the first positions among other masks of Italian theatre with special reference to an effort to separate the myth of the Harlequin as the first and foremost mask of 'La Commedia dell'Arte' from historical reality.

This article reconstructs the theatrical context to which Harlequin was given birth by Tristano Martinelli – an actor meant to be the creator of the mask and the pioneer of Harlequin's elevation.

Keywords: Harlequin, La Commedia dell'Arte, Tristano Martinelli, Comédie-Italienne, masks, Sebastian Vrancx, Frans I Francken, Louis de Caullery

Anna Starikova
***Catharina von Georgien*,**
the Tragedy by A. Gryphius (1655).
More on the German Court Theatre

The article is about the performance of Andreas Griphius' tragedy *Catharina von Georgien or Enduring Firmness* (1655) staged at the court of the Prince of Silesia on his coronation. This performance is of a special interest to an art historian since it was used to create engravings which were later attached to the second edition of the play's text in 1657. The engravings make it possible to not only reconstruct the

performance of 1655 itself, but also to imagine what a performance in Germany of the XVII century looked like.
Keywords: Andreas Gryphius, Catharina von Georgien, baroque, court theatre in Germany of the XVII century, school theatre.

Yelena Bespalova
Metamorphoses of *The Metamorphoses*: *Midas* – the Ballet of the Diaghilev Company
The article tells us about the attempt of the company of Sergey Diaghilev *Ballets Russes* to stage in 1914 the ballet *The Metamorphoses* by Maximilian Steinberg. It discloses why only one act of it was produced under the title Midas. Based on the unpublished archive sources, the published epistolary heritage and unearthed before reviews in the Russian and French press the author analyses the 1914 production on the libretto by Leon Bakst and Steinberg choreographed by Michel Fokine with sets and costumes by Mstislav Dobuzhinsky.
Keywords: Maximilian Steinberg, Leon Bakst, ballet on the theme of antiquity, Sergey Diaghilev, Igor Stravinsky, Michel Fokine, Mstislav Dobuzhinsky, *The Metamorphoses*, *Midas*.

Konstantin Cherkasov
Illusory House.
To the History of Construction of Nemirovich-Danchenko's Musical Theatre Building
The article focuses on a little-known episode in the artistic career of Vladimir Nemirovich-Danchenko. After the triumphant 1925–1926 tour of the Moscow Art Theatre Music Studio in Leningrad, and then in Western Europe and the United States, the young opera company was left homeless. The "elders" of the Moscow Art Theatre, headed by Konstantin Stanislavsky announced their refusal to provide the Studio with the space it formerly occupied in the Moscow Art Theatre in Kamergersky Lane. By the order of the People's Commissariat of Education, the Nemirovich-Danchenko's Studio was given the opportunity to work at the Dmitrovsky Theatre. Ironically, its founders and actors were compelled to reform the genre of music theatre under the same roof with the Stanislavsky Opera Studio. Since then, Nemirovich-Danchenko has tirelessly petitioned the Soviet authorities to start the building of a new house for his company. The chronicle of this process is presented in this article.
Keywords: Nemirovich-Danchenko, Moscow Art Theatre Music Studio, Theatre Space Reconstruction, Dmitrovsky Theatre, Soviet Architecture, The Nemirovich-Danchenko Music Theatre New Building, Georgy Krutikov Valentin Popov.

Zoya Borozdinova
Laughter through tears.
Modern Comedy in the Theatre Repertoire of the Third Reich (1933–1944)
Comedies are important documents of any era for they give its emotional portrait. The article concentrates on the study of this genre's existence during the years of the Third Reich. If we look at the statistics, it will show us immense popularity of airy entertaining productions in the Reich. From the day Hitler came to power to September 1, 1944 (the day all the German theatres were closed) three-fourths out of 42 thousand productions staged in Germany were comedies.
Keywords: comedy, the Third Reich, Imperial Ministry of Public Education and Propaganda, Goebbels, Chamber of Culture, Drama of the Reich.

Yekaterina Belova
The Unknown Ballet of Dmitry Bryantsev. Reconstruction Attempt
The author of the article attempts to reconstruct the unknown ballet of D. Bryantsev A Page of the Past to the music of D. Shostakovich, staged in 1982 in the S.M. Kirov Academic Leningrad Theatre

of Opera and Ballet. The production was shown to the audience two times only.
Keywords: ballet, D. Bryantsev, A Page of the Past, D. Shostakovich, S.M. Kirov Academic Leningrad Theatre of Opera and Ballet.

