2022 № 3–4

вопросы театра
PROSCAENIUM

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ

вопросы театра

PROSCAENIUM

2022 № 3–4

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
Д.В. Трубочкин
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 гранта, предоставленного ООГО «Российский фонд культуры»

Вопросы театра. *Proscaenium*. 2022. № 3–4. – М.: Государственный институт искусствознания, 2022. – 488 с., ил.

ISSN 0507-3952
© Государственный институт искусствознания, 2022
© Вопросы театра. *Proscaenium*, 2022

Pro настоящее

зеркало сцены	10	Ольга Егошина **Куда несешься ты, старенький мотоцикл, по бездорожью?**
	16	Евгения Кузнецова **Привилегия последнего слова**
	22	Ксения Стольная **Мед и яд насмешливой судьбы**
взгляд на нечто	32	Маргарита Козленкова **Пространство как герой спектакля**
	46	Олеся Лихачева **Театральные формы в условиях пандемии COVID-19**
крупным планом	58	Галина Коваленко **Патриарх британского театра**
	72	Виктория Пешкова **Метод последовательных приближений**
первые сюжеты	88	Мария Хализева **Бог из машины**
опыт и размышления	116	Алексей Бартошевич **Питер Брук, искатель театральной всемирности**
	128	Светлана Курбатова **Влияние идей Георгия Гурджиева на творчество Питера Брука в период экспериментальной мастерской *Lamda***
	146	Дмитрий Трубочкин **Работа с античным хором в театре XX века**

Pro книги

166 Николай Песочинский
Мейерхольд. Биомеханика. Медленное чтение

180 Дмитрий Трубочкин
Страсть к истории театра:
о недавних книгах А.А. Чепурова

190 Надежда Ефремова
«Стучать в подмостки театра как в набат…»
Опыт коллективной монографии
о режиссере Эрвине Пискаторе

Pro memoria

феатрон

204 Видмантас Силюнас
Путь к гармонии

228 Софья Русакова
Звуковая партитура драмы Кальдерона
«Жизнь есть сон»

248 Анна Лампасова
Придворный театр королевы Анны Датской
и образы власти в маске
«Видение двенадцати богинь»

264 Мариалуиза Феррацци
Первые итальянские балетмейстеры
при русском дворе.
Антонио Ринальди (Фузано)

290 Людмила Старикова
Точка или многоточие в погребальном детективе?
(Где похоронен «первый русский актер»
Ф.Г. Волков)

театральные истории

312 Борис Голдовский
Система Деммени

330 Константин Черкасов
«Пушкинский спектакль»–2.
Музыкальная версия

340 Елена Струтинская
Гильотина на советской сцене в 1931 г.
Сценография Н.П. Акимова к спектаклю «Страх»

364 Анастасия Арефьева
«Заговор чувств».
Испанский цикл Николая Акимова

386 Виолетта Гудкова
Михаил Булгаков. Пьеса о Сосо Джугашвили

наши публикации

398 Наталья Балатова
Портрет А.А. Стаховича в интерьере
Художественного театра

438 Юлия Галанина
«Любовь к трем апельсинам»
Дивертисмент К.А. Вогака, В.Э. Мейерхольда
и Вл.Н. Соловьева и опера С.С. Прокофьева

Аппендикс

464 **Аннотации**
Авторы

Pro настоящее

Ольга Егошина

Куда несешься ты, старенький мотоцикл, по бездорожью?

Над сценой, над залом, над городом и миром навис мотоцикл. Женщина в туго завязанном платке сидит на нем уверенно, сжимая руль, вглядываясь в дорогу. Женщина-мать оседлала оставшийся от мужа-фронтовика мотоцикл и рванула в путь, чтобы спасти сына, попавшего в беду.

И пусть беду ту накликал и выстроил он сам. Сам пошел с мошенницей, напился, очнулся в канаве без денег. И выпускал злость, отхаживая случайных алкашей свинцовой пряжкой. Положил троих. И той же флотской пряжкой ремня заехал в голову прибывшему милиционеру, да так, что тот упал без памяти. И теперь – грозит заключение за нападение на представителя закона, находившегося при исполнении… Все эти обстоятельства мать Авдотья Громова – Нина Усатова знает прекрасно. Но также знает, что Витька – он трезвый и мухи не обидит, а пьяный – дурак дураком. Вот сейчас грозит ему беда, и кто как не мать бросится спасать сына?

Рассказ Василия Шукшина «Материнское сердце» на первый взгляд кажется таким непритязательным очерком-зарисовкой с натуры. Но как часто у этого автора бывает, за правдой быта вдруг проступит бездна, зашевелятся любимые глобальные вопросы: «что делать?» и «кто виноват?». Возникнут тени Лескова и Достоевского. И вдруг муторно станет от безысходности, и так захочется размотать этот клубок долга и любви, жертвенности и эгоизма, тьмы и света. Виноват Витька? Виноват. Но так жаль и его мать, и его самого, и несостоявшуюся свадьбу. И внуков, которых никогда не будет…

Андрей Могучий начинает свой спектакль «Материнское сердце» с высокой ноты. «*Was ist die russische Seele?*», – вопрошает сомнительная фигура в потрепанном сюртуке, пробирающаяся по проходу зрительного зала к сцене. «Что есть русская душа?» – вопрос, который столько веков тревожит умы лучших наших философов и писателей, поэтов и театральных режиссеров. Для ответа на него одного рассказа маловато будет. И постановщик вплетет в театральное действо еще семь. Герои их возникают на пути странствия Авдотьи Громовой, за которой безотлучно следует черная тень.

Наверное, лучшее определение жанра постановки БДТ – спектакль-«плутовской роман». Как и положено оному – герой отправляется в странствие, где знакомится с самыми разными людьми и жизненными ситуациями. А спутником выступает веселый бес, который легко заводит повествование за грань видимого мира.

Персонаж Андрея Феськова обозначен в программке как «Чичиков, аферист, жулик, представитель потусторонних сил». Его и выбрал Андрей Могучий нашим Вергилием, который поведет по кругам русской души, чтобы отследить и отрефлексировать ее взлеты и падения, косность и вселенский размах, злобу и доброту. Каждому сюжету будет наш

Н. Усатова – Авдотья Громова. «Материнское сердце».
БДТ им. Г.А. Товстоногова. Фото С. Левшина

проводник давать свой комментарий. То Козьму Пруткова процитирует («Юнкер Шмидт! Честное слово, лето возвратится!»), то Елену или Николая Рерихов. А то и самого Федора Михайловича, а именно – мечту черта из кошмара Ивана Карамазова воплотиться в душу семипудовой купчихи. Именно черт снижает пафос, напоминает: «Мы в театре!». Именно он объявляет об антрактах (их в постановке БДТ два). Наконец, именно его крысиный хвост, торчащий среди фалд сюртука, ни на минуту не дает забыть, что в самом доподлинном реализме происходящего на сцене остается ощутимый привкус бесовщины.

Как без нее объяснить маяту двух влюбленных, которые расстались по той причине, что он объявил венчание «дореволюционным пережитком», а она без церковного благословения брака не признавала. Так и прожили по разные стороны реки. Вступили в браки, детей вырастили, внуков. Вот везет он ее в последний путь уже в гробу, а вдовец кидается на него с кулаками, потому что хоть и жили врозь, чувства не угасали, и даже у могилы не отпускает ревность и боль. Авдотья Громова – Нина Усатова положит голову незадачливого жениха себе на колени и будет баюкать седого младенца (для сердца матери все мы – незадачливые дети, всех ей жалко). Филипп – Юрий Ицков (приглашенный актер Театра на Васильевском) уткнется в эти теплые колени и взвоет от безысходности понимания – жизнь-то прошла впустую, сам погубил

А. Кононец – солдат Илья, Н. Усатова – Авдотья Громова.
«Материнское сердце». БДТ им. Г.А. Товстоногова. Фото С. Левшина

свое счастье. И надежда только на встречу в небесах, на милость Божью, в которую он, комсомолец, всю жизнь не верил…

На экране над сценой крупным планом видим материнские глаза Авдотьи – Усатовой, застывшие невыплаканными слезами. Наверное, никакая другая актриса не сумела бы сыграть именно эту земляную, древнюю, в чем-то пугающую и завораживающую силу, которая живет в каждой матери, но прорывается так редко, что про нее можно и забыть ненароком. Душа-мать плачет над своими беспутными детьми.

— «Не забывайте, что вы в театре!» – напоминает бес.

О том, что вы в театре, забыть на «Материнском сердце» не так сложно. Один из лучших сценографов страны Александр Шишкин распахнул на сцене завораживающие родные пейзажи. Стелются лесные дороги под колесами мотоцикла, сменяют друг друга леса и поля за окнами движущегося поездного состава. Плывут облака. Шумит река и прыгают с берега в ее воды захмелевшие свадебные гости. Учитель литературы и по совместительству фотограф-любитель Суворов – Дмитрий Воробьев объясняет милиционеру Мельникову – Виктору Княжеву, что в их окрестностях закаты пылают как пожары. Милиционер пытается с ним поделиться возникшими литературными сомнениями: «Кого везет воспетая Гоголем птица-тройка? Жулика Чичикова?». Учитель в ответ пытается объяснить, что Гоголь – не про седока, а про упоение скоростью,

Н. Усатова – Авдотья Громова, Ю. Дейнега – Махатма Ленин.
«Материнское сердце». БДТ им. Г.А. Товстоногова. Фото С. Левшина

про упоение красотой… И вообще за все десятилетия его преподавания в школе никто вопросом седока птицы-тройки не интересовался! Лучше посмотреть на пламенеющий закат, который горит вокруг пожаром.

Столица страны Москва возникает точно такой, про которую поют «утро красит нежным светом» – с красными башнями Кремля, с алеющими зубцами стен, с Мавзолеем…

Авдотью Громову Василий Шукшин оставляет ровно в тот момент, когда она собирается ехать в краевые организации просить за сына. В спектакле Андрея Могучего героиня потом, по совету очередного попутчика решает ехать в Москву. И берут ее в свой вагон демобилизованные солдатики из «горячих точек». Один из попутчиков солдат Илья – Александр Кононец рассказывает о странном случае, который с ним произошел на охранном объекте возле старого кладбища (рассказ Шукшина «На кладбище»). Смотря не столько на собеседницу, сколько куда-то внутрь себя, он рассказывает, как явилась ему Богородица, как сказала, что оплакивает их…

Ведет дорога Авдотью Громову, встречает она таких разных людей, слушает истории о таких разных судьбах. А ночами разговаривает с сыном о смысле жизни и о том, что давно эта жизнь сыну опротивела.

Куда ведут все дороги нашей страны? Правильно, к мавзолею! И сам Махатма Ленин спрыгнет со своего смертного ложа и пойдет беседо-

Н. Усатова – Авдотья Громова, В. Княжев – милиционер Мельников, А. Феськов – Чичиков. «Материнское сердце». БДТ им. Г.А. Товстоногова. Фото С. Левшина

вать с Авдотьей. Махатма Ленин – Юлия Дейнега здесь бодр, подвижен, позитивен, по-мальчишечьи щупл. Он по-товарищески предлагает Авдотье кружку чая («сахар можно не экономить»). И подробно объясняет как удар по голове прояснил все в сознании милиционера Мельникова. Теперь он может видеть бесов, агентов потусторонних сил, которые изо всей мочи гадят России. Так что сын Витька совершил главное дело своей жизни, и ей, Авдотье, волноваться за него не надо.

Самая вроде бы далекая от Шукшина сцена спектакля оказывается по духу самой шукшинской. Абсурд происходящего никак не мешает абсолютной достоверности этого разговора матери и вождя мирового пролетариата, на излете которого Ленин заторопится на свое смертное ложе: «Скоро экскурсанты придут!».

В финале Авдотья Громова вместе с прозревшим Мельниковым бросится на поиски неуловимого Чичикова–черта–агента 007, направляя колеса своего мотоцикла-повозки в неизвестность. И не замечая, что черт вольготно разлегся в повозке за их спинами.

Закольцевав сценическую композицию, режиссер-постановщик ставит не точку, а многоточие.

Евгения Кузнецова

Привилегия последнего слова

«Кроткая» на сцене Малого театра вышла в начале февраля 2022 г. Это был короткий отрезок исторического оптимизма, когда большинство полагало, что самое страшное – пандемия коронавируса – уже позади. Она как раз пошла на спад, в театр возвращались зрители, казалось – еще немного, и мы вернемся назад, к доковидной жизни, где все обстояло не так уж плохо. Сообразуясь с обретенным опытом, мы вот-вот шагнем вперед с уверенностью в себе и завтрашнем дне. Кто бы мог подумать, что все пережитое окажется лишь эпиграфом будущих исторических потрясений.

…Этому человеку тоже казалось, что еще можно жить начерно, в полной уверенности, что завтра или послезавтра все поправится. Тогда и наступит то, что он полагает счастьем, – домик у моря, окруженный виноградниками, а рядом близкий человек. Все обстоит так хорошо, что мысленно он обустраивает будущее не только для себя, но и для тех, кто рядом. Герой «Кроткой» в исполнении Сергея Гармаша, поверяя алгеброй изобретенной им системы гармонию подлинных чувств и отношений, будет биться за свою мечту на протяжении всего спектакля. Он не победит… Хотя практически убедит себя, а главное, нас в зрительном зале, в своем праве на счастье.

Такая вот странная «Кроткая», сочиненная вслед за Ф.М. Достоевским четырьмя нашими современниками. Перечислю авторов постановки по алфавиту, чтобы не фантазировать, каков размер их персонального вклада в общий замысел, – Юрий Башмет, Кузьма Бодров, Сергей Гармаш и Виктор Крамер. Это, к тому же, музыкальный спектакль, в котором «Солисты Москвы» исполняют музыку Бодрова и становятся абсолютными соавторами происходящего на сцене.

Гармаш в интервью после премьеры признался, что грезил о своей «Кроткой» последние четыре года. А задумал постановку еще при жизни Галины Волчек, когда казалось, что в его актерской биографии существуют лишь одни театральные подмостки – на Чистых прудах, в «Современнике». Волею судеб премьеру сыграли на Театральной площади, в Малом театре. Меняя географию, актер, к счастью, не потерял тех, кого увлек своей идеей.

Вся художественная парадигма спектакля рождена Виктором Крамером. Он – автор инсценировки, режиссер-постановщик и сценограф. Предложенное им решение пространства буквально живет вместе с героем. Вытянутые вверх почти до самых колосников три вертикальные плоскости действуют вместе с персонажем, то сжимая его внутренний мир почти до точки, то открывая всю глубину сцены, что открывает перспективу судьбы героя, пусть призрачную.

Вертикальные плоскости лишены прямых и острых углов: все края рваные. Тут нет никакой стройной геометрии, куски не стыкуются и не способны образовать стройную систему отношений с миром, рожденную сознанием главного героя. У каждой из фигурок две равноправные части: темная, цвета поблекшей мебели, – она сложена из множества ящиков, куда хозяин ломбарда прячет обрывки былого человеческого счастья, – и светлая, под слоновую кость, состоящая из фрагментов

«Кроткая». Малый театр. Сцена из спектакля. Фото Е. Люлюкина

крашеных дверей, с филенками и прочими положенными деталями. Как уже было сказано, эти вертикальные плоскости имеют колоссальную высоту, в несколько раз превышающую человеческий рост. Герой на их фоне – лишь маленький человек, пусть и поверивший в свою соразмерность с понятием «счастье».

В повести Достоевского присутствуют еще как минимум две героини – собственно Кроткая и Лукерья. Последняя в спектакле Крамера – антибытовом, но психологически крайне достоверном, – оказалась потеряна, за что большое спасибо инсценировщику. Да и Кроткой, по сути дела, нет. Ее роль играет кукла, которой управляют шесть начинающих актрис, студентов «Щепки» (Театрального училища им. М.С. Щепкина). Они постоянно находятся на сцене, но лишены прямого контакта с главным героем по принципу «персонаж – персонаж».

Вначале из разрозненных осколков маски они собирают облик Кроткой – такой, каким он проявляется в мучительном диалоге героя Гармаша с самим собой. Виртуозно работая внутри музыкальной партитуры, актрисы озвучивают обрывки фраз, возникающие в его воспоминаниях. Одной из них доверена главная мизансцена спектакля, но об этом позднее.

Не удалось спросить у Сергея Гармаша, видел ли он спектакль Льва Додина с Олегом Борисовым в главной роли. Поставленный в 1980 г. в БДТ, он был перенесен во МХАТ спустя пять лет. В ту эпоху для человека театра, серьезно относящегося к профессии, считалось недопустимым пропустить выдающуюся работу коллег. Но не только этические причины позволяют предположить, что вчерашний выпускник Школы-студии МХАТ Гармаш смотрел гениальную работу Борисова, и не раз. Герой Достоевского, созданный Гармашом и Крамером, вне всяких сомнений, рожден из традиции отечественного театра, предполагающей вполне определенную точку зрения на подобных персонажей. Олег Борисов играл абсолютное чудовище, отказывая ему даже в мизерном оправдании. Так же и актеры МДТ сегодня блистательно существуют в спектакле Додина «Карамазовы», мир которого населяют исключительно моральные упыри и вурдалаки. Но Гармаш со товарищи высказывается о другом. Если спрямить все углы, то суть их повествования – трагическое заблуждение героя.

Широта актерского диапазона Сергея Гармаша, нюансы и тонкости, которые он демонстрирует в этом спектакле, удивили и восхитили даже автора этих строк, которому в силу трудовой биографии посчастливилось в течение 25 лет наблюдать актера на очень близком расстоянии в его замечательных театральных работах. О кино, где часто ограничиваются типажом, здесь говорить не будем, хотя стоило бы вспомнить как минимум «Любовника» Валерия Тодоровского.

В спектакле «Карамазовы и ад», поставленном в середине 1990-х Валерием Фокиным в «Современнике», Гармаш всем актерским и человеческим нутром неистово защищал своего Митю. Тогда казалось, что градус его личной заинтересованности в оправдании персонажа зашкаливал. «Кроткая» показала, что подлинная актерская пассионарность не знает предела. Разница в одном, но существенная. Митю «защищал» молодой человек, еще не успевший понять, что ошибаться может кто угодно, даже ты сам. А своего сегодняшнего героя защищает мудрец, имеющий длинную биографию, успевший получить ожоги на жизненном пути и осознающий: каждый человек имеет право на то, чтобы его хотя бы выслушали. Будет ли после этого вынесен вердикт в его пользу – другой вопрос, но привилегия последнего слова есть у любого подсудимого.

Сергей Гармаш играет прежде всего мечтателя. Человека, вырвавшегося из кошмара драматической ошибки, случившейся с ним

«Кроткая». Малый театр. Ю. Башмет. Фото Е. Люлюкина

во время офицерской службы. Трусость обернулась личностным тупиком, дном. И единственным выходом из эмоционально лабильной ситуации оказалась созданная им Система – строго детерминированные правила жизни, следование которым позволит когда-нибудь, в далеком будущем, стать счастливым.

В придуманной им модели существуют свои точки опоры, в том числе – известный афоризм гетевского Мефистофеля, который представлял себя частью той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо. И вот эта выстроенная диалектика жизни, в финале которой фигурируют домик с виноградником и трогательная забота о ближних, внезапно нарушается возникшим живым чувством – жалостью, а потом и любовью к Кроткой. Но ужас прошлого не позволяет даже вообразить, что эмоциональное потрясение, так неожиданно вторгшееся в жизнь, может поколебать его спасительную Систему. Ведь Система и только она подарит в перспективе счастье с домиком.

Крамер с Гармашом, следуя за Достоевским, начинают повествование с трагического финала повести, а потом «разматывают» историю от ее начала. Ни домика, ни моря, ни виноградника явно не просматривается, поскольку мы уже знаем перспективу – ведь рядом лежит тело

покончившей с собой любимой женщины. Той, что была единственным настоящим счастьем, подаренным судьбой. Не опознанным вовремя счастьем. От возможности жить этих двоих отделял лишь один шаг, один жест – отказ от рабского подчинения надуманному, измышленному, искусственному конструкту.

В этой «Кроткой» трагическое осознание сути дарит герою право все-таки освободиться от своей мучительной боли. Всю финальную часть он проводит рядом с возлюбленной, которая распростерлась на ложе – подсвеченном «хрустальном» параллелепипеде, как у пушкинской мертвой царевны. Кукла, прикрытая разорванным белым платьем, лежит на боку с согнутыми коленками. Герой Гармаша, опершись спиной на ложе, сидит рядом и в этой мизансцене подходит к финалу своего последнего монолога. Он звучит одновременно как суровый приговор себе и как самооправдание. Герой достигает высшей точки – полного приятия неизбежности трагического конца. Тут рука куклы приходит в движение, тянется к любимому и гладит его, даруя прощение, покой, о котором писал другой великий русский писатель.

Практически весь спектакль звучит музыка в исполнении Камерного оркестра Юрия Башмета; она написана Кузьмой Бодровым специально для «Кроткой». Это не аккомпанемент, музыка здесь – полноценное действующее лицо. Иногда мелодия воплощает собой голос безмолвной Кроткой, порой становится собеседником героя, то есть его внутренним судьей, а в прочие моменты задает мощнейший эмоциональный контрапункт. Крайне значимо, что музыка создана крупным композитором-симфонистом XXI в., осмыслившим творчество Малера, Шостаковича, Шнитке. Дело тут не только в концептуальности – другой фактор важен для этой «Кроткой».

Спектакль появился на свет, когда стало понятно: жить в рамках придуманной схемы невозможно. Ни одна сочиненная тобой Система не в состоянии предсказать поведение даже одного конкретного близкого человека, хорошо тебе знакомого. Реальность мгновенно переворачивает все наши ментальные построения, и тогда все заканчивается трагедией.

Ксения Стольная

Мед и яд насмешливой судьбы

Трудность бытия неустранима.
Жан Кокто

Смеюсь, чтоб не заплакать.
Байрон

Премьера «Школы жен» по первой «высокой комедии» Мольера состоялась в Московском академическом театре им. Вл. Маяковского в апреле 2021 г. и стала последним спектаклем Миндаугаса Карбаускиса на посту художественного руководителя. Едва ли это «послание» или «завет», но близость к краю обостряет суть, которая требует в себя всмотреться. А точка это или многоточие – кто знает?

В центре сюжета – богатый буржуа Арнольф, ставший господином де ла Сушем после покупки дворянского имения. Он хочет жениться, и все к тому готово: долгие годы под его опекой росла в монастыре Агнеса. Девушка воспитывалась так, чтобы стать идеальной женой – любящей мужа, рукоделие и Бога. Но план не воплощается: она влюбляется в Ораса, назначают свадьбу, Арнольф остается ни с чем.

Мольер считал, что назначение комедии – бичевать пороки. В «Школе жен» он обличает патриархальный деспотизм, авторитарность, охоту властвовать. Мораль, согласно Лессингу, здесь в том, что «тиранство и строгий надзор приносят несравненно меньше пользы, чем доверие и свобода»[1], а С.С. Мокульский отмечает торжество победы молодости над старостью[2]. Однако в спектакле Карбаускиса нет ни сатирической язвительности, ни такого поединка мировоззрений, где бы одно другому проиграло. К пьесе легко пришить злободневность и актуальную повестку, но режиссера – теперь, как и прежде – волнует человек в масштабе жизни.

Впрочем, попытка сближения Мольера с сегодняшним днем все-таки есть. За основу взят перевод Дмитрия Быкова 2012 г. Исполнитель роли Арнольфа Анатолий Лобоцкий подчеркивает в интервью, что это скорее адаптация, и он прав. Текст сжался и убыстрился. Например, первая же реплика «Итак, вернулись вы и женитесь на ней?» сокращена до короткого «Вы женитесь?»; ответ «Да. И хотел бы все покончить поскорей» становится таким: «Женюсь». Отсечены так называемые длинноты, а вместе с ними и многие подробности, подчас необходимые. «Высокая комедия» насыщается фарсовой стихией, важнейшие элементы которой – стремительность, узнаваемость, «живость разговорной речи»[3]. Драматург никогда этого не исключал, но снижал концентрацию в ходе творческой эволюции, тогда как Быков, напротив, ее повысил. Г.Н. Бояджиев писал, что «поворачивая драму “лицом к современности”, иной раз можно свернуть ей шею»[4], но здесь опасности удается избежать. Перевод действительно пестрит сегодняшними шутками, словечками, аллюзиями, однако именно они становятся главными носителями юмора и удерживают жанр. Зрительский смех возникает, в основном, в ответ на них. Кроме того, температура текста остужается режиссурой.

Карбаускис ставит именно Мольера, а не Быкова – то есть не веселую легкомысленную историю, а комедию, впадающую в драму. Фарс требует скорости, которая стирает черты человека, делает его абстрактной фигурой, предстающей, по замечанию Э. Бентли, существом,

«Школа жен». Московский академический театр им. Вл. Маяковского. Сцена из спектакля. Фото Д. Жулина

недалеко ушедшим от обезьяны[5]. Исследователь пишет, что общая атмосфера веселья важнее конкретных острот[6]. Здесь же воздух сумрачен, хотя время от времени в нем лопаются пузыри комизма. А герои, при очевидной условности, – не «существа», а люди. Думается, темп замедлен с тем, чтобы у заключенной в них жизни было время разлиться. К слову, еще в 2003 г. А.В. Бартошевич отмечал, что «ставить Мольера в празднично-театральном, ярко-гротескном стиле <…> считается архаичным»[7] и что во Франции давно уже избегают масочно-балаганных приемов[8]. Однако в России довольно часто «сращивают» драматурга с комедией дель арте, которой он не настолько близок, как может показаться. Вероятно, поэтому такая сдержанная постановка обескураживает – именно за ритмическую разреженность ее чаще всего критикуют. Но многократный просмотр спектакля показывает: стихийно ускоряясь, он теряет, а не приобретает силу.

Сумеречность атмосферы не отменяет иронии. Она на полуслове обрывает всякую многозначительность, сентиментальность и серьезность. Прием проявляется в первой же сцене. Действие начинается шествием или даже *со*шествием: по дощатому полу, наклоненному к залу под 35 градусов (художник Зиновий Марголин), спускаются Арнольф и его друг Кризальд (Евгений Матвеев), за ними следуют Агнеса (Наталья Палагушкина) и слуги – Ален (Роман Фомин) с Жоржеттой

(Ольга Ергина). Новоиспеченный господин де ла Суш ступает во главе процессии так, словно выиграл жизнь и успел утомиться этой победой. Скрипичное пиццикато (композитор Полина Шульева) прерывается звуком, напоминающим церковный колокол. Но тут же торжественность сбивается – Кризальд, предстающий здесь в образе священника, чихает и утирает нос платком.

Система персонажей формально выстраивается в вертикаль, где пастырь – на вершине, ближе к Богу (по пьесе Кризальд не облечен саном), в центре – «земные» Арнольф, Агнеса и Орас, живущие в мире чувств, и слуги – носители материально-телесного начала. Однако спектакль чуждается как метафизических, так и «низовых», крайностей, стягивая всех героев к середине. Их уравнивает мизансценический рисунок: они движутся почти одинаково, перемещаясь снизу вверх, сверху вниз, из стороны в сторону. Исключение – Арнольф, чуть ли не беспрерывно пребывающий на сцене. Костюмы (художник Мария Данилова) тоже устраняют иерархию: например, слуги (крестьяне!) одеты не хуже и не беднее господ. Все наряды – разных оттенков серого, условно исторические, то есть не современные, но и конкретной эпохе не принадлежащие. Лишь де ла Суш имеет красные каблуки и трость, призванные подчеркнуть принадлежность к дворянству.

В Кризальде видится больше человеческой усталости, чем одухотворенности. Ему наскучили и пороки, и проповеди, которые произносятся ремесленно, вымученно и дежурно. Изредка он имитирует вдохновение (может, и действительно в него впадает), и тогда его словам вторит храмовое эхо. Снова ирония занижает пафос, в данном случае – через усиление и гиперболу.

Ален и Жоржетта, в свою очередь, кажутся нейтральными персонажами с приглушенной характерностью, свободными от грубой чувственности, более того – практически бесстрастными, хотя и обаятельными. Они словно сбросили масочность, но новую, другую «плоть» еще не нарастили. Их отношение друг к другу остается потаенным: не любовники, но и не друзья. В меру простодушные и хитрые одновременно, добрые и ленивые. Возможно, слишком в меру.

Словом, в спектакле нет ни Бога, ни черта. Он сконцентрирован на посюсторонней жизни, но и быт исторгнут из сценической реальности. Местом действия, в сущности, оказывается не монастырь и не Париж, а пустота, залитая голубым холодным светом (художник по свету Александр Мустонен). Мольер тоже предпочитал свободную площадку

с минимальной бутафорией – аскетизм пространства компенсировался яркой выразительностью актеров[9]. Здесь же умеренна и игра. Темперамент в персонажах есть, но словно свернутый, придавленный формой, боящийся самого себя. К примеру, когда Орас (Станислав Кардашев) рассказывает Арнольфу, как влюблен в девушку, что «мучится в когтях опекуна», и тот по описанию узнает Агнесу, его ярость прорывается только через жест: он с такой силой вталкивает в пол свою трость, что та застревает между досками, и ее приходится с усилием выдергивать. Пыльца злости едва-едва оседает на лице и интонации, тогда как тело остается практически безмолвным. Такая пластическая строгость была особенно характерна для спектаклей, созданных Карбаускисом до прихода в Театр им. Вл. Маяковского; она напоминает, прежде всего, поставленные в РАМТе «Ничья длится мгновение» и «Будденброки».

Хотя и нет здесь мистических туманов, явного «верха» или «низа», все же ощущается присутствие какой-то скрытой силы. С.В. Владимиров отмечал, что «Школа жен» состоит из рассказов[10], и это действительно так. Принцип рассказывания свойственен и режиссуре Карбаускиса. Тут герои то и дело разъединяются, раскалывая поле диалога и разворачивая его в зал. В самом начале Агнеса выходит на авансцену с мольбой во взгляде, совершая молчаливый апарт; обращает к публике реплики и монологи Арнольф. Однако, как и в других постановках режиссера, кажется, что они общаются не со зрителем, а с чем-то или кем-то между сценой и партером. Игра направляется вперед, но летит недалеко, отражаясь от невидимой преграды. При этом заднего предела у пространства нет – помост уходит в черноту, которая то выталкивает, то поглощает персонажей. Иногда опускается задник в виде стены дома, но и тогда темнота виднеется в ее прямоугольных проемах. Лишь однажды нарушается абстрактность этой мглы: туда бросают камень, и летит он долго, если судить по звуку приземления.

Между ролями и актерами есть воздух. Они водят своих персонажей, как кукол, и делают это с любовью. То же – между режиссером и спектаклем. «Высокая комедия никогда не имеет положительного героя. Сатирическое обличение пороков ведется не от лица конкретных персонажей комедии, но от лица самого автора»[11], – пишет Е.А. Дунаева. В постановке Карбаускиса – нет отрицательных героев. Он никого не судит. То подшутит над ними, то залюбуется, а то и пожалеет. В его отношении – разные чувства, но среди них не найдется ни злости, ни презрения, ни равнодушия. Даже Арнольф, в сущности, оправдан.

Е. Матвеев – Кризальд, А. Лобоцкий – Арнольф. «Школа жен».
Московский академический театр им. Вл. Маяковского. Фото Д. Жулина

Анатолий Лобоцкий играет человека, у которого из рук выскальзывает жизнь. Услышав о свиданиях Агнесы и Ораса (юноша выкладывает ему все, не зная, что он и есть тот самый опекун), с досадой произносит: «Позор на весь Париж». Вот что беспокоит его прежде всего. Приходится усилить контроль и вести беседы с будущей женой. Цитирует ей «Правила супружества», написанные явно им самим, и с каждым словом вбивает колышки в пол – из обязательств строится тюрьма; заборчик получается жалконький, но все же. Воспитанница для него – добыча, которую обидно упустить. Позже, упрекая ее в холодности, скажет: «Так смотрят на предмет», имея в виду себя. Однако в начале спектакля так на нее смотрит он. Во взгляде и в интонации есть ласка, но какая-то стальная. Тут больше небрежной снисходительности, чем подлинного чувства. И постепенно, по ходу действия, в герое разрастается любовь.

Монолог «О, жженье адское, подобное клейму!» в конце третьего акта читается всерьез, без комического блеска. Первые строчки – на музыке: фортепиано и скрипка звучат широко и возвышенно. «Ждал меда, выпил яда», – с горечью и гневом говорит Арнольф. Вдруг звуки стихают и – через паузу – «Иль я в нее влюблен?». Снова пауза: «Да, кажется влюблен». В этих простых словах, сказанных так искренно, по-человечески – своего рода кульминация спектакля, одновременный обрыв

Н. Палагушкина – Агнеса, А. Лобоцкий – Арнольф. «Школа жен». Московский академический театр им. Вл. Маяковского. Фото Д. Жулина

души и взлет. Он пробует приободриться, пришпорить ощущение могущества: «Я буду действовать так властно, как могу», – но немедленно выясняется, что даже поднять лежащий под ногами камень не хватает сил. Тогда Арнольф достает вязаную авоську, вталкивает его туда, как бы унося отяжелевшее от любви сердце, и под ту же мелодию бредет вверх, тяжело опираясь на трость. В фигуре моложавого, красивого и красующегося мужчины появляются стариковская сгорбленность, слабость и величие одновременно.

Даже Ораса он – будто против собственной воли – любит. После того, как побитый (по его же приказу!) юноша приходит к нему сетовать на жизнь, заботливо накидывает на него свой плащ и утешает, перестав злиться. Уже не считая того, что дает денег, по неведению оплачивая побег собственной невесты.

Если возможно полное совпадение актера и образа, то случай Станислава Кардашева и Ораса именно такой. Он играет молодость, «буйство глаз и половодье чувств», состояние, когда дышишь жадно и никак не можешь надышаться. «Во мне теперь такой избыток!», – восклицает юноша, и именно эту избыточность чувственной стихии передает актер. Его высокое происхождение в роли пропущено – герой предстает восторженным мальчуганом в кепке и коротких штанишках, в котором

детство еще не остыло, а мужественность не успела загустеть. Самый подвижный и внешне беспокойный персонаж: крутится, сучит ногами, то на полу растянется, то вдруг подскочит. У Арнольфа – «пропала жизнь», у Ораса – расплескалась.

Агнеса, напротив, пластически «сжатая». Сперва она кажется искусственной с ее медленной речью, по-детски высоким голоском и плаксивостью. Амплитуда эмоциональной жизни героини сужена. Но все это находит психологическое оправдание. Что видела эта девушка, кроме рукоделия и стен монастыря? Она словно заледенела в одиночестве. Наталья Палагушкина признается в интервью, что роль дана на сопротивление. Характерный прием Карбаускиса. Решение обогащает образ: очень живая, экспрессивная актриса вливает свой темперамент в почти марионетку, в девочку-Пьеро. Эволюция героини – постепенное высвобождение внутренней свободы.

Как ни удивительно, утрированная меланхоличность не только не усыпляет комизм, но усиливает его. Однако смех не берется силой ни в сценах с Агнесой, ни в прочих – играют так, будто он не особенно нужен. Юмор рождается как бы нечаянно, словно лепесток с цветка слетает.

Бедная девушка любит, как умеет, даже своего опекуна, хотя могла бы ненавидеть. У Арнольфа чувство требовательно, у Ораса оно будто кипяченое, пузырится и радостно бурлит, любовь Агнесы – нежность, причем деятельная, проявленная в поступке, в жесте, не только в слове. Она целует камень, который де ла Суш велит ей сбросить на возлюбленного, и не просто привязывает к нему письмо, как предлагает пьеса, а вышивает послание на шейном платке. Когда Арнольф хитростью ловит ее, не давая сбежать, говорит искренне, до слез сожалея: «Когда бы на земле была такая сила, / Чтоб изменить меня, – я вас бы полюбила». Садится рядом и на его ладонь кладет свою, слушая отчаянное, пылкое признание.

«Любовь пронзает нас, как нежная игла», – на последнем слове Агнеса ранится об иголку (не такая уж и нежная, выходит). Арнольф немедленно, как, вероятно, проделывал не раз, спешит на помощь: жестом заставляет отвернуться, дует на палец и оборачивает лентой. Ироническая дымка клубится над действием почти неотступно, но, когда несчастный опекун вопрошает «Кто вернет мне *десять лет*?», она рассеивается. Слова звучат с драматическим, если не трагическим, надрывом, не открытым, сдавленным. Элегантность формы не позволяет спектаклю соскальзывать в излишнюю чувствительность.

С. Кардашев – Орас, Н. Палагушкина – Агнеса, А. Лобоцкий – Арнольф. «Школа жен». Московский академический театр им. Вл. Маяковского. Фото Д. Жулина

Развязка стремительна. Объявляются отец Агнесы Энрик (Константин Константинов) и отец Ораса Оронт (Виктор Довженко) и изъявляют волю женить своих детей, чему те страшно рады. (Развернуться актерам в этих почти служебных персонажах сложно – они просто сворачивают сюжет.) Не в силах вынести позора, де ла Суш убегает прочь. Кризальд произносит последнюю реплику пьесы: «Пойдем помолимся Небесному Творцу, / Который нас привел к счастливому концу». Спектакль на этом мог бы закончиться, но режиссер дописывает историю. Когда все рассядутся на скамейках невидимого храма, Арнольф – суровый, мрачный, порывистый – вернется. Орас передаст ему молитвенник, и они станут бесшумно молиться, – каждый по-своему, но вместе. Финал открыт, что дальше – неизвестно, но «злодей» (самый несчастный из всех) не изгнан, а прощен, и остается среди тех, кто ему дорог.

«Мольеру абсолютно чужд учительский тон. Морализаторство в его комедиях всегда осмеивается. Он слишком француз, чтобы впадать в пафос и поучать кого бы то ни было»[12], – пишет Е.А. Дунаева. Карбаускис не француз, но то же можно сказать и о нем.

В «Школе жен» нет урока, но есть мысль. У современника Мольера, испанского драматурга Кальдерона была пьеса под названием «Жизнь есть сон». Спектакль Миндаугаса Карбаускиса о том, что жизнь

есть жизнь, что невозможно принудить ее двигаться по рукотворному фарватеру – она разливается и пересыхает, повинуясь тайной силе или тайной слабости, своим непостижимым инстинктам и капризам. О том, что даже в накренившийся мир любовь умеет проникать. О том, что есть прощение.

[1] *Лессинг Г.Э.* Гамбургская драматургия. М.; Л.: Academia, 1936. С. 205.

[2] *Мокульский С.С.* О театре. Сост. Н.Г. Литвиненко, Вступит. ст. Л.А. Левбарг и Е.Л. Финкельштейн. М.: Искусство, 1963. С. 214.

[3] *Бояджиев Г.Н.* Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М.: Искусство, 1967. С. 132.

[4] *Бояджиев Г.Н.* От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. 3-е изд., испр. М.: Просвещение, 1988. С. 159.

[5] *Бентли Э.* Жизнь драмы. М.: Айрис-пресс, 2004. С. 282.

[6] Там же. С. 266.

[7] *Бартошевич А.В.* Театральные хроники: Начало двадцать первого века. М.: АРТ, 2013. С. 105.

[8] Там же. С. 106.

[9] *Дунаева Е.А.* Эволюция фарса и фарсовые формы в высоких комедиях Мольера: К проблеме сценического текста в комедийном театре XVII века: дисс. на соиск. уч. степ. доктора искусствоведения: специальность 17.00.01 – театральное искусство. М., 2000. С. 88.

[10] *Владимиров С.В.* Действие в драме. 2-е изд., доп. СПб.: СПбГАТИ, 2007. С. 102.

[11] *Дунаева Е.А.* Указ. соч. С. 385.

[12] Там же. С. 81.

Маргарита Козленкова

Пространство как герой спектакля

Пространство с научной точки зрения – форма существования материи, характеризующаяся протяженностью и объемом. Однако, в системе театральных координат оно перестает быть физической величиной. Возникают иные смыслы, благодаря которым пространство становится героем спектакля. Героем действующим, а иногда даже главным.

В 1950-х гг. впервые появляется идея *environmental theatre* – театра среды. В понятии авторов термина – все, что окружает зрителя, включает его в себя. Одна из задач – показать публике, что среда важна как элемент, без которого не будет спектакля. Позже, в 1967 г. Ричард Шехнер, американский театровед и режиссер, издаст свой знаменитый манифест «Шесть аксиом театра среды»: театральное пространство является серией взаимодействий между актерами, актерами и зрителями, актерами и пространством, зрителями и пространством; все пространство может использоваться для спектакля; театральное событие может происходить или в полностью измененном, или в найденном пространстве; фокус зрительского внимания подвижен и изменяем; все элементы спектакля говорят на своем собственном языке; текст не должен быть отправной точкой спектакля.

В «театре среды» уже заложены родовые признаки нарождающегося *site specific*. Через несколько лет американские практики и теоретики Майк Пирс и Майкл Шэнкс дадут ставшее классическим понятие нового явления. Сайт-специфические представления «задуманы, сконструированы и обусловлены особенностями найденных пространств, существующими социальными ситуациями или местами, как использованными, так и неиспользованными. <…> Они основываются, в своем замысле и интерпретации, на сложном сосуществовании, наложении и взаимопроникновении ряда нарративов и конструкций, исторических и современных, из двух основных порядков: того, что идет от пространства, его приборов и гарнитуры, и того, что привнесено в пространство, спектакля и его сценографии: из того, что предшествует работе и что следует из работы: из прошлого и из настоящего. Они неотделимы от своих пространств, единственных контекстов, в которых они понятны»[1].

И если в Европе сайт-специфические представления активно возникают с 1990-х гг., в России временем их расцвета становятся 2010-е. Многие исследователи театра связывают бум «пространственных» спектаклей с деятельностью компании *Rimini Protokoll*, которая именно в это время начинает активно осваивать города нашей страны, «прорубив путь» отечественным практикам. Популярность *site specific* спектаклей продолжает расти и, кажется, не собирается сбавлять обороты. Проекты Мобильного Художественного театра («Мастер и Маргарита», спектакль о современных героях классического романа М. Булгакова, место действия – Чистопрудный бульвар; «Место мечты», истории советских спортивных комментаторов, посетителей перестроечных рок-концертов,

место действия – Парк «Лужники»; «Подслушано в городе Т.», разговоры Толстого и Тургенева в Туле; «Я жила», блокадный дневник Ольги Берггольц, место действия – Санкт-Петербург).

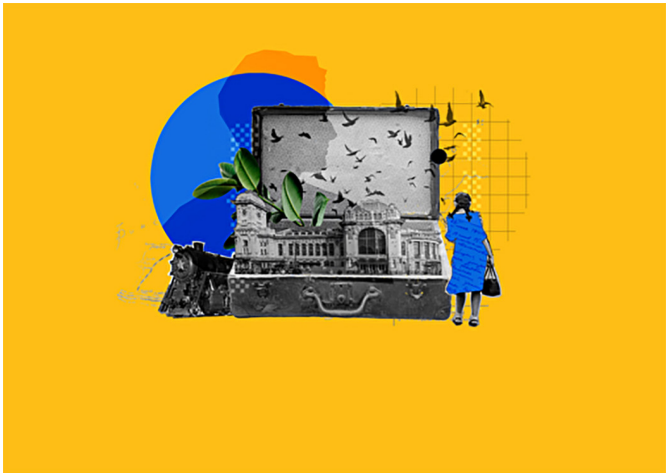
Сельский театр драмы и комедии в Фомихе уже не один год реализует свои проекты в необычном пространстве деревни под Суздалем. В этом году арт-группа впервые провела фестиваль современной драматургии «Сенокос», прочитав пьесы современных авторов, по пояс стоя в реке Нерли, внутри старой церкви, на переправе и т.д. Спектакли «Pop-art театра», существующего уже пять лет в Санкт-Петербурге, вызывают неослабевающий интерес у жителей города и гостей северной столицы. Посещение спектаклей «Профсоюз работников Ада» (турне по барам ул. Некрасова и ул. Рубинштейна) или «С Чарльзом Буковски за барной стойкой» (также ул. Рубинштейна, места, связанные с жизнью Сергея Довлатова) стало обязательной программой знакомства с городом. Важно упомянуть и фестивальное движение: «Точка Доступа» (г. Санкт-Петербург), «Территория» (г. Москва), «Толстой» (музей-усадьба «Ясная Поляна»), лаборатория «Свияжск АРТель» на острове Свияжск. Не говоря уже о буме спектаклей в пространстве российских городов – «Прислоняться» в Самаре (реж. Н. Славич, драм. С. Давыдов), «4lovekvmaske» (реж. К. Люкевич, драм. Н. Федорова), «#ПроКалугу» (реж. Т. Баталов, драм. С. Давыдов).

Среди петербургских спектаклей последних лет нам показалось интересным выделить два: «Прощай, Ленинград!» и «Я вышел и вернулся не туда».

«Прощай, Ленинград!»

Драматург Т. Рахманова, режиссер К. Люкевич

«Прощай, Ленинград!» – спектакль в мобильном приложении «Слушай сердцем». Площадка – Витебский вокзал. Маршрут строится вокруг главных помещений вокзала: зала ожидания, багажного отделения, картинного зала, платформы и т. д. Главные герои – подростки Лена Мухина и Миша Тихомиров. Они живут в блокадном Ленинграде и готовятся к эвакуации из города как раз с Витебского вокзала. Это история о не случившейся любви: Лена и Миша ходят одними и теми же дорогами, бывают в одних и тех же местах, но никак не могут встретиться. Подростковые мечты о любви круто смешаны с ужасами блокады, реальностью страшной войны. В конце спектакля Мишу убивает осколком снаряда, а Лена приходит на вокзал – чтобы покинуть город навсегда.



Электронная афиша спектакля «Прощай, Ленинград!»

Литературная основа спектакля – реальные дневники Лены и Миши, хранящиеся в архивах Санкт-Петербурга. Документальные тексты и стали отправной точкой для создания спектакля. Следующий шаг – поиск пространства.

«Сначала возникал какой-то маршрут по улице, и я ходила, но это все какая-то фигня… Бежишь, слушаешь блокадный текст. Ну не работает. Машины, светофоры, а люди тут умирают. И у меня возник Витебский вокзал в этом всем маршруте, у меня это все заканчивалось на Витебском. У Лены был Витебский, у Миши был Витебский, в связи с эвакуацией встречался. Познакомились с Кириллом [Люкевичем, режиссером спектакля. – *М.К.*] и с ним уже стали ходить, искать пространство. Где это может происходить. Бегали по городу, я читала вслух, он ходил и смотрел… Ну не работает. Текст в пространстве не работает. Мы сели, стали думать, что делать с пространством. Он говорит – что в этой куче точек, что у нас есть – самое классное? Витебский вокзал. И мы пришли на Витебский вокзал»[2].

Витебский вокзал – абсолютно уникальное пространство и с точки зрения архитектуры, и с точки зрения истории. Старейший железнодорожный вокзал из сохранившихся в России и Санкт-Петербурге, он является объектом культурного наследия народов России и охраняется государством. Отсюда отправлялись в путь члены царской семьи в свои

пригородные дворцы. Здание – одно из первых общественных построек в стиле модерн: купольное завершение, часовая башня, арочное перекрытие дебаркадера.

В начале века для петербуржцев подобная архитектура – примета будущего. Сейчас, для современных жителей города, здание вокзала является символом прошлого – архитектурного и исторического. Каждый раз этот вокзал словно противопоставляет себя реальности не только пространства, но и времени. Физически присутствуя в прошлом, он является воображаемым будущем. Таким, каким его видели люди начала XX в. Не случившимся будущим. То есть пространство находится в связи с реальным, но при этом противоречит ему. Пример гетеротопии: множественные пространства внутри пространства. Вдобавок вокзал – это место «нигде». Человек, прибывая сюда, теряет свой статус. Он становится пассажиром – ты уже покинул привычное место, дом, но еще не прибыл никуда, не обрел новый статус. Словно завис между пространствами. Как герои спектакля Лена и Миша, ищущие возможность покинуть блокадный Ленинград, отправиться подобно героям мифов в опасное путешествие.

Вот только первый этап этого путешествия, согласно теории В. Проппа – исход из дома, никак не начнется. Их путь становления никак не начнется. Они не могут «сбыться». Война ломает привычный ход жизни, картину мира. Об этом говорят историки и культурологи – Вторая мировая стала точкой невозврата, точкой слома всех представлений о человеке, культуре, обществе.

«И вообще вокзал для меня – очень важное такое место, работает просто супер. В любое время. Хоть вы приходите туда утром, хоть днем, хоть вечером, он всегда будет работать – наполнять. Вот это движение – приехали, уехали, расставания, встречи, ощущение будущего, которое у вас сбудется или не сбудется… И опять же это связано с эвакуацией – важный вопрос для людей в блокадном городе – что лучше, уезжать или оставаться. Этот вопрос был моральный, даже не физический. Поехать, в общем, в никуда…»[3].

Витебский вокзал – своеобразная архитектурная матрешка. Ее можно расчленить на несколько весьма интересных ресурсных пространств. Например, парадная лестница очень похожа на театральную. Драматург спектакля Татьяна Рахманова говорит, что сцена с новогодней елкой в БДТ, куда Лена и Миша пришли смотреть спектакль «Дворянское гнездо», возникла, когда авторская группа увидела лестницу. Здесь лест-

ница – безусловный индекс. «Когда мы пришли в место, где парадная лестница, я сразу подумала про БДТ и елку. Как будто театр, ты туда поднимаешься, там какой-то спектакль»[4].

Театр зимой 1942 г. в Ленинграде… центральная лестница на вокзале… Бесприютность, бездомность этих в прошлом «блестящих» мест странным образом совпадают. Впрочем, это далеко не единственное смысловое совпадение.

В спектакле есть эпизод, когда и Лена, и Миша спешат в кино. «Шампанский вальс» – типичная голливудская романтическая комедия. Весной 1942 г. в блокадном Ленинграде действительно показывали этот фильм. Драматург сделала этот исторический факт важным поворотом истории. Лена и Миша собираются на один и тот же сеанс, кажется, герои вот-вот встретятся. И осуществится история любви. Но Миша опаздывает. Ключевой момент в истории Миши – не случившаяся встреча. На следующий день он погибает под артобстрелом. Лена уезжает, так и не встретив свою любовь.

Для прослушивания этого эпизода авторы спектакля использовали локацию Картинного зала вокзала (зала ожидания на втором этаже). И здесь монтаж очень хорошо работает по принципу контрапункта. Ужасы блокадного Ленинграда противопоставляются блеску и роскоши голливудского мира, история счастливой любви главных героев фильма – не случившейся встрече Лены и Миши, вокзал с его неустроенностью и грязью – красоте зала с его картинами и роялем в центре.

Для создателей спектакля было важно, что они не привносят ничего инородного в пространство вокзала. Они именно *выявляют* его. Находят правильные работающие индексы, подключающие зрителя.

«Вокзал такое богатое пространство… <…> Он так хорош, этот воздух пространства, эта атмосфера. Мы старались гид писать уже по существующим залам. Когда сидели с Кириллом [Люкевичем] в зале ожидания, стали прилетать голуби. И стало понятно, что тоже надо написать гиду…»[5].

Голуби – полисемантический символ. В частности, символ бездомности, бесприютности. Вокзал – место, где обретают временный дом социально неблагополучные слои населения. Для тех, кто приезжает и уезжает – это тоже временное пристанище. Кроме того, голубь – символ мира. Того мира, который так ждали жители осажденного города. Еще голубь ассоциируется с новобрачными, любовью и романтикой. Это мечты Лены о большой любви и неслучившаяся романтическая история

Витебский вокзал. Санкт-Петербург

подростков. И, конечно, именно эту птицу посылал с корабля Ной для того, чтобы найти землю, причалить к ней на своем ковчеге и закончить бесконечное путешествие. Если представить, что вокзал – это ковчег, корабль (позже мы найдем подтверждение этой теории), то здесь голуби играют роль вестников далекой обетованной земли, о которой грезят, к которой ищут пути наши герои.

Раз уж мы упомянули корабль, скажем и об особом купольном устройстве деревянной крыши в зале ожидания на втором этаже. Оно (а также витражные окна и расположенная здесь маленькая церковная лавка) отсылают нас к храму. Сам текст – подлинный дневник – в соединении с пространством рождает исповедальную атмосферу. Отсюда – полная вера в реальность происходящего. Документальность текста и документальность пространства входят в двустороннее взаимодействие друг с другом.

«Память чувств» публики включается за счет нескольких моментов. Война – как триггер страха, тревоги. Вокзал – пространство беспокойства, потерянности, неуюта. А на другом конце системы координат – первая любовь, детская уверенность, что в итоге все будет хорошо. Эти «эмоциональные качели» максимально раскачивают внутреннее состояние зрителей.

Коснемся устройства спектакля. Кроме Лены и Миши, в спектакле присутствует третий герой – гид. На первый взгляд, это персонаж без истории, его функция скорее утилитарная – помогать нам ориентироваться в пространстве. На самом деле, именно столкновение эмоциональных дневников подростков с сухой технической информацией придает важный смысл всей истории.

«Я поняла, что нужен какой-то проводник <…>. Стала пробовать писать – какой он должен быть? Подумала, что он должен быть совершенно другой, чем они. Такой конкретный – про материал, про гвозди, скрепы – про железо. Если дети – про людей, сентиментальное, то он должен быть прямо про гвозди. То есть возникла эта история еще сквозная с проводником. То есть Лена говорит – я умираю, проводник говорит – какой прочный железобетон»[6].

В некотором смысле материалы, из которых состоит вокзал, – железо, бетон и т. д. – символизируют смерть. Равнодушный, холодный механизм войны, перемалывающий все живое. Подростковые дневники – мягкость, романтизм, чувственность. Жизнь, возведенная в абсолют. Здесь монтаж как прием достигает своей максимальной силы.

В самом начале спектакля гид говорит, что весь архитектурный стиль вокзала связан с мечтой поколения начала века о техническом прогрессе, о рывке вперед, который потом ужасно оборвут Первая и Вторая мировые войны. Странным образом ему вторит нежный дневник Лены, пылко мечтающей встретить свою любовь. И эта мечта тоже оборвется внезапно и трагически.

В спектакле есть интересный момент – в приложении мы должны выбрать путь: идем за Леной или за Мишей. С одной стороны, необходимый интерактив со зрителем, с другой – выбор (эвакуироваться или остаться в осажденном городе) и отсылка к собственному выбору пути в подростковом возрасте.

«Вспоминаешь себя в 17 лет, когда ты не понимаешь, куда тебе идти. Когда начинается подростковый возраст – это же очень тяжело человеку, в этом возрасте ты вообще не понимаешь, что происходит. Отчего все так больно, все так страшно, все так тяжело. При этом мне нравится еще этот художественный образ – дети ходят по вокзалу. Он не существует. Он же работал только летом, а с осени был закрыт. Стояли составы, а он не функционировал. И я представляю, как по этому закрытому вокзалу, где уже ничего не работает, ходят эти два подростка – мальчик и девочка в какой-то темноте, перешагивая через какие-то доски…»[7].

Самый сильный момент спектакля – финал. Мы идем по шестому пути, минуя платформу, проходя под уникальным, чудом сохранившимся дебаркадером, ровесником вокзала, и попадаем в пространство самого Петербурга. Словно вырываемся из лап блокадного города в сторону свободы под монолог навсегда покидающей Ленинград Лены. Позади – потери и беды, голод и болезни: «Я проклинаю город, в котором была так несчастна». Только что у нее впереди? Никто не может сказать. Зато мы знаем, что в этом направлении – через Прибалтику и Беларусь – погонит Красная Армия фашистов, освобождая северную столицу. Стал ли шестой путь для Лены дорогой свободы? В момент отъезда, однозначно – да. Но дебаркадер двумя лапами крепко держит своих жертв. Держит до последнего.

«Это не про то, как Лена уезжала, а про тебя сегодня, как ты идешь по этим путям, смотришь вдаль и думаешь о чем-то своем… Это уже про тебя лично, а не про каких-то далеких людей… Вдруг Лена и Миша становятся частью твоей биографии. И у Лены был этот текст в дневнике, который меня до сих пор потрясает, – "Прощай, Ленинград" – почти стихотворение в прозе. Когда она находится одновременно здесь и в будущем… Вот мы увидим другой город, в котором уже загорятся огни – машины поехали… <…> Будущее, которое укоренено в пространстве, но все равно какое-то другое»[8].

Здесь много «зазоров». Пространственных: вокзал, платформы, города, страны. Временны́х: Лена-подросток, Лена-взрослая, сегодняшний день. И зритель странным образом находится во всех этих многочисленных «складках». Мы провожаем Лену с платформы. А сами остаемся. Наедине с собой.

«Я вышел и вернулся не туда»

Драматург М. Дадыченко, режиссер Т. Ткачев

Спектакль группы «12:12» (М. Дадыченко, Т. Ткачев, А. Сагальчик) «Я вышел и вернулся не туда» рассказывает о жителях «Ночлежки». Участники спектакля (даже нельзя назвать их зрителями) перед началом получают конверты, в каждом из которых – история одного из жителей «Ночлежки» и карта перемещений по двору-«колодцу». Мы вскрываем конверт, читаем первый эпизод из жизни своего героя и выходим через окно на улицу.

«Это момент инициации, что ли. Как у всех этих героев в мифологии, они пересекают какую-то границу, чтобы оказаться в другом мире.

«Я вышел и вернулся не туда». Сцена из спектакля

<…> Это попытка встать на чужое место, посмотреть чужими глазами. <…> Потому что для нас было важно, чтобы человек, который проходит спектакль, смотрел извне внутрь окон. Как смотрят бездомные»[9].

Здесь мы видим много разных окон, возле каждого нас ждет какой-то предмет – старый фотоаппарат, склянка с остатками духов, заячья шапка, чай в термосе. И с каждым предметом нам нужно войти во взаимодействие – погладить шапку, ощутить запах духов, перевести затвор фотоаппарата или выпить чаю. И обязательно нужно написать о своих чувствах. Как бы составить свой собственный «бездомный» маршрут, основанный на ощущениях пяти органов чувств.

Конечно, предметы в этом спектакле – классические индексы. Здесь есть явная отсылка к Л. Кэрроллу и его «Алисе в стране чудес». Выход в окно – одновременно вход в другое пространство. Для нас – абсолютная неизвестность, прыжок в «кроличью нору». И все предметы, с которыми нам предстоит познакомиться, словно коржик с надписью: «Съешь меня» и бутылочка с этикеткой «Выпей меня». И кто знает, как мы изменимся? Мы практически минуем уровень осмысления, сразу отдавая приоритет органам чувств. Убывает критичность к документальности истории, но одновременно возрастает доверие ко всему происходящему. Ведь своим чувствам мы верим бездоказательно, априори.

Большей частью спектакль направлен на нерациональное, телесное ощущение. Понять бездомного человека можно только кожей – прошагав по холодному равнодушному пространству, под ветром, дождем, не имея возможности спрятаться и укрыться. Впрочем, в какой-то момент участников представления ждет приятный сюрприз – спрятанный подарок героя – любимая сладость. Еще один аффективный «крючок».

«Очень маленькие вещи радуют бездомных людей, у них долго ничего нет, и тут как чуть ли не с неба дар. Еще в этом есть что-то такое беличье – когда ты что-то такое прячешь на черный день»[10].

Кроме того, рождается чувство, что твой герой существует и передает тебе привет из какого-то другого пространства. Появляется элемент документальности, при том, что по большей части истории придуманы.

«Документальная только канва, то есть то, как люди так или иначе теряют дом. <…> Есть стереотипный образ бомжа – мужик, опустившийся, за 50, грязный, алкоголик. Но на самом деле это могут быть совершенно разные люди. И поэтому у нас в историях есть совсем молодые люди, и студенты, и даже был один парень из Чечни, член ЛГБТ-сообщества, который спасался от преследования. Но все истории написаны мною»[11].

Первый раз группа «12:12» играла этот спектакль внутри одного из домов Петроградского района, но история не работала. «Благополучие» уютного красивого обиталища никак не могло включить атмосферу бездомности. И только с переносом действия во двор улицы Достоевского (еще один индекс – отсылка к самому «неблагополучному» российскому классику) спектакль заиграл в полную силу. Мы оказались на чужой территории, где чувствуем себя максимально небезопасно.

«Открытое пространство – более злое пространство, там очень много людей живет, которые не в лучшей социальной ситуации. Плюс у открытого пространства не очень хорошая репутация среди местных жителей. Постоянно их посещает всякая неформальная молодежь. Постоянно приезжает полиция. И вся движуха, которая происходит в открытом пространстве, местными жителями воспринимается с подозрением. Он и исторически такой <…> район, там же Лиговка рядом. Рабочие окраины. Банды. И ты просто чувствуешь эту тревожную атмосферу»[12].

Если в рассмотренном нами ранее спектакле пространство (вокзал) помогало авторам, то здесь ситуация обратная – оно максимально конфликтно. Оно не принимает чужих. Жители двора крайне негативно

относятся к спектаклю – требуют убрать артефакты, иногда их воруют. Однако именно этой конфликтностью пространство и запускает зрительский хронотоп. Оно становится главным и самым действенным героем спектакля.

Как и все гетеротопии, пространство в спектакле прерывает время – мы одновременно «исчезаем» из собственного обычного времени, перемещаемся по временно́й координате нашего героя, синхронизируемся с историей «неблагополучного района». Пространство спектакля, конечно, гетеротопия отклонений. Мир подворотни, людей социально-неблагополучных, естественно считается отклонением от нормы. И одна из задач авторов – показать, как быстро и легко можно переместиться в этот мир (открытость гетеротопий) и, одновременно, как тяжело в него проникнуть стороннему наблюдателю (закрытость гетеротопий).

Стоит уделить внимание и наблюдателям этой истории – прохожим, которые невольно становятся свидетелями действа. Они подходят к участникам спектакля, интересуются происходящим, предлагают помощь. По сути, возникает еще один спектакль, смысл которого остается загадкой для посторонних зрителей, а «организованные» зрители становятся актерами. Это пространство еще не изучено авторской группой, оно возникает спонтанно и в общей канве истории никак не занято. Его освоением еще предстоит заняться.

«Мы изначально понимали, что будет интерес со стороны других людей, потому что, когда делается что-то интересное, что-то странное – хочется подойти и посмотреть. Это скорее что-то случайное, чем то, что мы закладывали. <…> Получается, что люди, которые участвуют в спектакле, и люди, которые подходят посмотреть – они участвуют в двух разных мероприятиях. Те, кто подошел, просто не знают, что здесь происходит. Для них – просто инсталляция, просто выставка»[13].

Использование еще одного зрительского пространства поместит зрителей из первой группы в дополнительный «зазор», локацию «между». Тогда зрительское пространство № 1 будет периодически становиться актерским, независимо от желания участников. Ведь для прохожих зрители спектакля – актеры. Они действуют, они знают исходную историю, они сливаются с героями. Такое «мерцание» пространств позволяет увеличить воздействие на зрителей, еще больше лишая стабильности их собственные пространство и время. Парадоксальным образом мы понимаем, что, если даже в спектакле номинально не заявлены актеры, они все равно появляются. Пусть в непривычном нам виде. Получается,

«Я вышел и вернулся не туда». Сцена из спектакля

что при всей гегемонии пространства, без актерского пространства-события нам не обойтись. Не оказывая прямого воздействия на зрителей, «вскрывает» пространство именно актер.

В финале спектакля участники собираются на кухне: вешают штору, ставят чайник, расстилают плед – создают домашний уют. Здесь очевиден принцип использования монтажа как инструмента режиссера. Так как за время общего поиска артефактов все успели перезнакомиться и пообщаться, финальное чаепитие становится логичной кульминацией действия. Пространственно-пластическая система распадается, и мы становимся самими собой, только уже с приобретенным новым опытом.

«Когда люди собираются на очень тесной кухне – у вас нет другого выхода, как начать общаться. У всех наших героев нарратив такой – им не к кому было обратиться, и в конце концов они кого-то обрели. <…> Обрести друг друга – это и есть найти дом. А не то, чтобы найти какое-то помещение, в котором можно жить»[14].

Когда в конце спектакля к зрителям выходит режиссер Тимофей Ткачев, чтобы поговорить о полученном впечатлении, зрители максимально открыты и готовы к диалогу. И если для авторской группы разговор на кухне – форма обратной связи, то для зрителей – возможность продолжить общение уже за границами действия, перенеся новые смыслы в собственную жизнь, в свой зрительский хронотоп.

Пространство *site specific* совершенно уникально по своей природе. Переставая выполнять утилитарную функцию, оно не становится театральным. И зритель до конца не может понять, как себя вести – что можно, что нельзя, каковы правила? Именно этот эффект позволяет сделать проникновение зрителя в пространство максимально легким и органичным. Зритель углубляется в рефлексию, размытость границ действует как мощный раздражитель. Стимул для действия: включиться в происходящее, понять систему, вернуться к себе, уже измененному.

[1] *Pearson, M. Shanks M.* Theatre / Archaeology. London, New York: Routledge, 2001. P. 25.
[2] Интервью Т. Рахмановой. Личный архив автора. Ед. 1. С. 57.
[3] Там же. С. 64.
[4] Там же. С. 58.
[5] Там же. С. 60.
[6] Там же. С. 59.
[7] Там же.
[8] Там же. С. 58.
[9] Интервью М. Дадыченко. Личный архив автора. Ед. 2. С. 62.
[10] Там же. С. 63.
[11] Там же.
[12] Там же. С. 61.
[13] Там же. С. 63.
[14] Там же. С. 62.

Олеся Лихачева

Театральные формы в условиях пандемии COVID-19

В последнее время ведутся жаркие дискуссии о видеотрансляциях спектаклей и их качестве, о включенности театра в цифровое пространство. Они были в значительной степени спровоцированы пандемией. Из-за локдауна этот вопрос приобрел особую остроту. Театры были поставлены в безвыходное положение и им пришлось переосмыслить использование современных технологий, массово переходить в онлайн (с разной степенью успешности), а также запускать сайт-специфик проекты, многочисленные спектакли-променады, спектакли в нестандартных, открытых локациях. Если раньше режиссеры могли прибегать к таким формам в качестве эксперимента, в эпоху коронавируса они стали жизненно необходимы, а в период особенно строгих ограничений – единственным выходом.

Некоторые использовали онлайн-формат наиболее прямым и очевидным образом – играли спектакль в пустом зале и снимали его на видео; некоторые выкладывали архивные записи; но были и те, кто ратовал за создание новых театральных форм и осваивал различные интернет-площадки (социальные сети, *zoom*, спектакли по телефону, чат-боты и т. д.). Стало очевидно, что законы и эффекты конвенциональной сцены не всегда применимы в интернет-пространстве, оно требует иного мышления. Хочется верить, что этот опыт смог убедить многих театральных деятелей – онлайн-эксперименты не суть суррогат или слабый заменитель привычного спектакля, а самостоятельная сфера, требующая особого отношения, особых инструментов, особого типа зрительского вовлечения.

Логичным ответом на запрет массовых скоплений людей в одном месте стал выход театра за пределы театральных стен. Выход реальный (здесь я имею в виду различные сайт-специфик эксперименты, например, спектакли в лесу, спектакли-променады для одного зрителя) и, главным образом, виртуальный (уход в тотальный онлайн). Театр ворвался в гаджеты с доставкой на дом и стал доступен неограниченному количеству людей в любом месте и в любое время.

Меж тем, нельзя сказать, что путь цифровизации до 2019 г. был неизведанным. Можно вспомнить несколько интернет-экспериментов конца 1990-х гг. Адриена Йеник и Лиза Бреннейс в пространстве одного из первых чатов «Дворец» (*The Palace*) создали свой «Компьютерный театр», где в 1997–2002 гг. экспериментировали с различными произведениями, в том числе и с «В ожидании Годо» С. Беккета. В каждой постановке мог участвовать любой присутствующий в чате человек, а Адриена и Лиза с помощью своих аватаров отыгрывали роли Диди и Гого.

В 2011 г. Эд Форнилес и его команда делают перформанс в *Facebook* «Мгла в общаге»: «Три месяца художник и его друзья воплощали вымышленных персонажей <…> и ставили мыльную оперу со множеством побочных сюжетов, меняя свои статусы»[1]. Очень точно рефлексирует по поводу этого события и в целом относительно инициатив искусства в соцсетях К. Пол: «Этот проект обнажает нарциссизм культуры соцсетей и заставляет задуматься над условностью понятий “сюжет” и “идентичность”, тем самым одновременно ниспровергая эту онлайн-платформу, и привлекая внимание к ее нарративному потенциалу»[2].

Если до эпидемии сфера онлайн была местом эксперимента и выбора/желания режиссера, то в эпоху карантина виртуальное пространство

Читка в рамках фестиваля «Корона-фест»

стало по большей части неизбежным выходом/решением для всех. Это породило множество споров о природе театра и губительной подмене, но шлюзы были уже открыты, а поток трансляций бесперебоен. Помимо *live* трансляций, где спектакль играется на театральной сцене на пустой зал и идет онлайн, как, например, было с громкой премьерой «Маузера» в Александринском театре; а также помимо трансляций архивных записей, стали появляться новые спектакли в социальных сетях, инстаграме, на *zoom*-площадках и так далее. Приведем список привлекших наше внимание произведений в этих формах.

— Е. Каменькович «Выбрать троих» (драматург – Д. Данилов) *zoom*-спектакль показан в рамках фестиваля «Цифровой театр 2020».

— С. Александровский «Брак» (драматург – А. Волошина) *zoom*-спектакль о состоянии общества в 2035-м году. Показан в рамках «Точки доступа 2020». Выбор площадки *zoom* для спектакля является сюжетообразующим, но и иллюстративным: герои договорились встретиться там, чтобы отдать дань воспоминаниям о карантине-2020 и почтить этот ретроформатный способ связи. Примечательно, что это один из немногих спектаклей, сознательно придуманный для платформы *Zoom* еще за год до пандемии. По словам Семена Александровского, он давно уже понял, что «должен возникнуть ритуал, когда театр приходит к тебе»[3]. Таким образом, идея цифрового спектакля, приходящего «в любой

момент на твой персональный монитор», призванная *опередить время*, оказалась удачно *вовремя*.

— Инстаграм-мюзикл А. Франдетти «Мой длинноногий деда» (победитель фестиваля «Цифровой театр 2020») – адаптация бродвейского (*Off-Broadway*) мюзикла *Daddy Long Legs*. Проект Франдетти полностью встроился в платформу инстаграм-сториз и транслировал по несколько сцен каждый день в течение месяца. Однако целиком его все равно можно было увидеть на платформе *YouTube*. Что важно сказать о формате видеосъемки – она вертикальна, это тоже маркер нашего времени, поскольку все приложения максимально адаптированы под смартфоны, на которых вертикальные видео и смотреть, и делать гораздо удобнее.

— *I don't Want to See This* / «Я не хочу это видеть» (Лиор Залмансон, Майя Магнат) – интерактивное онлайн-шоу от компании «Импресарио». В основе спектакля – презентация для будущих работников *Facebook*, просматривая которую зритель (по сюжету – соискатель на должность модератора в эту компанию) должен разобрать предложенный ему контент на приемлемый и запрещенный.

— *smart* – чат-бот в *Telegram* от Никитинского театра (г. Воронеж), который предлагает посмотреть за небольшую плату 4 спектакля, сделанных специально для веб-пространства (2020).

— *Love Lockdown* – команда *Schaubühne* (Кристоф Гавенда и Дженни Кениг), адаптация «Импресарио» (2020) *Zoom*-спектакль на двух актеров о любви во время карантина по одноименной пьесе Дункана Макмиллана.

— Десктоп-спектакль «Феи», «Гоголь-центр», реж. Давид Бобе, (2020). Видеоэссе с элементами видео-арта по тексту Ронана Шено.

— *CLOUDME* (Мария Пацюк, Николай Мулаков). *Zoom*-эксперимент, где случайным образом выбирается зритель, которому открывается доступ к компьютеру перформера. И зритель на глазах остальных может совершить в этом компьютере все, что угодно. Спектакль показан в рамках «Точки доступа 2020».

— Спектакль-чат «Лесосибирск Лойс» режиссера Радиона Букаева. Для участия в спектакле зрителю предлагается вступить в специально созданную группу ВКонтакте «Лесик лойс», где, собственно, и проходит сам спектакль о подростках, типичной средней школе и современности.

— Фестиваль «Точка доступа» можно назвать примером моментального реагирования: он полностью и успешно состоялся в онлайн-формате.

— Отдельно стоит упомянуть спектакли-променады, спектакли сайт-специфик, рассчитанные на одного зрителя, также ставшие трендом времени, как то: проект «Театр быта» Никиты Славича, где каждый выпуск – отдельный аудиоспектакль для повседневного места (ресторан быстрого питания, супермаркет, квартира, набережная, подъезд); спектакль-прогулка «Агент» Екатерины Угленко, где зрители гуляли с альтернативной версией себя, и каждый текст создавался непосредственно под героя; спектакль «Я делаю тебе сайт-специфик, пока ты режешь лук у себя на кухне» Олега Христолюбского, в основе которого телеграм-бот, регулирующий действия зрителя, сидящего дома на карантине; «Алло» Бориса Павловича.

Нельзя не отметить факт: адаптивные механизмы сработали не во всех онлайн-проектах, поскольку специфика цифрового пространства требует отдельного погружения и осмысления, и те законы, что действуют на сцене, тотально не срабатывают на экране. По словам опять же, Семена Александровского: «цифровое пространство уже наделено огромным количеством признаков сайт-специфика <…>. Если сцена – это коробка с нейтральным пространством, то цифровая среда уже несет большое количество неуниверсальных смыслов. Значит, работая с цифровой средой, нужно воспринимать ее как первичную. Если этого не сделать, а попытаться перенести в цифровую среду старые ритуалы из нашего бэкграунда, полноценной независимой истории не получится. Думаю, было бы странно просто играть спектакль, поставив камеру на сцену, и транслировать запись на компьютер. В этом случае получится не цифровой спектакль, а архаичный уродец, который пытается быть современным»[4].

Большинство режиссеров из приведенного списка решили не осмысливать законы цифрового пространства, а просто перенести туда театр, но, выражаясь компьютерным языком, можно сказать, что перенос файла произошел со значительными потерями данных. Однако, все эти эксперименты имеют свои плюсы, которые, хочется верить, впоследствии разовьются до того состояния, когда онлайн-театр будет восприниматься как отдельная ветвь этого искусства.

Еще одним ответом театра и драматургов на вызов времени стал онлайн-фестиваль современной драматургии «Корона-фест». «Корона-фест»[5] объединил три фестиваля – «Корона-драму», «Корона-камеди» и «Корона-скул» – в своего рода Корона-триптих. Эти мероприятия

Читка в рамках фестиваля «Корона-фест»

состоялись весной 2020 г., спустя два месяца после закрытия театров и объявления режима самоизоляции. Все они, несмотря на небольшие различия в жанрах и выборе тем, посвящены центральной проблеме: эпидемии коронавируса и настроениям вокруг событий, которые мы не выбирали. «Онлайн-фестиваль мини-пьес на тему коронавируса и всего, что с ним связано», – так заявили о «Корона-драме» ее создательницы, драматурги Евгения Алексеева, Ксения Никитина, Елена Нестерина, Инна Гридина и Юлия Пономаренко. Событие было обязано случиться, как ответ времени и страхам. Всем желающим было предложено осмыслить и зафиксировать происходящее в тексте и прислать на адрес проекта, причем подчеркивалось, что это не конкурс, а драматургический флешмоб, блицкриг, хотя уместнее назвать это блиц-криком.

За две недели было прислано около 80 пьес (как от начинающих, так и широко известных драматургов – Ася Волошина, Дмитрий Данилов), после чего организаторы предложили работу над ними режиссерам.

Время определило не только тему фестиваля (эпидемия), но и его формат (онлайн). Эфиры читок и эскизов включали в себя пьесы различных жанров (от стихотворных до документальных, от драмы до комедии) и были выполнены режиссерами и актерами «Балтийского дома», «Практики», «Цеха», «Электротеатра Станиславский», РАМТа, БДТ, МДТ – Театра Европы, «Театра. doc» и других.

В ситуации, когда всех заперли дома наедине с собой или близкими, многие оказались в панике и растерянности, и «Корона-драма» помогла не только отрефлексировать и осмыслить свои индивидуальные страхи, но понять масштаб и схожесть проблем, то самое «я/мы». Мы могли наблюдать, как реакция на событие становится полноценным, отдельным событием, получившим довольно сильный отклик у драматургов и громкий резонанс в соцсетях и СМИ.

Многие тексты можно назвать недостаточно выстроенными или выстраданными, но это не минус, а качество, особенность, свойство. «Корона-драма» – как песня, сочиненная в моменте, на ходу, это гимн (*крик*) настоящему, это баттл, но не драматургов друг с другом, а драматургов с эпидемией, где все пишущие люди объединились против одного оппонента и каждый по очереди, как в рэп-баттле, выдает свой дисс[6] противнику. Я соглашусь с Татьяной Джуровой, определившей фестиваль, как «попытку хоть как-то взять ситуацию под контроль, разыграть ее и снять напряжение», а также как «аутотерапевтические акты, которые пусть и не войдут в историю как художественный факт, но, возможно, кому-то помогут здесь и сейчас»[7].

В первый день фестиваля было показано десять эскизов, во второй – семь, в третий – пятнадцать. Через все трансляции предупреждающей лентой тянулся хэштег **#лучшедома**, призывающий оставаться у экранов компьютеров в своих квартирах. Пьесы транслировались также лентой без пауз в сети ВКонтакте и на сайте фестиваля, и были решены как в виде привычных читок, так и в виде эскизов, заранее разыгранных актерами в локациях, предлагаемых пьесой. Например, эскиз «Старой новой сказки» Ксении Никитиной режиссер Олег Болдер решил, согласно тексту, разыграть в лесу. Это комедийная фантазия о том, кто же на самом деле убил колобка, в которой бабка и дед, дожившие до наших дней, надели не только платок и ушанку, но и медицинские маски.

В комедии «Капитан Россия» Сергея Давыдова действие также происходит в лесу, куда отправляются двое студентов, чтобы намеренно заболеть и попасть в больницу, потому что там есть стабильное питание. В ходе беседы они понимают, что заблудились и придумывают кричать «Навальный», чем моментально вызывают Капитана Россию, который указывает им дорогу. Ксения Никитина, выступившая здесь режиссером, решила разыграть этот разговор на фоне виртуального леса в *zoom*.

В «Дорогом Леониде» Анастасии Гайдуковой действие, как и читка, происходят в типовой квартире дома-муравейника. Это история парня, у которого в детстве погиб отец, мать умерла от ковида, он остался один и не может этого осознать, разговаривая с призраком матери, как с реальным человеком.

В «Бирнамском садике» Аси Волошиной герои также находятся в квартирах, только каждый – в своей. Разделенные расстояниями и обстоятельствами, они ностальгически переписываются обо всем прошлом, умалчивая о том, что совместного будущего, вероятно, для них больше нет. Эпидемия оставляет каждого при своих: его – с семьей, ее – с котом, которого больше «нет причин не заводить».