Vladimir Kolyazin
Being Tested by Classics.
Henrik Ibsen.
Part 2. Symphonism as a Directing Principle
The article continues the theme of the first classical production of Peter Stein in Shaubühne (Henrik Ibsen's Peer Gynt). Combining the description of separate scenes with the analysis of these scenes, the author of the article defines the distinctive principle of Stein as a stage director and calls this principle
symphonism. In a certain production this principle is manifested in accentuation, alternation and intersection of several dramatic lines and in the polyphonic sounding of the main character's image performed by several actors.
Keywords: Shaubühne, Stein, Peer Gynt, Ibsen, Rita Leska, Otto Sander, Michael König, Bruno Ganz, Wolf Redl, Jutta Lampe, Edith Clever, Dieter Lampe, Werner Rehm, Angela Winkler, Hans Joachim Diehl, Claus Gärtner.

Anna Samsonenko
Pavel Orlenev –
the First Russian Oswald
The first Russian Oswald (The Ghosts by H. Ibsen, 1904) interpreted by an actor Pavel Orlenev is the character of a new "neurasthenic" type. Theatre studies specialist use the notion of "neurasthenic" quite often even today. This notion characterizes both a certain scope of roles and a special acting temper, but it also denotes a separate theatrical type. The last one was born at the turn of the 19th and 20th centuries, on the border between the "actor's" and "director's" theaters. Psychophysics is the main material for any actor. But for a neurasthenic actor psychophysics for the first time becomes the subject of stage research. That is why a neurasthenic is fundamentally different from the former Character.
Keywords: P. Orlenev, The Ghosts, Oswald, H. Ibsen, F. Dostoyevsky, "neurasthenic" type in acting, actor's theater, Modern Drama, decadence, degeneration, fin de siècle.

Hans Tostrup
Birthday 1898
The first Russian translation of an interview given by Ibsen to the Norwegian journalist on the eve of his seventieth anniversary. Among the topics covered in it is the playwright's attitude to Russian literature, primarily to the works of Dostoevsky and Leo Tolstoy.
Keywords: Ibsen, Dostoevsky, Leo Tolstoy, Russian literature.

Andrey Yuriev
The Ibsenian post scriptum:
Rosmersholm and Crime
and Punishment
The problem of Dostoevsky's influence on Ibsen remains unexplored up to now. Not all those who wrote on the subject Ibsen and Dostoevsky know that the playwright was familiar with the Russian writer's works. Meanwhile, on the eve of his anniversary in March 1898, Ibsen avowed his love for Russian literature and, especially, Crime and Punishment. There is reason to believe that Rosmersholm (1887) was the playwright's answer to Dostoevsky's novel.
Keywords: Ibsen, Dostoevsky, Rosmersholm, Crime and Punishment.

Sergei Tcherkasski
Boleslavsky's *Lessons*,
or the Stanislavsky System,
Set Forth Earlier and More Gaily
The article opens the first publication in Russian of a series of six articles by Richard Boleslavsky (1889–1937), one

of the leading acting teachers in Russia and America of the twentieth century. His book, *Acting: The First Six Lessons* (1933), compiled from these articles from the 1920s – 1930s, became the world's first book on the fundamentals of the Stanislavsky System. Tcherkasski's introductory article reveals the practical merits and even advantages of Boleslavsky's *Lessons* over Stanislavsky's own book (*An Actor Prepares*, 1936 in English, *The Work of an Actor on Himself,* 1938 in Russian), and shows the relevance of *The First Six Lessons* for modern actor training.
Keywords: acting, actor training, the Stanislavsky System, Richard Boleslavsky, the American Laboratory Theater (1923–1930), attention, emotional memory.

Richard Boleslavsky
The First Lesson in Acting: Concentration

Richard Boleslavsky
The Second Lesson in Acting: Memory of Emotion
Publ., translation, illustrations selection and commentary by Sergei Tcherkasski

The First Lesson in Acting is an introductory one, which deals with *Concentration* and *Attention* and introduces the fundamentals of psychological theater in gaily and clear-cut way.
The Second Lesson in Acting contains methodologically clear examples of activating *Emotional Memory* in the work of an actor.
Keywords: acting, actor training, the Stanislavsky System, Richard Boleslavsky, the American Laboratory Theater (1923–1930), attention, concentration, emotional memory.

Isadora Duncan in the Memories of Stefanida Rudneva
Publ. by I.V. Dmitrieva and I.Ye. Sirotkina
Opening chapter and commentary by I.Ye. Sirotkina

This is the first publication of Stefanida Rudneva's (1890–1989) memoirs about Isadora Duncan. Rudneva saw Duncan dancing in Saint-Petersburg in 1907; the impression stayed with her for a long time and was so profound that encouraged Rudneva to start dancing. Author of memoirs describes, among other things, Duncan dances to the music by Chopin, and this allows the commentator, Irina Sirotkina, to make a conclusion about the continuity between Duncan's *Chopin-Abend* (1904) and Mikhail Fokin's *Chopiniana / Les Sylphides*.
Keywords: Isadora Duncan, Mikhail Fokin, Stefanida Rudneva, *Chopiniana / Les Sylphides*.