Иногда режиссеры играли с локациями непосредственно внутри квартир, например, в читке пьесы «Про любовь» В. Семицветовой – режиссер Елена Павлова решила устроить актерам разговор в ванне с пеной.

В истории «Кишка тонка» драматург Даша Че описывает драму микро-мира (текст так и маркируется: «пьеса под микроскопом») о роте микробов и вирусов, антивирусах и Савве Андреевиче, в организме которого кишит и кипит вся эта война. Эскиз был показан Московским театром кукол, оживившим микробов и командира роты из подручных средств.

Встречались и монопьесы, например, «Санитарка» Антона Горынина – монолог мужчины в боксе инфекционной больницы. Теперь уже ясно, как страшна обстановка в больницах, как тяжело протекала болезнь, а тогда, в той читке мужчина прекрасно себя чувствовал, лежал в пижаме и буднично рассказывал о любовницах.

«Выбрать троих» Дмитрия Данилова (пьеса имела особенный успех у театров и фестивалей во время самоизоляции) – фантазия о том, как по новым правилам карантина нужно выбрать трех людей, с которыми будет разрешено находиться в постоянном физическом контакте, причем не обязательно выбирать из родственников, что и случается в семье героев пьесы. Нежелание близких общаться близко: новые *масочные условия снимают маски* с членов семьи и обозначают непроговоренные конфликты.

В «Нехороших симптомах» А. Казюханова обо всех кашляющих докладывают куда следует, а здоровым людям заранее предлагают эксклюзивные условия погребения. В «Мутации Ирины» Е. Тимофеевой женщина перед апокалиптической угрозой обзванивает всех забытых подруг. В пьесе «Сурайя» Исмаил Иман пишет о том, что нет смысла больше покупать одежду:

«Он. Я хотел пиджак купить.
Она. Давай купим.
Он. А смысл? Куда в нем ходить?
Она. Ну почему же!
Он. Светский раут в супермаркете.
Она. У тебя же видео-коллы.
Он. Достаточно рубашки.
Она. А сам в спортивных штанах.
Он. Не видно».

Здесь же, как и во многих других пьесах, идея завести собаку в качестве законного повода для выхода из дома.

В документальной «Ленте» Инна Гридина собрала мнения (выкрики) из социальных сетей на различные темы: переживания за будущее образование, из-за выросших цен на лекарства и т. д. В *Free Hugs* Ольга Малышева переживает оттого, что в доме множится пластик (пакеты, упаковки) от бесконечных доставок еды.

Глеб Колондо пишет пьесу о том, как можно сочинить пьесу о коронавирусе (пьеса «Ть. Ть. Ь.»), предлагая называть его крона-вирусом для большей музыкальности звучания. Юрий Урюпинский в пьесе «Облачко» дает диалог двоих, дежурящих у дверей больничной палаты, где врачи пытаются спасти ребенка, который в финале, побежденный болезнью, превращается в облачко. В пьесе же «4-й акт» Марты Райцесс нет ни слова о коронавирусе, эпидемии, страхах и симптомах, поскольку двое так увлечены друг другом, что ничего и никого иного в их вселенных не существует. А в «Свадьбе вокруг дивана» М. Вороновой герой, наоборот, убегает от женитьбы, скрываясь на работе, в ординаторской. В «Карантюфе» А. Загера происходят конференции и вечеринки в *zoom* (платформа – символ ковида). В «Аня вернулась домой» Н. Овчинниковой баба Маша и баба Катя делятся страхами насчет Ани, не самоизолировавшейся, а разгуливающей по улице после возвращения из Италии.

Больше пятидесяти пьес шорт-листа, больше пятидесяти свидетельств времени. Несмотря на то, что документальных текстов всего шесть, остальные, художественные пьесы равно заражены документализмом. Я бы назвала все эти тексты – хором трагедии, эхом кризиса, если угодно. Так или иначе, все они восходят к одному опыту и к общему страху. Кроме ужаса перед непонятным вирусом, многие напуганы и истощены вполне обычными вещами: так, пребывание дома с семьей

Афиша фестиваля *Corona drama*

становится невыносимым; дом кажется не крепостью, а тюрьмой; даже понятие «шопинг-терапия» теряет актуальность, поскольку некуда наряжаться. Здесь признания «я *тоже* боюсь умереть» и «я *тоже* не хочу так жить» равносильны.

Рассуждая о фестивале, Мария Сизова находит позитивное противоречие: несмотря на то, что пьесы были об эпидемии, связанной с осложнениями функций органов дыхания, в текстах «помещалось много воздуха и свободы»[8]. И с этим я полностью согласна.

Вслед за «Корона-драмой» последовала «Корона-comedy» – исключительно комедии, но сделанные из тех же «компонентов». Вот одинокая женщина, сидящая дома с котом несколько месяцев подряд, напуганная указом сдать домашних питомцев в связи с выявленными фактами распространения коронавируса через кошек, собак и хомяков («Женщина, кошка, Артур Чапарян» Аллы Дамскер). Вот история про дефицит медицинских масок: «Запишу тебя в очередь на маски. Будешь 1385-м» («Маска» Дэн Нескин). Комедия, в которой простой парень Семен по ошибке попадает в *zoom*-конференцию ангелов и Бога и, принимая беседу за философский разговор, решает его поддержать («Мор вер. 3» Д. Ретрова). В пьесе Елены Нестериной «В постели с врагом» муж подцепляет, но не вирус, а клеща. В «Киберфутболе» Александры Стрижевской в квартиру к семье приходит заскучавший на изоляции любовник жены и отлично

Афиша фестиваля *Corona school*

проводит время с таким же заскучавшим мужем. Мужчины находят массу *общих* интересов, не замечая, как вытесняют из своей компании «*общую*» женщину. Комедия «ООО “Теплые руки”» рассказывает о сервисе «обнимашек», которым охотно пользуются люди, страдающие от одиночества на карантине. А в комедии Инны Гридиной «Хочу заболеть» женщина, делая тест на коронавирус, узнает, что она беременна.

Фестиваль «Корона-скул» завершил цикл «Корона-феста» и сосредоточился исключительно на теме образования в новых условиях. Это были пьесы для и о взрослых. Например, в тексте «Этика эстетика» Александры Стрижевской – мать и дочь: одна сдает экзамены в магистратуре, а другую перевели на «удаленку», и они вынуждены, не мешая друг другу, делить комнату в *zoom*-конференциях. А в пьесе Антона Горынина «Связь прервалась» учительница бросает «удаленку» и уходит в репетиторство.

Совершенно справедливо напрашивается сравнение бесконечных онлайн-трансляций с пиром во время чумы. Но я назвала бы это пиром *вместо* чумы. Вывести свои страхи на вид, снять печать запрета с пугающих тем, понять, что ты не один – это действительно важная миссия, и количество присланных в сжатые сроки пьес говорит о том, что людям необходимо было выплеснуть непроговоренное, а количество просмотров подтверждает актуальность события.

Феномен этого фестиваля, кроме его несомненной уникальности и созвучности времени, в его востребованности – он выдержал огромную конкуренцию в борьбе за зрителя в потоке онлайна. Выходит, те темы, тот «воздух», задор и спонтанность были нужны и – даже если это не сокровища – дорогого стоят.

[1] *Пол К.* Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2020. С. 122.

[2] Там же.

[3] *Ефременко О.* Онлайн-поворот: пять мнений об итогах цифрового сезона. URL: http://oteatre.info/onlajn-povorot-pyat-mnenij-ob-itogah-tsifrovogo-sezona/ (дата обращения: 28.08.2021)

[4] Там же.

[5] Здесь и далее: официальная страница фестиваля в соцсетях. URL: https://vk.com/coronadrama (дата обращения: 29.09.2021)

[6] *Дисс* (от англ. disrespect – неуважение) – в хип-хоп-слэнге это песня, основной целью которой является словесная атака на кого-то иного, обычно другого исполнителя.

[7] *Джурова Т.* Петербургские драматурги провели конкурс «Корона-драма». URL: http://flyingcritic.ru/post/peterbyrgskie-dramatyrgi-proveli-konkyrs-korona-drama (дата обращения: 29.09.2021)

[8] См.: *Алексеева Е.* Эпидемия драматургии. URL: https://novayagazeta.ru/articles/2020/05/29/85605-epidemiya-dramaturgii (дата обращения: 07.10.2021)

Галина Коваленко

Патриарх британского театра

Старейший британский драматург Эдвард Бонд – автор более 50 пьес, однако на родине они очень мало ставятся, в то время как во Франции по числу постановок Бонд следует за Мольером[1].

Эдвард Бонд

В 2012 г. в июне в Канаде (Торонто и ряде городков Южного Онтарио) состоялся десятидневный фестиваль в честь 50-летия творческой деятельности Эдварда Бонда. Инициатором был режиссер и драматург, возглавляющий театральную компанию *Sheep no Wool* («Овцы без шерсти»), Ален Дилуорт. В афише – спектакли по пьесам Бонда, а также лаборатория, посвященная эволюции его взглядов на драму с показом подготовленного в ее рамках материала.

В 2019 г. в хорошо известном лондонцам пабе-театре, расположенном в старинном районе Лондона Камдене, по улицам которого ходили герои Диккенса и где в период реновации Камдена происходит действие пьесы Пинтера «Комната», *Etcetera Theatre* показал первую часть триптиха Бонда – «Меня нет» – в постановке Льюиса Фроста. Интернет-журнал цитировал текст маститого драматурга, написанный специально к спектаклю: «Фашизм в любой форме заканчивается поражением и самоубийством. Это логика ситуации, а в массовом масштабе – логика реальности…»[2].

Автор рецензии Мэри Бир назвала весенний сезон 2019 г. «художественным выражением *zeitgeist* (духа времени): в *West End* шел фестиваль Пинтера, в *National Theatre* – пьеса Кэрил Черчилл *Top Girls, в Etcetera Theatre* – Бонд»[3].

Тимоти О'Хара – Билли,
Таня Муди – Элис.
«Стул».
Lyric Hammersmith Studio

В 2020 г. ведущие газеты *Guardian*, *Evening Standard, Financial Times* и даже *New York Times* перепечатали рецензии 2012 г. на спектакль «Стул» по пьесе Бонда в *Lyric Hammersmith Studio*. А *Independent* опубликовала статью Марка Равенхилла 2010 года «Что произошло с Эдвардом Бондом?» о драматургах, «изгнанных из британских театров на вершине их творчества. Они ставятся на периферии в пустых паркингах или в пабах, очень удаленных от *Royal Court* и *National Theatre*. Бонд – самый значительный из драматургов-изгнанников, но и самый несговорчивый, а его пьесы признаны хаотичными и трудными»[4].

Дэвид Туайон – автор книги «Эдвард Бонд: говорит драматург» находит парадоксальным, что «провозглашенный величайшим из ныне здравствующих британских драматургов Бонд, признанный глава бескомпромиссной драмы, скорее ее представляет, нежели является одним из ее ярчайших создателей»[5].

Эдвард Бонд родился 18 июля 1934 г. в Лондоне в семье неквалифицированного рабочего. Его детство выпало на годы войны: эвакуация, возвращение в Лондон, где он пережил бомбежки в 1940 и в 1944 гг. В 15 лет ушел из школы, в 50-х служил в армии. Занялся самообразованием в области театра, став драматургом, поэтом, режиссером, киносценаристом и одним из видных теоретиков драмы. В 1956 г. под огромным впечатлением от гастролей *Berliner Ensemble* идет путем создания современной социально-политической драмы. Постепенно отказывается от теории Брехта: «Эффект остранения Брехта приводит драму к упрощению, поскольку это не более чем вторжение научности»[6].

С другой стороны, Бонд – питомец *Royal Court*, кузницы британской новой драмы (начиная с «Оглянись во гневе» Джорджа Осборна, 1956), а его пьеса «Спасенные» оказала влияние на большинство британских драматургов конца 60 – 70-х гг. Премьера состоялась 3 ноября 1965 г. в *Royal Court* и заняла особое место в истории английского театра.

Майкл Биллингтон называет пьесу «редким явлением искусства, которое можно сравнить с "Весной священной" Стравинского или картиной Пикассо "Авиньонские барышни", изменившими культурный ландшафт»[7].

В фундаментальном труде о британском театре второй половины XX – начала XXI вв. Биллингтон цитирует каталог выставки «Насилие в обществе: Природа и искусство», проходившей в Лондоне в 1964 г.: «Антропологи будут утверждать, что нормальные и ненормальные проявления насилия определяются культурой». Через полвека после премьеры «Спасенных» Биллингтон пишет, что это «ключ к пониманию одной из пьес десятилетия, которая не только смела границы понимания, но стала причиной серии событий, приведших к изменению закона»[8].

Речь идет о том, что «Спасенные» и «Раннее утро» Бонда стали причиной отмены закона о цензуре (1968), действовавшего в Британии 230 лет.

Первой публикации «Спасенных» Бонд предпослал «Заметки автора. О насилии». Основные постулаты предисловия выражены конкретно: «Идея необходимости насилия у человечества рождается политическим устройством. <…> Не инстинкты, но социальные условия провоцируют насилие. <…> Капитализм превратил насилие в потребительский товар»[9].

В «Спасенных» Бонд уделил больше внимания ремаркам, чем тексту, состоящему из коротких фраз испорченного английского и сленга, характерного для южной части Лондона. Биллингтон обращает внимание на язык пьесы, искореженный, бедный; его «лингвистическая пустота приводит к моральному индифферентизму»[10]. Действительно, язык пьесы отталкивает. Если Пинтер с его повторами, клише, словесной путаницей в результате создает поэтический образ, то Бонд использует лексику городских низов, по большей части грубую, в которой непристойности органичны, словарный запас беден.

Ремарки представляют пластическую партитуру пьесы, сюжет которой – бессмысленное жестокое убийство младенца молодыми бездельниками. Бонд показывает семейство, члены которого почти не общаются друг с другом. Старшее поколение, отец и мать противостоят друг другу во всем. Их дочь Пэм родила ребенка, не нужного ни ей,

ни ее гражданскому мужу Фреду. Единственное чтение, которое занимает мать и дочь, – программа радиопередач. Пэм приводит в дом в качестве квартиранта Лена. Он обращает внимание на плач ребенка, переходящий в вопли и хрипы. Пэм равнодушно говорит, что это кошка, застрявшая в дымоходе. Эта реплика отзовется в страшной кульминации пьесы. Она связана с появлением новых персонажей – группы парней: «Джунгли. Перестрелять желтых ниггеров! Забить их, как свиней»[11]. К «желтым ниггерам» они относят всех, кто не входит в их окружение.

Один из этих гопников насмерть сбил подростка и доказал полицейским, что виновата была сама жертва. Друзья его одобряют, даже сочувствуют, потому что ему пришлось из-за похорон, на которые его заставили пойти, пропустить работу и потерять заработок.

Кульминационная шестая сцена начинается мирно: Фред в парке удит рыбу, приходят Лен и Пэм с коляской. Идиллия длится недолго: Фред и Пэм выясняют отношения, и она в раздражении уходит, бросив коляску. Лен идет за Пэм. Собравшиеся вокруг парни заглядывают в коляску и с отвращением рассматривают несчастного неухоженного младенца; один из них поет издевательскую колыбельную, остальные отвратительно гогочут. Коляска превращается в нечто вроде футбольного мяча, парни входят в раж, хватают ребенка за волосы, сдергивают подгузник, называют его «желтым ниггером» и «жиденком»[12]. В ребенка летят камни, банда забивает его до смерти. Один из них бросает в коляску горящую спичку. Затушив пламя мочеиспусканием, они в страхе разбегаются. Звонит церковный колокол. Возвратившаяся Пэм, даже не заглянув в коляску, идет домой.

Биллингтон пишет, что «сцена вызывает ужас и тошноту. <…> Ребенок превращен бандой в бесчувственный объект, овеществленного врага, при помощи которого тренируют на учениях солдат, готовя их к убийству»[13]. Финал пьесы повторяет начало: все возвращается на круги своя. После суда семья собирается вновь. Мери и Пэм уткнулись в программу телевидения, Гарри ищет абонемент в бассейн, Лен чинит стул. Если для Биллингтона Лен – «антигерой, приведенный Пэм с единственной целью – перепихнуться с минимумом слов и без физических прелюдий»[14], то для драматурга он – «главный герой, по природе добрый вопреки воспитанию и окружению». Бонд комментирует: «молчаливый социальный тупик; если зритель полагает, что это пессимизм, то лишь потому, что не научился хвататься за соломинку. Это единственный выход, альтернатива – бессмысленный оптимизм. Подставлять другую

Тимоти О'Хара – Грит. «Меня нет». *Lyric Hammersmith Studio*

щеку под удар – отказ смотреть фактам в лицо, но для Лена это не выход. Он живет в самом худшем, лишенном надежды мире, но не отворачивается от него. Нет более крепкого и честного оптимизма, чем этот»[15]. В авторском послесловии к пьесе Бонд писал: «"Спасенные" – почти безответственный оптимизм»[16].

В 2000 г. в Бирмингеме состоялась премьера триптиха Эдварда Бонда «Стул». В предисловии к публикации автор подчеркивает: «Эти сцены выбраны мной, чтобы показать, насколько умножились проблемы, поставленные в "Спасенных"»[17].

В 2011 г. пьесу поставил Шон Холмс в *Lyric Hammersmith*. Майкл Биллингтон отметил, что спектакль 2011 г. звучит точнее и правдивее «Спасенных» в *Royal Court* (1965): насилие показано, как «социальная деформация, а не продукт жестокого, абсурдного мира»[18].

Триптих Бонда включает три одноактные пьесы «Меня нет» (*Have I None*), «Нелегал» (*The Under Room*), «Стул» (*The Chair*). Драматург датирует происходящее во всех трех частях 18 июля 2077 г. Антиутопия рисует мир, в котором люди зомбированы, память о прошлом утрачена, запрещены даже семейные фотографии, во всех сферах жизни господствует единый стандарт. Спектакль идет в одной декорации с небольшими добавлениями.

«Меня нет» – наиболее художественно уязвимое сочинение. Оно затянуто, многословно, хотя и в нем есть пронзительные моменты.

В убогой комнате с безликими белыми стенами – стол и два стула, один из которых станет предметом борьбы. Сара, совсем молодая

Николас Гливз – Джек. «Нелегал». *Lyric Hammersmith Studio*

женщина (Найоми Фредерик), ждет мужа, сотрудника службы безопасности. Спектакль начинается долгой паузой, нарушаемой стуком в дверь. Звук все время повторяется. За дверьми, которые постоянно открывает женщина, никого нет. Возвращается муж, брутальный, бесчувственный человек. Несмотря на обыденность, воцаряющуюся с его приходом, тревожное ощущение не исчезает. Ситуация рождает саспенс, напоминающий о «Комнате» Гарольда Пинтера – первой «комедии угрозы» в английской драматургии.

Супруг докладывает, как прошел его рабочий день. Спокойный обстоятельный тон противоречит сути рассказа: «Мы ехали на грузовике, впереди увидели старуху. Под мышкой она несла – что ты думаешь – картину! Она ее обнимала. Парни хотели забрать старуху. Зачем? Она была явно не психованная. Мы ловили бандитов, а не старух… Кругом массовый психоз. Какой-то эффект руин. Вдруг она нырнула в руины, начала рыться в щебне. Нашла гвоздь. (Снова раздается стук в дверь. Сара не реагирует.) Старая карга нашла стол, начала вытаскивать его из щебня. Скажу тебе, работка еще та! Стол брыкается, ну, прямо как теленок. Стащила с себя пальто и кофту. Ненавижу грязнуль! (Снова стук.) Представляешь, влезает на стол, вколачивает гвоздь кирпичом в стену. Все пальцы в крови. Я вхожу, она вешает картину. Подхожу ближе – седые брови нависли на глаза – прямо как мертвые пауки. Старуха

мочится на стол, поправляет седые волосы, оставляя на них кровь. Будет вонять в машине. Сяду впереди с водителем. На картине море, лес, позади горы. Стол, как разделочная доска, – кровь и моча. Стоит на краю, нога подкосилась, не могу подать ей руку, не могу к ней прикоснуться. Она спрыгивает и падает. Визжит, как будто по стеклу гвоздем карябает. Старуха кричит, булькает соплями. Смотрю – в проломе стоит этот мудак Джонсон, пусть этот легавый ее тащит. Мы везли ее по центру. Ее не кормили, зачем продлевать ее страдания! Мы поиграли картиной в футбол, загнали ее под завалы, чтобы патруль не нашел, если будет за нами шпионить… (Сара его не слушает. Ее беспокоит стук в дверь. Он кричит.) Поинтересуйся моей работой»[19]. В следующей сцене за дверью стоит смертельно усталый человек. Представляется братом Сары, но она его не узнает. Рассказывает, что бежал из города Ридинг от тоталитарного режима, где стал свидетелем массового самоубийства отчаявшихся людей. Его текст как контрапункт монологу мужа Сары: «На мосту толпа: сидят и стоят по обе стороны парапета. Все в пальто. Похожи на стаю голубей. Один сиганул в реку, только волна поднялась. Пять или шесть бросились вслед за ним. Их пальто вздулись на волнах, как мочевые пузыри или огромные волдыри»[20].

Брат потерял все, Сара – его последняя надежда. Он пытается пробудить память сестры, показывает их детскую фотографию. Они бегут из дома. Режиссер Холмс доводит ситуацию до сюрреалистического кошмара. Пробуждение сознания Сары, пытающейся понять, кто же этот пришелец и соотнести с собой детскую фотографию, связано с ее появлением в длинном широком платье. Спереди оно увешано мелодично позванивающими ложками, а сзади – черепами. На пороге смерть, но чья?

Не приходится спорить с английскими критиками – метафора неудачна, но надо отдать должное мастерству Найоми Фредерик, которая – при поддержке партнеров (Эйден Келли –Муж, Тимоти О'Хара – Брат) – наполнила эту сцену драматизмом.

Во второй часть трилогии – «Нелегале» – пространство с теми же белыми стенами превращено в подвал, куда ведет лестница с широкими ступенями. Нелегал, прячась от патруля, выбивает стекло близлежащего дома, надеясь переждать здесь какое-то время. На сцене персонаж, именуемый Актер-Кукла. Вернее, один персонаж расщеплен надвое. Это сам актер, а также кукла, которая сидит рядом с ним на стуле, одетая, как Нелегал – в джинсы, красную футболку, замшевые туфли. Но у куклы нет лица: «это подушка или туго набитая наволочка»[21]. Таков результат

Наоми Фредерик – Социальный работник. «Стул». *Lyric Hammersmith Studio*

деятельности государства, превратившего разумного человека в безмозглое, бесчувственное чучело. Кукла воплощает одну часть личности; актер – другую, сопротивляющуюся тирании.

Ситуация складывается драматическая: хозяйка дома, подвергая себя опасности, решается дать беглецу приют и помочь ему достать документы, чтобы он мог покинуть страну. Герой произносит монолог, в котором трагический рассказ насыщен напряженным сдержанным лиризмом: «Я убит. Прежде и после. Прежде армия бандитов ворвалась в наши дома. Я живу после… Мне было тринадцать лет»[22].

Он рассказывает, как солдаты заставили его убить одного из родителей. Неизвестно, мать или отца, потому что, каждый раз возвращаясь к этому моменту, он говорит «убил родителя». Его самого забрили в солдаты, Нелегал убивал, потом бежал и жил в чужой стране, воруя одежду дорогих брендов и сбывая краденое.

Женщина приводит в дом человека, взявшегося достать документы. Он работает на власть: «Я – Армия… Ее малая часть. Мне платят»[23]. Денег нелегала оказывается недостаточно. Несмотря на отчаянное положение, женщина готовится к побегу с Нелегалом, но он сломлен и хочет сдаться. Женщина рвет куклу на части, разбрасывая бумагу и пластик, которыми та набита, вонзает в нее нож и уходит. Посредник-Армия произносит монолог, раскрывающий его с неожиданной стороны. Этот жесткий, не знающий сомнений и жалости человек, – трус: ему кажется, что Актер-Кукла знает, что он убивал стариков и детей, и собирается

на него донести. Заснувшего тяжелым сном Нелегала он принимает за мертвеца и неожиданно начинает философствовать. Стиль его речи резко меняется и нарушает логику этого характера: «Мертвецы обрели свой дом – могилу или место, над которым ветер развеял прах, может, это море. Это их дом, который принадлежит им по праву. Неужели надо умереть, чтобы влиться в человеческую расу?.. Почему? Почему? (Садится на опрокинутый стул, некоторое время сидит, затем поднимает нож и уходит, наступая на оставшийся мусор и обломки куклы.)»[24]. Актер, очнувшись после ухода посредника, не замечает хаоса, шагает по обломкам, издает нечленораздельные звуки. Теперь он и есть Кукла.

Исполнителям сложно было существовать в этом материале, не оправданном режиссурой самого Бонда. Тем не менее, Таня Муди создала правдивый образ женственной, нервной, ранимой героини. Она – единственная из персонажей принадлежит «человеческой расе», если воспользоваться лексиконом Посредника. В этой роли психологически убедителен Феликс Скотт. В самом трудном положении оказался Николас Гливз (Нелегал) – у него слишком много текста, зачастую предельно эмоционального, на грани истерики.

Публика казалась обескураженной, критики, словно сговорившись, обошли молчанием вторую часть триптиха.

Действие заключительной части, которую Биллингтон назвал «странной гипнотической», разворачивается в комнате с окном. Стены увешаны детскими рисунками, выполненными цветными карандашами. Их автор – персонаж по имени Билли (Тимоти О'Хара) – чем-то напоминает Дастина Хоффмана в фильме «Человек дождя». Ему двадцать шесть лет, но у него детское сознание. В нем есть обаяние и витальная энергия. Его мать, которой грозил арест, подбросила к супермаркету. Элис (Таня Муди) вырастила его, сознательно не давая мальчику взрослеть. Спасая ему жизнь, рискуя собственной, обрекла его на вечное детство:

«Билли. Почему я не вырос?

Элис. Потому что ты никогда не выходил из этой комнаты»[25].

Его знание внешней жизни ограничивается тем, что удается тайком подсмотреть в окне. Однажды он увидел на остановке автобуса старуху, конвоируемую солдатом. Оба едва не падали от усталости: они стояли уже три часа. Билли просит Элис вынести арестованной старухе стул. На него, однако, усаживается солдат. Изможденная,избитая до

крови старуха яростно выхватывает стул из-под солдата. Это не жест отчаяния, но протест. Он отнимает уже сломанный стул. Старуха что-то хочет сказать Элис, но солдат угрожает ей, требуя уйти. Бонд переплетает несколько сюжетных линий. Неизвестно, за что и когда была арестована старая женщина, в каких отношениях могла быть с ней Элис, знакомы они или состоят в родстве. Сцена решена в эстетике «театра жестокости».

Следующий эпизод – сатира на бюрократию. Сотрудница социальной службы (яркая работа Найоми Фредерик) учиняет Элис допрос за проявленное милосердие. Общение говорящей куклы – типичной представительницы закона – и трепещущей, не понимающей смысла абсурдных претензий Элис, создает трагикомический эффект. Найдя Элис «эмоционально нестабильной», прихлебывая чай из своего термоса, социальный работник приговаривает Элис к смерти, которую та должна выбрать сама – таблетки или инъекции. Элис оставляет деньги Билли, подробно объяснив, как он должен себя вести после ее «ухода». Ее «уход» кошмарен: она повесилась. Бонд настаивает на том, что «Элис не совершает самоубийства, спасаясь от реальности – она *убивает* себя, чтобы лишить власти своей смерти»[26].

Билли видит ее труп, проводит с ним ночь, уходит, выполнив все ее инструкции, на улицу, о которой мечтал всю свою жизнь. Его случайно убивает охранник автостоянки.

Бонд уподобляет людей, на которых держится авторитарное государство, диким зверям. Драматург ставит вопрос, выживет ли *homo sapiens* в мертвой зоне, где «Прометей превратился в Эпиметея, неосознанно принесшего в мир разрушение и хаос»[27].

В самой знаменитой пьесе Бонда «Спасенные» (1965) после дикого семейного скандала, закончившегося полным разгромом квартиры, герой приводит ее в порядок, начиная с починки сломанного стула. Теперь чинить стул некому. Изменилось время. Предисловие к изданию триптиха Бонд озаглавил «Третий кризис». Сломанный стул символизирует этот кризис.

На пятидесяти страницах предисловия Бонд дает схему развития мировой драмы, выделяя эпохи античности, якобитской драмы (имея в виду английский Ренессанс) и современную драму. Он называет главные пьесы в развитии мировой драмы – «Эдип-царь» Софокла, «Гамлет» Шекспира и далее делает смелый вывод: «Вероятно, нынешнее поколение молодых английских драматургов – лучшее за последние 400 лет.

Тимоти О'Хара – Грит, Эйдан Келли – Джеймс. «Меня нет».
Lyric Hammersmith Studio

<…> Их язык – острый, как сталь, тяжелый, топорный, но понятный. Их мир разлагается, но не эффектно (это остается в кинематографе и на телевидении), он тонет в собственной блевотине… Это театр симптомов»[28]. Бонд полагает, что современный театр должен быть политическим, а литература – радикальной. Таковыми он считает античную и якобитскую драму. Современная драма знаменует третий кризис, «шаг между Аушвицем и нашим театром чрезвычайно мал. <…> Аушвиц – ГУЛАГ – катастрофа, угрожающая третьему миру»[29].

Поэты – пророки. В 2012 г. слова Бонда звучали неправдоподобно, ни публика, ни критика не услышали предостережения. Теперь – иначе. Мы живем в мире, готовом взорваться в любой момент. «Стул» Бонда – пьеса, опередившая свое время. Теперь она звучит в полный голос, и ее политический посыл выражен самыми современными художественными средствами, продолжающими театральные идеи Брехта на новом этапе, обогащенные напряженным сдержанным лиризмом и печалью. Можно провести параллель с пьесой Ионеско «Стулья» (1951). Поэтический образ Ионеско – множество стульев – как считал драматург, выражает «отсутствие людей, отсутствие Бога, отсутствие смысла – метафизическую пустоту»[30].

Бонд обходится одним стулом – люди у него еще более одиноки и еще более не защищены, чем у Ионеско.

Тимоти О'Хара – Грит. «Меня нет». *Lyric Hammersmith Studio*

На программке к спектаклю *Lyric Hammersmith Studio* и обложке изданной к премьере пьесы изображен стул. Композиция повторяет картину Ван Гога «Стул», хотя драматург не соотносил с ней пьесу. Ван Гог много читал современных писателей, среди которых был высоко ценимый им Диккенс. В 1882 г. в письме к брату Тео он пишет, что Диккенс учил художников «видеть модель не конечной целью, а средством придать форму и силу мысли и вдохновению»[31]. Великий нидерландец сообщает о впечатлении, которое произвел на него рисунок Люка Филдса – иллюстратора книг Диккенса: «Когда Люк Филдс вошел в день смерти писателя к нему в комнату, он увидел там его пустой стул; такова история рисунка "Пустой стул", опубликованного в одном из старых номеров *Graphic*. О, эти пустые стулья! Их и теперь много, а будет еще больше»[32].

Впрочем, стул на программке спектакля и на обложке пьесы стоит на полу, разрисованном разноцветными прямоугольниками. Этот веселый фон вселяет некоторую надежду.

1 *Walker L.* Lear. Crucible Theatre, Sheffield. *Independent*, 23 March 2005.

2 Londontheatre1com/reviews/play/have-i-none-at the etcetera-review.

3 Ibidem.

4 *Ravenhill M.* What Happened with Edward Bond? *Independent*, 2 November 2010.

5 *Maccarric J.* Ideas of War, Riot and Murder. *TLS*, January 20, 2017. The-tls.co/uk/articles/ideas-of-war-riot-and-murder/.

[6] *Bond Ed.* The Third Crisis // *Bond Ed.* / The Chair/ London, Methuen Drama, 2012. P/ XXXVII.

[7] *Billington M.* State of the Nation. British Theatre since 1945. London, Faber and Faber, 2007. P. 179.

[8] Ibidem.

[9] *Bond Ed.* Saved // Author Note. On Violence // *Bond Ed*. Plays: 1. London, Bloomsbury Drama, 1997. P. 10–12.

[10] *Billington M.* Saved – review, Lyric Hammersmith. London. *Guardian*, 14 October 2011.

[11] *Bond Ed.* Saved. P. 39.

[12] Ibidem. P. 78.

[13] *Billington M.* State of Nation. British Drama since 1945. P. 179.

[14] Ibidem.

[15] *Bond Ed.* Saved. Author's Note to Publication. P. 309.

[16] Ibidem.

[17] *Bond Ed.* The Third Crisis. P. XXXII.

[18] *Billington M.* Saved – review, Lyric Hammersmith. London. *Guardian*, 14 October 2011.

[19] *Bond Ed.* The Chair. Have I None. London, Methuen Drama, 2012. P. 5, 6.

[20] Ibidem. P. 9.

[21] *Bond Ed.* The Chair. P. 38.

[22] Ibidem. P. 45.

[23] Ibidem. P. 59.

[24] Ibidem. P. 72, 73.

[25] Ibidem. P. 96.

[26] *Bond Ed.* The Chair. The Third Crisis. P. XLII.

[27] Ibidem. P. XXI. Эпиметей (задним умом крепкий) – брат Прометея, женившийся по совету Зевса на Пандоре, принесшей в мир распри и положившей конец Золотому веку (см.: Мифы в искусстве старом и новом. СПб.: Лениздат, 1994. С. 166).

[28] *Bond Ed.* The Chair. The Third Crisis. P. XXI.

[29] Ibidem. *Ван Гог В.* Письмо Теодору Ван Гогу (без даты) // *Ван Гог В.* Письма. М.: Искусство, 1966. С. 160.

[30] Письмо первому постановщику «Стульев» Сильвану Домму. Эсслин М. Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. С.155.

[31] *Ван Гог В.* Письмо Теодору Ван Гогу (без даты) // *Ван Гог В.* Письма. М.: Искусство, 1966. С. 160.

[32] Там же. С. 145.

Виктория Пешкова

Метод последовательных приближений

«Театр Олега Табакова» отметил 35-й день рождения. В 2018 г. Владимир Машков взял на себя ответственность за его судьбу и будущее театральной школы, созданной любимым учителем. Табаков был из породы играющих тренеров и в своих учениках ее культивировал, если соответствующий ген имелся в наличии. В случае с Машковым эта «генная инженерия» дала удвоенный результат. В театре он – худрук, режиссер и актер, в школе – худрук и педагог. Обстоятельства, предлагаемые жизнью, он принимает, как вызов на дуэль. А иногда не ждет, когда предложат – выбирает сам.

Приближение № 1: Табаков

Владимиру Машкову было двадцать лет, когда Табаков принял его на свой курс. Имея за плечами не слишком вдохновляющий опыт освоения профессии, Машков хотел учиться только у него: завораживал актерский талант Табакова, еще больше восхищала внутренняя независимость. Каким-то шестым чувством юный неофит понимал – наставник выживет и не даст пропасть своим питомцам. Вряд ли тогда, в конце 1980-х Машков мог предположить, что это свойство характера пригодится ему самому.

В «Моей настоящей жизни» Табаков писал: «На первом курсе Машков был ярким, настырным, не сходящим со сценической площадки студентом. Я не помню ни одного занятия, в котором он бы не участвовал. Машков лидировал всегда. Пробивался, даже можно сказать бился за свое исключительное место в ряду других студентов. А я, начиная со второго семестра, это место ему уже отвел»[1]. Когда Табаков решил ставить «Матросскую тишину», роль старика Шварца он доверил двадцатитрехлетнему студенту третьего курса.

Табаков не раз задумывался о Машкове, как о человеке, которому можно будет в свое время передать бразды правления. Если что и смущало Олега Павловича, так это неистовое желание его ученика пробовать свои силы в Голливуде, из-за чего Машков долго отсутствовал на родине. Для таких натур как Владимир Машков, принципиально важно как можно раньше понять, сколь широки доступные им горизонты. Приступать к освоению пространства имеет смысл после того, как осознаешь границы возможного. Рискнем предположить, что катализатором этого процесса стал старый Абрам Шварц. Машков утверждает, что подлинное актерское бесстрашие обрел именно благодаря работе над этой ролью: «Это когда становится неважно, как ты выглядишь, как ты делаешь то, что делаешь. Ты просто бьешься за своего героя, готов отдать все свое существо за этого “подселенца”. Такое бесстрашие давал нам Олег Павлович Табаков. Он научился этому бесстрашию у своих педагогов, а те – у Станиславского»[2].

Дебют Машкова-режиссера пришелся на шестой сезон театра-студии. Мастер поощрял в своих подопечных тягу к подобным опытам: дерзайте – вдруг получится. Основой спектакля «Звездный час по местному времени» стал киносценарий Гора Николаева «Облако-рай». Репетировали во внеурочное время и радовались, что никто не подгоняет, не ставит сроков и рамок – значит искать ответ на вечные вопросы можно сколько душе угодно. Для чего человек живет на свете? Что придает

смысл его существованию? Не вообще, а вот конкретно – в маленьком захолустном поселке, где никогда ничего не происходит. Зрители узнавали в героях спектакля себя – провинциальную жизнь можно вести и в столице. Готовых рецептов разрешения сомнений в собственной человеческой состоятельности им никто не предлагал. Неудивительно, что спектакль оставался в репертуаре девять лет. В последний 127-й раз его сыграли уже в нынешнем веке.

Следующей постановке Владимира Машкова – «Страстям по Бумбарашу» – была суждена еще более долгая жизнь (почти 250 представлений за 18 лет). Режиссер пошел на сознательный риск – сравнение с любимым народом фильмом Николая Рашеева и Абрама Народицкого напрашивалось само собой. Но в 1992 г. зрители, только что пережившие крушение страны, гражданами которой являлись, смотрели на историю противостояния красных, белых и зеленых другими глазами. Их, как и Бумбараша, мучила невозможность четко и ясно ответить на вопрос – как теперь жить? Чувство общности, возникавшее в зале, помогало – хотя бы на то время, что шел спектакль – справиться с отчаянием. «Страсти по Бумбарашу» были сняты с репертуара в 2011-м, но вернулись в «Табакерку» десять лет спустя, уже на новую Сцену на Сухаревской, где хватает места всей труппе и студентам Школы в придачу. Реинкарнация постановки была затеяна Машковым, конечно, не ради игры с масштабами (хотя это пошло спектаклю только на пользу), а потому что 2021 г. потребовал новой оптики.

Третьим спектаклем Машкова в стенах Подвала (для всех табаковцев это слово пишется только с прописной буквы) стал «Смертельный номер» по пьесе Олега Антонова. «Просто цирк какой-то!», – восклицаем мы, когда жизнь делает очередной кульбит. Возможно, она и есть цирковой манеж, где каждый день нам приходится показывать фокусы, выполнять опасные трюки, расшибаться насмерть под хохот «публики». Кто ты сегодня – Черный, Белый, Рыжий, Толстый или просто Клоун? Заглянуть внутрь себя боязно: что обнаружится в уголках собственной души, что откроется ей самой? Спектакль прожил 10 лет, был сыгран 128 раз.

Со стен рабочего кабинета Машкова смотрят портреты не только О.П. Табакова, но еще и О.Н. Ефремова, и В.О. Топоркова. «Мы, – объясняет Машков, – третье рукопожатие от Константина Сергеевича Станиславского. Станиславский жал руку Топоркову, Василий Осипович – Олегу Павловичу, а он нам. Это и есть преемственность. Мы суть одна ветвь

русского психологического театра… И поэтому наша задача – продолжить их деятельность. Конечно, театр – это всегда открытие. Но если не будет усвоен опыт предшественников, то ничего не получится»[3].

Табаков признавал в Машкове «генетически обусловленное чувство ответственности». В нужный момент оно сработало.