Sergei Stakhorsky
Discovery in the Structure of the Dramatic Plot
The subject of the article is the discovery, or anagnorisis, the most ancient category of drama. The author examines the functions and methods of discovery on the basis of the material of the drama and opera theater, as well as cinema. The opening provides the connection, twist and end; determines the actions of the characters and maintains the audience's interest.
Keywords: discovery, anagnorisis, dramaturgy, plot, herald, drama and opera theater, cinema.

об авторах

Алесенкова Виктория Николаевна
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры мастерства актера Театрального института, старший научный сотрудник Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова. Автор монографий «Символ в театральной практике рубежа XX – XXI веков» (2014) и «Когнитивная теория постдраматического театра» (2019).
Контакты: alesenvic@gmail.com

Бакши Людмила Семеновна
Кандидат искусствоведения, профессор МГИМ имени А.Г. Шнитке. Член Союза композиторов России, член СТД РФ. Автор свыше 100 статей по проблемам современного искусства в специализированных научных изданиях, журналах, газетах, в том числе «Музыкальная академия», «Театр», «Знамя», «Октябрь».
Контакты: ludmila.bakshi@gmail.com

Белова Екатерина Петровна
Балетовед, кандидат искусствоведения (1997), профессор кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии (МГАХ). Окончила театроведческий факультет ГИТИСа (1979), аспирантуру ВНИИ искусствознания (1983). В 1983–1998 гг. научный сотрудник сектора театра ВНИИ искусствознания (ГИИ), в 1998–2001 гг. начальник Литературно-издательского отдела Большого театра. С 2001 г. старший преподаватель истории хореографического искусства (с 2003 доцент, с 2012 профессор кафедры хореографии и балетоведения) МГАХ. Является автором более 500 статей по современному хореографическому театру, членом редакционной коллегии и автором более 40 статей в энциклопедии «Русский балет» (1997), а также автором монографий «Телевизионный балет» (1983), «Ракурсы танца. Телевизионный балет» (1991; 2016, второе издание), «Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева» (1997). Составитель (совм. с Е.Я. Суриц) сборника ГИИ «Балетмейстер А.А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи» (2000). Член редакционной коллегии и научный редактор издания МГАХ «ACADEMIA: Танец. Музыка. Театр. Образование».
Контакты: kabelova@mail.ru

Беспалова Елена Романовна
Искусствовед, историк искусства, автор книги «Бакст в Париже» (2016, Буксмарт, Москва) и более 30-ти научных публикаций по истории художественной культуры Серебряного века, искусству русской эмиграции 1920-х гг., а также по проблемам дизайна в области моды первой половины XX в. Почетный член Российской академии художеств. Переводчик с английского языка. В разные годы была куратором английских версий отечественных художественных журналов «Артхроника», «Искусство», «Русское искусство». Последние 10 лет посвятила углубленному изучению творчества Л.С. Бакста. Научный консультант каталога выставки Л.С. Бакста в ГМИИ им. А.С. Пушкина (8 июня – 4 сентября 2016), входит в авторский коллектив издания.
Контакты: bespalova_er@mail.ru

Бороздинова Зоя Викторовна
Государственный институт искусствознания, сектор современного искусства Запада, аспирант.
Контакты: ohmarcello1@gmail.com

Гудкова Виолетта Владимировна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела театра ГИИ. Сфера научных интересов: история и теория драматургии и режиссуры, история театра, литературоведение. Участник первого текстологически подготовленного собр. соч. М.А. Булгакова в 5 тт.

(М.: Худ. лит., 1989–1990), а также – первого тома научного двухтомного издания его драматургического наследия: Булгаков М.А. Пьесы 1920-х годов. Л.: Искусство, 1989. Автор книг: «Время и театр Михаила Булгакова» (1988), «Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеяний» (2002), «Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х гг.» (2008); «Театральная секция ГАХН: история идей и людей» (2019). Лауреат премии «Театральный роман» (2019).
Контакты: violetta2049@yandex.ru

Дмитриева Ирина
Кандидат исторических наук, преподаватель музыкального движения, ученица С.Д. Рудневой и Э.М. Фиш