Приближение № 2: Театр

Свое решение возглавить театр и Школу Машков называет «романтическим». К тому времени, что Театр-студия под руководством О. Табакова получил официальный статус, Подвал на Чаплыгина был ему тесен. Он не отвечал ни энергетике труппы, ни ее потенциалу. Новая сцена на Сухаревской появилась только в 2016-м. Табаков долго мечтал о ней, но освоить это фантастическое по техническим возможностям пространство ему уже не было суждено. Машков решил, что обязан осуществить мечту учителя.

Первым шагом нового художественного руководителя стало возобновление «Матросской тишины» – дань памяти основателю театра. Это не было «воскрешением былой легенды» – любая талантливая пьеса, как бы давно она ни была написана, актуализирует новые смыслы сообразно ритму сегодняшнего дня. Связь между поколениями сегодня истаивает с ужасающей скоростью: в стремительно меняющемся мире отцам и детям становится все труднее понять и принять друг друга. Прогресс обесценивает опыт старших, вытравливает чувство уважения в младших. В итоге все меньше остается места для *любви*.

Кстати, сам Табаков в «Матросскую тишину» входил трижды. В 1950-е гг. пьесу по инициативе О.Н. Ефремова приняла к постановке Студия молодых актеров (будущий «Современник»). Спектакль под названием «Моя большая земля» выпустили во МХАТе. В главных ролях были заняты Игорь Кваша и Евгений Евстигнеев. Небольшая роль досталась молодому Олегу Табакову. Цензура постановку зарубила. В 1990-м Табаков уже со своими студийцами поставил пьесу А. Галича в Подвале. В роли Абрама Шварца – Владимир Машков, его сына играл Евгений Миронов, Мейера Вольфа – сам Табаков: «Тогда, осенью 1990 года Табаков не только реабилитировал и вернул русской культуре имя Галича, но и восстановил историческую справедливость: “Матросской тишиной” должен был открыться театр “Современник”. Таким образом, Табаков зарифмовал две эпохи, закольцевал историю между двумя “оттепелями”. В новой версии занято новое поколение актеров театра. Многие –

В. Машков – Абрам Шварц, В. Миллер – Давид. «Матросская тишина». Театр Олега Табакова. Фото предоставлено пресс-службой театра

недавние выпускники Театральной школы Олега Табакова, для которой педагоги отбирают талантливых подростков, разъезжая по всей РФ и забирая 15-летних студентов на четыре года в Москву, на полный казенный кошт»[4].

Спектакль шел до 1999 г. и был восстановлен в 2016-м. Им открылась новая Сцена на Сухаревской. Абрам Шварц – Федор Лавров, Давид – Павел Табаков. Образ клетки, придуманный художником Александром Боровским, безошибочно отображал время, с которым мы расставались: клетка-дом сменялась клеткой-городом, клетка-общежитие – клеткой-вагоном, клетка мира – клеткой войны. А над клеткой парил в черном небе оркестр с раскрытыми нотами и разбросанными букетами красных роз. Мечта, ставшая эпитафией.

Новая (2018) версия «Матросской тишины» В. Машкова и А. Марина (в 1990-м он играл Давида) – четвертая по счету. Очень важно, что худрук театра вышел на сцену в той же роли, что играл студентом: «Владимир Машков играет Абрама Шварца по-настоящему хорошо. Растерянный человечек с кульком чернослива, который приехал к сыну-гению, <…> потрепанный король Лир (он же мелкий спекулянт дефицитным мылом: жить-то надобно) вышибает слезы из глаз партера»[5].

К сожалению, пьеса Галича, как и в начале своего сценического пути, вновь оказалась заложницей политических обстоятельств. Вне-

брачный сын Галича запрещает играть спектакль, поскольку Владимир Машков поддержал решение президента Путина о спецоперации на Украине и сообщил, что все сборы от «Матросской тишины» за 4 марта пойдут на поддержку жителей ЛНР и ДНР (пока решение об отмене спектакля не принято, благо законная дочь драматурга Алена Галич заняла сторону театра).

* * *

За те годы, что театром руководит Владимир Машков, вторую жизнь получили еще два спектакля – «Ревизор» и вышеупомянутые «Страсти по Бумбарашу». Эти «мостики» связывают разные поколения табаковцев, обеспечивают преемственность, о которой так заботился Олег Павлович. Она и сама по себе дело нужное, но для актерского театра – а Табаков создал стопроцентно актерский театр – необходима, как воздух. Высокое ремесло передается только из рук в руки. Иначе – никак.

В.Э. Мейерхольд считал, что «Ревизора» надо ставить каждые 10 лет. Сергей Газаров делает это чаще. Премьера последнего советского «Ревизора» состоялась за 4 месяца до событий августа 1991-го. Городничий – Владимир Машков, Хлестаков – Александр Марин. В афише спектакль держался 3 года и в 1998-м был возобновлен. Газаров сам играл Городничего. Новая версия вышла в 2019-м. Городничим (как и в 1991-м) стал Машков.

Главная загадка пьесы – что случилось с искушенным интриганом Городничим? Как можно было, при его опыте и смекалке, так опростоволоситься – поверить фитюльке, поддаться миражу, наваждению? Однозначного ответа от Владимира Машкова ждать не приходится. Но нечто вроде подсказки он подбрасывает: мы все чаще доверяем тому, что видим и слышим, не удосуживаясь проверить достоверность информации и надежность источника. Готовы принять любой фейк, если тот вписывается в нашу картину мира, в центре которой, разумеется, наша собственная персона. «Мы все глядим в Наполеоны…» Антон Антонович 30 лет в службе, трех губернаторов пересидел – да перерос он свое кресло! Маловато стало королевство, развернуться негде. Вот и поверил в головокружительную столичную карьеру и зятя с умопомрачительными связями.

Принципиально изменилось решение образа Хлестакова. В 1998-м его играл Илья Бледный: «Молоденький, тоненький, черноволосый красавчик. Взгляд то испуганный, то томно-мечтательный. Грациозная фигурка, ножки-палочки, цилиндр. Фат, кукла из театра Образцова. Нечто легкое опереточное. Обаяние щеночка. Но и жалкое – примитивные,

«Страсти по Бумбарашу». Театр Олега Табакова. Сцена из спектакля. Фото предоставлено пресс-службой театра

кукольные мысли. Вот жизнь – выпускает таких мотыльков. В конце сцены вранья забирается по спинам чиновников на шкафы (“бывало поднимешься на четвертый этаж, скинешь шинель кухарке”), падает в плетеную корзину и засыпает, становится куклой»[6].

Из постановки 2019-го кукольная тема уходит, Хлестаков – узкие брючки, куцеватый пиджачок, туфли на босу ногу и моднецкий платок с кистями – ни дать ни взять хипстер нашего века. Владислав Миллер, недавний выпускник табаковского колледжа, похоже, побил рекорд, став самым юным исполнителем этой роли. Он даже на пару лет моложе своего персонажа. Хлестаков никого не обманывает – он безудержно фантазирует о недосягаемом. Столичный провинциал грезит стать своим в мире «золотой молодежи», откуда только и можно пробраться в высшие эшелоны власти.

Декорации вновь делал Александр Боровский. В 1998-м сцена была заставлена шкафами. В 2019-м сценография выглядит иначе. Декорация, выстроенная Боровским словно бы из ничего и подсвечиваемая Айваром Салиховым до возникновения иллюзии «дополненной реальности», насыщена метафорами. Обшарпанный фасад знававшей лучшие времена усадьбы в классическом стиле – с фронтоном, полуколоннами и белокаменной балюстрадой, в которой, увы, не хватает балясин. Сквозь открытые окна первого этажа просвечивает гулкая, без

намека на обстановку, пустота, обрамленная «парадными» лестницами, ведущими в никуда. А за окнами второго видно беззвездное небо. Зритель особо внимательный разглядит даже кронштейны для флагов по бокам главного входа, с помощью которых буквально взлетит к своей цели заезжий вертопрах. Поднятая им вакханалия будет кипеть здесь – на террасе у парадного подъезда, на виду у всего уездного города N, а заодно и у почтеннейшей публики.

* * *

Переменился и третий возобновленный спектакль театра – «Страсти по Бумбарашу» Ю. Кима–В. Дашкевича. В поставленном Машковым в 1993 г. главную роль играл Евгений Миронов. Сейчас – Севастьян Смышников. Массовые сцены стали значительно масштабнее – в постановке участвует почти вся труппа театра плюс студенты (хореография Аллы Сигаловой). Подлинный финал спектакля, пишет рецензент, «связан с трагедией не частной, любовно-семейной, а всеобщей, тотальной, историко-военно-политической: настоящим ее “героем” становится взбесившийся пулемет, который уже совсем никому не подчиняясь, выкашивает подряд и “красных”, и “белых”, и “черных”, и “зеленых”, громоздя поверх стола буквально гору трупов»[7].

Машков не был бы самим собой, не сочини он для финала картину, согревающую душу: артисты на пару минут замрут и, словно на общей фотографии, встанут бок о бок павшие и живые, белые и красные, друзья и враги. Мы увидим в них самих себя, и поймем, что в нашей жизни, в сущности, мало что меняется – спереди засада, сзади западня, а голова по-прежнему у каждого одна…

* * *

Свою труппу Машков считает лучшей в стране, определяя этот уровень через ответственность каждого за общее дело. Давно уже поднятый на щит театр представления его не устраивает в принципе. В терминах высшей математики «метод Машкова» можно с полным правом назвать методом последовательных приближений. Когда он ставит спектакль, то не «подставляет» фигуры в уже сложившуюся в голове «шахматную партию»: сюда ставим ферзя, а сюда – слона. Ему нужны не исполнители, которые наилучшим образом воплотят его замысел, а следопыты, способные найти и активировать в пьесе те смыслы, на которые откликнется сегодняшний зритель. Каковы они будут на начальных этапах работы, понятно только в общих чертах. Последовательное приближение к конечному результату (он не обязательно фиксируется премьерой)

происходит по двум линиям – углубления в характеры персонажей и анализа реакции зала.

Перед генеральным прогоном третьего варианта спектакля по пьесе Агаты Кристи «И никого не стало» Машков произнес: «Мы не перестаем совершенствоваться в познании материала». Казалось бы, что такого особенного можно познать в классическом детективе? Между тем в лучших своих проявлениях он существует по законам психологического театра, и пьеса Кристи дает первоклассный материал для изучения человеческой природы в экстремальных условиях. Гости хозяина Индейского острова, загадочного мистера А.-Н. Онима, когда-то совершили преступление, но остались безнаказанными, и большинство придумало себе оправдание: виноваты не они, а обстоятельства. Дворецкий Роджерс (Игорь Петров) и его жена Этель (Яна Сексте) не оставили без помощи умирающую хозяйку – просто телефон испортился, а врач пришел слишком поздно. Они изо всех сил пытаются сохранить лицо, и только яростные перепалки, вспыхивающие между ними по каждому пустяку, выдают дикий страх, съедающий их изнутри. А вот «золотому мальчику» Энтони Марстону (Владислав Миллер) страх неведом, как и угрызения совести: разве он виноват, что какая-то малышня не успела убраться из-под колес его новенького *Bugatti*, на котором медленней двухсот миль в час и ездить-то неприлично.

Убеждена в своей правоте и чопорная святоша мисс Брент (Алена Лаптева), по вине которой юная горничная, соблазненная каким-то проходимцем, покончила с собой. Она совершенно искренне считает, что падшая женщина заслуживает смерти. Актриса не жалеет красок, рисуя нравственную агонию стареющей дамы, так и не получившей за свою «праведность» награды, на которую рассчитывала. Под стать ей и бывший полицейский Уильям Блор (Сергей Угрюмов): ему дали взятку, он посадил невиновного. Этот даже не дает себе труда придумать оправдание – зачем, если мир живет по закону джунглей? Генерал Маккензи (Сергей Беляев) тоже не раскаивается в содеянном: ревнивый муж отправил на верную гибель молодого соперника, приблизив тем самым смерть любимой женщины.

Из всех обитателей зловещего острова искренне страдают двое – доктор Армстронг (Виталий Егоров) и Вера Клейторн (Анна Чиповская). У доктора во время операции умерла женщина – он был пьян. Медицина не была для него смыслом жизни, и свое отчаяние он топил в алкоголе. Вера Клейторн – девушка практичная и работу рассматривает

«Ревизор». Театр Олега Табакова. Сцена из спектакля.
Фото предоставлено пресс-службой театра

как возможность устроить личную жизнь. Но став гувернанткой при маленьком Питере, она влюбилась по-настоящему. Возлюбленный сделал ее орудием своего низкого замысла, и на нее легло обвинение в гибели мальчика, счастливым наследником которого стал ее вероломный «рыцарь».

Точку в дьявольской вакханалии, разыгранной мистером Онимом на Индейском острове, поставит Филипп Ломбард. Он давно смирился с тем, что своей невиновности ему не доказать, и пятно на репутации останется до конца его дней. Евгений Миллер наделил своего героя мужеством смирения, позволяющим принимать судьбу такой, какова она есть. Стремясь вывести на чистую воду невидимого убийцу, он озабочен не столько собственным спасением, сколько желанием остановить маховик убийств, приведенный в движение судьей Уоргрейвом. По иронии судьбы попал в зависимость от этого персонажа и сам спектакль.

Первым исполнителем роли был замечательный артист Борис Плотников. Борис Григорьевич успел сыграть эту роль всего семь раз – в декабре 2020 г. он ушел из жизни. В его трактовке судейский парик и мантия – карнавальный костюм, скрывающий первозданное хтоническое зло. Режиссер не стал «встраивать» нового исполнителя в рисунок, списанный с предшественника. У Михаила Хомякова роль получила иную тональность: его Лоуренс был никакой не сэр, а «маленький

человек», возмечтавший о безграничной власти, присвоивший себе право не только судить, но карать, пусть только в границах крошечного острова.

Когда в конце сезона Хомяков покинул труппу, Машков пригласил на «роковую» роль Константина Лавроненко (актер, много и успешно работавший в кино и сериалах, лет двадцать не выходил на театральные подмостки). Его судья – потомок древнего, некогда могущественного, ныне прозябающего рода, сумевший талантом и упорством проложить дорогу к высокой должности. По воле всемогущего провидения он оказался на вершине власти, а его жертвы – на Индейском острове. И пусть среди преступников (вольных или невольных) оказалось двое невиновных – провидение покарает всех, ибо оно не совершает ошибок. К вопросу воздаяния за совершенное зло прибавляется вопрос о непогрешимости собственных суждений. Достаточно объявить себя борцом со всем плохим во имя торжества всего хорошего, и можно выносить вердикты, не подлежащие обжалованию. Старый добрый детектив, сочиненный в 1943 г., прекрасно вписался в интернет-эпоху.

* * *

Машков внимательно следит за «кардиограммой» каждой постановки в репертуаре: живой организм не может пребывать в статике, один вечер идет лучше, другой – хуже, и вот этого «хуже» допускать никак нельзя. Худруку хочется даже не максимально возможного, а запредельного актерского существования. Судя по всему, для него это – эталон творческой свободы, о которой говорил Станиславский: только тот артист свободен, кто лучше всех знает свои возможности, своего персонажа, материал, с которым работает. Когда Машков задумал ставить спектакль «Ночь в отеле» он не только сам принялся расширять свои познания относительно $E=mc^2$, но и артистов усадил за научно-популярную литературу.

Британский драматург Терри Джонсон не дал своим героям конкретных имен, видимо, из соображений политкорректности. В пьесе под названием *Insignificance* (в вольном переводе «ничтожность» или «незначительность») действуют Профессор, Актриса, Сенатор и Бейсболист. Автор уверял, что никого конкретно он в виду не имел: его занимала сама коллизия – о чем могли проговорить ночь напролет гениальный ученый и обожаемая миллионами кинодива. С Альбертом Эйнштейном, Мерилин Монро, Джозефом Маккарти и Джо Ди Маджо персонажей

«И никого не стало». Театр Олега Табакова. Сцена из спектакля.
Фото предоставлено пресс-службой театра

отождествил кто-то из первых постановщиков. Определенные основания для этого были: в 1953 г. все четверо приблизительно в одно и то же время оказались в Нью-Йорке. После смерти Мэрилин среди ее вещей была обнаружена книга с автографом Эйнштейна, хотя никаких свидетельств их встречи не сохранилось. В любом случае решение было правильным – «анонимность» лишает действующих лиц витальности, а саму историю – философского подтекста. У Машкова получилась история о глобальном и индивидуальном одиночестве. Бейсболист (Сергей Угрюмов), кумир миллионов. От одного вида этого альфа-самца теряют голову женщины и вскипают завистью мужчины. Каждый его бросок заставляет фанатов впадать в экстаз. Но в простом человеческом счастье ему отказано. Для обожаемой жены он – пустое место. Актриса (Анастасия Тимушкова), старательно играющая роль соблазнительной куколки, на самом деле любознательна и отнюдь не глупа, но в этом «амплуа» никому не интересна. С утра до вечера окруженная толпами поклонников, она приходит к Профессору в надежде, что тот оценит ее настоящую. Когда же ночь интеллектуальных разговоров подходит к концу, Актрисе становится страшно – умнице, своими силами разобравшейся в специальной теории относительности, никто не будет поклоняться так, как сексапильной красотке.

Страх движет и Сенатором (Александр Фисенко), прекрасно понимающим, что «охота на ведьм», которую он с таким азартом ведет – единственный способ остаться у власти, удержать в руках судьбы сотен тысяч, миллионов людей. Он упивается своим могуществом, оно придает смысл его жизни, без него он – никто. Его ведь тоже никто не любит, так пусть хотя бы боятся.

Но горше всего Профессору (Авангард Леонтьев), на склоне лет осознавшему, что не смог предвидеть всех последствий дела, которому посвятил жизнь. Он жаждал не абстрактной «высшей истины», а вполне конкретной, которой подчинены законы мироздания. Талант сыграл с ним злую шутку – научный поиск завел его слишком далеко, и результаты его поставили человеческую цивилизацию на грань небытия.

Приближение № 3: Школа

Набирая в 1974 г. театральную студию для старшеклассников во Дворце пионеров на Стопани, Табаков лелеял мечту воспитать юную смену для «Современника», практически исчерпавшего к тому времени срок, отведенный Ибсеном (а вослед ему и Немировичем-Данченко) полнокровной жизни новой художественной идеи вообще и театральной в частности. Родному театру требовалась свежая кровь, и Табаков собирался вырастить для него достойных «доноров», отобрав их как можно раньше, пока в нужную «группу крови» не попали посторонние «ингредиенты». Спустя 34 года, когда уже его собственный театр начал приближаться к тому же рубикону, Олег Павлович создал учебное заведение, не имеющее аналогов.

Приняв бразды правления, Владимир Машков сделал все возможное, чтобы уникальный педагогический опыт не пропал втуне. Талантливых ребят по-прежнему ищут в глубинке. Возрастной ценз очень жесткий – только девятый и десятый классы. «Несознательность» юных абитуриентов Владимира Львовича не смущает: проглядеть талант не так страшно (его найдет кто-то другой), как вовремя не распознать его отсутствие.

Тринадцать качеств профессионала – альфа и омега табаковской школы: внимательность, ответственность, работоспособность, целеустремленность, обучаемость, предприимчивость, стрессоустойчивость, самоконтроль, предупредительность, любознательность, коммуникабельность, осведомленность, сотрудничество. Отсутствие любого из этих качеств сильно осложняет процесс воспитания актера. Машков

А. Тимушкова – Актриса, С. Угрюмов – Бейсболист. «Ночь в отеле». Театр Олега Табакова. Фото предоставлено пресс-службой театра

предпочитает слово «артист», ибо для него оно означает творца, созидателя, тогда как актер «всего лишь» одаренный исполнитель.

Преподают в школе ведущие артисты театра – Анна Гуляренко, учившаяся на самом первом курсе Табакова, Алена Лаптева, Яна Сексте, Сергей Беляев, Виталий Егоров, Сергей Угрюмов. Ученики выходят на одну сцену с наставниками чуть ли не ежедневно. Без этого никакой преемственности – Машков убежден в этом так же, как и его учитель – быть не может. Станиславский утверждал – актер должен периодически возвращаться «за парту», чтобы держать форму, а заодно искать новые точки приложения своим способностям. И любой из педагогов подтвердит, что для них школа важна не меньше, чем для их питомцев.

С подачи Владимира Машкова школа начала расширять образовательную программу: нельзя заниматься психологическим театром, не изучая психологию. Отсюда – сотрудничество с факультетом психологии МГУ им. М.В. Ломоносова. Новое, как это часто бывает, оказывается незаслуженно забытым старым: о целесообразности привлечения психологов к подготовке будущих актеров в начале 1920-х гг. говорил Лев Семенович Выготский. Будущие артисты должны разбираться в человеческой природе – побудительных причинах поступков, механизмах возникновения чувств, способах передачи эмоций. Они должны понимать себя и других, в противном случае как они смогут создавать на сцене живые,

достоверные образы? Владимир Львович называет это «стремительной эволюцией». Прежде спектакль можно было репетировать хоть год, а теперь в распоряжении артиста всего пара месяцев. И главным инструментом, позволяющим максимально быстро войти в творческое состояние, является эмоциональный интеллект. На его совершенствование настроена программа обучения в ТШТ. В отличие от подавляющего большинства коллег, попавшие в труппу выпускники школы не прозябают годами в ожидании больших ролей. Тот же В. Миллер в 20 лет дебютировал в «Матросской тишине». Севастьян Смышников получил главную роль в «Страстях по Бумбарашу» раньше, чем защитил диплом. Элизу Дулиттл в «Моей прекрасной леди» доверили студентке третьего курса Эвелине Мазуриной.

Первый набор в ТШТ после ухода из жизни ее создателя состоялся в 2019-м, а уже через год она получила статус вуза.

Приближение № 4: Публика

У критики Театр Олега Табакова проходит по разряду «зрительских театров», и в этом есть некий оттенок пренебрежения. Мол, подлинный театр – это чистое творчество, напряженный художественный поиск, результаты которого способны по достоинству оценить лишь посвященные, а публика – неизбежное зло, с которым приходится мириться истинным художникам. Для Машкова все обстоит ровно наоборот – театр без публики не имеет смысла. Когда его упрекают в погоне за успехом, он с улыбкой напоминает: великие мхатовские старики накануне каждой премьеры больше всего беспокоились о том, будет ли успех.

Человек идет в театр за живыми впечатлениями, значит, что-то в него должно впечататься, стать поводом для размышления, зритель должен думать и сопереживать: «Театр дает возможность проверить себя – говорит Машков, – человек ли ты еще, способен ли ты реагировать на чужую боль, радость, горе. Людям сейчас стало сложно проявлять эмоции в жизни… На нас льется гигантский поток информации, очень много тяжелого, жестокого. Но на все не хватит внутреннего ресурса. Вот и люди подзакрылись. Привыкли слегка отстраненно относиться к происходящему. Берегут себя. Поэтому разбудоражить человека со сцены очень сложно»[8].

Театр Олега Табакова продолжает жить по принципам, установленным его основателем – уважая традиции, сохраняя связь между поколениями, воспитывая наследников, способных принять эстафету

из рук старших, не ради красивого жеста, а в стремлении продолжить дело, которому они служат. На этой сцене в самом смелом режиссерском поиске острота формы не аннулирует смысловое поле, ее наполняющее. Режиссер не стремится «перекричать» автора, потому что ему нет нужды самоутверждаться за его счет, наоборот – они отправляют в зал общее послание. Модным «концептам», актуальным «трендам» в Театре Олега Табакова делать нечего – здесь любят зрителя, уважают его, умеют слушать.

Театр, школа, круг заинтересованных зрителей – такому триумвирату, по мнению Машкова, суждена долгая, яркая, насыщенная жизнь в предлагаемых обстоятельствах, смысл которой в том, что на нас она не заканчивается.

Режиссерский почерк Владимира Машкова выкристаллизовался сразу: выбор темы, которая непременно найдет отклик у публики, независимо от возраста, профессии и статуса; снайперски точное распределение ролей, умение подчеркнуть индивидуальность каждого исполнителя и, конечно, четкое понимание общей задачи, с микронной точностью разделенной на подзадачи для каждого, кто занят в постановке. Способность видеть глобальную цель, донести ее до всех и каждого и, что, возможно, еще сложнее, увлечь самим процессом ее достижения. Качества, необходимые режиссеру, в теории прекрасно экстраполируются на художественное руководство.

[1] *Табаков О.* Моя настоящая жизнь. М.: «Эксмо-пресс», 2000. С. 428.

[2] *Позднякова К.* Владимир Машков: «Человек приходит в театр за впечатлениями» / https://portal-kultura.ru/articles/country/234053-vladimir-mashkov-chelovek-prikhodit-v-teatr-za-vpechatleniyami/

[3] Там же.

[4] *Ларина Ксения*. Время Других. *The New Times*. 2016. 10 октября.

[5] *Дьякова Елена*. Король Лир расстрелян в гетто. *Новая газета*. 2016. 3 октября.

[6] *Семеркин Лев*. «Как же мы молоды были тогда…» / https://lev-semerkin.livejournal.com/762211.html

[7] *arlekin*. «Страсти по Бумбарашу» Ю. Кима–В. Дашкевича в Театре Олега Табакова / https://users.livejournal.com/-arlekin-/4402114.html

[8] Из личного архива автора.

Мария Хализева

Бог из машины

В канадском режиссере Робере Лепаже зрителя интригует – вот уже на протяжении десятилетий – способность замышлять на сцене нечто невозможное и с блеском воплощать это в реальность. Вдобавок, несмотря на пристрастие к эффектам, талант выводить на первый план камерное и интимное, уязвимое и ранимое – даже в многофигурных спектаклях-сагах. Далеко не самый радикальный, но и не самый гармоничный из театральных возмутителей спокойствия, исследователь межжанровых пространств, демиург, экспериментатор и человековед – таков, сегодня и всегда, Робер Лепаж.

Робер Лепаж

«Мне нравятся неразрешимые проблемы», – декларирует Лепаж[1]. В сознании публики, да и в собственном представлении, он – театральный маг и кудесник, потрясающий разнообразием интересов при непременном присутствии лейттем, которые всячески подчеркивает. Лепажа завораживают пересечения судеб и исторические совпадения – ради того, чтобы показать, как развяжутся все узелки и скрестятся непересекающиеся линии в финале, он сочиняет порой монументальные сюжетные сооружения, сцементированные почти детективной фабулой. Не в меньшей степени пленяют сознание Лепажа и театральные технологии – уже многие годы он не обходится в своих работах без мультимедиа и сценографических трюков высшей пробы. Жадный до впечатлений постановщик имеет и веский актерский опыт, и признание своих созданий в кино и цирке.

Робер Лепаж родился 12 декабря 1957 г. в семье Жермен и Фернана Лепажей – подробности о детстве, в том числе о работе таксистом отца, бывшего морского офицера, Лепаж поведает публике в моноспектакле 2015 г., названном «887» – по номеру дома на авеню Мюррей в Квебеке. Родители Лепажа, еще до появления собственных детей, после нескольких неудачных беременностей матери решили усыновить девочку и мальчика. Поскольку семья жила тогда в Галифаксе (англоязычная Новая Шотландия), они воспитывались и получали образование на

Робер Лепаж в центре

английском языке. К тому времени, когда родились погодки Робер и его сестра Линда, Лепажи перебрались во франкоязычный Квебек, в результате чего семью, которую режиссер называет «метафорой Канады», разделил лингвистический барьер[2], многое определивший в понимании будущей театральной звездой особенностей своей страны – с ее двуязычием и столкновением культур.

Лепаж окончил актерское отделение Консерватории драматического искусства в Квебеке (1978), стажировался во Франции у театрального режиссера и педагога Алена Кнаппа, специализировавшегося на импровизации. Не получив после выпуска из Консерватории никаких предложений и не заключив контрактов, однокашники Робер Лепаж и Ричард Фрешетт решили создать собственную компанию *Theatre Hummm*, названную так по ассоциации с известным канадским комиксом. Для своих представлений (среди них *L'Attaque Quotidienne* – серия зарисовок по мотивам газетных заголовков, «ежедневных атак», 1979, и *Saturday Night Taxi* – история ночной поездки на такси, 1980) им приходилось собирать декорации по свалкам и блошиным рынкам, а выступать преимущественно на площадках кафе[3]. (Возможно, именно из этой эпохи, когда «бедный театр» был не идеей, а вынужденным способом существования, тянутся корни амбициозного увлечения Лепажа «дорогими игрушками» на сцене – технологиями и мультимедиа.) В таких

условиях импровизационный подход, который практиковали молодые исполнители, неизменно оказывался кстати. Он всячески шлифовался и совершенствовался, так что вскоре Лепаж даже был избран самым популярным актером Лиги импровизации Квебека за 1980 г.[4].

Рассуждая об образовании, полученном в квебекской Консерватории, где упор в обучении делался на тело (большинство преподавателей было воспитано Жаком Лекоком, специалистом по физическому театру, движению и пантомиме), режиссер говорит: «Первая труппа, которую я основал, была труппой масок и мимов. В те времена более всего занимались этим. Средствами левого политического театра (а все, что не было политическим, вообще не называлось творчеством) были маска, мимика, тело»[5].

Начало 1980-х гг. – это период сомнений Робера Лепажа в том, что ему найдется место в профессиональной театральной сфере, и участие в негромких независимых проектах, а также работа в малоизвестных или совсем не известных нам канадских театрах: Старого Порта, Поля Эбера, Трезубец, Кафе Хоббита. Начало 1980-х гг. – это ряд постановок Лепажа, от которых сохранилось лишь несколько названий: «Короли едят» (1982), «Кармен» (1983), «Бог и сложная любовь» (1983), «Соланж проходит» (1984)[6].

Вера в собственные возможности пришла с успехом спектакля *En Attendant* («В ожидании», 1982), созданного в компании *Théâtre Repère* Жака Лессара, – считается, что именно этой работой Робер Лепаж в полной мере дебютировал как режиссер. Представление основывалось на разговоре, однажды подслушанном Лепажем в поезде, и разыгрывалось им и Ричардом Фрешеттом с помощью трех чемоданов и нескольких фонариков.

Еще один спектакль, выпущенный в *Théâtre Repère, – Les Circulations* («Круговорот», 1984) – после гастрольного тура по Канаде был удостоен награды на международном фестивале в Квебеке (*La Quinzaine Internationale de Théâtre de Québec*) как лучшая канадская постановка. Он повествовал о молодой канадке, путешествующей в Нью-Йорк, чтобы прояснить загадочную семейную историю[7].

Даже уложенные в полторы строки, сюжеты этих ранних работ Робера Лепажа, чрезвычайно аскетичные в сценографическом отношении, несут в себе зерна интересов того маститого режиссера – иллюзиониста, боготворящего визуальную сторону представления, – которого мы знаем сегодня. *Théâtre Repère* оказался для Лепажа стартовой площадкой,

«887». Сцена из спектакля. Фото Érik Labbé

к тому же познакомил его с двумя актрисами, ставшими единомышленницами и важными красками его палитры, – Мари Брассар и Мари Жиньяк.

Тяга к театральной простоте, совместному с актерами, да и вообще со всеми творцами спектакля, сочинительству (как сказали бы сейчас – к горизонтальному театру), увлеченное сматывание в сценический клубок переплетающихся на глазах зрителя историй привели Лепажа в 1985 г. к созданию «Трилогии драконов», надолго ставшей визитной карточкой режиссера. Вторая, расширенная, версия спектакля (1987) вывела Лепажа за пределы не только страны, но и Северной Америки, отправив покорять другие континенты, ранее, кажется, не слышавшие о существовании канадского театра. В Россию отзвук этой работы вместе с новым режиссерским именем прокрался в 1990 г., в обзоре событий гамбургского фестиваля *Theater der Welt* («Театр мира»), где про спектакль молодого канадского постановщика были сказаны важные и, как впоследствии станет ясно, точные слова: «Робер Лепаж вывел свою формулу повествования, где сюжет вспыхивает, как вольтова дуга, между отдельными образами… Каждый эпизод построен как лирическое трехстишие. На почти пустой сцене из паутины актерского жеста режиссер ткет сложнейшие пространственные композиции… Его чувство пространства абсолютно, как бывает абсолютен музыкальный

«887». Сцена из спектакля. Фото Érik Labbé

слух. <…> Его открытость и наивность серьезна и сложна. <…> Режиссерская оптика способна в малом, в священной чепухе жизни различить универсальное. <…> В театр пришел режиссер-поэт»[8].

В России «Трилогию драконов» (в третьей по счету редакции 2003 г. с новым составом исполнителей) увидели лишь в 2007 г., когда Международный театральный фестиваль имени А.П. Чехова представил четыре работы Робера Лепажа разных лет, устроив своеобразный мини-фестиваль внутри огромного смотра. (На следующий год спектакль «Обратная сторона Луны», входивший в этот гастрольный квартет, получил премию «Золотая маска» как лучший зарубежный спектакль, показанный в России.)

Героев выросшей из импровизаций многочасовой «Трилогии драконов», говорящих на французском, английском и китайском языках, объединяли место обитания – Канада и время обитания – XX век. В «Зеленом драконе» – это Квебек 1920–30-х гг., в «Красном драконе» – Торонто 1940–50-х, в «Белом драконе» – Ванкувер 1980-х. Лепаж с соавторами (в перечне драматургов, помимо него, значатся еще пять имен) бесстрашно замахнулись на «70 лет и 7000 километров». Одни герои навсегда оставались в квебекской части трилогии, иные добровольно уходили из жизни во второй, прочие перемещались по городам и десятилетиям, встречали людей из своего прошлого или знакомились

с теми, кто с этим прошлым как-то пересекся. Густонаселенную персонажами трилогию разыгрывали всего восемь актеров.

Кто-то вступает в сагу Лепажа безликим (в буквальном смысле – лица второстепенных персонажей не однажды скрывает натянутый на голову тонкий чулок), кто-то меняет обличья (пожилая монашка стремительно и ловко преображается в умственно отсталую рыжеволосую девушку). А кто-то, как Франсуаза, на наших глазах проживает долгую жизнь от юной девчонки, мечтающей под звездами о путешествиях, до седоволосой, но не утратившей темперамента дамы, которая деловито перемещается на самолете от одного сына к другому.

Прямоугольник игрового пространства расположился между двумя амфитеатрами зрительских рядов. На одном конце высится фонарь, на другом притулилась деревянная будка. Под ногами актеров не пол, а песок, благодаря подсветке превращающийся то в звездное небо, то в зеленый газон (художники-сценографы Жан-Франсуа Кутюр и Жиль Дюбе). Открывает и завершает трилогию негромкое бормотание в полутьме, воспоминание-греза: «Я никогда не была в Китае… Когда-то здесь были дома… Китайский квартал… Теперь здесь автостоянка…».

Одна из важных для режиссера мыслей обретала очертания: мы никогда не живем только в настоящем, всегда – с оглядкой на прошлое и расчетом на будущее. В «Трилогии драконов» три времени («время возвратное, время данное и время предполагаемое», как сформулировал однажды совсем по другому поводу художник Дмитрий Плавинский) сплетены теснее некуда, и в дальнейших работах Робера Лепажа зритель не раз столкнется с подобным эффектом.

Две маленькие девочки Жанна и Франсуаза, устроившись в песочнице, забавляются, расставляя коробки из-под обуви как дома́ вдоль улицы: магазин, аптека, лавка барахольщика, парикмахерская, китайская прачечная. Разыгрываются сценки продавец/покупатель или владелец заведения/клиент. Девочки то и дело азартно выпаливают: «Ладно, давай по-другому», и следует новый скетч.

На песке выстраиваются парами дамские туфельки и мужские ботинки – обувь и времена, обувь и люди, обувь и отношения. Но тут, во второй части трилогии, грянет Вторая мировая война, и марширующие на коньках по песку военные варварски затопчут лезвиями обувь штатских, поднимая тучи песочной пыли.

В дальнейшем речь в канадском спектакле заходила и о трагедии Хиросимы, и о японских обычаях, и о нравах коммунистического Китая,

«Трилогия драконов». Сцена из спектакля

и о наркомании, и просто об увлечениях и разочарованиях, встречах и разлуках, рождениях и смертях. Лирика и эпос мирно уживались в цепочке историй сентиментально-несентиментального Лепажа. Его театр на песке обладал доходчивой простотой пресловутого театра на коврике.

Спектакль фантазировался и создавался в явном неведении о том, что станет его финальной точкой. Здесь нет сквозного сюжета, наоборот – множество отступлений и не всегда обязательных подробностей, например, о ветре Камикадзе, посланном богами в XII в.; проскальзывают «шпильки» жителей Квебека в адрес англоговорящей Канады («Торонто большой город, но люди в нем, как из маленького»). Изобилие частностей выглядит у Лепажа тех времен едва ли не как постановочный принцип.

Рефреном проходит сквозь трилогию тема Востока, чтобы в финале отчетливо прозвучало: «Гонконг и Ванкувер друг против друга». Восток, олицетворение вечности, манит и притягивает Запад (и режиссера Лепажа), дарит мгновения просветления – художник Пьер, получивший грант на поездку в Англию, решается ее променять на путешествие в Китай.

Высшей точкой спектакля оказывается танго-хабанера «Юкали» Курта Вайля в исполнении Франсуазы – о стране людских мечтаний, о зыбкости любых надежд. Той стране, которой никогда не существовало, но о которой во все времена грезилось – зрителям, актерам, режиссеру.

Что же касается разноцветных драконов, то дефиниция этого образа дается в спектакле впрямую: «Дракон – часть тебя, которую ты должен победить, чтобы достичь большего». Наличие дракона свидетельствует о поиске идеала, расправа с драконом – о его обретении или приближении к нему. Размышления о драконах и идеалах Лепаж со временем продолжил, выпустив в 2008 г. еще и «Голубого дракона», где действие происходило в современном Китае.

После триумфального гастрольного шествия «Трилогии драконов» фигура Робера Лепажа резко обретает иной масштаб. В 1989–1993 гг. он сосредоточен на художественном руководстве Французским театром при Национальном центре искусств в Оттаве, параллельно репетируя собственные спектакли, скажем, постановку «Иглы и опиум» (1991), сильно модернизированная версия которой, от 2013 г., спустя еще пять лет доберется до Дягилевского фестиваля в Перми.

В начале 1990-х Лепаж обращается не просто к драматургии, но к прославленной драматургии, и ставит несколько пьес Шекспира, начав со «Сна в летнюю ночь» в *Royal National Theatre* в Лондоне (1992). Сам факт приглашения канадца на постановку в Национальный театр Великобритании многое говорит о репутации режиссера к его тридцати пяти годам. Еще до премьеры театральный Лондон привела в трепет информация: «Сон в летнюю ночь» будет разыгран в жидкой грязи – действие происходит на болоте. «Я думаю, он хотел использовать грязь, поскольку пьеса Шекспира о том, как люди узнают что-то о себе, достигают своего самого низкого уровня»; «физический мир пьесы ему крайне важен», – рассказывали участники той работы[9], которую критики даже рискнули сравнить с легендарной постановкой «Сна в летнюю ночь» Питером Бруком. Такое сопоставление, несомненно, и вдохновляло, и смущало.

Спустя десятилетия Лепаж назовет Брука среди самых важных для него фигур: «Я фанат многих театральных режиссеров. В первую очередь Питера Брука и Роберта Уилсона. Хотя их работы очень далеки от того, что делаю я, у этих мастеров я учился тому, как рассказывать истории и что такое театр. Меня увлекает и более молодое поколение – бельгийский режиссер Иво ван Хове, который активно работает со сценическим пространством и использует в постановках много видео. <…> Я большой поклонник режиссера Анатолия Васильева»[10].

За «Сном в летнюю ночь» последовали воплощения «Кориолана», «Макбета» и «Бури» («Бурю» Лепаж выпустит и в опере – музыка Томаса Адеса, 2012, Квебек и Нью-Йорк), подготовленные для Фестиваля аме-

риканского театра в Монреале (1993). Рецензент упрекал режиссера в значительно большем внимании к мизансцене, чем к персонажам, и противопоставлял лепажевские постановки классических текстов его «театральным поэмам» в *Théâtre Repère* [11].

Так или иначе, но 1990-е гг. в лепажевской биографии – эпоха расцвета, превращения в суперзвезду и, бесспорно, в первого режиссера Канады, находящегося на пике энергии. В 1993 г. состоялся его дебют в опере – постановка двух одноактных сочинений в один вечер: «Замок Герцога Синяя Борода» Б. Бартока и «Ожидание» А. Шёнберга в *Canadian Opera Company*. В 1994 г. была создана театральная продюсерская многопрофильная группа *Ex Machina* (название отсылает к античному Deus ex Machina – «Бог из машины»). Тогда же состоялся и дебют в кино – фильм «Исповедь», за которым последовали «Детектор лжи» (1996) и «Но» (1997). В эти годы о режиссере восторженно писали: «Управляющий полдюжиной проектов одновременно, Лепаж – мультимедийный, многоязычный, многозадачный талант – Windows 95, работающий в одиночку. <…> Как и его страна, его личность находится в постоянном движении»[12].

И, наконец, в 1997 г. в Квебеке был открыт междисциплинарный продюсерский центр *La Caserne* («Казарма») под руководством Робера Лепажа – на его строительство государство выделило несколько миллионов долларов. Именно на этой супероснащенной площадке выпускались спектакли, большая часть которых благодаря Чеховскому фестивалю в свое время доехала до России: «Обратная сторона Луны» (2000), «Опера нищих» (2004), «Проект Андерсен» (2005), «Липсинк» (2007), «Эоннагата» (2009).

Даже по короткому перечню названий видно, что режиссер не слишком стремится к интерпретации пьес мировой драматургии. У него есть этому объяснение – он не желает становиться в большей степени «археологом», нежели творцом, поскольку в случае с пьесой «твоя работа в том лишь, чтобы помочь всему занять свое место»[13]. Однажды ощутив в себе органику рассказчика – не стендапера, но именно рассказчика, причем и в актерской, и в режиссерской ипостасях – Лепаж всегда тяготел к складыванию историй и их повествованию со сцены. В том числе в моноспектаклях, ставившихся им в расчете на собственное исполнение, но со временем отлучаемых от себя – за исключением разве что предельно личного «887». Здесь, помимо автобиографических событий и традиционного для режиссера разговора о памяти, личной и коллективной,

«Обратная сторона Луны». Сцена из спектакля

на первый план выступала тема национального и языкового равноправия. Она набирала силу в ретроспективном сюжете о том, как Лепаж никак не мог уложить в голове строки поэтически-политического манифеста франкофонной Канады – поэмы гнева Мишель Лалонд *Speak White*, которую должен был читать со сцены. Говори по-белому, говори на правильном языке, говори по-английски – так с конца XIX в. окорачивали в Канаде франкоговорящих. В «887» Лепаж не просто вспоминал детство и юность, но вписывал историю своей семьи в историю страны, чтобы в финале продекламировать ту самую поэму, написанную в 1968 г., поражая страстностью и гражданским пафосом.

Приходящие к режиссуре актеры обыкновенно отказывают себе в участии в собственных спектаклях, Лепаж же утверждает, что «…ставить изнутри много интереснее. Мне кажутся наиболее удачными те из моих спектаклей, где я сам играл и контролировал все изнутри»[14]. И добавляет о своем методе: «Все действительно существенные, впечатляющие сценические картины строятся импровизационно в сознании того, что находишься в центре происходящего»[15].

В каждом из моноспектаклей («Эльсиноре», «Обратной стороне Луны», «Проекте Андерсен») Лепаж примеряет на себя вереницы образов, мгновенно перевоплощаясь, молниеносно стряхивая и сменяя маски глубокомысленности или уныния, тупости, жестокости или меч-

«Липсинк». Сцена из спектакля. Фото Érik Labbé

тательности, разные гендеры или облики исторических фигур. Всякий раз действо вскипает визуальными фокусами и крепится на не всегда уловимых приемах, приспособлениях для переплавки персонажа в персонажа: из одного брата в другого, из провинциала в столичную штучку, из импресарио в либреттиста или из сочинителя в его сказочного героя. С течением времени режиссер все больше берет в союзники мультимедийные технологии (однако, не стоит сбрасывать со счетов магнетизм его собственного присутствия на сцене), но не отказывается от приемов традиционного театра – переодеваний и париков. Если вглядеться в конструкции лепажевских моноспектаклей, то они по преимуществу выстроены на продолжительных телефонных переговорах (самый органичный способ ввести на сцену пространный монолог), трансляциях текстов писем на экран, диалогах с отражениями (с определенного момента трехмерными) или невидимыми собеседниками. Одно из главных убеждений Лепажа, из которого произрастает почти все в его многообразном творчестве: «театр взывает к превращениям»[16].

В отношениях с технологиями на сцене Лепаж всегда на несколько шагов опережает театральную реальность (не забываем: *«Deus ex Machina»* – его Бог именно из машины). Относясь к прошлому с нежностью и трогательным пафосом, Лепаж часто предстает пришельцем из будущего. Привлекает в театр не только достигнутое в кино и цирке

«Проект Андерсен», «Эоннагата». Сцены из спектаклей. Фото Érik Labbé

(на его счету два шоу в *Cirque du Solei* – «KA» и «Тотем», 2005 и 2010 соответственно), но регулярно предлагает жанру недоступные до того момента возможности: «Все это дополнительные инструменты, чтобы ярче рассказать свою историю, поэтому к ним не стоит относиться враждебно»[17].

Есть среди его работ и спектакль, стоящий как будто особняком – размышление о природе театра и человека, постановка, в которой, как утверждает Лепаж, все виды искусства разговаривают между собой. Обещание необычности – уже в самом названии «Эоннагата», требующем расшифровки: герой спектакля шевалье д'Эон (1728–1810) – дипломат, капитан драгунов, авантюрист и шпион, тайный агент Людовика XV, а оннагата – традиционная техника японского театра Кабуки, особое амплуа, в котором актер-мужчина перевоплощается в женщину. (Сам Робер Лепаж однажды мастерски преобразился в Леди Макбет в четырехканальной видеоинсталляции аргентинско-уругвайского режиссера Матиаса Умпьерреса – «Музей вымысла. I. Империя», 2018.) Одна из загадок д'Эона, преподнесенных историей, – его андрогинность: в разные периоды своей бурной и долгой жизни он скандально представал то в одном гендере, то в другом, почти как персонаж романа «Орландо» Вирджинии Вульф.

Идея совместной работы канадского режиссера Робера Лепажа, французской балерины Сильви Гиллем и английского хореографа

Рассела Малифанта возникла задолго до премьеры – на театральном фестивале в Сиднее. От замысла до первых репетиций прошло немало времени, совместить рабочие графики звезд казалось практически нереально. И все же это им удалось. Лепаж предложил фигуру героя – Вольтер называл его человеком-амфибией, – и трио, мечтавшее вырваться за пределы привычного, приступило к выработке общего языка, из которого в 2009 г. родился спектакль, объехавший полмира.

В самом имени д'Эона, данном ему при рождении, имелись три женских и три мужских имени. Дихотомия гендера, так захватившая Лепажа, была заложена в герое изначально. Однажды на проходившем в Версале вечере памяти Мориса Бежара участница программы Сильви Гиллем воспользовалась случаем и попросила пустить ее в архив, где хранятся документы, связанные с жизнью и деятельностью д'Эона. Ей ответили категорическим отказом: «Нет-нет, только не кавалер д'Эон» – вокруг его личности и спустя века продолжает поддерживаться ореол тайны. Лепаж, Гиллем и Малифант, сумевшие привлечь к сотрудничеству прославленного кутюрье Александра МакКуина, пытаются не столько эту загадку разгадать, сколько предъявить ее многогранность.

У «Эоннагаты» три создателя, три исполнителя и три ипостаси д'Эона – мужская (Рассел Малифант), женская (Сильви Гиллем) и, наконец, бесполая старость (Робер Лепаж). Спектакль сложен из стремительной череды взлетов и падений д'Эона. Здесь ярко выражен японский колорит – самурайские мечи, японские барабаны, фантастической красоты веера и, наконец, подаренное спектаклю Маккуином великолепное кимоно, шелк, расшитый вручную, ручной же росписи.

На сцене появляется, вышагивая не то на огромных котурнах, не то на ходулях, величественная фигура гейши с миловидным фарфоровым личиком. Внезапно облекающее ее кимоно начинает ходить ходуном, вспарывается изнутри шпагой, и из него не без борьбы выпрастывается бритая голова и мужская фигура. Шелк стекает на подмостки, к ним же кренится женское лицо и остается в бездвижности. Временная победа мужского над женским одержана.

Создатели спектакля, танцем вычерчивавшие канву жизни д'Эона, призывали не навешивать на их работу ярлыки и не причислять постановку к какой-то категории, ведь жанр ее определить невозможно. Во всеоружии театральных технологий – а они в «Эоннагате» чуть более завуалированы, нежели обычно у Лепажа – постановщик как будто заново рождал то изначальное единство, когда театр еще не разделился

«Эоннагата». Сцена из спектакля. Фото Érik Labbé

на роды и виды. Здесь каждый искал в себе универсального актера и обращался к театральным и мифологическим истокам.

Эту неординарную постановку о несовершенстве и двусмысленности человеческой природы питала, кажется, неуверенность в мироздании и одновременно восхищение им. Робер Лепаж владеет искусством выращивать свои произведения из этой двойственности и нередко возвышать то, к чему прикасается. А на высотах, как правило, царит холод. Его отшлифованное высказывание о театре поражало именно холодным совершенством формы и требовало от зрителя готовности к одухотворенному созерцанию.

Лепаж не желает считаться ни с какими театральными системами, вернее, ни одной не хочет отдавать предпочтения. Разве что мастерство актера Евгения Миронова может подтолкнуть его к признанию знаменитейшей из них: «Я был на протяжении многих лет аллергичен к Станиславскому и к его методу. Сейчас я понимаю, насколько неправильно на Западе мы представляли его учение, его систему, абсолютно неправильно интерпретировали метод Станиславского. Работа с Мироновым показала, насколько щедрая эта система, насколько она театральна, современна»[18]. Обладает ли Лепаж собственной системой? Уверенности нет, как нет уверенности в наличии единого, узнаваемого режиссерского языка. В режиссуре, как и в повседневной

жизни, Лепаж многоязычен, к тому же переменчив – судя по многочисленным возобновлениям и версиям, для него не существует ничего окончательного.

Бесспорно, на его художественной стезе есть и путеводные звезды, и особого рода манки. Среди них – совпадения и эхо, наслоения событий и переклички времен. В начале фильма «Тектонические плиты» (1992, до фильма был поставлен спектакль с тем же названием, существовавший в нескольких вариантах) Лепаж помещает почти что манифест своего творчества: «Все начинается с образа-катализатора, ведущего к раскрытию неведомых историй. Наших собственных историй, ждущих, чтобы развернуться горизонтально – вертикально. Эти истории возникали в ходе представлений в репетиционных залах и театрах <…>, причем каждая из них предлагала новое распределение элементов. Эта кинематографическая версия стала частью развивающегося процесса, заморозив во времени живое произведение, которое менялось в течение последних пяти лет»[19].

Сочинение историй, возможность по-новому складывать эпизоды-фрагменты, собирать из них драматургический конструктор, бесконечно поворачивать плоскости кубика Рубика, находить сверкнувшему осколку место в продуманной мозаике, а обрывки случайных реплик встраивать в чью-то отнюдь не случайную речь – вот, вероятно, сценический метод Робера Лепажа. Погружаться в хаос («я начинаю с нагромождений, я должен прикрыться всем, чем только можно»[20]) и постепенно высвобождаться из него, идти от сложности к простоте, сталкивать людей и эпохи, отыскивать истоки, связи и взаимовлияния – такова грубая схема создания пронзительных и просветленных саг Лепажа, будь то «Липсинк» или «Семь притоков реки Ота» (1994, мировую премьеру новой версии сыграли в России в 2019). В событийной насыщенности сюжетов, подчас насмешливо граничащих с мелодрамой, Лепажу не откажешь. Но всякий раз многоликая и беспафосная повседневность, вырываясь из-под контроля, возвышается ближе к финалу до эпоса. В связи с «Липсинком» российским критиком было сказано: «Творцы авторского театра подчеркивали дробность мира. Лепаж – его единство. В его спектаклях все отзывается во всем, а колокол, кто бы и по какому бы поводу в него ни бил, всегда звонит по тебе»[21].

В «Липсинке» (он же «Дубляж»), посвященном исследованию голоса – не только как способу идентификации другого, но и как средству в поиске самоидентификации, заняты девять исполнителей, по числу

сюжетных линий. Каждый эпизод назван чьим-то именем. Поначалу крепко взаимосвязанные, эти линии отдаляются друг от друга все дальше, чтобы в финале сойтись в единой точке – моменте высшего напряжения и выдоха одновременно. Здесь есть все: от небывалой театральной легкости изложения до условности детской игры (на кресло кладется сверток с младенцем, и тут же из-под сидения выныривает мальчик-подросток, спустя мгновение выступающий юношей – прошло двадцать лет), сериального мелодраматизма и скетча с похоронами где-то на Канарах, разыгранного в жанре *stand-up comedy*. Зачитываемый на улицах города некролог, надиктованный кем-то на магнитофонную пленку, перечисляет целый караван несуществующих родственников, и остается только вырезать кусок, склеив концы пленки скотчем. Нелепую жизнь увенчивает нелепое прощание.

Тема голоса проходит в разных сюжетах по-разному: плач ребенка, вокал оперной певицы, грохочущий рок в наушниках, потеря речи после операции на мозге, голос диктора на радио, работа над изменением голоса для полной смены личности, голос на автоответчике, голоса с того света – голоса ушедших из жизни людей, зафиксированные тем или иным способом. Порой движение губ транслируется на огромный экран, как в случае с пожилой дамой-логопедом, которой при всей своей безукоризненной артикуляции нечего артикулировать – она не может вспомнить из своего прошлого решительно ничего.

Разводя персонажей в разные стороны, а потом сталкивая вновь, режиссер старается расслышать звучание не только каждой отдельной судьбы, но звучание жизни в целом, восстановить забытое, добраться до иного измерения. Наверное, именно поэтому, следя за запутанной фабулой, начинаешь испытывать безотчетную тревогу, онтологическое беспокойство.

Большинство рождаемых Лепажем историй – вариации темы незабвения. Вот и река Ота – река памяти. Памяти о зловещем прошлом Хиросимы. Семь частей семичасовой постановки «Семь притоков реки Ота» компании *Ex Machina*, снова десяток актеров, единая сценическая конструкция Ариан Сове, почти полсотни болезненных людских историй коллективного сочинения, охватывающих больше половины XX в. и сплетающихся сериально. Неторопливое течение событий, героев которых забрасывает то в Японию, то в Америку, то в Европу, несколько языков внутри спектакля. Знакомые лепажевские приемы, продолжение режиссерского «паломничества на Восток».

«Семь притоков реки Ота». Сцена из спектакля. Фото Александра Курова

Отправная точка событий «Семи притоков реки Ота» – сброшенная американцами 6 августа 1945 г. на Хиросиму атомная бомба, превратившая город в «мир, раздираемый пламенем», а выживших – в хибакуся, людей, подвергшихся воздействию взрыва, тех, от кого боятся иметь детей.

И все-таки жизнь берет свое – из поколения в поколение дети, чьих предков так или иначе коснулись последствия бомбардировки, своевольно рождаются, словно выходя из расшитого золотом свадебного кимоно Нозоми – героини с изуродованным лицом, живущей в отсутствие зеркал. Судьбы причастных взрыву причудливыми дорогами сходятся, а сами они в конце века, на границе тысячелетий, собираются в доме Нозоми (он вот-вот будет выставлен на продажу) – под покрытой черепицей крышей, с полосой уничтоженного сада, навсегда засыпанной гравием. Случившееся в Хиросиме продолжает пульсировать в этих людях и сказываться на течении их жизней – не только ранними смертями от лейкемии.

К последнему акту, озаглавленному «Гром», марафонцами ощущают себя не только исполнители, но и публика, пропустившая через себя множество хитросплетений биографий и судьбоносных рокировок саги о возрождении, которую Лепаж считает одной из самых важных своих работ[22]. Спектакль открывала переправа через реку Ота, она же ее и

завершает. Но перед тем, как молодой статный канадец Пьер, нашедший временный приют в доме слепой переводчицы японской литературы Ханако (дочери Нозоми) – пятилетней девочкой потерявшей зрение все в той же рукотворной катастрофе, – покинет под грозовым ливнем Хиросиму, случатся две кульминации. Обе так или иначе связаны с танцем *буто*, «танцем тьмы», возникшим в Японии после Второй мировой войны. Именно он дает выход физическому напряжению, растворенному в обыденности. Именно ради его изучения и совершенствования прибыл в Японию Пьер.

Его соло под живую музыку выплескивается на узкую полосу щебенки сгустком страдания. Ничем не скованные движения ограничены только вытянутым пространством импровизированных подмостков, босые ступни, обернутые для защиты тканью, взметают во все стороны вихри камней. Энергетически разящие жесты вкупе с окаменелостью лица исполнителя вопиют о шторме внутри.

В отличие от страстности этой одинокой взрывной импровизации вторая кульминация многолюдна и медитативна. В складках несущего символический смысл торжественного кимоно Нозоми, вслед за Пьером с набеленным в традициях *буто* лицом, по очереди совершают плавные движения персонаж за персонажем. Когда кимоно примеряет актриса Ребекка Бланкеншип, то это и певица Ада Вебер, и мать Ады – Сара, повесившаяся в концлагере Терезиенштадт (Холокост – вторая ключевая тема спектакля; сброшенные на Японию атомные бомбы равносильны геноциду), и другая Ада Вебер, что являлась важным действующим лицом «Липсинка», и, похоже, все человечество.

Технологий в лепажевских сагах коллективного сочинения ощутимо меньше, чем в моноспектаклях. Но страсть к мультимедиа он однажды целиком сконцентрировал на создании VR-спектакля, посвятив его библиотекам, этим островам осмысленности и спокойствия в нашем безумном мире, бушующем потоками информации. В рамках своей научно-фантастической и просветительской мультимедийной акции Лепаж позволил себе множество эстетских вольностей.

Хорхе Луис Борхес писал: «Каждый по-своему воображает рай, мне он с детских лет представляется библиотекой». Канадскому писателю Альберто Мангелю, в течение пяти лет бывшему ассистентом Борхеса, несомненно, передались его воззрения на рай. В 2005 г. Мангель выпустил сборник эссе «Ночь в библиотеке», где размышлял о философии, архитектуре и социологии библиотек, о цензуре и памяти. Вдохновив-

шись этими текстами, Лепаж в 2015 г. создал одноименный спектакль виртуальной реальности. Проект показывали в Канаде, Франции и – благодаря фестивалю «Территория» – на протяжении месяца в Москве (2017).

Получив наушники и VR-шлем, полтора десятка пришедших заходят в полутемное помещение, максимально приближенное к виду читального зала. В первоначальной версии имелась еще и предыстория: в комнату с письменными столами и зелеными лампами группа экскурсантов попадала, крутанув один из книжных стеллажей в воссозданной с помощью видеотехнологий личной библиотеке Альберто Мангеля. Именно его голос отправлял в путешествие по реальным и вымышленным библиотекам, он же начитывал тексты, расставляя едва заметные авторские акценты.

В пространстве московского Мультимедиа Арт Музея все преподносилось аскетичнее. Впечатления складывались исключительно из возникающей в шлеме виртуальной реальности, где иконки меню, за каждой из которых скрывался сюжет об очередной мировой библиотеке, располагались на фоне березовых стволов. Русскоязычный вариант текста был начитан тактичным голосом Евгения Миронова.

В эпоху, которую можно охарактеризовать как угодно, но только не эпохой чтения, работа Робера Лепажа и Альберто Мангеля воспринимается почти научно-популярной. Впрочем, немного фантастики создатели «Ночи в библиотеке» все же подпускают: в тишину Университетской библиотеки Копенгагена они подселяют безмолвного призрака, потерянно шествующего мимо уборщицы и поглядывающего с высоты резного балкона на зал с компьютерами. Со страниц же огромного фолианта в гулкую пустоту Национальной библиотеки Квебека внезапно выпархивают диковинные птицы, шуршащие крыльями под потолком.

Последовательность библиотек из предложенного десятка выбираешь сам, взглядом управляя меню. Начав, скажем, с подводной библиотеки капитана Немо на «Наутилусе» («А где же вы найдете столь благоприятные условия для работы?»), имеете шанс завершить свой библиотечный пробег созерцанием разрушительного бедствия. Например, отстоящего на пару тысячелетий от нас пожара Александрийской библиотеки или относительно недавней схожей катастрофы в Сараево. Вы совершаете виртуальный спуск от купола Библиотеки Конгресса в Вашингтоне к нижнему ее этажу или застываете, задрав голову, посреди

Евгений Миронов и Робер Лепаж на репетиции спектакля «Гамлет|Коллаж»

холла суперсовременного здания библиотеки в Мехико, где над вами высится остов огромного кита и уходящие в бесконечность балкончики с книгами. Эффект присутствия непередаваем. Чувствуется, что им упивался и режиссер.

Не возбраняется, проделав весь путь, ненадолго вернуться к одному из сюжетов, уточнить детали в книгохранилище храма в японской Камакуре, послушать игру виолончелиста, расположившегося на ступенях лестницы полыхающего здания в Сараево, понаблюдать за монахами в библиотеке австрийского аббатства Адмонт. Вертящиеся кресла дают возможность обзора любого помещения на 360 градусов.

Отдельная страница в биографии Лепажа – его спектакли в московском Театре Наций, на протяжении ряда лет проводившем политику приглашения на постановки крупнейших мировых режиссеров. Впервые заговорив о совместной работе в конце 2005 г. на вручении Лепажу Премии Станиславского, Евгений Миронов и Робер Лепаж шли к премьере почти так же долго, как трио Лепаж–Гиллем–Малифант.

Спектакль «Гамлет|Коллаж» вышел в 2013 г. и при всей изощренности сценического решения художника Карла Фийона, безусловно, произрастал из корней лепажевского «Эльсинора» (1995). Давняя композиция, строившаяся на монологах шекспировской пьесы, была приспособлена к органике виртуозного российского исполнителя,

способного, как мало кто, на арсенал преображений, переодеваний и гиперскачков между образами. (Сам Лепаж когда-то играл всех персонажей «Эльсинора» от имени Великого Барда, приблизив себя к каноническому шекспировскому образу – в характерном парике и с накладной бородкой клинышком[23].) Лепаж явно доверяет Евгению Миронову (в чьей биографии к тому моменту уже имелась роль Гамлета в постановке Петера Штайна, проекте Международной конфедерации театральных союзов и Чеховского фестиваля, 1998) то, в чем видел лишь себя, но предельно усложняет задачу. Сценография превращается в самодостаточный аттракцион – в том числе по лишению актера ровной поверхности и преодолению гравитации.

Цирковые возможности, помноженные на компьютерные технологии, манят Лепажа настолько, что тогда, в 2013 г., он даже принял беспрецедентное решение. Решил использовать набитый электроникой куб – в случае Гамлета это камера/палата Дании-тюрьмы или Дании-психушки, – все два часа спектакля не только парящий, но и вращающийся в воздухе, сразу для нескольких постановок. В идентичный куб-близнец, тоже сложенный из экранов-панелей, почти одновременно со спектаклем «Гамлет|Коллаж» отправилась возрожденная Лепажем история «Иглы и опиум», опиравшаяся на тексты Жана Кокто и автобиографию джазового музыканта Майлза Дэвиса (спектакли в Москве и Квебеке вышли с разницей в один день).

Евгению Миронову в шекспировском коллаже выпадает дюжина персонажей и множество возможностей продемонстрировать свою актерскую форму. Сам Гамлет в парике соломенного оттенка, часто сопровождаемый не кругом света, но световым силуэтом («холодное свечение, которое все время отделяет тело г. Миронова от ярких красок видеопроекций, напоминает абрис мертвого тела, остающийся на месте преступления после эвакуации трупа»[24]), не особо противопоставлен сонму мелькающих лиц. Актер работает, как всегда, сверхтщательно, поддерживаемый ансамблем техников и мастеров театральных цехов: «На огромной скорости и без лишних слов костюмер Валентина должна помочь Миронову переодеться в Лаэрта, из него – в Офелию (меньше минуты), а потом – в королеву. Юле, реквизитору, надо успеть наклеить/отклеить ему усы, бороду, подать корону. Кто-то крепит на нем лонжу, кто-то подтягивает канат. <…> Пять камер, два проектора, 27 перестановок. Переодевание, подключение происходит в полнейшей темноте»[25].

Некоторые «мизансцены» и образы этого спектакля глубоко врезаются в память, как, например, в рапиде сползающий по стене вниз головой Гамлет, постепенно перерождающийся в призрак отца в фуражке и военной форме с орденами, чей голос начинает двоиться, подчеркивая потусторонность. Или рабочая комнатенка Полония – пульт охраны с мониторами слежения, а затем высвечиваемое на экран для короля и королевы письмо Офелии к Гамлету, которое Полоний зачитывает высокопоставленным хозяевам, водя указкой по строкам. Или монолог «Быть или не быть?», произносимый Гамлетом во время бритья у раковины, когда, слегка поранившись, он вдруг примеривается к сонной артерии. Или рентгеновский снимок черепа Йорика, на котором отчетливо видна дырка в виске. Или фехтовальный поединок Гамлета с тенью-клоном.

Предъявив многие сильные стороны Евгения Миронова, спектакль в то же время коварно подчеркнул не самые выгодные режиссерские пристрастия. Высококлассные трюки по преодолению невообразимого потопили смыслы, о которых, несомненно, думалось, а Лепаж завяз в проблеме преподнесения спектакля как ювелирного изделия («Потому что театр для меня – драгоценный камень, на который нужно смотреть со всех сторон, чтобы любоваться его огранкой»[26]) и в итоге подковал гуттаперчевую, но безжизненную блоху.

При всей любви к Лепажу, восхищении кубом Фийона и мастерством Миронова московская критика сохраняла трезвость, констатируя в том числе: «Спектакль Лепажа останется в истории театра как редкий пример красивой, безупречно отлаженной игрушки, оставленной нам заокеанским мастером и вызывающей изумление с примесью разочарования. Ведь сложно поспорить с тем, что небывалое совершенство сценографической и актерской машины оказывается здесь самодостаточным и не только не содержит, но как бы и не предполагает режиссерского высказывания»[27].

Вторая российская постановка Лепажа, отодвинутая пандемией, вышла в Театре Наций в конце 2021 г. Роман «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова был взят режиссером с полным осознанием всех вызовов и рисков. В качестве орудия для «взлома традиционных кодов повествования»[28] был выбран иллюзионистский прием «Призрак Пеппера», ставший основой сценографии Женевьев Лизотт.

Старинная техника «Призрак Пеппера» использует стеклянную пластину и особое освещение. В спектакле Лепажа эта пластина разрастается почти до размеров зеркала сцены. Первый из мастерских

«Мастер и Маргарита». Сцена из спектакля. Фото Иры Полярной

эпизодов, порожденных сочетанием иллюзионистских и современных возможностей, – казнь Иешуа и двух разбойников на Голгофе, когда на фоне проецируемого иерусалимского пейзажа вырастают три креста, а на них постепенно проступают очертания казнимых – отражения исполнителей, раскинувшихся на планшете сцены в позах распятых. Второй ярчайший фрагмент спектакля, сложенного не только из продуманной людской и бесовской суеты, но и не менее просчитанного мельтешения картин (коммунальные и прочие пространства распахиваются, как книжка-раскладушка), на мгновение представляет собравшихся за столом в МАССОЛИТе литераторов воплощением «Тайной вечери» Леонардо да Винчи – чтобы тут же вернуть к гнусности советского заседания. Третья же сцена не просто восхищает решением сложной и остроумной постановочной задачи, но образно преподносит суть дьяволиады. С изнывающей по Мастеру (Евгений Миронов), бесцельно присевшей на скамейку у Кремлевской стены Маргаритой (Чулпан Хаматова) внезапно вступает в разговор пустота. И лишь в иллюзионистской реальности отражения героиня ведет причудливую беседу с видимым нам Азазелло (Леонид Тимцуник), пока мимо шествует похоронная процессия, напоминающая не столько прощание с литератором Берлиозом, сколько похороны кого-то из первых лиц страны (и Кремль, и траурное шествие – видеоизображения).

«Соловей и другие небылицы». Сцена из спектакля

Снова в спектакле обнаруживается раздолье тщательно проработанных нюансов, кутерьма преображений и переодеваний, вызывающая легкое головокружение – почти каждый из костюмов Виктории Севрюковой (в спектакль вошло около 120 из 200 сочиненных) по-своему произведение искусства. Театр следовал моде времени, создавал доспехи голливудского уровня, гротескные и фантасмагоричные силиконовые тела, монтировал в костюмы миниатюрные дым-машины, здесь старили ткани и подкрашивали их вручную: «Мы понимали, как протираются брюки, мы понимали, как много лет носится одна и та же кофточка. Мы понимали, что нам нужно добавить максимум жизни этим вещам», – говорит художница по костюмам[29].

Мастер пронзительного театрального нарратива, Робер Лепаж предложил публике чрезвычайно скрупулезное, как и следовало ожидать, театральное прочтение культового романа (важным отправным пунктом для него стало то, что роман писался в сталинские годы и о сталинских же годах). Но при совершенстве деталей пятичасовая постановка выглядит по преимуществу лишь изощренно разработанной поверхностью, многообещающим дайджестом чего-то более глубокого. И кажется, что сосредоточенность на достоверности (кто там не одобрял систему Станиславского?), как и страсть к аттракционам и видеотехнологиям – все та же борьба с драконом, необходимость завуалировать

определенную неуверенность, о которой Лепаж говорил еще в 1998 г. в связи со своим актерским творчеством: «…техника сцены – подпорка, костыли. Иногда – прикрытие, маска. Извинение»[30].

В злоупотреблении эффектами Робера Лепажа порой упрекали и в откликах на оперные работы. Так, в связи с постановкой «Похождений повесы» И.Ф. Стравинского в брюссельском театре *La Monnaie* в 2007 г. российский критик наотмашь формулировал: «Лепаж в оперном мире – скорее инженер-оформитель, нежели серьезный и выразительный оперный режиссер»[31], что справедливо лишь отчасти. Хотя, безусловно, на сценографических трюках Лепаж сосредоточен и в опере. Достаточно вспомнить «Соловья и другие небылицы» того же Стравинского (*Canadian Opera Company*, 2009), где оперное действо частично погрузилось в воду и породнилось с театром кукол и театром теней, или относительно недавнюю премьеру «Любовь издалека» современного композитора Кайи Саариахо, в постановке которой в *Metropolitan Opera* (2016) все мыслимые оттенки и переливы моря на сцене создавались 38 тысячами светодиодных ламп на тросах, или тетралогию «Кольцо нибелунга» в той же *Metropolitan Opera* (2010–2012) с невероятной машинерией (еще до премьеры первой из частей «Золото Рейна» в прессе писали: «…понятно, что готовится там нечто грандиозное, этакий театральный “Аватар”»[32]).

Между тем, несмотря на затянувшийся роман с технологиями, головокружительную страсть к внешней экспрессии и способность увлекаться абсолютно формальными вещами, вроде *The 360° Project*, в рамках которого режиссером была задумана тетралогия на круглых сценах (пока выпущены «Карты. Пики», 2012, и «Карты. Черви», 2013), Робер Лепаж, конечно, в первую очередь человековед. И в его взгляде на человечество, на жизнь, всякий раз начинающуюся с чистого листа, неизменно отмечаешь сострадательный оттенок. Он покорен и ранен этим миром, его возможностями и его созданиями, хотя способен впустить в спектакль и социальную критику, как в тех же «Картах. Пики», после показа которых в Москве в Цирке на Цветном бульваре (Чеховский фестиваль, 2013) критик писал: «Лепаж славится тем, что магически умеет соединить самые простые земные истории с каким-то космическим взглядом на людей – он то пристрастно разглядывает персонажей в лупу, то задумчиво глядит в телескоп. <…> …грустно свидетельствуя несовершенство мира, он не забывает словно погладить зрителя по голове. Многие ждут от него этого жеста»[33].

Авангард в самых разных своих формах чаще всего отказывался рассказывать истории. Робер Лепаж не готов жертвовать такой возможностью, даже рискуя репутацией авангардного художника. И не исключено, что именно эта потребность поведать историю и делает его театр человечным.

Гуманист и фокусник, Лепаж не разделяет бытие на черное и белое, а культуру на высокие и низкие жанры. В один плавильный котел им всякий раз запускаются идеи, судьбы, кунштюки, жанры, тексты. Как неоднократно отмечалось, пространство культуры для него едино, а профессия режиссера в его сознании – нечто прихотливое, чувствительное и изменчивое: «Режиссура – это просто поиск того, куда дует ветер… Вы не решаете, как он дует, вы лишь пытаетесь выяснить, куда…»[34].

[1] Робер Лепаж: «Театр – это искусство памяти». Беседа с Inner Emigrant // *Ваш досуг*. 24 января 2020. https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/2570156/

[2] См.: *John O'Mahony*. Aerial views // *The Guardian*. 2001. 23 June. https://www.theguardian.com/education/2001/jun/23/arts.highereducation1.

[3] См.: там же.

[4] См.: *Клэйтон Д.Дж.* Робер Лепаж и театральная парадигма XX века // Драма и театр / Сб. науч. трудов. Тверь, 2001. С. 162.

[5] Робер Лепаж: «Живая форма театра» / Беседа с Жозетт Фераль в 1998 г. // Режиссерский театр: От Б до Я. Разговоры на рубеже веков / Авторы проекта и редакторы-составители А.М. Смелянский и О.В. Егошина. М.: МХТ, 2001. Вып. 2. С. 216–217.

[6] См.: Режиссерский театр: От Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Вып. 2. С. 204.

[7] См.: *John O'Mahony*. Aerial views.

[8] *Иванова М., Иванов В.* Туда и обратно // *Театральная жизнь*. М., 1990. № 4. С. 17.

[9] См.: *Sarah Hemming*. The watered-down version: Robert Lepage's new National Theatre production of A Midsummer Night's Dream brings Shakespeare down to earth – it's set in a swamp // *Independent*. 1992. 30 June.

[10] Робер Лепаж: «Только искусство, которое позволит пережить какой-то опыт, может заставить современного человека выйти из дома». Беседа с Анастасией Петраковой // *The Art Newspaper Russia*. 2017. № 57. 17 октября.

[11] См.: *Irving Wardle*. Shakespeare in space // *Independent*. 1993. 19 June.

[12] *Brian D. Johnson*. Robert Lepage // *Maclean's magazine*. 1995. 11 September.
[13] Робер Лепаж: «Живая форма театра». С. 219.
[14] Там же. С. 213.
[15] Там же.
[16] Там же. С. 209.
[17] Робер Лепаж: «Только искусство, которое позволит пережить какой-то опыт, может заставить современного человека выйти из дома».
[18] Робер Лепаж: «Евгений Миронов примирил меня с системой Станиславского» / Беседа с Наталией Куровой // РИА Новости. 2013. 20 декабря. https://ria.ru/20131220/985233624.html
[19] Цит. по: *Клэйтон Д.Дж.* Робер Лепаж и театральная парадигма XX века. С. 163.
[20] Робер Лепаж: «Живая форма театра». С. 211.
[21] *Давыдова М.* Робер Лепаж: следите за губами // Давыдова М. Культура Zero. М.: НЛО, 2018. С. 145.
[22] См.: Робер Лепаж: «Только искусство, которое позволит пережить какой-то опыт, может заставить современного человека выйти из дома».
[23] Подробнее о спектакле «Эльсинор» см.: *Зерчанинова М.* Маски Принца датского // *Экран и сцена*. 2014. № 1. Январь. С. 5.
[24] *Щербаков В.* Коллаж из «Гамлета» // *Вопросы театра*. Proscaenium. 2014. № 1–2. С. 43.
[25] *Райкина М.* Шекспир в кубе // *Московский комсомолец*. 2013. 5 ноября.
[26] Цит. по: там же.
[27] *Зерчанинова М.* Маски Принца датского.
[28] См. страницу спектакля «Мастер и Маргарита» на официальном сайте Театра Наций: https://theatreofnations.ru/performances/master-i-margarita
[29] Сюжет «Новостей культуры» на канале «Культура». 2021. 17 ноября.
[30] Робер Лепаж: «Живая форма театра». С. 211.
[31] *Нечаев И.* «Гипертеатр» как обман ума // Самые знаменитые оперные спектакли / Сост. А. Парин, А. Макарова. М.: Аграф, 2020. С. 203.
[32] *Должанский Р.* Начало «Кольца» // *Коммерсант Weekend*. 2010. № 37. 24 сентября. С. 18.
[33] *Должанский Р.* Спектакль попал в масть // *Коммерсант*. 2013. № 112. 29 июля. С. 4.
[34] Цит. по: *Poll M.* Robert Lepage's Scenographic Dramaturgy: The Aesthetic Signature at Work. PhD in Drama & Theatre Studies. Royal Holloway, University of London. 2014 P. 42.

Алексей Бартошевич

Питер Брук, искатель театральной всемирности

К какой из национальных культур историк театра или составитель театральной энциклопедии отнесет только что ушедшего от нас Питера Брука? Первое, что придет им в голову, – разумеется, к английской. В Англии Брук родился, учился в Оксфорде, начал свою жизнь в искусстве, там его имя приобрело славу, там он поставил величайшие свои спектакли, от «Ромео и Джульетты» до «Короля Лира», от «Марата-Сада» до «Сна в летнюю ночь».

Питер Брук

Однако, с начала семидесятых годов Брук жил и ставил в Париже, там действовал его Центр театральных исследований, спектакли Брука чаще всего игрались по-французски, они – часть французской театральной культуры. И скончался он во Франции. Что же написать в энциклопедии – «великий французский режиссер»?

Брук всегда говорил о том, как много в его искусстве определили российские корни его предков, выходцев из российской черты оседлости. Россия, культура Толстого, Чехова и Станиславского для него – своя, она с детства была близка ему особенным, интимным образом, он всегда испытывал глубокое к ней тяготение. Уж не назвать ли его «российско-еврейским художником»?

Но что же тогда делать с сильнейшим, отнюдь не туристическим влечением Брука к внеевропейским культурам, с его постоянным паломничеством на Восток – и в духовном, и в буквальном смысле, с его знаменитыми, так много значившими в его театральных опытах африканскими, индийскими, мексиканскими путешествиями? К театру какой из стран «относится» поставленная Бруком в 1985 г. «Махабхарата» – спектакль, в котором соединились традиции индийской, японской, африканской, европейской театральных культур?

«Гамлет». *Tennent Company.* Сцена из спектакля. 1955

Ответ очевиден. Питер Брук представлял собой рожденный двадцатым веком тип художественной личности, принадлежащей одновременно всему миру, вобравшей в свое искусство традиции многих культур, но не замкнутой в пределы ни одной из них. Он – космополит в точном и прекраснейшем смысле этого слова, которое вызывает в нашей исторической памяти столь пугающие ассоциации, в чем, без сомнения, великая идея вселенского гражданства нимало не виновата.