Егошина Ольга Владимировна
Профессор, доктор искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора Школы-студии МХАТ. Работает в Школе-студии МХАТ. Читает курс истории русского драматического театра XX в. Автор книг «Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского», «Первые сюжеты. Русская сцена на рубеже тысячелетий», «Театральная утопия Льва Додина» и др.
Контакты: ovegoshina@rambler.ru

Заславский Григорий Анатольевич
Театральный критик, кандидат филологических наук, ректор ГИТИС.
Контакты: zaslavski@mail.ru

Колесников Александр Геннадьевич
Член Союза писателей РФ и Союза театральных деятелей РФ, театральный и музыкальный критик, доктор искусствоведения, лауреат премий в области критики и книгоиздания, дипломант Академии художеств РФ (1999). Координатор международной акции *Benois de la Danse* («Балетный Бенуа»). Член экспертного сообщества России. Автор книг и статей по литературе и театру.
Контакты: edvin8@list.ru

Колязин Владимир Федорович
Театровед, театральный критик. Доктор искусствоведения. Работает в Государственном институте искусствознания в Секторе стран искусства Запада. В театральной журналистике с 1969 г. Куратор выставок «Москва – Берлин» (1995–1996), «Мейерхольд и Германия» (2004), ряда культурных проектов Института им. Гёте в Москве (Немецкий культурный центр им. Гёте в Москве). Куратор с русской стороны ряда телевизионных проектов немецкой телестудии SDR (Штуттгарт), в частности, фильмов д-ра Йоахима Ланга «Бертольт Брехт» (1998) и «Генрих Георге» (2012). Автор многих статей и книг.
Контакты: koljazin@mail.ru

Овэс Любовь Соломоновна
Кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств (Санкт-Петербург). Автор альбомов: «Художники сцены. Наследие Санкт-Петербургского академического театра оперы и балета им. М.П. Мусоргского» (2004), «Театр Ольги Саваренской» (2008), «Время Доррера» (2013). Член Ученого совета ГЦТМ им. А.А. Бахрушина и редколлегии журнала «Сцена».
Контакты: lubovoves@yandex.ru

Пешкова Виктория Евгеньевна
Журналист, театральный критик.
В разное время сотрудничала с газетами «Труд» и «Культура», порталами Ревизор.ру, Театрон.ру, журналом «Театрал». В настоящее время – театральный обозреватель «Литературной газеты». Публикуется в журналах «Историк»,

«Страстной бульвар, 10», «Русское искусство».
Контакты: peshkova7@mail.ru

Самсоненко Анна Юрьевна
Театровед. Студентка магистратуры Российского государственного института сценических искусств. Лауреат конкурса молодых ученых в области искусств и культуры Министерства культуры РФ (2020).
Контакты:
samsonenkoannayu@yandex.ru

Сироткина Ирина
Кандидат психологических наук, ведущий научный сотрудник Института истории естествознания и техники РАН.
Контакты: isiro1@yandex.ru

Скороход Наталья Степановна
Театральный автор, более двадцати лет инсценирует прозу, сценические переложения Л. Толстого, А. Чехова, А. Пушкина и др. ставились во многих театрах России. Автор книг «Как инсценировать прозу» и «Леонид Андреев» в серии ЖЗЛ. Кандидат искусствоведения, руководитель мастерской драматургии, профессор кафедры театрального искусства РГИСИ.
Контакты: naskorokhod@yandex.ru

Старикова Анна
Аспирант ГИИ.
Контакты: apple_1513@mail.ru

Стахорский Сергей Всеволодович
Доктор искусствоведения, профессор. Автор книг «Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века» (1991), «Русская культура» (2006), «Русская литература» (2007), «Искания русской театральной мысли» (2008), «Театральная культура Древней Руси» (2012; 2-е изд. 2015), «Драматургия Симеона Полоцкого и театр его времени» (2013) и др.
Контакты: stakhorskisv@yandex.ru

Стольная Ксения Евгеньевна
Студентка театроведческого факультета Российского института театрального искусства – ГИТИСа.
Контакты: 5758583@mail.ru

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

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

Черкасов Константин Игоревич
Историк театра, музыкальный критик, сотрудник пресс-службы МАМТ им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, аспирант РИТИ-ГИТИС,

один из авторов издания «Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Хроники. 1918–2018».
Контакты:
konstantincherkasov96@yandex.ru

Черкасский Сергей Дмитриевич
Театральный режиссер, педагог, исследователь. Руководитель актерской мастерской, профессор Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства). Заслуженный деятель искусств РБ, доктор искусствоведения. Работал в театрах Петербурга и России, три года возглавлял Красноярский драматический театр им. Пушкина. Ставил спектакли в Эстонии, Великобритании, США, Румынии, Австралии, проводил мастер-классы по системе Станиславского более чем в сорока театральных школах мира. Печатался в «Театральной жизни», «Петербургском театральном журнале», «Вопросах театра» и др., автор книг «Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. История. Теория. Практика» (2016), «Станиславский и йога». (2018, 2-е изд., переведена на четыре языка), редактор и автор предисловия к книге своего учителя М.В. Сулимова «Посвящение в режиссуру» (2004), автор-составитель «Режиссерская школа Сулимова» (2013). Лауреат международной премии Станиславского (2017) и премии «Театральный роман» (2016).
Контакты: sergei@ST1676.spb.edu

Щербакова Наталья Вадимовна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. Историк изобразительного искусства
Контакты: shcherbakova_n88@mail.ru

Юрьев Андрей Алексеевич
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург). Автор монографии «Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена» (СПб., 2013), а также многочисленных научных статей, опубликованных в России и за рубежом. Подготовил комментированное издание драм Ибсена «Кесарь и Галилеянин» и «Росмерсхольм» в серии «Литературные памятники» (СПб., 2006). Стипендиат Ученого совета Норвегии (Norges forskningsråd: 1993, 1997, 1999–2000), неоднократно проходивший научную стажировку в Центре изучения Ибсена при Университете в Осло (Senter for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo). Член Международного ибсеновского комитета 1997–2000 (International Ibsen Committee 1997–2000).
Контакты: andr_ibsen@mail.ru

about authors

Alesenkova Victoria
PhD in Arts, Associate Professor at Theatre Institute, Senior Researcher of the Saratov State Conservatoire named after L.V. Sobinov. The author of monographs: *Symbol in Theatrical Practice at the Turn of the XX – XXI centuries* (2014) and *Cognitive Theory of Postdramatic Theatre* (2019).
Contacts: alesenvic@gmail.com

Bakshi Lyudmila
PhD in Art History, Professor of the Schnittke Moscow State Institute of Music. Russian Composers' Union member, member of the Theatre Union of Russia. Author of more than 100 articles on the problems of contemporary art published in specialized scientific publications, magazines, newspapers, including *Muzykalnaya Academia, Theater, Znamya, Oktyabr*.
Contacts: ludmila.bakshi@gmail.com

Belova Yekaterina
Ballet historian and critic, PhD in Art History (1997) Professor of Choreography and Ballet at the Moscow State Academy of Choreography. Graduated from the Theatre Studies faculty of the Russian Institute of Theatre Arts (1979) and from the postgraduate school at the State Institute for Art Studies (1983). Research Associate of the Theater Sector at the State Institute for Art Studies in 1983–1998. Director of the publishing department of the Bolshoi Theater In 1998–2001. Senior lecturer of choreography history at the Moscow State Academy of Choreography since 2001 (associate Professor since 2003, Professor of Ballet and Choreography Department). Author of more than 500 articles on contemporary choreographic theatre, editorial board member of the Russian Ballet encyclopedia (1997) where she is the author of more than 40 articles. Author of *Television Ballet* (1983), *Dance Angles. Television Ballet* (1991; 2016 second edition), *Dmitry Bryantsev's Choreographic Fantasies* (1997). Compiler of *Ballet Master A.A. Gorsky. Documents. Memoirs. Articles* (2000). Editor of 13 books on ballet. Editorial board member and scientific editor of the Moscow State Academy of Choreography periodical *ACADEMIA: Dance. Music. Theatre. Education.*
Contacts: kabelova@mail.ru

Bespalova Yelena
Art critic, art historian; author of the book *Bakst in Paris* (2016 Buksmart, Moscow) and over 30 publications on the history of the Silver Age art culture, the art of Russian emigration of the 1920s, as well as on problems in the field of fashion design of the first half of the XX century. Honorary Member of the Russian Academy of Arts. Translator from English. Over the years she has been the curator of the English versions of Russian art magazines *Art Chronika*, *The Art, Russian Art*. The last 10 years devoted to an in-depth study of creativity of L.S. Bakst. Academic consultant of the catalogue of L.S. Bakst exhibition in GMII A.S. Pushkin Museum. (8 June – 4 September 2016), part of the author's publication team.
Contacts: bespalova_er@mail.ru

Borozdinova Zoya
Postgraduate student of the Theatre Sector at State Institute for Art Studies.
Contacts: ohmarcello1@gmail.com

Cherkasov Konstantin
Theatre historian, music theatre critic, jr. press officer at the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Music Theatre, postgraduate student of the Russian Institute of Theatre Arts-GITIS, one of the authors of *Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Music Theatre. Chronicles. 1918–2018*.
Contacts:
konstantincherkasov96@yandex.ru

Dmitriyeva Irina
PhD in Art History, lecturer of the musical movement, a student of S.D. Rudneva and E.M. Fish.