Движение к «всемирности» – один из важнейших атрибутов искусства XX столетия – явственно обнаружило себя уже на рубеже веков, в переломный момент истории культуры, когда система художественного мировидения нашего века только начинала складываться. С особенной интенсивностью этот процесс происходил в сфере отношения к традиции, к опыту предыдущих веков истории искусства.

Всякая эпоха художественного развития осмысливает свою сущность, ставя себя в ряд прошедших времен истории искусства – по принципу противостояния или преемственности, «выбирая» в прошлом близкую себе эпоху, находя в веках, чаще всего далеких, стиль и традицию, которые были способны стать опорой рождающейся новой художественной системы. Наиболее очевидные примеры – классицистское

искусство, нашедшее почву и идеал в античности, или романтики XIX в., стремившиеся опереться на традиции европейского Средневековья. Но всякий раз новое искусство избирало во всей огромности эстетического опыта человечества одну все определяющую опору, одну ведущую нить, одну традицию, которая оставалась главнейшей и существеннейшей даже в тех случаях, когда искусство обращалось к опыту разных времен.

Уникальность искусства нашего века, ставшая очевидной уже на грани столетий, в самый момент рождения современной эстетической системы, состояла и состоит в том, что художники XX в. ощутили себя наследниками всей мировой культуры, всей совокупности художественного опыта человечества – от архаической древности до искусства прямых предшественников в XIX в., от Европы до классических эпох искусства Индии и Японии.

Наследие мирового искусства стало восприниматься как целостность, существующая словно не во времени, а в едином синхронистическом пространстве – подобно некоему роскошному пиршественному столу, на котором гость – современный художник – волен выбрать любое блюдо или соединить разные кушанья в любых, самых экзотических смесях и пропорциях.

Но для того, чтобы воспринять наследие прошлых времен в его единстве и одновременности, нужно было с драматической (или, напротив, – с ликующе-победительной) ясностью ощутить свою отделенность от всего, что XX в. предшествовало. Эстетическая дистанция между современностью и всем сразу художественным прошлым явилась в итоге взрыва в историческом и культурном развитии человечества, который, как известно, происходит на рубеже XX и XXI столетий.

Представая сознанию искусства XX в. как нечто внеположное, мировое наследие становилось для него предметом осознанной целостной интерпретации.

Режиссерское искусство, рождавшееся на рубеже столетий, отвечает этой потребности: театр теперь нуждается в творце, воплощающем в себе властную интерпретирующую волю, в посреднике между современной сценой и наследием мирового театра в его целокупности.

На заре нового века режиссерский театр делает одним из главнейших объектов исканий своего рода интерпретационные игры с эпохами театральной истории, с языками и стилями театра прошлых столетий. Режиссерская мысль с невиданной свободой движется в театральных

временах и пространствах, находя в этом движении истинную эстетическую радость. Примеры известны: Макс Рейнхардт в Германии, Жак Копо во Франции, русский театр Серебряного века, и прежде всего – Всеволод Мейерхольд.

Мейерхольд, быть может, – самый мирообъемлющий ум русской сцены, с ослепительной жадностью вбирал в пределы своего искусства едва ли не всю историю театра: дионисийские ритуалы, средневековая мистерия, елизаветинские подмостки, комедия дель арте, русский романтический театр, Кабуки и Но – все к услугам театральной революции, все присутствует, все смешано в театральном пиршестве мейерхольдовских спектаклей десятых годов. Так, в «Дон Жуане», воскрешавшем прельстительный дух театра Короля-Солнца, дух придворного празднества мольеровской эпохи, применены приемы, взятые из арсенала традиционной японской сцены – Пале-Рояль и Кабуки оказываются волшебным образом слиты в целостности современного искусства.

В искусстве и в самой личности Мейерхольда воплощен тот дух эстетического космополитизма (или, если угодно, «всемирной отзывчивости»), которому суждено было многое определить в судьбе театра XX столетия и с чрезвычайной ясностью выразить себя в театральном развитии последних десятилетий: наиболее очевидно и наиболее плодотворно – в искусстве Питера Брука.

Теоретическое осознание театральной «всемирности» XX в. с трудом, как это обычно и бывает, поспевало за опытами современной сцены.

Понятия «мировая культура», «мировое искусство», столь часто встречающиеся на страницах теоретических и исторических сочинений, традиционно означали просто механическую совокупность более или менее замкнутых в себе культур, отдельно, по сугубо внутренним законам развивающихся традиций. Карта мировой театральной жизни рисовалась в виде собрания отгороженных друг от друга культурно-географических пространств – если не отдельных стран, то регионов. В сравнительно недавнем прошлом такой взгляд мог иметь под собой реальные исторические основания, как была своя правота в известной формуле Киплинга: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут».

В последние десятилетия процессы глобальной культурной интеграции, медленно и постепенно развертывавшиеся в первой половине XX в., приобрели невиданную быстроту и интенсивность. Самосознание культуры не могло поспеть за ее стремительным развитием.

Пол Скофилд – Гамлет

Мы с трудом начинали постигать, что существуем теперь в принципиально новой ситуации, суть которой состоит, кратко говоря, в том, что понятие «мировое искусство» стало приобретать непреложную эстетическую реальность. За этой динамически формирующейся всемирностью художественного развития – окончательное формирование глобального экономического пространства, революция средств информации и передвижения – земля, казавшаяся когда-то столь необозримой, предстала перед нашим взором как малая планета, в любую точку которой можно попасть за считаные часы, а увидеть и услышать то, что в этой точке земного шара происходит, можно в мгновение ока. Даже сама незащищенность нашей планеты от гибели, от глобальных военных или экологических катастроф должна была помочь человечеству осознать свою целостность.

В наше время рождается искусство, стремящееся вместить в свои пределы всю человеческую вселенную, соединить, свести Запад и Восток, создать эстетический прообраз чаемого всечеловеческого сообщества будущих столетий. Утопические мечтания в этом искусстве сливаются с мифопоэтическими образами первоначального единства человечества «до вавилонского столпотворения». К этому кругу художественно-философских исканий принадлежат театральные опыты Ежи Гротовского, Мориса Бежара, Тадаси Судзуки. И, разумеется, Питера Брука.

В 1971 г. на развалинах Персеполя, некогда разрушенного Александром Македонским, среди голых скал, освещенных огромными чашами с огнем, циклопических усыпальниц древнеперсидских царей и руин библейской древности, у самих истоков цивилизации, где архаический Восток встречался с античным Западом, Брук поставил спектакль «Оргхаст» – один из самых ярких опытов театрального универсализма. Текст представления соединял фрагменты из «Прометея прикованного», «Персов», древних зороастрийских заклинаний со сценами из «Неистовства Геркулеса» Сенеки. Древнегреческий язык Эсхила, риторическая латынь Сенеки смешивались с темными речениями «Авесты» и, главное, с языком специально для этого случая созданным современным английским поэтом Тедом Хьюзом и получившим название «Оргхаст». В противоположность «классическому авангарду» 60-х гг. Хьюз и Брук не разрывали со словом, не объявляли ему войну, но стремились обновить и очистить его, возвращая слово к его основаниям, к первоначальной ритуальной нераздельности слова и жеста, слова и действия, слова и вещи. Они пытались выкликнуть из коллективной памяти человечества «праязык», общий всем культурам и несущий в себе магическую власть. Возвращение вспять, к архаическим истокам цивилизации было подчинено поискам путей всечеловеческого единства – вопреки преградам, разделяющим культуры. Духовные искания европейского авангарда, одушевленного обольщениями театрального мессианизма, Брук умел перевести на язык стройных эстетических форм. Творимый заново миф становился в «Оргхасте» неотразимо мощной театральной метафорой.

В экспериментах Брука 70–80-х гг., как и в самой его художественной личности, заключено указание на принципиально новый тип всемирного искусства, выношенного всем художественным развитием XX в. и делающего уверенные шаги у нас на глазах.

Само собой разумеется, рождение этой художественной всемирности, как всякое рождение нового существа, как всякая революция в культуре, – процесс болезненный, влекущий за собой свои собственные коллизии и противоречия. Так, в странах «третьего мира» глобализация культуры способна принимать форму утверждения безнационального масскульта, вытаптывающего корни культурной самобытности, чему театр развивающихся стран дает множество примеров. Часто интеллектуальная «мода на всемирность» приводит к появлению на сцене произведений чисто умозрительных, искусственных, к возникновению

«Преследование и убийство Жан-Поля Марата, представленное актерской труппой госпиталя в Шарантоне под руководством господина де Сада». *Royal Shakespeare Company*. Сцена из спектакля. 1964

своего рода эстетического эсперанто. Главный вопрос, сопровождающий рождение новой фазы художественного развития, – это вопрос о том, как «всемирное» соотносится с национальным, не отомрет ли, не растворится ли и не исчезнет веками накопленное наследие в новом всечеловеческом целом. Ответ – и не только на уровне теории – дает тот же Брук. Театральный универсализм, к которому он стремился и которого, как мы знаем, достигал, вовсе не означал «аннигиляции» национальных культур. Новая целостность произведения складывается в процессе диалога и взаимодействия разных традиций, условно говоря, Запада и Востока. Это целое существует как свободный диалог с множеством участников, каждый из которых, вступая в отношения с носителями иной культурной традиции, полнее ощущает и передает суть своей собственной, которая, очищаясь от наносного и внешнего, предстает в своих сущностных свойствах. Пример – много раз описанная в западной и нашей критике постановка «Махабхараты» в Театральном центре Питера Брука, одна из вершин театра XX столетия.

Конечно, на практике искомый синтез, или, вернее, в данном случае – симбиоз, добывается путем труднейших исканий, если добывается вообще. Дело тут не только в естественных сложностях первопроходцев, но и в том, что становление всемирного театра неизбежно

осложняется болезнями, иногда крайне острыми, переживаемыми сегодня процессами интеграции во всех сферах – от политики и экономики до культуры. В условиях, когда повсеместно – даже в благополучнейших странах Европы – пробуждаются националистические движения в формах чуть ли не террористических, когда тенденции дезинтегративного свойства становятся все более очевидными, идеи «всемирности» многим начинают казаться благородной, но беспочвенной иллюзией, которая наряду с другими мечтаниями «шестидесятников» опрокинута ходом реальной истории. Шиллеровски-бетховенское «Обнимитесь, миллионы», недавно еще вдохновлявшее Бежара на один из его балетных шедевров, теперь цитируют чаще всего с иронической ухмылкой. Нужно было обладать спокойной зоркостью и, добавим, театральным гением Брука, чтобы увидеть в рождении всечеловеческого искусства – субстанциальную закономерность художественного развития нашего века, а в явлениях, противостоящих сложению всемирного театра, – естественные болезни рождения и роста новой театральной эпохи.

Сколь бы несхожи ни были художественные традиции разных народов и континентов, в каком контрасте ни находились бы социально-исторические судьбы разных стран, театральное искусство на протяжении всего нашего столетия в конечном счете развивалось по единым законам, подчинялось единой логике исторического движения – идет ли речь о театральной истории Западной Европы или мы обращаемся к судьбе нашего собственного театра. В течение многих десятилетий естественному включению голоса нашего театра в симфонию мирового театрального развития препятствовала политическая изоляция, в условия которой было поставлено российское искусство. Эта изоляция постепенно росла в течение двадцатых годов, приобрела чудовищные размеры в тридцатые–сороковые годы и очень медленно, то ослабляясь, то вновь возрастая, отступала в последующие годы. В сущности, о полном снятии этой блокады, о конце «железного занавеса» можно говорить только с начала перестройки.

Противостояние тоталитаристской политики национальной замкнутости – и искусства, в XX в. по самой своей природе тяготеющего к всемирности, казалось схваткой, исход которой предрешен: что сцена могла противопоставить власти? Однако искусство обнаруживало – часто нечувствительно для самого себя – волю к сопротивлению, способность если не победить, то хотя бы перехитрить, обойти всесильного врага, которого, впрочем, ощущало как врага чаще всего на уровне

Питер Брук с исполнителями спектакля «Махабхарата»

более глубоком, чем дневное сознание. Даже в самые тяжкие и глухие времена театральное развитие по обе стороны Занавеса было связано невидимыми, но прочными нитями, и при всех очевидных различиях и контрастах жизнь сценического искусства у нас и за рубежом подчинялась в главном общей логике: движение шло «здесь» и «там» по тем же ступеням, даже в области театрального стиля. То, что люди театра ничего или почти ничего не знали, как живет сцена по ту сторону границы, только доказывает непреодолимую силу коренной общности художественного развития.

Почему «Гамлет» Питера Брука и Пола Скофилда стал в нашей жизни чем-то бóльшим, нежели только событием истории искусства? Сами англичане вовсе не считали этот спектакль шедевром, в Лондоне он имел довольно скромный успех. Нельзя объяснять триумф постановки в Москве только тем, что наша публика за годы оторванности от мира изголодалась по гостям «оттуда» и в приезде англичан увидела знак благодетельных перемен. Скорее, сам этот духовный голод, которым томилась Москва, парадоксальным образом сделал глаза ее более зоркими, а чувства – более тонкими, как это и бывает с изголодавшимися людьми. Московские зрители 1955 г. сумели интуитивно почувствовать

Сцена из спектакля. *Why? Théâtre des Bouffes du Nord*

подлинную суть этого «Гамлета», услышать заключенную в нем весть. Теперь мы знаем, что «Гамлет» Брука–Скофилда нес в себе предчувствие театральной революции, которая произошла в Англии через несколько месяцев после московских гастролей труппы *Tennent*, дававшей «Гамлета». Речь, понятно, идет о премьере «Оглянись во гневе» Осборна, начавшей новую эпоху в английском, а в каком-то смысле и во всем европейском театре. Бунт Гамлета–Скофилда был прологом к бунту «сердитого» Джимми Портера. Москва смогла – пусть смутно – ощутить обещание взрыва, скрытое в английском спектакле, и сумела сделать это потому, что почва театральных (и не только театральных) перемен была подготовлена и у нас. Через несколько месяцев после «Гамлета» на той же сцене филиала МХАТ, где играли англичане, Москва увидела первые спектакли Олега Ефремова – пролог к рождению «Современника»; суть жизненной философии и круг приемов театра Ефремова были удивительно близки идеям и поэтике «рассерженных»: и там, и здесь молодое поколение, отвергая самодовольную громогласность официозного искусства и казенный имперский «патриотизм» старших, искало свою правду в обращении к нелживым реальностям повседневной жизни и нравственной надежности юношеского гнева.

Питер Брук

Так Россия открыла для себя Брука, а Брук – Россию. Так начался многолетний «театральный роман», долгая история «избирательного сродства» русской сцены и художника, искусство которого определило развитие мирового театра второй половины XX столетия. Так возникла одна из бесчисленных силовых линий, образующих великое поле театральной всемирности.

Светлана Курбатова

Влияние идей Георгия Гурджиева на творчество Питера Брука в период экспериментальной мастерской *Lamda*

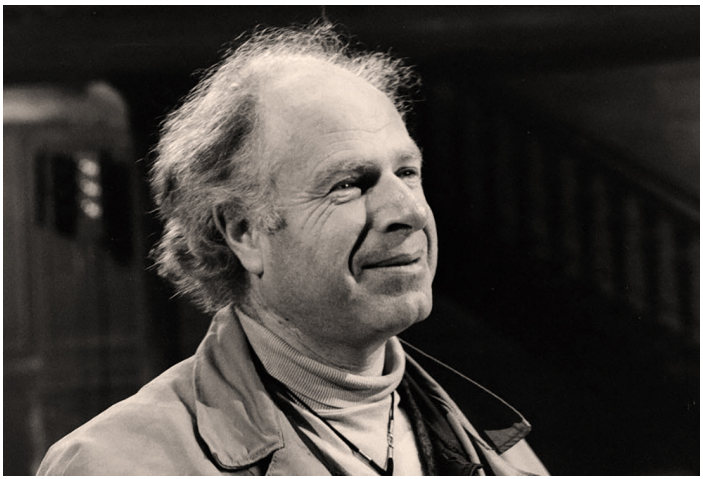
Один из наиболее продуктивных и малоизученных периодов работы Питера Брука связан с исследованием идей «Театра жестокости» Антонена Арто.

В 1963 г., заручившись финансовой поддержкой *The Royal Shakespeare Company*, Питер Брук совместно с Чарльзом Маровицем[1] организовал экспериментальную мастерскую *Lamda*, целью которой было найти новые способы существования актера. Маровица давно увлекали идеи «Театра жестокости» Арто и в своем *Open Space Theatre* он неоднократно к ним обращался. Брук, напротив, был мало знаком с его идеями, но его увлекала личность Арто-трибуна, восставшего против устоев умирающего театра. Поиски нового способа существования актера оказались созвучны экспериментам Брука, начатым в шекспировский период[2]. Он вспоминал это так: «С определенной точки зрения “жестокость” Арто можно рассматривать как попытку добиться другими способами шекспировского разнообразия средств выразительности, и наш эксперимент <…> может тоже истолковываться как поиск такого же гибкого и пронзительного театрального языка, как у елизаветинцев»[3].

Итоговый показ мастерской *Lamda* не был оценен ни зрителями, ни критиками, но уже в следующем спектакле «Марат/Сад» Петера Вайса (1964), объединив актеров *RSC* и участников мастерской, Брук применил новые техники и создал спектакль-сенсацию, который открыл театральному миру идеи Арто.

Очевидному противоречию между общепринятым мнением об исследовании Бруком наследия Арто и тем, что в действительности режиссер был мало знаком с ними, можно найти объяснение: еще в шекспировский период Брук начал интересоваться учением Г.И. Гурджиева – человека, чье имя не принято связывать с театроведческими исследованиями. Меж тем Гурджиев стал той ключевой фигурой, которая объединила идеи Арто и поиски Брука и Маровица в экспериментальный период[4].

Георгий Иванович Гурджиев (1866–1949) являет собой личность парадоксальную, во многом спорную и до конца не изученную. Его искания развивались в пространстве между искусством, философией, религией и мистицизмом. Ключевая идея Гурджиева состояла в том, что современный человек несовершенен, и проблема его несовершенства в недостаточной активности эмоционального и двигательного центров, приводящих к автоматизму человеческих реакций. «Человек-машина» – метафора, часто используемая Гурджиевым, четко формулировала цель: преодоление «механистичности» или (если использовать его терминологию) «сна». Перестать быть «машиной», как считал Гурджиев, возможно через «работу»[5], которая поможет освободиться от автоматизма человеческих реакций, т. е. пробудиться от сна. «Пробужденный» человек,



Питер Брук. 1968

в отличие от человека «спящего», научится управлять тремя важнейшими центрами – эмоциональным, двигательным и интеллектуальным[6] и осуществлять контроль над мыслями, чувствами и действиями. Гурджиев разработал специальные упражнения и практики по работе с этими центрами и применял их в организованных им группах в Москве и Петербурге (1915–1918) и созданном им «Институте гармонического развития человека» в Тифлисе (март 1918–1919), Константинополе (1920 – начало лета 1921) и Шато де Приор в Фонтенбло под Парижем (октябрь 1922–1933). Наглядным доказательством результатов экспериментальной работы должен был быть символический спектакль «Борьба магов», объединивший «гурджиевские движения»[7], музыку, написанную Гурджиевым в сотрудничестве с Фомой де Гартманом, и магические танцы.

Сюжет спектакля построен на стыке мистики и мелодрамы. В первом акте действие разворачивается в ярком и шумном восточном городе, где благородный юноша Гаффар влюбляется в прекрасную Зейнаб. Во втором акте Зейнаб оказывается ученицей белого мага, прозелиты которого изучают с помощью танца «космосы» Гурджиева. В третьем акте Гаффар – ученик черного мага – с помощью темной магии пытается добиться любви Зейнаб. Действие перемещается в пещеру, где ученики черного мага танцуют уродливые танцы человеческих страстей.

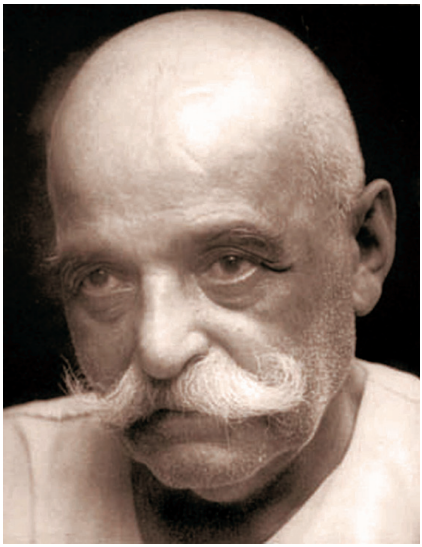
Питер Брук во время сьемок фильма «Марат/Сад». 1966

Черный маг заставляет Зейнаб покориться Гаффару, но белый маг разрушает чары черного мага. Обессиленные Гаффар и Зейнаб предстают перед белым магом, который освобождает их от духовного рабства и разрушает злые чары[8].

Танцы «черных» и «белых» магов по замыслу Гурджиева должны были исполнять одни и те же участники – это помогло бы им познать и изучить темные и светлые стороны своей натуры, овладеть умением управлять собой. Работа над спектаклем стала важнейшей составляющей метода Гурджиева по «пробуждению» человека и продолжалась во все время существования Института гармонического развития человека – с января 1918 г. до августа 1924 г.[9].

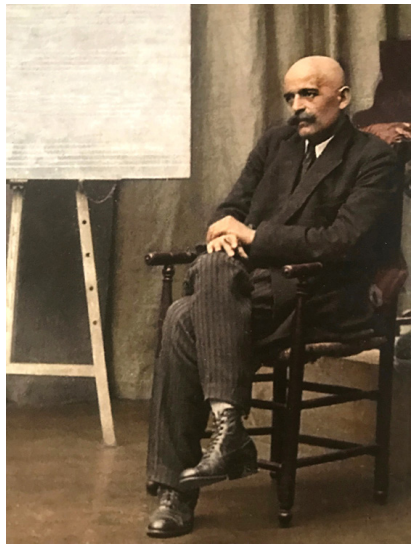
Поиски освобождения от поведенческих стереотипов, «пробуждения» человека Гурджиев соединил с театром, взяв на себя полномочия режиссера, драматурга, сценографа, хореографа, композитора и Учителя человека – актера. Похожую модель театра описывает в манифестах «Театра жестокости» Антонен Арто.

Упражнения, созданные в период экспериментальной мастерской, подробно описаны в главе «Заметки о Театре жестокости» книги Чарльза Маровица «Работа в театре»[10]. Попробуем определить, какие из них были созданы под влиянием идей Арто, а какие могли иметь другой источник.



Георгий Иванович Гурджиев.
1949

В упражнении «Разрушение образа»[11], которое Брук и Маровиц использовали в период отбора в мастерскую, актеру предлагали исполнить заранее подготовленный отрывок, например, монолог Гамлета, а затем просили сменить персонаж и исполнить монолог, не меняя текста, от лица, например, Лира или Ромео в сцене у балкона. Упражнения по работе с текстами Шекспира Брук использовал в период работы над спектаклем «Король Лир» (1962)[12], что не дает нам возможности говорить о влиянии идей Арто, но само упражнение, по нашему мнению, буквально инсценирует идею Гурджиева об отсутствии единого «я» в современном человеке. При помощи этого упражнения актер обнаруживал в себе одновременное существование множества образов и учился управлять механизмом «переключения» внутри себя. Чарльз Маровиц, описывая упражнение, сравнивал образы с шарами, «которыми можно жонглировать»[13]. В спектакле «Марат/Сад» метод «переключения» с образа на образ стал одним из ключевых в работе с материалом пьесы. Один из ярких примеров – сцены с Шарлоттой Корде, больной-лунатички, которую играла Гленда Джексон. В первой сцене – это прелестная молодая девица, постоянно «выключающаяся» из игры, не желающая ее продолжать. Два персонажа – больная-лунатичка и девица из благородной семьи – исполняются актрисой одновременно, с помощью приема «переключения». В тот момент, когда ей в руки попадает нож (будущее



Гурджиев в Шато де Приор.
1922

орудие убийства), предмет «переключает» ее, и она превращается в убийцу-маньячку, жаждущую крови. Затем вновь переключение с образа на образ, и теперь Шарлотта – дитя, играющее с ножиком, который превратился в чудесную игрушку.

В упражнении «Объект импровизации»[14] роль «переключателя» берет на себя предмет: актер существует в определенных предлагаемых обстоятельствах, затем ему подбрасывают «тему» – например, игрушечный совок. Актер должен мгновенно ответить на изменение предлагаемых обстоятельств действием. Как только задача выполнена, на площадке возникает следующий предмет – портфель, цветок, рожок для обуви и так далее. С помощью этого упражнения Маровиц и Брук, по мнению автора этих строк, исследовали природу переключения, взаимосвязь между внешним – объектом импровизации и внутренним – импульсом к действию.

Проблема множественности «я» в одном человеке – обратная сторона отсутствия единого «я». Постоянная необходимость в смене масок-образов представлена в упражнении «Групповое интервью»: «Персонаж *A* – социальный изгой, который некоторое время провел в тюрьме. В настоящее время он пришел устраиваться на работу в большую фирму и вынужден беседовать с работодателем. Работа ему крайне необходима. Но вместе с этими двумя – персонажем *A* и работодателем *Y* –

Антонен Арто

в беседе участву.т еще семь персонажей, каждый из которых представляет какую-то часть личности *А*:

Первый – его социальную враждебность,
Второй – его экономические затруднения,
Третий – его попытку соответствовать,
Четвертый – его противоречивую природу,
Пятый – его врожденную трусость,
Шестой – его подавленные социальные амбиции,
Седьмой – его фантазию, образ самого себя как великой личности.

Каждый из этих персонажей вступает в диалог только тогда, когда *А* отвечает работодателю и таким образом «дополняют» ответ *А*, постоянно расширяя ситуацию диалога в упражнении.

Пример:
«*Y*: Как вы думаете, вас устроит эта работа?
A_1: Да, я бы очень хотел ее получить.
A_2: (*злобно*) Какое вам дело?
A_3: (*умоляюще*) Испытайте меня в течение недели, и вы увидите!..
A_4: (*властно*) И я буду сидеть за этим столом через месяц!
A_5: (*романтично*) Интересно, мог бы я носить такой костюм?
A_6: (*беспокойно*) Интересно, меня выгонят из этого офиса?
A_7: (*настойчиво*) Хочется дать вам в глаз»[15].

Противоречие между внешними обстоятельствами и внутренними оценками этих обстоятельств становится основным конфликтом, который должен разрешить актер, играющий роль персонажа *А*. Смоделированная игровая ситуация, раскрывающая противоречивую природу человека, внутри которого «живут» разные персонажи со своим целеполаганием, позволяет актеру понять и в дальнейшем использовать практику многоуровневого создания образа.

Упражнение «Прерываемая импровизация»[16] помогло актерам обнаружить в себе механизм «переключения» с образа на образ и применять практику одновременного существования в нескольких образах и нескольких игровых ситуациях. Актер должен был выполнять знакомые действия – например, копать или клеить обои. Остальные должны были найти физические действия, которые уместны в этих предлагаемых обстоятельствах: например, если один копает землю, другой выходит с тачкой, третий – становится прорабом и проверяет работу. Возникает импровизация «Строительная площадка». Затем выходит актер, который начинает делать приседания, остальные актеры должны мгновенно отреагировать на изменение игровых обстоятельств. Постепенно возникает несколько групп актеров со своими историями, которые постоянно изменяются. В конце упражнения возникает несколько групп, существующих параллельно и несколько ситуаций, разыгрываемых одновременно.

Цель этого упражнения – подготовить актера существовать одновременно в нескольких предлагаемых ситуациях, удерживать логику развития историй и быть способным постоянно развивать импровизацию на максимальной скорости. Когда актер в состоянии удерживать в своем поле внимания и действия несколько игровых импровизаций, он понимает, что этот способ существования ему знаком, он неоднократно испытывал нечто похожее в обычной жизни, и, значит, на сцене использование многоуровневого способа существования столь же возможно, как и привычного ранее линейного. Мы предполагаем, что на возникновение этого упражнения повлияли идеи Гурджиева о множественности «я» в человеке и о механистичности его существования[17].

Упражнение «Техника прерывистости», описанное Маровицем, по нашему мнению, направлено на изучение природы «переключения». Упражнение выглядит так: задается некий персонаж *Х*, писатель, кратко намечается его характер и его жизнь. Затем разыгрывается ряд коротких сцен, где различные персонажи вступают с *Х* в конфликтное взаимодействие.

«Сцена 1. Его домохозяйка спрашивает, когда он отдаст задолженность за месячную аренду квартиры.

Сцена 2. Его подруга хочет узнать, когда они поженятся.

Сцена 3. Отец убеждает его бросить писать и устроиться на нормальную работу.

Сцена 4. Его близкий друг зовет его выпить и забыть о своих проблемах.

Сцена 5. Его школьный друг приходит к нему и напоминает о школьных годах.

Сцена 6. Страховщик пытается вызвать полицию, чтобы наказать его за неуплату страхового взноса»[18].

Импровизация играется в течение пяти–десяти минут, за это время становится понятно, куда может развиваться каждая сцена. Затем *X* помещается в центр площадки, и каждый персонаж по команде возобновляет прерванную сцену. С прибавлением каждой новой сцены *X* должен был переключаться в новую ситуацию, существовать в новых игровых отношениях с новым персонажем. В финале четыре сцены играются одновременно. В тот момент, когда актеры уже не в состоянии в силу одновременности действия наполнять сцены эмоциями, происходит то, что Маровиц описал как «разрыв чувств». Это связано с природой чувств человека: любая эмоция конечна. В тот момент, когда она исчерпана, ее сменяет другая – спонтанно возникшая эмоция, которая кардинально меняет способ существования человека. Когда человек уже не в состоянии испытывать эмоции (любые) – способ поведения человека меняется от привычного (эмоционально-подвижного, поверхностного) к другому, где роль эмоций вторична. Это упражнение отсылает нас к практикам Гурджиева по преодолению порога чувствительности и эмоциональной возбудимости, которые он проводил со своими учениками, моделируя ситуации «шоков». Человек должен был мгновенно найти выход из безвыходного положения, изменить его. Это требовало определенного эмоционального «скачка», рывка-действия, который «переключал» его. Моделируемая в процессе упражнения ситуация помогала работать с преодолением автоматизма эмоционального мышления в человеке.

Таким образом, упражнения, описанные в книге Маровица, во многом повторяют практические исследования идей Гурджиева об автоматизме человеческих реакций и множественности «я» в человеке.

Если это так, то почему именно идеи «Театра жестокости» Арто связывают с экспериментами Брука и Маровица? Существует ли связь

Рене Домаль

между идеями Арто и Гурджиева? По мнению автора этого исследования, она очевидна.

Приведем несколько параллелей. Арто писал: «Без элемента жестокости в основе всякого спектакля театр невозможен. Поскольку мы сегодня находимся в состоянии вырождения, только через кожу можно вводить метафизику в сознание»[19]. Подобная идея о несовершенстве современного человека и о пути изменения через работу с телом человека – одна из центральных и в философии Гурджиева.

У Арто «актер – это самый важный элемент… и одновременно элемент пассивный и нейтральный, поскольку ему отказано во всякой личной инициативе»[20]. Арто сравнивает актера с «инструментом»[21], и это сравнение возвращает нас к центральной идее Гурджиева о человеке-машине.

Арто утверждает: «Дело не в том, чтобы убрать со сцены разговорную речь, а в том, чтобы сообщить словам примерно то значение, какое они имеют в сновидениях»[22]. Само понятие «сновидение» возвращает нас к одной из основополагающих идей Гурджиева о человеке «спящем».

Читаем Арто далее: «При изображении обычных предметов или человеческого тела, поднятых до уровня знаков, можно, видимо, ориентироваться на изображение иероглифов…»[23]. В первом Манифесте «Театра жесткости» (1932) Арто провозглашает идею о создании из

Гурджиевские *Движения*

движений, поз и жестов алфавита[24]. Еще в 1922–1923 гг. в «Институте гармоничного развития человека» Гурджиев разработал специальный алфавит движений[25] и предлагал ученикам использовать его в качестве языка общения.

Вопрос поиска способов контроля за «движениями души» поднимает Арто в работе «Чувственный атлетизм»: «Знание того, что у души есть телесный выход (*une issue corporelle*), позволяет воссоединиться с ней, двигаясь в обратном направлении, и снова ощутить ее бытие путем своего рода математических аналогий»[26]. Текст Арто не содержит ответ – как это сделать, а в работах Гурджиева мы такой ответ находим: необходимо учиться разделять внимание. Внимание может быть внешним и внутренним и ими необходимо научиться управлять.

В практиках Гурджиева есть упражнение «Стой!», подробно описанное в книгах П.Д. Успенского[27] и Фомы и Ольги де Гартман[28], которое он использовал для работы с раздельным вниманием. Гурджиев писал: «Совершенно необходимо прежде всего научиться разделять все свое внимание на три примерно равные части и концентрировать каждую отдельную часть одновременно, в течение определенного времени, на трех различных внутренних или внешних объектах»[29]. Далее Гурджиев поясняет, в чем цель такого рода практик: «Совокупность результатов действий различных функций психической жизни людей, которая называется “внимание”, сама по себе расщепляется

автоматически за счет случайных окружающих условий, так же как и за счет намеренной силы воли, на несколько отдельных частей, и каждая из этих частей может быть, конечно, тоже как сама по себе, так и намеренно сосредоточена на чем-то отдельном с определенной интенсивностью. В данном случае совершенно необходимо прежде всего научиться разделять все свое внимание на три примерно равные части и концентрировать каждую отдельную часть одновременно, в течение определенного времени, на трех различных внутренних или внешних "объектах"»[30].

Идею работы с тремя видами внимания исследует упражнение «Переигровка» Брука и Маровица: «актеров просили сыграть импровизацию, разделить ее на три части и дать название для каждой из трех частей. Затем, когда названия были придуманы, сценка переигрывалась с использованием этих трех слов. При третьем повторе актеры должны были использовать уже не слова, а звуки, которые отражали смысл этих слов. Они обнаружили, что при многократном повторении структура импровизации остается неизменной, и, значит, ее возможно зафиксировать.

Три различных подхода – текст (ум), слово (эмоция), звук (вибрация) – дают три варианта «правды» игры. Становится очевидным, что имеются три способа существования, каждый из которых по-своему достоверен. Текст дает «внешнюю логику» и отсылает нас к методу Станиславского, второй – со словами-символами – напрямую связан с эмоциональностью актера, работа со звуком, отражающим суть слов – влияние идей Арто – воздействует напрямую на актера с помощью вибрации и заставляет тело актера существовать столь же правдиво, как если бы он говорил текст.

Маровиц сделал вывод, что эти три линии не противоречат, а дополняют друг друга, и «актер Арто нуждается в Станиславском, чтобы проверить природу чувств, которые он высвобождает – иначе он становится жертвой этих чувств»[31]. Открыв три автономные модели, которые можно объединять или разделять механически, Маровиц и Брук приходят к пониманию того, что в теле человека есть возможности, которыми можно научиться управлять через переключение, и которые могут стать дополнительными источниками актерской выразительности[32]. Так режиссеры смогли осознать природу импровизации актера и поняли, что процесс импровизации поддается контролю и может быть смоделирован и просчитан.

Революционные идеи «Театра жестокости» Антонена Арто во многом совпадают с теоретическими и практическими поисками Гурджиева, и этот факт имеет свое объяснение: Арто был знаком с учениками и последователями Гурджиева. В 1925 г. он познакомился с театральным художником и сценографом Александром Зальцманом[33]. Любовь к театру и стремление найти новые пути его развития объединили их. В одну из встреч Зальцман рассказал Арто о потерянном магическом языке священных танцев, который может вдохнуть в умирающий современный театр жизнь. Так Арто узнал об учении Гурджиева. В 1930 г. Зальцман знакомит его с Рене Домалем[34], своим учеником. Дружба между Арто и Домалем продолжалась пять лет, с 1930 по 1935 г., и именно в это время были написаны основополагающие работы Арто – Первый (1932) и Второй (1933) Манифесты «Театра жестокости». Идея создания нового театра с новой драматургией, новым способом существования актера и новым зрителем была созвучна гурджиевским театральным экспериментам 1920-х гг.

Попытка найти новый язык театра, подобно тому, утерянному, древнему языку ритуала, о котором рассказывал Зальцман, вела Арто от внешнего к внутреннему, от подражания к попытке проживания, к столкновению с собственным бесчувствием и необходимостью его преодоления. Поиск Арто был связан с тем, что делает человека живым – веры. Путь от неживого к живому, от безверия к вере через жестокость/исповедь – таким увидел Арто способ перерождения театра. Антонен Арто был актером, и, вдохновленный гурджиевскими идеями о «пробуждении» человека через «работу», увидел соответствие между внутренним и внешним действиями человека. Он предположил, что именно внутренние усилия, приводящие к поступку, а не демонстрация действия, необходимы актеру для преодоления привычного способа существования на сцене – имитации процесса переживания.

Гурджиев воспользовался языком театра для того, чтобы продемонстрировать результаты работы Института по «пробуждению» человека. Арто поиск духовной трансформации с помощью работы тела привел к Священному театру. Арто открыл, что театр может быть местом поиска веры и увидел путь обретения: жестокая честность констатации человеческого «обездушивания» без веры, признание-исповедь и преодоление слабости безверия через физические испытания, которые оживляют человеческие чувства и веру в саму

Жанна Мотильон де Зальцман

возможность изменения-исцеления. Питер Брук взял артодианскую идею столкновения священного и грубого и нашел свой путь: «театр как таковой»[35].

Возникающая картина соответствий между идеями Антонена Арто, учением Георгия Гурджиева и поисками Питера Брука в период экспериментальной мастерской *Lamda* позволяет сделать важные выводы, меняющие наше представление об экспериментальном периоде работы Брука:

— теоретические и практические исследования Г.И. Гурджиева, а не А. Арто, как это считалось ранее, оказали серьезное влияние на поиски Брука в исследуемый период;

— манифесты «Театра жестокости» Арто были написаны под влиянием идей Гурджиева;

— Питер Брук открыл и использовал соответствие между революционными идеями о создании театра будущего Антонена Арто и поисками Георгия Гурджиева. Идея преодоления автоматизма существования человека – ключевая идея учения Гурджиева – стала основой для создания нового метода работы с актером и поиска новых способов взаимодействия со зрителем: «Мы… попытались сломать глухие, как принято думать, перегородки между человеком для себя и человеком для других, то есть человеком, чья повседневная жизнь целиком

подчинена четким правилам поведения <…>, и человеком, чья внутренняя жизнь – это царство хаоса и поэзии, которые дают о себе знать только в его словах»[36].

Эксперименты в духе идей Арто помогли Бруку обрести друга и единомышленника, исследования которого также имели связь с учением Гурджиева – Ежи Гротовского (1933–1999)[37]. Он вспоминал: «…всякий раз, когда мы встречались на протяжении многих лет, наши разговоры склонялись к одной необычной фигуре – Гурджиеву… Он знал все труды Гурджиева, знал многих людей, непосредственно связанных с его учением. И он понимал, что территория, которую занимает Гурджиев, выходит за рамки театра и охватывает все сферы жизни»[38].

1 Чарльз Маровиц (1934–2014) – театральный критик, режиссер и драматург, в 1960-е гг. считался одним из самых провокационных режиссеров в Англии. В период работы над спектаклем «Король Лир» Брук уже приглашал его в качестве помощника. Совместный опыт работы стал для Брука началом экспериментов в области актерского существования.

2 1940–1962 гг. Важнейшие спектакли этого периода – «Гамлет» (1955) – Театр Феникс, Лондон, и «Король Лир» (1962) – *RSC*, Стратфорд-на-Эйвоне.

3 *Брук П.* Театр жестокости // *Брук П.* Блуждающая точка. М.: Академический Малый драматический театр Санкт-Петербург; АРТ, 1996. С. 84.