Gudkova Violetta
Dr. habil. of Arts, Leading Research Associate of the Theatre Sector at the State Institute for Art Studies. Research expertise: history and theory of drama and stage direction, theatre history, literature studies. Took part in the edition of the first textologically prepared collected writings of M.A. Bulgakov in 5 Vol. (1989–1990), as well as of the first volume of the scientific two-volume edition of his drama heritage: *Bulgakov M.A. Plays of the 1920s* (1989). Author of books: *The Time ant Theatre of Mikhail Bulgakov* (1988); *Jury Olesha and Vsevolod Meyerhold Working on the Production of* A List of Blessings (2002); *The Nascence of the Soviet Themes: Typology of the Russian Drama of the 1920–30s* (2008); *Theatre Sector of The State Institute for Art Studies: History of Ideas and People* (2019); *Theatrical Novel* prize winner (2019).
Contacts:
violetta2049@yandex.ru

Khaichenko Yelena
Dr. habil. in Arts, 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 State Institute for Art Studies. Columnist and editor at *Ehkran i Stsena*.
Contacts: mariakha@mail.ru

Kolesnikov Alexander
Member of the Writers Union of the Russian Federation and the Theatre Union of the Russian Federation, theatre and music critic, Dr. habil. in Arts, diploma-winner of the Academy of the 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

Kolyazin Vladimir
Theatre studies specialist, theatre critic. Dr. habil. in Arts. Works at State Institute for Art Studies (Western Art Sector). In theatre journalism since 1969. Curator of the exhibitions *Moscow–Berlin* (1995–1996), *Meyerhold and Germany* (2004), and of several culture projects of the Goethe Institute in Moscow (Goethe Cultural Center in Moscow). Russian curator of German Television Studio SDR (Stuttgart) projects, among them the films of Dr. Joachim Lang *Berthold Brecht* (1998) and *Heinrich George* (2012). Author of numerous articles and books.
Contacts: koljazin@mail.ru

Oves Lyubov
PhD, associate Professor, leading researcher of the Theatre sector at the Russian Institute of Art History (St. Petersburg). The author of the albums: *The Stage Designers, the Legacy of the St. Petersburg Academic Theatre of Opera and Ballet Named after M.P. Mussorgsky* (2004), *Theatre of Olga Savarenskaya* (2008), *The Time of Dorrer* (2013). Research Council member of the Bakhrushin State Central Theatre Museum and of the Editorial Board of the magazine *Stsena*.
Contacts: lubovoves@yandex.ru

Peshkova Victoria
Journalist, theatre critic. Author of the articles in *Trud, Kultura, Revizor.ru, Teatron.ru* and in the *Teatral* magazine. Works as a theatre observer in *Literaturnaya Gazeta*. Publishes articles in the *Istorik, Strastnoy bulvar, 10, Russkoye Iskusstvo* magazines.
Contacts: peshkova7@mail.ru

Samsonenko Anna
Theatre historian and critic. MA student at the Russian State Institute of Performing Arts. Laureate of the competition for young scientists in the field of arts and culture of the Ministry of Culture of the Russian Federation (2020).
Contacts:
samsonenkoannayu@yandex.ru

Shcherbakova Natalia
PhD in Arts, Senior researcher in The State Institute for Art Studies. Fine art historian.
Contacts: shcherbakova_n88@mail.ru

Sirotkina Irina
Ph.D. in Psychology, Leading researcher at the Institute for the History of Natural Science and Technology of the Russian Academy of Science.
Contacts: isiro1@yandex.ru

Skorokhod Natalia
Theatrical author who deals with prose adaptations of more than twenty years. Stage adaptations of L. Tolstoy, A. Chekhov, A. Pushkin et. made by her were staged in many theatres of Russia. The author of the *How to adapt prose* (2010) and *Leonid Andreev*: biography in the series of Lives of Remarkable People (2013). PhD, Professor of Theatre Art at the Russian State Institute of Performing Arts.
Contacts: naskorokhod@yandex.ru

Stakhorsky Sergei
Dr. habil. in Arts, Professor. The author of books *Vyacheslav Ivanov and the Russian Theatre Culture of the Early XX Century* (1991), *The Strivings of the Russian Theatre Thought* (2008), *Theatrical Culture of the Ancient Rus* (second edition, 2015), *The Dramas of Simeon Polotsky and the Theatre of his Time* (2013) and others.
Contacts:stakhorskisv@yandex.ru

Starikova Anna
Postgraduate student at State Institute for Theatre Arts.
Contacts: apple_1513@mail.ru

Stolnaya Ksenia
Student of Theater Studies faculty of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).
Contacts: 5758583@mail.ru

Tcherkasski Sergei
DSc (Theatre Arts), PhD (Theatre Arts), stage director, acting teacher and scholar. Head of the Acting Studio at the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg Theatre Arts Academy, est. in 1779). Has directed more than three dozen productions, two of them – *Dangerous Liaisons* and *Great Catherine* – ran in Saint Petersburg for twelve and sixteen years respectively. Had been the Artistic Director of the Pushkin Drama Theatre in Krasnoyarsk for three years.
Prof. Tcherkasski is an internationally known acting teacher and expert on actor training and the Stanislavsky System. He has led workshops for actors and directors in 40 major theatre schools in 17 countries. His international credits include *Great Catherine* by G.B. Shaw and *Duck Hunting* by A. Vampilov at RADA (London), *Flight* by M. Bulgakov at NIDA (Sydney), *Inspector General* by N. Gogol in Teatrul Naţional "Ion Luca Caragiale" (Bucureşti). Most recent international projects include two-week workshop in Kyoto and Tokyo (2019) and ten-day workshop at The Actors Studio, NYC (2020).
His books include *Stanislavsky and Yoga* (Routledge, 2016, also in four other languages); *Sulimov's School of Directing* (2013) and award-winning *Acting: Stanislavsky – Boleslavsky – Strasberg. History, Theory and Practice* (2016; Best Theatre Book'2016, International Stanislavsky Prize'2017).
Contacts: sergei@ST1676.spb.edu

Trubochkin Dmitry
Dr. habil. in 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

Yegoshina Olga
Professor, Dr. habil. in Arts. Leading research associate of the Research Sector at Moscow Art Theatre School. Lectures on the history of the Russian Drama Theatre of the 20th century at Moscow Art Theatre School. Author of books: *Innocenty Smoktunovsky's Actor Notebooks, The Leading Actors. Russian stage on the edge of Millennium, Lev Dodin's Theatre Utopia*, etc.
Contacts: ovegoshina@rambler.ru

Yuriev Andrey
PhD in Art History, Professor at the Russian 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

Zaslavsky Grigory
Theatre critic, PhD in Philology, rector of The State Institute of Theatre Art.
Contacts: zaslavski@mail.ru

Pro Present

they pass away...	10	Lyudmila Bakshi **In Memory of Ilya Epelbaum**
stage opening	18	Olga Yegoshina **The Line of Intuition and Feeling**
	26	Natalia Skorokhod **At Dodin's place.** ***The Brothers Karamazov* at the Theater of Europe**
	36	Ksenia Stolnaya **Lessons of Humanism**
	50	Alexander Kolesnikov **An Aggravated Kiss**
	62	Violetta Gudkova ***Boris* by Dmitry Krymov.** **Poetic Metaphor and Historical Thinking**
classics and modernity	74	Yelena Khaychenko **Live Theatre: the Lessons of the English Scene of the last Decade.** **Dialog with Peter Brook**
main persons	100	Dmitryi Trubochkin **Rimas Tuminas:** **A Sketch of Creative Development**
	116	Maria Khalizeva **Harmony of Dissonances**
the running away space	130	Lyubov Oves **Buttons in Profile**
	142	Lev Dodin **About Inna Gabai**
the structure of the action	156	Victoria Peshkova **Changes in Velikiye Luki**

172 Victoria Alesenkova
"Superfluous director" in the Russian Drama Theatre of Moldova

184 Grigory Zaslavsky
The "Dead Ahead" Course of the Maly Theatre

Pro Memoria

theátro

196 Natalia Shcherbakova
"Theatre of Harlequin" or Career of the Italian Mask Comedy's Second Zanni on the Paris Stage and in the Visual Art of France starting from the end of the XVI and throughout XVII Centuries. Part 1.

228 Anna Starikova
***Catharina von Georgien*, the Tragedy by A. Gryphius (1655). More on the German Court Theatre**

theatre stories

248 Yelena Bespalova
Metamorphoses of *The Metamorphoses*: *Midas* – the Ballet of the Diaghilev Company

272 Konstantin Cherkasov
Illusory House To the History of Construction of Nemirovich-Danchenko's Musical Theatre Building