4 Питер Брук узнал о Гурджиеве в 1955 г. случайно: на одной из вечеринок, куда его пригласил Жорж Вакевич – сценограф спектакля «Гамлет» – ему в руки попала книга П.Д. Успенского «В поисках чудесного». В этой книге Брук встречается с проблемой, которая занимала его в то время – как связаны между собой внутреннее переживание и внешнее проявление в человеке. Книга стала проводником в мир идей Г.И. Гурджиева, и с 1955 г. Питер Брук стал регулярно посещать занятия гурджиевской группы – сначала в Лондоне, где занятия проводила ученица и последовательница идей Гурджиева Джейн Хип, а после переезда во Францию в 1969 г. – у продолжательницы метода Жанны Зальцман.

5 «Работа» Гурджиева включала в себя самонаблюдение, «гурджиевские движения», изучение психологии и космологии, работу с другими людьми. Цель «работы» – гармоничное развитие ума, тела и души.

См: *Гурджиев Г.* Вестник грядущего блага. Беседы с учениками. М.: Энигма, 2013. С. 36.

[6] См: там же.

[7] «Гурджиевские движения», или *Движения* – канонизированные практические танцевальные упражнения для развития осознанности. *Движения* передаются через устную традицию и исполняются под музыку, написанную Гурджиевым в сотрудничестве с композитором Фомой де Гартманом. Необходимым условием в работе над *Движениями* является живое исполнение и глубокое «понимание» музыки исполнителем, так как это вызывает «правильные» вибрации, которые воздействуют на танцующего. Гурджиев полагал, что *Движения* – кратчайший путь к установлению связи между энергиями тела и сознания, и с помощью *Движений* можно передать знания о мире и человеке напрямую – из тела в тело. Не существует точных сведений – являются *Движения* воспроизведением сакральных движений, с которыми Гурджиев познакомился в период странствий или они были созданы им самим.

Следует разделять два периода работы над *Движениями*. В 1918 г. в Ессентуках Гурджиев начал практиковать со своими учениками различные ритмические упражнения под музыку. В 1919 г. в Тифлисе Гурджиев пригласил Жанну Зальцман, ученицу Далькроза, к сотрудничеству и устроил первую публичную демонстрацию *Движений* с участницами ее танцевальной школы. В «Институте гармоничного развития человека» Зальцман преподавала *Движения*, помогала Гурджиеву в работе над балетом «Битва магов» и была центральной исполнительницей демонстрации *Движений* в 1923–1924 гг. в Париже и Нью-Йорке. Второй период начался в 1940 г., когда Зальцман собрала свой класс и пригласила Гурджиева для того, чтобы уточнить и систематизировать работу над *Движениями*. В этот период Гурджиев расширял ритмическую партитуру движений, задавал ритм и просил пианиста импровизировать. Гурджиев уточнял движения, проверяя, как они воздействуют на учеников. Только после того, как работа над движением заканчивалась, оно получало название и порядковый номер. В результате было отобрано и канонизировано 39 движений. Перед смертью Гурджиев передал Зальцман права в отношении всех своих трудов и *Движений*. Зальцман сняла серию фильмов о *Движениях*, стала основателем Фонда Гурджиева (*Gurdjieff Foundation*), куда входят Институт Гурджиева во Франции, «Общество Гурджиева» в Великобритании, филиалы

в Венесуэле. В 1977 г. она выступила в качестве соавтора и консультанта фильма о Гурджиеве «Встречи с замечательными людьми» Питера Брука, куда вошли эпизоды с «гурджиевскими движениями» в исполнении учеников ее группы.

[8] См.: *Ровнер А.* Гурджиев и Успенский. М.: Старклайт-Номос, 2006. С. 204–205.

[9] Неоднократные демонстрации гурджиевских «движений» в Париже (декабрь 1923 г.), в Нью-Йорке, Филадельфии, Бостоне и Чикаго (январь – апрель 1924 г.) содержали лишь отдельные сцены из балета, полностью балет «Битва магов» никогда не демонстрировался.

[10] *Marowitz Ch.* Theatre at Work. London: Methuen, 1967.

[11] См.: *Marowitz Ch.* Notes on the Theatre of Cruelty // *Marowitz Ch.* Theatre at Work. P. 165.

[12] См.: *Брук П.* Театр как таковой // Пустое пространство. Секретов нет. М.: АРТ, 2003. С. 159–160.

[13] *Marowitz Ch.* Op. cit. P. 165.

[14] Ibid. P.165.

[15] Ibid. P. 171.

[16] См.: Ibid. P. 165.

[17] См.: *Гурджиев Г.И.* Отсутствие единого «я» // *Гурджиев Г.И.* В поисках бытия. Четвертый Путь к Сознанию. М.: София, 2015. С. 33–40.

[18] *Marowitz Ch.* Op. cit. P. 169.

[19] *Арто А.* Театр Жестокости. Первый манифест // *Арто А.* Театр и его двойник. СПб. – М.: Симпозиум, 2000. С. 190.

[20] Там же. С. 190.

[21] См.: там же.

[22] Там же. С. 185.

[23] Там же.

[24] См.: там же. С. 181.

[25] См.: *Гартман Ф. и О.* Наша жизнь с господином Гурджиевым. М.: Традиция, 2019. С. 90.

[26] *Арто А.* Чувственный атлетизм // *Арто А.* Театр и его двойник. С. 222.

[27] См.: *Успенский П.Д.* В поисках чудесного. М.: Энигма, 2016. С. 442, 444, 445.

[28] *Гартман Ф. и О.* Указ. соч. С. 220.

[29] *Гурджиев Г.* Жизнь реальна только тогда, когда «я» есть. М.: Энигма, 2016. С. 156.

[30] Там же. С. 155–156.

[31] *Marowitz Ch.* Op. cit. P. 173.

[32] См.: Ibid. P. 173.

[33] Александр Зальцман (1874–1934) – театральный художник, режиссер светового оформления. С 1909 по 1914 г. работает в Институте Жак-Далькроза в Хеллерау (Германия), где знакомится с выпускницей Женевской консерватории Жанной-Мари Арманд (1889–1990) и вступает с ней в брак. В 1917 г. семья переезжает в Россию, а в 1919 г. в Тифлисе Александр и Жанна Зальцманы знакомятся с Гурджиевым и его идеями и присоединяются к его группе. Жанна Зальцман становится преподавателем «движений», а Александр Зальцман – одним из основных участников «Института гармонического развития человека» в Фонтенбло, учеником и последователем гурджиевского учения.

[34] Рене Домаль (1907–1944) – поэт, писатель, представитель поколения уставших от жизни молодых литераторов. С 16 лет занимался экспериментами с наркотиками и алкоголем. В 1930 году, находясь в бедственном положении, познакомился с Александром Зальцманом и увлекся идеями Гурджиева, изучал гуржиевские «движения» у Жанны Зальцман. Главную книгу своей жизни – роман «Гора Аналог» посвятил своему учителю – Александру Зальцману.

[35] *Брук П.* Священный театр // *Брук П.* Пустое пространство. Секретов нет. С. 144–204.

[36] *Брук П.* Священный театр // *Брук П.* Пустое пространство. Секретов нет. С. 88.

[37] В период экспериментальной мастерской актер Михаил Кустов рассказывает Бруку о Ежи Гротовском, спектакль которого посетил в апреле 1963. В 1965 г. Гротовский по приглашению Питера Брука приезжал в Лондон. Цель визита – обсуждение совместной работы и представление фильма Михаила Эльстера «Письма из Ополе». В 1966 г. Брук увидел спектакль «Стойкий принц» в Париже и пригласил Ежи Гротовского и Рышарда Чесляка в Англию для проведения серии репетиций с актерами *RSC* в ходе работы над спектаклем «US».

[38] *Brook P.* Wprowadzenie do konferencji. W stron esencji // *Brook P.* Z Grotowskim. Teatr jest tylko forma. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2015. P. 74.

Дмитрий Трубочкин

Работа с античным хором в театре XX века

Хор составляет одну из наиболее трудных проблем, с которой сталкиваются современные режиссеры, решившиеся на постановку античной драмы. Без понимания предназначения хора, его сценического облика и способов работы с ним на сцене постановка невозможна. Античные методы выстраивания хорового действия забыты; поэтому современным режиссерам, когда они берутся за трагедию или комедию, поневоле приходится затевать собственное исследование о том, что такое античный хор.

Хор давно составляет серьезнейшую проблему для филологов и театроведов. К началу XX в. были многократно исследованы и описаны три основные функции хора в трагедии: 1) совокупное действующее лицо, наряду с актерами-солистами; 2) «идеализированный наблюдатель», по выражению А. Шлегеля, посредник между сценой и зрителями, направляющий их восприятие через реакции на действие и оценки его; 3) голос поэта, повествующий, размышляющий, комментирующий, погружающий действие в мифологический контекст и т. д.[1].

Тем не менее, несмотря на сохраняющийся консенсус в отношении этих трех главных функций хора, все же не прекращаются попытки существенно расширить возможности его истолкования.

В современной науке об античном театре, накопившей практически все доступные сведения из античных источников, новое слово о хоре может сказать лишь практик, целенаправленно исследующий античные драматические жанры и занимающийся экспериментами в хоровом действии. Исследований хора, выполненных на основе практики, было опубликовано крайне мало. Наиболее заметной из публикаций стала монография Жака Лекока, ставшая результатом его многолетнего преподавания в Театральной школе в Париже[2]. В ней есть раздел «Основные территории драмы», имеющий подраздел под названием «Трагедия», состоящий из трех частей: «Хор и герой», «Сбалансированная сцена», «Необходимость текста».

Моя задача в настоящей статье заключается в том, чтобы подготовить теоретические основания для подобного исследования практиков. Для этого необходимо, во-первых, ответить на вопрос, что дает античная традиция описания и толкования действия в драме сегодняшнему театру, а во-вторых, наметить типологию современных спектаклей по античной драме с участием хора и связать ее с закономерностями развития театра.

Известно, что Аристотель в «Поэтике» вводит для исполнительского искусства термин «услащенная речь»[3]. Он называет всего четыре средства услащения речи: «ритм», «метр», «гармония» и «мелос». Не углубляясь в традицию толкования «Поэтики» и не стремясь привести все к окончательной ясности, все же можно использовать эти термины как рабочую систему с базовыми определениями в соответствии с аристотелевской системой идей:

— «гармония» будет значить музыкальное сопровождение голосовое или инструментальное, с ясно выраженной мелодией или без нее;

— что обозначает «мелос» – «напев» или «мелодия», ясно само по себе; при этом мелос мы будем принципиально отличать от гармонии: напев – это музыка не для фона, а для песенного исполнения со словами в структурно обособленных «номерах» для солистов или хора, как в античной мелике;

— «метры» – ритмы, выраженные в речи, в том числе немузыкальной;

— многозначное слово «ритм» можно применить к немузыкальной речи, бессловесной музыке, пению, немому танцу и танцу с пением – все это ритмы.

Эти термины удобны для современного историка театра, потому что с их помощью можно ясно выделить драматические жанры из всего объема античного исполнительского искусства по способу их исполнения.

В хоровом пении «услащенная речь» используется повсеместно. Но только в трагедии, комедии и сатировской драме предусматривается чередование музыкальных и немузыкальных частей в пределах одного произведения. Во всем, что выражено не ямбическим триметром, а другим размером, мы предполагаем звучание музыки: гармонии без выраженного мелоса (как в речитативных размерах с длинной строкой – анапестах, трохеических тетраметрах) или с мелосом (как в системах с полиметрией).

Ритмическое чередование речи музыкальной и немузыкальной – яснейший признак античной драматической формы. Если бы мы вздумали слушать спектакль в театре Диониса с закрытыми глазами, не вникая в содержание, не обращая внимания на жанровые признаки музыки и игнорируя реакцию зрителей, то, руководствуясь этим правилом, мы все равно бы узнали, где дифирамб, а где – трагедия или комедия.

Однако если мы все-таки откроем глаза, то заметим, что чередование речи музыкальной и немузыкальной предполагает сложное взаимодействие между актерами и хором на орхестре. Принято считать, что хор сосредоточивал в своем действии почти всю музыкальную часть античного спектакля, и первые звуки музыки в античной драме сегодня связывают, как правило, с первым выходом хора.

Хоровая мелика – это не только пение, но и танец. Поэтому для закрепления рабочей системы терминов надо обратить внимание еще на одно важное рассуждение. Плутарх в «Застольных беседах»[4] называет части танца и сопоставляет танцевальное искусство с музыкой и поэзией.

Актеры, снаряжающиеся для выхода на сцену в сатировской драме. Римская мозаика I в. н. э. с эллинистического оригинала Диоскурида Самосского (III в. до н. э.) из Помпей

Здесь же есть увлекательный пассаж о том, почему поэзия не может обходиться без танца, ибо в таких произведениях, как хоровая лирика Пиндара «все это [слова и музыка. – *Д.Т.*] как бы громко призывает к плясовому показанию или, лучше сказать, какими-то нитями влечет к определенным движениям руки, ноги и все тело, которое не может оставаться в покое при звуках этой песни»[5]. (В этом месте греческий текст испорчен; перевод «как бы громко призывает к плясовому показанию» дан по смыслу[6]. Тем не менее в испорченной части сохранилось словосочетание: *ten en orkhesei diathesin* – буквально «расположение в танце»; поэтому мысль Плутарха о необходимой связи между поэзией, хоровым песнопением и танцем выглядит здесь вполне ясной.)

По Плутарху, есть три части танцевального искусства: «движение», «поза», «показ»: *phora, skhema, deixis*[7]. Поза завершает движение, как пауза завершает музыкальную фразу. Танец похож на речь; поза в танце – на украшающий эпитет в речи; тогда как «показ» – это прямое изображение действия, подобное именам собственным (в классическом балете такой «показ» называют пантомимой). Если, по аналогии с аристотелевской «услащенной речью» говорить об «украшенном движении», то украшения, или приемы, уводящие нас в условный символический язык тела, это «движение» (*phora*) и «поза» (*skhema*); действие, изображающее движения не символически, а непосредственно, как в жизни – это «показ» (*deixis*).

Комический хор и музыкант, играющий на двойном авлосе, в масках. Краснофигурная ойнохойя из Аттики. Ок. 360 г. до н. э.

У Плутарха или Афинея, как только речь заходит о близости хорового танца и музыкальной речи, регулярно употребляется слово «гипорхема»: буквально «подтанцовка», или «танец подо что-то». Как говорит Афиней, гипорхема – это «подражание делам, толкуемым речью» (*hyporkhema… mimesis ton hypo tes lexeos hermeneyomenon pragmaton*)[8]. Это определение объясняют сегодня буквально – миметический танец под словесное пение, и метафорически – миметический танец, повествующий столь же ясно, как и речь.

(Приведенная фраза Афинея в переводе Н.Т. Голинкевича, в пагинации русскоязычного издания кн. I, абзац 15e, звучит так: «[Этот вид пляски] изображает различные действия, которые можно пересказать словами». Перевод не вполне ясен, так как практически любые действия можно пересказать словами.)

Слово «гипорхема», или выражение «род гипорхем» употребляется у Плутарха и Афинея, как минимум, в двояком смысле: как определенный песенно-танцевальный жанр; как разновидность хорового танцевального исполнительства, в котором предполагается доминирование коллективного «показа», *deixis*'а – прямого действенного изображения содержания песни (с соблюдением ритма и под музыку, разумеется, как в балетной пантомиме). Зная последний смысл термина, мы не удивимся, что, заговорив о гипорхемах, Афиней приводит фрагмент из

Ксенофонта[9] с примерами из хоровых танцев и описаниями танцевальных «показов» настолько реалистичных, что когда танцовщики имитировали убийство во время танцевального поединка, зрители верили, очень переживали и даже вскрикивали[10].

Античная танцевальная терминология тоже весьма полезна для описания современной театральной практики. Используя ее (вместе с терминами Аристотеля из «Поэтики»), можно утверждать следующее: в постановках античной драмы в первой половине XX в. почти повсеместно в хоровом действии использовалась гармония без мелоса (как фон для коллективной и индивидуальной речи), а в хоровом танце под пение – «показ» (как в гипорхемах), но не система условных движений и поз, найти которую для античной драмы, как оказалось, весьма непросто.

От текста до постановки долгий путь. Мы практически ничего не знаем ни о культуре сольного танца в античной трагедии, ни о том, как именно действовал античный хор, повествуя в пении. Практика показывает, что, с точки зрения артикуляции, один артист лучше, чем хор из десятка и более человек – если он говорит без музыки. Кроме того, хор, говорящий без музыки, почти всегда неслаженно начинает реплики, что раздражает при активном речевом обмене. Поэтому гармония и мелика в спектакле не просто «услащают речь», но являются важнейшими техническими средствами согласовать коллективную речь в спектакле. Оказалось также, что как только в спектакль вводится активный хоровой танец, поющие и танцующие должны разделиться: иначе дыхания у артистов одновременно на пение и танец не хватит.

Очевидно, для современной постановки режиссеру всякий раз требуется собственное решение, которое не может стать прямой реконструкцией: внимательное, свободное, но не волюнтаристское отношение к историческому материалу Мейерхольд называл стилизацией. XX век по отношению к античной драме – это эпоха стилизаций.

Путь прямой исторической реконструкции очень шаток и ненадежен – особенно в области мелики. Античные музыкальные нотации сохранились крайне скудно, но все-таки сохранились. Ключей к их точным расшифровкам нет, и потому музыкальные «реконструкции» на основании одного и того же источника могут быть диаметрально противоположными.

Например, в Венском папирусе имеется нотация к семи строчкам Еврипидова «Ореста» (строки 338–344) из первого стасима[11]. По иронии

Мужской хоровой танец (гипорхема или пирриха). Фрагмент барельефа с базы посвятительного монумента Артаба – хорега–победителя театральных состязаний, Афины, последняя треть IV в. до н. э.

судьбы нам достался античный фрагмент музыкального текста из трагедии, в которой удельный вес хорового текста едва ли не наименьший из всех сохранившихся греческих трагедий: он составляет 10,5%. Для сравнения: у Эсхила процент хоровых строк на произведение колеблется от 40 до 50; в последних сохранившихся трагедиях V века до н. э. – в «Вакханках» и «Эдипе в Колоне» текст хора составляет, соответственно, 27% и 22%[12].

Нотация к «Оресту» была расшифрована, записана на привычном для нас европейском нотном стане и опубликована[13]. Наиболее известны две ее реконструкции на основе опубликованной нотации – обе на древнегреческом языке. Их достаточно, чтобы понять, насколько различным (до противоположности) может быть исполнение этого фрагмента для разных целей.

Первая реконструкция сделана испанским ансамблем *Atrium Musicae de Madrid*, который был основан в 1964 г. Грегорио Паниагуа. Ансамбль занимался сбором и записью исторической этнической музыки – в основном испанской, андалузской и латиноамериканской. Диск «Музыка Древней Греции» с песнями на древнегреческом языке стал своеобразным исключением в ряду испаноязычных записей ансамбля: он был записан в 1978 и выпущен в 1979 г.[14].

Если прослушать весь диск «Музыка Древней Греции», мы всюду почувствуем академически-неторопливое, размеренное, медитативное настроение с оттенком величия во всех исполняемых фрагментах: они играют и поют всё, как гимн. Примерив такой стасим из «Ореста» к какой-нибудь театральной постановке, мы хоть иногда и будем разочарованы его вяловатым и неэмоциональным унисоном, все же заметим, что торжественно-приподнимающие и умиротворяющие интонации можно отыскать в словах хора из этого фрагмента: хор взывает к состраданию по отношению к безумному Оресту, и мы можем ожидать от музыки намерение пересилить хаос аполлоновым звучанием.

Вот строки 338–344 из Еврипидова «Ореста» в переводе И. Анненского:

> «Милосердие! Милосердие!
> Материнская душит сына кровь…
> Между смертными
> Нет великого счастья прочного:
> Демон тот, что рвет паруса ладьи,
> В бездне горестей топит счастье,
> Как в волнах ненасытно злых»[15].

Вторая музыкальная реконструкция стасима из «Ореста» выполнена музыкантами и артистами из польской театральной лаборатории «Центр театральных практик в Гардженицах», основанной и руководимой В. Станевским. Станевский до сих пор много работает с античным материалом – пением, жестом, хоровым действием, и сейчас в афише Центра в Гардженицах есть «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде» и «Электра».

В 1996–2000 годах в период подготовки спектакля «Метаморфозы» по античным мифам группа из Гардженицы изучала балканскую музыку и использовала найденные мелодии, музыкальные интонации для сочинения своей музыки к спектаклю[16]. Сочиняли, как и ансамбль Atrium Musicae de Madrid, на основе опубликованных античных музыкальных нотаций: коллектив из Гардженицы пользовался изданием Веста[17].

В их хоровом фрагменте из «Ореста» (строки 338–344) сделан совершенно иной смысловой и интонационный акцент: не на абстрактном гимническом величии Древней Греции, а на бурных водах, по которым носится душа Ореста, как корабль с рвущимися парусами. Поэтому в интерпретации Гардженицы для фрагмента выбран более быстрый темп,

Театральный музыкант, играющий на двух неравных авлосах.
Вторая половина I в. н. э.

ощущается порыв, драматизм (даже экстатизм) в пении, разнообразно используется многоголосие, и такая энергия есть практически во всех музыкальных номерах «Метаморфоз».

Итак, имеется один и тот же фрагмент, одна и та же нотация, но два совершенно различных способа ее прочтения. Музыка, созданная композиторами Центра из Гарджениц, прямо подчинена задаче конкретного спектакля и потому, как правило, вызывает бóльший эмоциональный отклик у зрителей. Этих двух примеров достаточно, чтобы показать проблематичность реконструкции как подхода к прочтению античных музыкальных нотаций.

Чередование музыкальных и немузыкальных частей античной драмы требует от современных режиссеров найти такое состояние артиста, которое бы создавало ощущение органичности коллективной игры, обоснованности присутствия коллективного действующего лица на сцене (а ведь ощущение монолитного коллектива в драме было утрачено в традиции европейского классицизма) и обеспечивало бы непринужденный переход от речи к пению и обратно, от разговора к танцу и обратно (практика показывает, что технически это сделать очень непросто). Поиск органичного хорового самочувствия – или, пользуясь античной терминологией, поиск современного состояния «хореи», дающей основу для органичного чередования речи и пения,

Танцовщица с кроталами. Эллинистическая терракотовая статуэтка I в. до н. э.

речи и танца – явилось главным предметом исследования людей театра второй половины XX в. при освоении античного наследия. Поиск современной хореи совпал с поиском универсального актера, объединяющей атмосферы игры, начавшегося еще в культуре символизма и продолжившегося в авангарде.

В этой статье мы оставим за скобками оперные постановки на сюжеты античных драм: это особая тема, она требует специального исследования. Я также оставляю в стороне интереснейшую и долгую историю поиска коллективного действующего лица в европейской драме. Этот путь начался с возрождения античной трагедии в традиции романтизма – с потсдамской «Антигоны» Людвига Тика 1841 г. на музыку Феликса Мендельсона-Бартольди (музыка Мендельсона стала «канонической» для «Антигоны» в театре XIX в.; ее использовали, например, в «Антигоне» Мейнингенского театра 1866 г. и др.).

Далее путь вел к поиску ансамблевой игры и способа организации больших масс Мейнингенским театром в Германии. Затем к «Эдипу» Макса Райнхардта (1911), поставленному на арене цирка Шумана в Берлине с хором из 400 человек. (Учеником Макса Рейнхардта был грек Димитрис Рондирис, с чьим именем связывается подъем Афинского Национального театра и его выход в 1938 г. на открытые площадки для исполнения древнегреческих драм.)

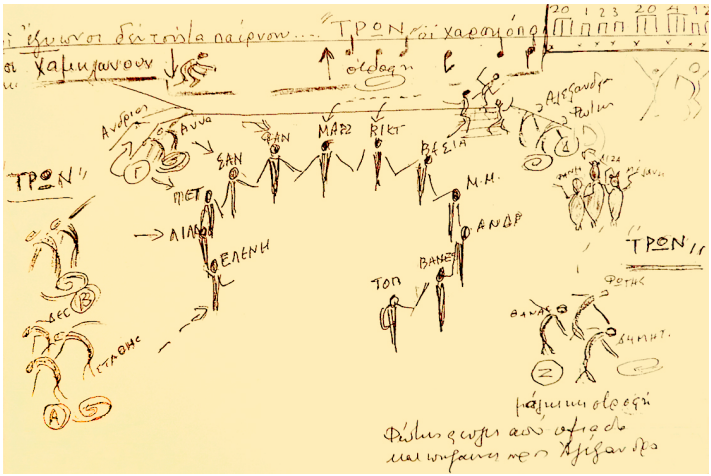


Схема хоровой мизансцены для спектакля «Птицы» Аристофана (реж. Каролос Кун), созданная хореографом Зузу Николуди. 1962

Затем – к эвритмике Жак-Далькроза и «Орфею и Эвридике» Адольфа Аппиа в Хеллерау (1911) и к опытам В.Э. Мейерхольда и М.Ф. Гнесина по музыкальному чтению в античной драме в петербургской Студии Мейерхольда на Бородинской (1913–1916).

Затем – к таким постановкам, как дельфийский «Прометей» (1927) Евы Палмер и Ангелоса Сикелианоса на организованном ими фестивале под названием «Дионисии» в Дельфах. Характерный танцевальный шаг хора Океанид, подражающий позам античных статуй, современники называли «дунканизмом» – вначале хвалебно, а в самом конце 1920-х уже презрительно. К.С. Станиславский во время репетиций во МХАТе «Прометея» в 1925 г. (спектакль ставил специально приглашенный из МХАТа Второго режиссер В.С. Смышляев) при первых же просмотрах спектакля употребил термин «дунканизм» в уничижительном смысле. Все это тоже может стать предметом специального исследования.

Я сосредоточусь на второй половине XX в. и отмечу всего лишь три важнейшие постановки, в которых органическое состояние артистов, объединяющее разговор и музыку, солистов и хор, или состояние современной хореи было все же найдено и по достоинству оценено зрителями.

В 1959 г. в Афинах на летнем фестивале состоялась премьера знаменитых «Птиц» Аристофана в постановке Афинского художественного театра (режиссер Каролос Кун, композитор Манос Хадзидакис). В 1962 г.

Хор из «Птиц» Аристофана (реж. Каролос Кун) на репетициях. 1987

была выпущена новая редакция этого спектакля с обновленными костюмами Яниса Царухиса и новой хореографией Зузу Николуди. «Птицы» – редкий в европейском театре спектакль-долгожитель: он был уже четырежды возобновлен после премьеры, и всегда с неизменным успехом (последний возобновленный спектакль был показан в 2008 г. к 100-летию со дня рождения Каролоса Куна во время летнего Греческого фестиваля в Одеоне Герода Аттика в Афинах).

Одновременно со второй редакцией «Птиц» в 1962 г. в *Deutsches Theater* в Берлине режиссер Бено Бессон выпустил «Мир» Аристофана с зонгами Андре Асриеля – австрийского композитора, к тому времени уже известного своими сочинениями (в том числе в классических жанрах). Зонги были исполнены в сопровождении джаз-банда и очень напоминали брехтовское звучание.

Спектакль Бессона был тоже очень хорош, но уникальность «Птиц» Каролоса Куна и Маноса Хадзидакиса, их огромное значение для театра состояло в открытии современной аристофановской «хореи», которая оправдывала и сложную хореографию, и моментальные переключения к пению, речитативу и разговору. Хор был разделен на поющих и танцующих, участвовали певцы-солисты, танцовщицы-солистки; актеры произносили музыкальные речитативы. В хоровых мизансценах был выбран хороводный, «окружающий» принцип: основная масса хора

в исходной позиции группировалась в центре орхестры и могла перестраиваться в различные фигуры (доминировали круг или прямоугольник), перемещаться в разных направлениях; остальные участники располагались небольшими группами по четырем углам вокруг центральной массы, образуя большой квадрат; сам этот большой квадрат был вписан в большой круг орхестры.

Текст Аристофана был не просто переведен на современный греческий, но адаптирован, а местами и пересочинен близко к смыслу, насыщен современными шутками (автор перевода и литературной редакции Василис Ротас) – и в итоге содружество переводчика и композитора дало запоминающиеся музыкальные номера, такие как парод хора, парабаса «Птиц» (парабаса стала символом доброго, обезоруживающего отношения актеров к зрителям), песня и танец соловья и др. Каролос Кун и его коллеги фактически сформировали образцовое для Греции отношение к Аристофану и создали современную разновидность жанра: аристофановский мюзикл, в котором есть и гармония, и мелика, и танцевальные ритмы.

После куновских «Птиц» в Греции дурным тоном считается выпускать Аристофана без вновь сочиненной музыки и вновь созданной хореографии, отсюда – беспримерное богатство современных аристофановских песен: во многих из них ощутимо влияние музыки Хадзидакиса (потом музыку к комедиям Аристофана писали Микис Теодоракис, Христос Леонтис, Стаматис Краунакис, Дионисис Саввопулос, Минос Матсас, Ставрос Гаспарадос и др.).

Как обстояло дело в трагедии? Куновская «хорея» изначально понималась как подобающая, скорее, комедии, чем трагедии. Даже в знаменитой «Орестее», поставленной самим Каролосом Куном в 1980 г., не было ни мелики, ни танцевальных ритмов: в стасимах использовалась декламация нараспев, сопровождаемая унисонным звучанием хора; в трактовке движения артистов применялась условная пластика, но при этом достаточно сдержанная, чтобы не переходить в танец.

В целом же, в европейском театре 1970-х была явная склонность к немузыкальной интерпретации хора в трагедии. Практические исследования трагической хореи принесли плоды только в 1980-е гг., когда наиболее явно обозначились поиски музыкальности античной трагедии, которые велись в отношении пар: 1) метры – танцевальные ритмы, или 2) метры – хоровая мелика без танца; но практически никогда не в отношении одновременно метров, мелоса и танцевальных ритмов.

В 1980-е особенно выделяются две трагедии, выпущенные почти одновременно, которые я бы назвал «экзотическими». Их общая черта заключается в том, что их авторы (режиссеры, художники, композиторы, хореографы) обращаются к уже существующей и развитой художественной системе, притом системе неевропейской, «экзотической», и убедительно используют ее как основу для интерпретации античных трагедий.

Первым таким спектаклем, получившим известность в Европе, стала «Медея» японского режиссера Юкио Нинагавы, показанная в 1983 и 1984 гг. в Одеоне Герода Аттика в Афинах во время Греческого летнего фестиваля[18]. Стилистика этого спектакля, сыгранного исключительно актерами-мужчинами, возникла из смешения традиций театра Кабуки и современного театра. Подобное смешение было выражено в костюмах (был создан принципиально новый костюм Медеи, в котором лишь очень отдаленно ощущаются мотивы традиционного японского театрального костюма); в гриме (лицо Креонта было выбелено, а белила в Кабуки использовали только для женских ролей); в музыке (в спектакле не используются традиционные инструменты театра Кабуки, но звучит музыка современного японского барда Иномата, а также генделевская сарабанда из сюиты № 11 ре-минор); в движении (были придуманы новые символические жесты, не известные Кабуки); в использовании хора и проч.

Но главное, в чем воплотилась смешанная стилистика японской «Медеи», это выдающаяся, запоминающаяся игра солиста – Микидзиро Хира. Он не вполне соблюдал традиционную манеры игры женщин в Кабуки: не завышал голос, напротив, говорил низко, мощно, с густым напором, характерным скорее для образа самурая – символа мужественности, но при этом удивительно талантливо и индивидуально – так, как умеют только японские артисты на амплуа женщин – соблюдал женскую пластику в движении.

Любого европейского театрала всегда впечатляет сосредоточенная и мощная игра японских актеров, в которой ощущается многовековая, недоступная Европе традиция. Но уникальный солист – далеко не единственное достоинство «Медеи» Юкио Нинагавы. В спектакле очень удачно было выстроено пластическое взаимодействие актеров и хора, найдены запоминающиеся мизансцены и движения (хореограф Кинносуке Ханайаки). Именно поэтому в 1980-е гг. этот спектакль особенно запомнился уникальным соединением речи, пластики и танцевальных ритмов с признаками и традиции, и нарушения канонов.

Однако в японской «Медее» вообще нет мелоса (то есть пения) и нет чередования речи и танца в пределах одного сценического высказывания, когда речь прямо переходила бы в танец и наоборот.

Речевые и танцевальные сцены в этом спектакле разделены в точном соответствии со структурой трагедии: эпизодий соответствует речевому диалогу, стасим (хоровая часть) в основном соответствует танцу/пластической сцене, часто предваряемой коллективной декламацией хора. При этом в стасимах непременно используется гармония (фоновая музыка), и ей иногда находят соответствия в медленных танцевальных ритмах; в эпизодиях фоновая музыка то используется, то нет, и когда она используется, ей ни разу не пытаются сопоставить ни танец, ни немую пластическую сцену.

Основу структуры «Медеи» Юкио Нинагавы можно передать в следующей таблице:

структурная единица трагедии	*средства передачи смысла*	*музыкальное сопровождение*
эпизодий	речь	гармония/пауза
стасим	танец/пластический номер	гармония
эпизодий	речь	гармония/пауза
стасим	танец/пластический номер	гармония

и т. д.

Вероятно, первым чистым примером музыкальной (но не танцевальной) хореи в трагедии стал в 1980-е спектакль «Благовестие в Колоне» (*Gospel in Colonus*) в постановке Ли Бруера на музыку Боба Телсона: его премьера состоялась на следующий год после японской «Медеи», в 1984 г. в *Brooklyn Academy of Music* (Нью-Йорк).

Спектакль Ли Бруера был поставлен в точности как воскресная служба в афроамериканской христианской церкви с соблюдением ее композиции, построенной на взаимодействии священника-ведущего, хора и певцов-солистов, только в качестве текста была взята адаптированная Ли Бруером и превращенная в либретто трагедия Софокла, а в качестве исполнителей – лучшие американские певцы госпелс, включая слепого музыканта Клэренса Фаунтена в роли Эдипа и его

группы из слепых певцов, вместе образующих квинтет «Пятеро слепых парней из Алабамы», еще одного квартета, солисток и солистов, и др.

Особенность этой постановки – остроумно выстроенное чередование пения, повествования и драматической игры. Функции артистов были строго распределены по трем группам: во-первых, говорящие (в т. ч. в технике мелодекламации) рассказчики, которые выступали то в роли повествователей, то в роли действующих лиц; во-вторых, певцы, исполняющие роли (иногда во время исполнения сольных музыкальных партий солисты пели в ансамбле); в-третьих, хор, из которого тоже иногда выделялись солисты, не имеющие отдельной от хора роли, и вокальные группы певцов (дуэты, квартеты) для исполнения отдельных музыкальных номеров. Весь спектакль шел только в живом исполнении в сопровождении музыкального ансамбля (гитара-соло, бас-гитара, клавишные, ударные).

Функции участников спектакля «Благовестие в Колоне» можно передать в следующей таблице:

рассказчики/ действующие лица (3)	*действующие лица (4)*	*хор*
Священник / Эдип, Рассказчик / Тесей, Рассказчица / Антигона	Эдип (солист/ квинтет), Исмена (солистка/ дуэт), Креонт (солист), Полиник (солист)	хор, квинтет, квартет, солисты (5)
разговор, мелодекламация	пение, мелодекламация, разговор	пение, мелодекламация

«Медея» Нинагавы и «Благовестие в Колоне» Ли Бруера сходны в том, что в качестве основы для обоих этих спектаклей выбрана традиционная художественная система, в которой уже есть многократно

опробованные средства создания своей уникальной «хореи». В японском спектакле – это традиционные театральные формы (Но и Кабуки, не знающие хора), в американском – формы воскресного церковного служения (где доминирует песнопение, а не танец). Подобное же решение применено еще в одном знаменитом спектакле – «Атриды» в постановке Арианы Мнушкиной в *Théâtre du Soleil* (Париж, 1992). Музыку к спектаклю написал Жан-Жак Леметр, танцы поставлены под руководством Надежды Лужиной[19]. В этом спектакле доминирует чередование метров и танцевальных ритмов – правда, без пения и без хоровой декламации – на основе индийского классического танца (катхакали, кудиятам, бхаратнатьям); поэтому «Атриды» насыщен впечатляюще быстрыми переходами из речи в сольный и коллективный танец.

Приведенные примеры показывают, что поиски действенной основы спектакля с участием хора, которая бы органично соединяла слово, пение и танец – или «хореи», позволяющей легко и разнообразно переходить от музыкального действия к немузыкальному, совпали с поисками универсального актера и объединяющей атмосферы игры. Не случайно режиссеры XX в., ведомые этими поисками, то и дело возвращались к европейской архаике или влеклись из Европы на Восток – в Азию и Африку. Античная драма, как оказалось, многое подсказала современному театру, а в иных случаях указала и вектор развития.

[1] См., напр.: *Kranz W. Stasimon*: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie. Berlin, 1933. S. 170–171.

[2] *Lecoq J.* The Moving Body (Le Corps Poétique): Teaching Creative Theatre. London: Routledge, 2011.

[3] Аристотель. Поэтика, 1449b 24 и далее; см. в переводе М.Л. Гаспарова: *Аристотель*. Политика. Поэтика. М.: АСТ, 2002. С. 297.

[4] Плутарх. Застольные беседы, кн. IX, вопрос 15, абзац 747a и далее; см. в переводе Я.М. Боровского: *Плутарх*. Застольные беседы / Под ред. Я.М. Боровского, М.Л. Гаспарова. Л.: Наука, 1990. С. 177–179.

[5] Перевод Я.М. Боровского: там же. С. 179.

[6] См.: *Plutarchus*. Quaestiones convivales, 748 b15-c1 // Plutarchus. Moralia / Bibliotheka Teubneriana. Vol. 4. Lipsiae, 1938.

[7] *Plutarchus*. Quaestiones convivales, 747 c1.

[8] I, 27, 11–12: Athenaei Naucratitae Deipnosophistarum libri XV / In 3 vol. / Bibliotheka Teubneriana. Vol. 1. Lipsiae, 1887. См. в переводе Н.Т. Голинкевича под ред. М.Л. Гаспарова: *Афиней*. Пир мудрецов / В пятнадцати книгах / Книги I–VIII. М.: Наука, 2003. С. 24.

[9] Ксенофонт. Анабасис, VI, 1, 1; см.: *Афиней*. Пир мудрецов / В пятнадцати книгах / Книги I–VIII. Указ. изд. С. 24.

[10] Афиней. Пир мудрецов, I, 15e; см.: *Афиней*. Пир мудрецов / В пятнадцати книгах / Книги I–VIII. Указ. изд. С. 24.

[11] Papyrus Wien G2315. См. репродукцию этой части венского папируса, например, в кн.: *Seidensticker B.* Das Antike Theater. München: Verlag C.H. Beck, 2010. S. 79.

[12] Пользуюсь подсчетами из кн.: *Csapo E., Slater W. J.* The Context of Ancient Drama. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001. P. 349.

[13] См.: *West M. L.* Ancient Greek Music. Oxford: University Press, 1992. P. 284.

[14] Atrium Musicae de Madrid, Gregorio Paniagua. Musique de la Grèce antique. Harmonia Mundi, France, 1979.

[15] См.: *Еврипид*. Трагедии / В 2 т. / Перевод И. Анненского / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. Т. 2. М.: Ладомир, 1999. С. 322.

[16] См. их компакт-диск: Gardzenice. Metamorfozy: Music of Ancient Greece. [Music recorded for a performance directed by Włodzimierz Staniewski in 1996–2000]. Altmaster, 2000.

[17] *West M. L.* Указ. соч.