324 Zoya Borozdinova
Laughter through tears. Modern Comedy in the Theatre Repertoire of the Third Reich (1933–1944)

348 Yekaterina Belova
The Unknown Ballet of Dmitry Bryantsev. Reconstruction Attempt

experience and thoughts

368 Vladimir Kolyazin
Being Tested by Classics. Henrik Ibsen. Part 2. symphonism as a Directing Principle

384 Anna Samsonenko
Pavel Orlenev – the First Russian Oswald

396 Hans Tostrup
Birthday 1898

402 Andrey Yuriev
The Ibsenian post scriptum:
Rosmersholm* and *Crime and Punishment

our publications

440 Sergei Tcherkasski
Boleslavsky's *Lessons*, or the Stanislavsky System, Set Forth Earlier and More Gaily

460 Richard Boleslavsky
The First Lesson in Acting: Concentration

468 Richard Boleslavsky
The Second Lesson in Acting: Memory of Emotion
Publ., translation, illustrations selection and commentary by Sergei Tcherkasski

492 **Isadora Duncan in the Memories of Stefanida Rudneva**
Publ. by I.V. Dmitrieva and I.Ye. Sirotkina
Opening chapter and commentary by I. Ye. Sirotkina

studies

508 Sergei Stakhorsky
Discovery in the Structure of the Dramatic Plot

Appendix

534 Annotations
About authors

к сведению авторов

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

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

К статье обязательно прилагаются:

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

Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо:

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

Правила оформления статей и иллюстраций:

1. тексты принимаются в формате MS Word;
2. имя автора и название статьи даются строчными буквами;
3. все примечания отмечаются сквозной нумерацией и даются в конце текста;
4. примечания на иностранных языках должны строго соответствовать правилам грамматики;
5. кавычки используются в виде «елочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате TIF, JPG (разрешение от 300 до 600 dpi);
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

С аспирантов и соискателей докторской степени плата за публикации не взимается.

Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.

Все указанные параметры обусловлены новыми правилами, установленными в 2008 году Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки России (ВАК) для изданий, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий».

information for authors

The Editorial Board examines the materials submitted for publication only if they fully meet the following requirements:

1. acceptable article size is up to 60 000 characters with spaces;
2. the number of illustrations (if proposed) shall be agreed with the editors;
3. tables, graphs and musical texts are not published;
4. the texts and illustrations are accepted on electronic media (CD) with the printout (2 copies) signed by the author or by e-mail: proscaenium@yandex.ru;
5. manuscripts are examined by the Editorial Board of the journal.

The article should be attached with:

1. a brief abstract of the article in Russian and English (up to 800 characters with spaces) and key words (5 to 10);
2. information about the author in Russian and English (with indication of scientific degree, scientific title, workplace, mailing address including zip code, phone, e-mail).

For graduate and doctoral students required:

1. to specify the Department and faculty of the institution or names of scientific institutions;
2. the stamped review from scientific supervisor, a leading specialist or the sending organization (2 copies).

Submission rules for texts and illustrations:

1. texts are accepted in MS Word format;
2. the author's name and article title are given in small letters;
3. the numbering of all notes must be continuous and the notes are given at the end of the text;
4. notes in foreign languages must conform strictly to the grammar rules;
5. quotation marks are used in the form of « »;
6. illustrations are accepted in TIF, JPG (resolution from 300 to 600 dpi);
7. captions below the illustrations should include the title of the artwork, the name of the author, performers, year and place of creation.

Post-graduate students and doctoral candidates will not be charged the fee for publication.

Materials that do not comply with these requirements will not be considered.

All of these requirements are enacted by the new rules established in 2008 by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russia (VAK) for publications included in the «List of leading reviewed scientific journals and publications».

ГИИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

вопросы театра
PROSCAENIUM

Главный редактор: В.А. Щербаков
Предпечатная подготовка: С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург
Корректор: А.В. Мартынова

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993 гг. Издание было возобновлено в 2006 году. Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону театральной журналистики. Цель журнала – вспомнить опыт корифеев театроведческой науки, которые умели сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и настоящее, старые и новые смыслы. Издание предназначено театроведам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер.

The journal as a whole is devoted to the topical theatre problems and continues the tradition of the almanac *Voprosy Teatra*, which was published in the Institute for Art Studies from 1965 to 1993. The edition was resumed in 2006. Life and theatre are different today. The theatrology is increasingly focused on the study of the theatre's past; theatre criticism is increasingly drifting in the direction of theatrical journalism. The purpose of the journal is to recall the experience of theatre studies coryphaeuses who knew how to join theory and practice, how to link past and present, old and new meanings. The edition is intended to theatre critics, art historians, culture experts, lecturers and students of humanitarian universities, as well as just theatregoers who love theatre and believe that it does not die.

Адрес редакции:
125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5, Государственный институт искусствознания. Редакция журнала «Вопросы театра».
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.
e-mail: proscaenium@yandex.ru