[18] Подробнее об этом спектакле см.: *Smethurst M.* The Japanese Presence in Ninagawa's Medea // Medea in Performance. 1500–2000 / Ed. by Hall E., Macintosh F., Taplin O. Oxford: Legenda, 2000. P. 191–216.

[19] Подробнее об этом спектакле см. в кн.: *Ertel E., Lechevalier C., Judet de la Combe P.* Agamemnon. Eschyle / Baccalauréat Théâtre. Mayenne: Scérén / CNDP, 2009.

Pro книги

Мейерхольд. Биомеханика. Медленное чтение

Вс. Мейерхольд. Лоскуты для костюма Арлекина / Мейерхольдовский сборник. Вып. 5. М.: АРТ, 2022, 622 с.

Если бы пятый выпуск «Мейерхольдовского сборника» назывался «Мейерхольд. Школа биомеханики. Документы», было бы ясно, что в литературе о театре он занимает одно из важнейших мест и нужен каждому театроведу, режиссеру, артисту, педагогу. Это другая «Работа актера над собой». И работа режиссера тоже. Тираж 300 экземпляров для такой книги кажется просто смехотворным.

Поэтичное название, однако, подсказано фразой Мейерхольда, записанной в классе Эйзенштейном: «Моя система преподавания – набросать лоскутов для костюма Арлекина, а затем его сшить» (с. 73). «Затем» не наступило. В 20-е годы школа активно развивалась, цельных документов не было, и это прозорливо – не фиксировать промежуточные выводы как цельную систему. Государственные Высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ, потом менявшие названия) были по существу лабораторией. Ученикам поручалось разрабатывать проблемы. Лекции Мастера, конечно, излагавшие его фундаментальные убеждения, были в то же время постановкой проблем, стимулом обсуждений и экспериментов. Соответственно, студенческие конспекты занятий, составляющие основу книги, содержат осмысление множества законов театра в свернутом виде, тезисы, каждый из которых может стать фрагментом стройной методики. Логично: ведь это конспекты. Причем, при наличии двух-трех записей одного и того же урока, публикуются они все, и в них могут различаться подробности и акценты.

Книга для медленного чтения, для непростого чтения. Можно останавливаться практически на каждом абзаце и додумывать, достраивать режиссерскую систему. Связывать разрозненные тезисы помогают комментарии публикаторов Н.Н. Панфиловой, О.М. Фельдмана, В.А. Щербакова. Книга выстроена хронологически, и эти комментарии являются как бы авторским голосом, рассказывающим историю преобразований Мастерских, на самом деле фактологической функцией они не ограничиваются, и раскрывают проблематику мейерхольдовского учения, связывают тезисы, дробно представленные в конспектах, планах и стенограммах. Итоговое знание у читателя книги возникает не столько при линейном восприятии текста, но когда мы узнаем весь объем материала.

К 1921 г. (когда начинается непрерывная история учебно-лабораторных мастерских московского периода) у Мейерхольда был продуманный и опробованный фундамент метода и уже несколько творческих периодов (подражание раннему МХТ, символизм, традиционализм, футуризм). К тому моменту он самый опытный из русских режиссеров, поставивший уже 280 спектаклей, включая, конечно, экспресс-работы в Товариществе новой драмы (Станиславский – 13 в Обществе искусства и литературы плюс 43 в МХТ. Кстати, о противопоставлении нет речи, в Мастерских отношение к фигуре Станиславского было самое почтительное, Мейерхольд постоянно приводил в пример интересные режиссерские и актерские решения замечательного мэтра, конечно, критикуя общие перспективы жизнеподобных и «мирискуснических» ориентаций МХТ. Как раз к 1921 г. относится эссе Мейерхольда и Бебутова «Одиночество Станиславского).

Деятельность ГВЫРМ, детально раскрытая в книге, представляла собой последовательное обучение режиссеров – и это первый опыт в истории мирового театра. (Начало этому Мейерхольд положил в 1918 г. в Петрограде, на Курсах по обучению мастерству сценических постановок, те курсы были все же недолгими, а сейчас задумывалось вузовское образование. Мейерхольд разошелся с ГИТИСом, и Мастерская его работала независимо; его единомышленник В.Н. Соловьев реализовал идею высшего образования режиссеров в Институте сценических искусств в Петрограде с 1923 г., во многом по мейерхольдовским принципам.)

Вообще из первоначальных документов следует, что был создан новаторский план театральной школы в целом, с общим для всех об-

учающихся первым этапом, разделенным на образовательные направления («концентры»), разделением на специализации и практическим периодом под руководством мастеров. Режиссер (когда это слово уже давно употреблялось) здесь именовался мастером сценических постановок, рядом с ним будущие профессионалы должны были учиться в других классах – актерского мастерства, драматургического мастерства, конструктивно-декорационного мастерства и технического сотрудничества в создании спектакля (структура современной нам театральной школы). Философия обучения – овладение сознательной профессиональной техникой, концепция творчества как создания художественной конструкции. Рядом развивается «формальная» школа исследования искусства, и ее тезис «искусство как прием» соответствует ориентации эпохи на науку. И в мейерхольдовской театральной школе должны изучаться «материал, инструменты и конструкции в изобразительных искусствах, <…> в музыкальных искусствах» (с. 21). В ГВЫРМе создавали аналогичный подход к механизмам театрального творчества. Воспитание режиссеров и актеров начиналось с осознания глубинных, неизменных латентных законов, которым подчиняется искусство, с опорой на науки XX в. – физиологию, психоанализ, обществоведение.

Впервые в педагогике творческие механизмы обнаруживались на антропологическом уровне. Коннотации нового артиста с новым человеком не исчерпывались политической идеологией, осознавался приход человека толпы, воспитанного вне классической культуры, человека другой генетики, чем зритель (и артист) прошлого столетия.

При «лоскутности» текста, объясняемой форматом публикуемых материалов, в целом вырисовывается стройная методология мейерхольдовского театра. Среди дисциплин, которые в Мастерских вел сам Мейерхольд, наряду со «сценоведением» (изучением спектакля изнутри, технологии его создания) было «театроведение» – объективное изучение этого искусства со стороны, с учетом восприятия зрителя, в изменении во времени. Слово «театроведение» произнесено здесь даже раньше, чем его стали использовать в Государственной академии художественных наук и в Российском институте истории искусств. В лекциях по этой дисциплине Мейерхольд пользуется строго методологическим подходом, он сравнивает принципы драматической композиции, пространственного решения (особенно подробно), приемов актерской игры.

Все это предметно, например, характеризуя «натуралистический» спектакль, он говорит профессионально-режиссерски о постановочных закономерностях – «о четвертой стене, о расположении персонажей на сцене спиной к зрителю, об отодвигании первых по важности сцен в глубь сцены» (с. 174).

В этих лекциях Мейерхольд широко смотрит на множество методов театрального творчества. «Беспокоит, что мы не знаем прошлого» (с. 191). Он нащупывает истоки эстетики и технологии, притяжения и отталкивания нового театра: Шекспир, Пушкин, русский романтизм, Гоголь, Островский, линии русской драмы XIX в., символисты, Евреинов, мейнингенцы, «натуралистический» и мирискуснический МХТ, Чехов и его эпигоны, Фукс, Крэг, Евреинов, стилизация, Михаил Чехов… Сквозной мотив: «мы забываем сродниться с Пушкиным» (с. 191). Это имя упоминается в книге больше 400 раз. Мейерхольд обращает внимание на композиционные приемы, на особый тип трагедии, на построение динамики действия, на эстетику зрелищного (площадного, народного) театра. В этих мейерхольдовских публикациях впервые можно многократно обнаружить его акцент на феномене гротеска, который увидели в неправдоподобных комических сценах «Бориса Годунова» еще современники Пушкина. Формулировку сути искомого метода он находит и у Достоевского: «реализм тот, где действительность представляется фантастикой» (с. 128).

Разработки биомеханической актерской техники – планы, программы, лекции, задания, схемы, партитуры этюдов – опубликованы с максимально возможной полнотой. Представлено все, что обнаружено в архивах Мейерхольда, его театра, его учеников, и то немногое, что уже нам известно (например, по книге В.В. Забродина «Эйзенштейн о Мейерхольде», по работам В.А. Щербакова), и новое, неизвестное ранее. Конечно, многие тезисы и определения повторяются, и повторяются неоднократно. Но источниковедческая последовательность составителей имеет смысл. Во-первых, не в каждом документе (особенно, если это конспект) присутствуют исчерпывающе все элементы рассуждения, – тогда один конспект, один документ восполняет пробелы другого. Во-вторых, биомеханическая методика находилась в развитии в течение всех 1920-х гг., и можно обнаружить вариации, изменения, уточнения, развитие идей Мейерхольда. Для адекватного понимания важна полнота репрезентации этой школы, объем актерской техники, который она охватывает.

В схеме, зафиксированной С.М. Эйзенштейном (подтвержденной М.М. Кореневым) в 1921 г., 38 аспектов, контролируемых на уровне биомеханики актера – управление телом, рефлекторная возбудимость, посыл движения в жест и речь, игра ракурсами, координация с пространством, фазы роли (задание–осуществление–реакция), игра с предметами, принцип «маски», двойственность действующего и управляющего собой актера (A_1+A_2), импровизация, партитура актера, контакт с публикой, ансамбль, взаимоотношение времени и пространства и др. Рядом с пунктами как бы «техническими» есть и адресованные интеллекту: отношение к историческим, этнографическим и иконографическим материалам; манера, стиль; натурализм, стилизация, условное, ретроспективизм; гротеск… (с. 328–330). Открытие Мейерхольда в том, что в его актерской школе найдены связи уровней антропологии, творческой техники и эстетики театра. «В актере-акробате всегда в одном двое. Пианист для того, чтобы овладеть трудной пьесой, *разлагает ее на элементы* и, овладев ими, перестает при игре мазать, дает совершенную передачу. То же и в работе актера. Только овладев ролью технически, математически, мы можем себе *позволить восторг вдохновения*» (с. 442).

Если математика сознательной организации игры не кажется нам неожиданной, то принципиально новое то, что школа Мейерхольда затрагивает глубинные предсознательные уровни существа человека на сцене. Вот какие элементы проверялись на вступительных экзаменах в биомеханическую школу:

> «Быстрое узнавание и различение ритмов, основных цветов, оттенков света.
> Оценка коротких промежутков времени (минута, секунда).
> Чуткость к ускоренным и замедленным движениям.
> Оценка пространственного соотношения предметов. Конструкция декораций.
> Оценка и сравнение на глаз небольших расстояний.
> Быстро отличать круг, квадрат, параллельные линии.
> Узнавать направление, откуда исходит звук.
> Быстро узнавать небольшие отклонения в высоте, тоне, силе и ритме звука.
> Курс *словопроизношения*. Быстро и правильно читать. Быстро и правильно восполнять отсутствующие части [слова].

Фантазия простая и конструктивная.
Изощренность памяти. Отдельные группы, движущиеся в разных ритмах. Точное воспоминание о путях, о людях, видимых первый раз в жизни.
Память на слова, слышанные первый раз и редко» (с. 169).

Через несколько десятилетий эти элементы предрасположенности к творчеству признанный теоретик театральной антропологии Эудженио Барба отнесет к базовому уровню театра – «преэкспрессивности», впрочем, в его книгах явно заметна ориентация на Мейерхольда, и ее будет еще больше, когда к нему попадет новая книга.

Мейерхольд обращается в своей методике к природе феномена зрелищ, к архаике театра, соединяет телесность и метафизику. Однажды он делает отсылку к античной гимнопедии: «гимнастические игры соединились с музыкой и хоровым пением и когда, по словам Геродота, участники этих торжеств "были бессмертны и жили в вечной весне юношеской красоты"» (с. 67). Логично было планировать привлечение в команду педагогов циркового артиста наездника, эксцентрика, воздушного гимнаста Сержа (он уже служит в Народной комедии С.Э. Радлова, а вскоре будет участвовать в спектакле и в педагогической практике ФЭКС – Фабрики эксцентрического актера), границы между видами зрелищных искусств разрушались, философия архаического синкретического зрелища была актуальна для нового театра. В эпоху активного развития психоанализа роль рациональных компонентов искусства дополнялась и целью «организации подсознания» (с. 348).

Понятие «биомеханика», появившееся в 1899 г. в анатомии и физиологии для систематизации принципов телесного движения, не было для Мейерхольда лишь метафорическим, как иногда считают. «Я предлагаю пластику, исходящую от метания диска, гребцов, бокса, а не дункановский бальмонтизм» (с. 399). То, как учат спортсменов, входило в программу ГВЫРМ: изучение актером мышечных движений (направление, сила, производимое движением давление или тяга, протяжение – длина пути, скорость); законы координации: тело и пространство; жест как результат движения; влияние звуковых возбуждений; метр и ритм; нормализация физическая рефлексовая; рационализация движений; нахождение центра тяжести; ракурс; геометризация движений; механизация (бессознательно-привычные акты); обязательный знак отказа и другие принципы. Через несколько лет к этой методологии в школе

Мейерхольда добавилась теория эмоций Уильяма Джеймса (Джемса в правописании того времени), установившая прямую связь физиологии и эмоций и отставание сознательной рефлексии. В школе Мейерхольда развивали рефлекторную эмоциональную возбудимость, бессознательную координацию движения и эмоции. Но использовали наработанное иначе, чем в медицине и спорте. Мейерхольд ставил перед актерами задачу реализовать физические задания театральными приемами.

Биомеханика преобразовывает обычное жизненное существование человека в игровое, театральное, организованное, выразительное. Например, строение партитуры движений приводится в отношение к музыкальной партитуре по законам контрапункта, реальные действия разворачиваются в *lazzi*. «Японские актеры проверяли свои поступки на сцене – танцевально ли это» (с. 427).

Благодаря полному охвату практики Мастерских в книге мы детально погружаемся в процессы такого преобразования жизненного действия в сценическое. Во-первых, рождается другой принцип движения, не слитный, а выстроенный так, что должны в нем быть остановки и акценты, как предпосылка бега, танца или реакция на бег, танец (см. с. 359). Результатом пространственно-пластического размещения актера становится пульсация его волнений. Тезис о рефлекторной связи эмоциональной сферы актера и движения в этой книге не остается декларацией. Впервые опубликованы полные партитуры биомеханических этюдов «Прыжок на спину», «Стрельба из лука», «Шут (бросанье фигуры в море)», «Пощечина», «Падение и подхват», «Кинжал», «Бросание камня», «Удар в нос» и др. (Некоторые с рисунками и комментариями Эйзенштейна, тоже впервые.) Также в конспекте Эйзенштейна, ранее не опубликованном, мы находим детальную словесную запись сложной пластической сцены, с которой в одной из ролей выступал итальянский артист Джованни ди Грассо – он прыгал на грудь «противника» и перерезал ему глотку, студийцы учились исполнять этот номер, и впоследствии, как мы узнаем из комментария, именно на основе этой сценки Мейерхольд сочинил этюд, а затем один из моментов «Великодушного рогоносца», известный нам по фотографии. Биомеханические этюды занимали центральное место в развитии актера. Выполняя в этюде сперва сознательно, по партитуре, в верной последовательности и верных ракурсах, в заданном ритме один за другим десятки элементов – мыслительных, пластических, эмоциональных, звуко-речевых – студент овладевал координацией элементов, они становились связаны

В.Э. Мейерхольд. 1922–1923

бессознательно, при исполнении звенья не терялись, и постепенно, при многократном повторении действие совершалось спонтанно, цельно, верно, убедительно, экспрессивно. Биомеханическая цепь работала.

В материалах книги раскрывается и такая малоизвестная тема, как биомеханический подход к речи актера. Речь, как и движение и другие уровни сценического существования, распредмечивается, организуется на уровне, предшествующем семантике. Звук, ритм, тембр, эмоциональные импульсы к выкрику рассматриваются как содержательные, а не технические компоненты и становятся объектами внимания, воспитания и отработки. «Вехи будущей звуковой структуры… Влияние звуковых возбуждений… Возглас – проверка загадочного, внутреннего… Тембр голоса, цвет его звука: холодный или тремолирующий… Что такое мажор, минор… Прислушивание к темпу (состав сорганизованных звуков)» (с. 276, 26, 385, 395).

Работа над речью, задолго до овладения текстом, происходит через постановку дыхания и голоса, хоровое пение и чтение, музыкальное чтение в драме, овладение метрикой и ритмикой. Словесное действие опирается на драматургию движения, жест, мизансцену и максимально учитывает аспекты формы литературного текста, фактуры стиха и драмы. На уроке, записанном Кореневым, шел разбор стихов «Горя от ума»: слова у Грибоедова нужно «легко бросать с помощью

голоса, подвижностью рта… Уподобиться жонглеру (рессоры ног, рационализм движений, тейлоризм, чувствуется подвижность). Слова и шарики жонглера» (с. 387). Впервые разъяснены ранее не известные принципы Мастера о «тренировочном материале» для речевой подготовки, причем разной для разного типа текстов.

Текст брошюры «Амплуа актера» (единственный завершенный и опубликованный ГВЫРМ материал) обобщает многие аспекты биомеханической методологии, раскрытые в книге. Здесь даны определения гротеска как основного свойства театра, рефлекторной возбудимости, миметических рефлексов, элементов игры. В способах существования актеров обнаруживаются «сценические функции»: преодоление драматических (или трагических, губительных, любовных) препятствий; игра препятствиями в разных планах: самоотвержения, патетики, лирическом, этическом; умышленное (или неумышленное) задержание (или ускорение) развития действия; концентрация интриги выведением ее в иной личный (или неличный) план; игра губительными (или не губительными) препятствиями, созданными самим (или не самим) персонажем; умышленное задержание развития действия разбиванием сценической формы…

Основываясь на предсознательных физических и психических механизмах актерского творчества, Мейерхольд хочет развивать в спектаклях богатейший спектр действенных структур, вовсе не внешних и не абстрактных. Примеры ролей, соответствующих каждому действенному механизму, взяты из большой классики, и практически весь культовый репертуар русского театра сопоставлен с предлагаемой теорией драматических структур. Такая теория амплуа относится и к теории драмы, и к режиссерскому искусству.

Вслед за внедрением биомеханической актерской техники следующим этапом работы Мастерских (и большой частью книги) становится методика обучения режиссуре, во всяком случае, начало этого обучения, первый курс. Мейерхольд верит в школу: «Всякий опус создается в конце концов приемами, являющимися результатом учебы, выучки, навыков, тренировки» (с. 541).

Имея двадцатилетний опыт выстраивания многосоставных художественных систем спектаклей, Мейерхольд и учеников сразу ориентирует на мышление сложной партитурой. Если каждая роль основана на сценических функциях как определенно организованных и направленных действенных потоках, то весь спектакль Мастер учит основы-

вать на нескольких уровнях конфликта – внутреннего, сталкивающего компоненты интриги, но также своеобразного конфликта режиссуры с драматургией и конфликта постановки с ожиданием публики. Мейерхольд предлагает определенный порядок режиссерской работы, включающий фазы ограничения и фантазирования, изучения материалов и вольного сочинения, постановки самому себе препятствий (творческих задач) и их преодоления.

Вполне «классический», противоречащий репутации «формалиста» принцип режиссуры, на котором Мейерхольд не перестает настаивать на каждом занятии, – «Мысль руководит», «Мысль, вкладываемая в создаваемый опус, есть тот стержень, которым автор, режиссер держит в устойчивости этот опус» (с. 541). Мастер уточняет, что произведение нужно охватить в целом, вгрызться в общую конструкцию, в скелет драмы, в сущность, не задерживаясь на мелочах. Впрочем, лучше всего, если бы это цельное понимание конструкции было «отложенным», возникло через 6–7–8 лет после прочтения пьесы, то есть уже переработанным в собственном сознании режиссера.

Получается, что режиссер следует «тексту», преображенному его сознанием и чувствами, впитавшему ассоциации и контексты. Можно заметить, что уже в этот период, в первой половине 1920-х гг. автором спектакля объявлен режиссер: «Мы будем прежде всего режиссерами-драматургами» (с. 191); «Режиссер – дирижер и композитор» (с. 595).

Для Мейерхольда это «аксиома: всякая драма всегда требует второй партитуры – сценической» (с. 543). Средствами режиссуры между этими двумя партитурами могут быть выстроены непростые отношения. Разработку партитуры, работу с художником невозможно начинать, «пока не уловишь ритма и конструкции пьесы, напряженности, степени быстроты и стремительности действия» (с. 544). Мейерхольд учит режиссеров мыслить специфическими сценическими (не литературными) категориями. «Схему напряжений» – стремительность и замедление напряжений действия – Мейерхольд уподобляет музыкальной партитуре, которая должна быть режиссером графически вычерчена и всегда оставаться перед глазами (с. 536).

Предметом обучения, подробно зафиксированном в нескольких конспектах, была и последовательность работы режиссера над спектаклем. Публикуются схематические изображения этого процесса: одни студийцы представили его в виде колец дерева, растущих от стержня (кредо режиссера), другие как круговой спектр или взаимосвязанные

геометрические фигуры. Предполагался сложный процесс из десяти периодов, в которых много времени занимает разнообразная подготовительная работа, и например, пространственное решение и опорные пункты мизансцен оказываются шестым и седьмым пунктом пятого периода, «изобретательского».

Полная публикация материалов педагогической работы Мейерхольда дополняет представление о принципах работы режиссера с актерами. В опубликованных записях репетиций (см.: Мейерхольд репетирует. В 2 т. М.: АРТ, 1993) режиссер обращается непосредственно к исполнителям ролей в его спектаклях, и там мы находим много подсказок о психологических мотивах ролей и ассоциативные отступления, связанные с жизнью и творчеством авторов пьес, с нравами разных эпох. А в режиссерском классе, без актеров, он может давать и иные методические подсказки. Он видит отношения режиссера с актером как специфическую игру. Режиссер вводит в процессе репетиций для актера ограничения, преодолевая которые артист и придумывает решения роли. Репетиции подразделяются на несколько периодов: сперва нет жесткой фиксации рисунка (это долгий экспериментальный период), потом фиксация появляется, здесь как бы заканчивается этап авторства режиссера, и вот тогда актер в рамках существующего закрепленного рисунка становится автором роли, исполнение которой будет варьироваться от показа к показу в зависимости от реакции зрителей. Мейерхольд подчеркивает необходимость импровизации актера. Отношения режиссера и актера основаны на продуктивном конфликте, и в них есть элементы игры: «ремарка актера может опрокидывать режиссерские ремарки при непременном условии, чтобы режиссер сам этого не заметил» (с. 313).

Опубликованные материалы опровергают миф о режиссерском диктате в методе Мейерхольда. Он настаивает на том, что режиссер «никогда не может подрывать» актерские «импровизационные нанизывания», поскольку, сочиняя спектакль, режиссер действует без публики, как действует актер (с. 313). В работе над спектаклем должны быть три сценария – драматургический, режиссерский и актерский, и этот «последний имеет очень важное значение» (с. 222). План репетиций, который предлагает Мейерхольд своим ученикам, включает фазы и приемы работы, которые в сегодняшней школе относят к этюдной практике: «Режиссер периодически предлагает актерам для обработки

В.В. Люце.
Биомеханическое
упражнение «Лошади»

так называемый “тренировочный материал”, сочиняемый режиссером самостоятельно применительно к тем или иным фрагментам данной пьесы» (с. 290).

И импровизационные нанизывания, и актерский сценарий, и тренировочный материал – все это имеет другое игровое содержание, чем в «театре типов». Роль решается через амплуа (специфический действенный стержень), через маску (традиционный образ-архетип внутри конкретной роли) и по законам конструктивистской системы спектакля. «Репетиция является не исканием психологических тонкостей, а постоянным вовлечением себя в физически-звуковое напряжение и проверку своего подчинения времени и пространству» (с. 399). Параллельно с занятиями в ГВЫРМ шли репетиции «Великодушного рогоносца», и многие свои принципы Мейерхольд раскрывал перед студийцами на примерах этой постановки.

Работа Мастерских была насквозь экспериментальной. Методы обучения, упражнения, этюды реализовались здесь впервые. Студентам была предоставлена роль соавторов метода, им давались темы для разработки, и обсуждение их рефератов, докладов становилось частью учебного курса. Даже через три года после внедрения биомеханики в практику театра Мейерхольда в сезоне 1924/25 года при Мастерских работала «Биомеханическая лаборатория», теория проверялась и совершенствовалась. Учебные мастерские при театре Мейерхольда работали все 1920-е и 1930-е гг. на основе этой теории. Учебные заве-

О.М. Фельдман. 2007

дения назывались экспериментальными: ГЭКТЕМАС (Государственные экспериментальные театральные мастерские), ГЭКТЕТиМ (Государственный экспериментальный театральный техникум имени Вс. Мейерхольда). Здесь была своя последовательная методология, и она была по существу экспериментальной.

Новый «Мейерхольдовский сборник» эту методологию вводит в современную театральную мысль. Специфика метода, специфика стиля работы мейерхольдовских мастерских определили и логику книги. Ее цельность своеобразна. Тезисы, разные конспекты одной и той же лекции, расположенные хронологически и сводные, отчеты в прессе, комментарии к текстам. Здесь действуют законы не линейности, а монтажа, не плоскости, а объема. Мейерхольд создавал «театр Синтезов», и его педагогика теперь дошла до нас в форме синтеза бесчисленных мыслей. Вероятно, эта книга для профессионалов. Каждый остановится на тех строчках, абзацах, страницах, которые отвечают на его вопросы о существе режиссерской профессии, искусства актера и театральной педагогики. Мейерхольд уподоблял спектакль игре, уравнению с неизвестным – реакцией зрителя: «с одной стороны, твердое знание законов, с другой – угадывание хода партнера» (с. 539). Книга начинает подобную игру с читателем.

Из пятого «Мейерхольдовского сборника» мы узнаём об актерской и режиссерской школе Мейерхольда. Но само это издание является школой для театроведов. Олег Максимович Фельдман (1937–2021) установил в руководимой им группе изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в ГИИ необыкновенно высокий стандарт исследования документального наследия истории театра. Результаты работы невозможно переоценить ни по качеству, ни по объему – три тома «Наследия», три «Мейерхольдовских сборника», публикация лекций в Курмасцепе и ШАМе 1918–19 гг., серия «О…» («Н.М. Тарабукин о Мейерхольде», «С.М. Эйзенштейн о Мейерхольде», «Т.С. Есенина о Мейерхольде и Райх»), «Мейерхольд и Гнесин», «Речь на Всесоюзной режиссерской конференции», и вскоре после смерти О.М. Фельдмана вышедший «Мейерхольдовский сборник. Выпуск четвертый. Дело № 537», в основном им завершенный. Собран огромный материал для следующих публикаций.

Мы можем говорить о принципах школы Фельдмана. Полнота глубокого поиска и выявления материалов. Сложные сверки, осторожное и точное восстановление текстовых лакун в старых документах. Смелость полной, без купюр публикации. Атрибуция источников, иногда требующая непростых и нетривиальных путей. Изучение исторической ситуации появления документов. Поиск доказательств сведений, относящихся к каждому материалу. Реальный комментарий необходимого объема, исчерпывающий и не излишний. Выявление скрытых отсылок в самом тексте и в контексте. Теоретический, методологический комментарий, не становящийся самоцелью и не нарушающий формата публикации. В то же время, часто в скрытом виде, в подтексте, или выраженное несколькими словами – глубокое понимание творчества Мейерхольда, знание истории театра и истории общества. Эпоха, когда появлялись публикуемые документы, имела свои правила, писанные и неписанные – умолчания, ассоциации, языковые стандарты, и все это нужно было раскодировать. Наша эпоха, в которую эти документы публикуются, тоже требовала усилий по продвижению идей Мастера. В итоге – театроведение самого высокого уровня.

Мейерхольду повезло с Фельдманом.

Николай Песочинский

Страсть к истории театра: о недавних книгах А.А. Чепурова

В 2020–2021 г. из печати вышло несколько книг санкт-петербургского театроведа Александра Анатольевича Чепурова: Театральный сверхсюжет / В 2 частях. СПб.: Балтийские сезоны, 2020; Валерий Фокин. М.: Молодая гвардия, 2021; Режиссер в работе над пьесой: Александринская «Чайка» Кристиана Люпы: Опыт текстологического анализа. СПб.: РГИСИ, 2021. Что случилось? СПб.: Балтийские сезоны, 2021.

Вызывает уважение и объем работ, опубликованных в сравнительно короткий издательский период, и широчайший диапазон профессиональных интересов и возможностей А.А. Чепурова, столь ярко реализованных в перечисленных книгах. Диапазон поистине уникален: перед нами произведения научного и художественного жанра; сочинения по истории, теории и критике театра; исследования драмы и оперы; примеры театроведческого и литературоведческого анализа; разбор основ художественного процесса эпохи рядом с реконструкцией творческой биографии одного конкретного человека; подробное документирование повседневной жизни театра рядом с философскими размышлениями и обобщениями.

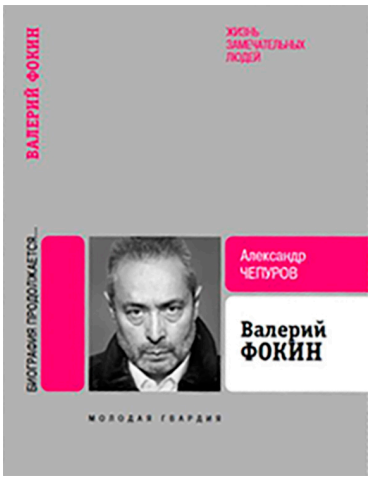
Если брать работы по истории театра – российского и зарубежного, – то временной диапазон, в котором автор чувствует себя уверенно,

А.А. Чепуров. Театральный сверхсюжет. В 2 т. СПб.: Балтийские сезоны, 2020

составит более трех столетий (XVIII–XXI). Все перечисленные жанры и направления автор умеет комбинировать, так что, например, книга «Валерий Фокин» представляет собой сочетание биографического исследования с критикой спектаклей и историей театра.

В двух солидных томах под названием «Театральный сверхсюжет» собраны работы А.А. Чепурова разных лет. По сути, в этих книгах перед нами своеобразный *curriculum studiorum* – «обзор научных занятий» (или, как в одном месте изысканно формулирует сам автор, «изучений»), представленный статьями разного объема и тематики, написанных за 40 лет – с 1979 по 2019 г. Такая публикация, конечно, была очень ожидаема и уместна, ибо написанные многочисленные труды автора сами «просились» к тому, чтобы сложить их (пусть избирательно) в единую обозримую систему; а в год юбилея А.А. Чепурова (2022) эти книги имеют особое значение.

Работы распределены по рубрикам, передающим структуру научных интересов автора: «Драматические сюжеты» (первый том), «Оперные мотивы» и «Впечатления и размышления» (второй том). Часть текстов уже публиковалась и знакома читателю; ранее публиковавшиеся статьи были заново отредактированы для двухтомника, иногда дополнены. Например, первая статья после предисловия – информативный очерк по истории театра как системы научного знания – известна нам

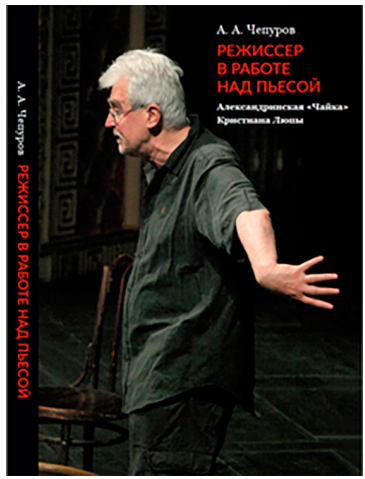


А.А. Чепуров. Валерий Фокин.
М.: Молодая гвардия, 2021

по учебнику «Введение в театроведение» (СПб., 2011); в новой ее версии добавлено два важных подраздела: «Специфика материала» и «Объект и предмет». Или текст «Театральное преображение повести», впервые появившийся в кандидатской диссертации А.А. Чепурова (1984), для двухтомника был также отредактирован и дополнен: до сих пор читать его мне не доводилось, и я был рад возможности познакомиться с мастерски выполненным исследованием по инсценировкам прозы на материале российского театра 1970–1980-х гг.

Первый том целиком посвящен «Драматическим сюжетам» и имеет свои подразделы: «Сверхсюжеты истории», «Чеховская революция в театре», «Театральное преображение прозы» и «Александринский архетип». Каждое из названий обозначает крупное научное направление, в которое укладываются многолетние повседневные занятия автора, так что каждый подраздел – это целый период его научной биографии. Поэтому и уместно слово *curriculum* – «пробег», или «обзор» с позиции сегодняшнего дня, чтобы представить все сделанное до сих пор как систему.

Если расставить крупные исследовательские направления А.А. Чепурова в хронологической последовательности (разумеется, очень приблизительно), то наиболее ранними будут исследования по драматургии и сценическому воплощению прозы; затем пойдут штудии Чехова (мы помним две великолепные книги «Александринская “Чайка”», 2002 и «А.П. Чехов и Александринский театр, 2006»); затем разнообразные исследовательские сюжеты, типологии и обобщения из истории русского



А.А. Чепуров. Режиссер в работе над пьесой: Александринская «Чайка» Кристиана Люпы: опыт текстологического анализа. СПб.: РГИСИ, 2021

и европейского театров. Сквозная тема для всех направлений и всех периодов «ежедневной театроведческой работы» (мне очень нравится это выражение автора), конечно, есть; ее можно обозначить так: положение и роль российского театра в контексте мировой истории, изучение многочисленных его связей и взаимовлияний с мировым театральным процессом.

В XXI в. эта сквозная тема обрела новый аспект. А.А. Чепуров, с приходом В.В. Фокина на пост худрука Александринского театра, возглавил научно-исследовательское направление в одном из первых театров России, действительно воплощающим собою архетип национального театра, всегда находившегося в центре сплетения мировых художественных традиций. Творческая программа «Новая жизнь традиции», зажившая в Александринке благодаря В.В. Фокину, получила солидное научное обеспечение в трудах А.А. Чепурова и его коллег.

Раздел «Александринский архетип» кристаллизовался именно в этой книге, хотя наиболее ранние статьи, в этот раздел вошедшие, относятся к концу 1990-х. Именно этот раздел, быть может, наиболее ярко раскрывает предназначение двухтомника, состоящее в концентрированном, репрезентативном изложении научных увлечений автора и достигнутых результатов. Работы по Александринскому театру проделано многократно больше, чем можно собрать в книгу – здесь и публикации из серии «Библиотека Александринского театра», и грандиозная Энциклопедия Александринского театра, вышедшая в 2021 году, и т. д., –

А.А. Чепуров. Что случилось?
СПб.: Балтийские сезоны, 2021

но суть этих работ можно ухватить из одного раздела одной книги. Таков же принцип составления других разделов: отобранные работы репрезентативны, чтобы в обозримом пространстве книги сказать о большем.

Практически каждая из вошедших в книгу статей А.А. Чепурова заслуживает подробного разбора, но это заняло бы слишком много места. Поделюсь несколькими наблюдениями общего характера.

Мне очень импонирует внутреннее стремление А.А. Чепурова к системному обобщению, какую бы тему он ни разбирал и в каком бы научном или научно-популярном жанре он ни работал. Пишет ли он о методологии истории театра, или о традициях петербургской театральной школы, или о захватывающей истории взаимоотношений чеховской «новой драмы» и императорской «старой сцены», – всюду есть интенция не просто мыслить системно, но привести своего читателя к системному пониманию предмета.

В этом смысле термин «сверхсюжет», вошедший в название книги, точно передает интенциональный объект (если пользоваться терминами феноменологии) театроведческих штудий, как они представлены в этой книге. Сверхсюжет – это система разнообразных взаимосвязей и контекстов, в которых развертывается спектакль; сверхсюжет описывает способ бытия любого театрального текста или театрального события в культуре. В таком понимании «сверхсюжет» близок по значению к термину «культурная семантика», как он был разработан в различных культурно-антропологических школах (в том числе и в ленинградской,

к которой принадлежала, например, О.М. Фрейденберг, много писавшая о семантике театра и зрелища в древних культурах). Но есть между этими терминами и существенная разница.

«Культурная семантика» одного спектакля или целой театральной эпохи может быть адекватно развернута по способу словаря, или многоуровневой структуры, или разветвленной сети взаимосвязей – то есть статическим образом. Статическая система очень важна для формулирования и понимания конкретных театральных реалий. Важна – но недостаточна: театр как искусство, в чью сущность входит понятие времени, требует динамического описания – и вот тут помогает понятие «сверхсюжет», передающее театральную жизнь во времени.

История театра даст здесь много примеров. Научная реконструкция спектакля из прошлого всегда предлагает в качестве результата смешанный образ: в нем сочетаются черты конкретного и типического спектакля данной эпохи (или данного театра, данного режиссера и т. д.). Чем меньше конкретных фактов о спектакле мы знаем, тем менее различима в полученной реконструкции эта грань между конкретным и типическим.

Чтобы конкретизировать наше знание о полученной системе, ее нужно не только насытить как можно большим количеством фактов, но и рассмотреть в исторической динамике: то есть увидеть, каким образом художественный сюжет вписан в сюжет культурной истории. Так будет создаваться «историческая поэтика спектакля». Это еще один термин, применяемый А.А. Чепуровым для выражения самостоятельной сущности театроведческого знания, ясно говорящий о предпочтении автором структурных методов обобщения и типологизации.

Структурный подход в российской науке, как известно, унаследован от петербуржцев А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа и других исследователей. Эта линия дала первые образцы больших систем на материале литературы, предельно насыщенных фактами и развернутых в перспективе генезиса. Но первым ученым-историком, описавшим исторический процесс как драму, имеющую свои сюжеты, был Полибий (II век до н. э.). С тех пор прошли тысячелетия, и метафора истории как драмы стала расхожей и даже стертой.

А.А. Чепуров относится к этой метафоре по-прежнему очень серьезно: для него она является инструментом познания. Этим можно объяснить разнообразное использование им термина «сверхсюжет» в научном смысле: любая драма, развернутая на театральной сцене,

вписана в драму историческую, имеющую свои собственные сюжеты. Выяснение многообразных связей между ними составляет и страстное увлечение, и большую фактологическую работу для театроведа.

[Кстати, если развить идею о говорящих заглавиях книг, то будущую исследовательскую программу А.А. Чепурова можно усмотреть уже в названии монографии «Сюжет и действительность» Е.С. Добина (Л., 1976) – одного из первых собеседников и вдохновителей тогда еще молодого, начинающего исследователя, задумывавшегося о театре.]

Гармонический баланс между фактологией и обобщением – это еще одна особенность научных трудов А.А. Чепурова, которую хотелось бы подчеркнуть. Примеров в двухтомнике, да и в других перечисленных книгах предостаточно.

Я, признаюсь, с особенным увлечением прочел сравнительно короткий, но очень информативный и изобильно подкрепленный библиографией очерк «Монтировочное мышление». Исток этого очерка – в методологической установке, почерпнутой из исследований С.В. Владимирова по истории режиссуры. С.В. Владимиров отмечал исключительную важность исследований постановочного искусства в периоды, предшествовавшие возникновению «режиссерского театра» в нашем сегодняшнем его понимании. Отсюда – внимание А.А. Чепурова к французским театрам XVII–XIX вв., немецким и русским театрам XIX в. в связи с культурой «монтировок» спектаклей и использованием типовых наборов декораций.

Подобное исследование могло состояться только благодаря внимательнейшему изучению европейских режиссерских «кондуитов» XIX в. (книг с подробными планировками мизансцен и указаниями по установке декораций, использованию бутафории и т. д.). Оно имеет огромную важность и в плане фактологии, и в плане теории, ибо без исследования «монтировочного мышления» исторические обстоятельства перехода к «режиссерскому театру» не могут быть в полной мере осмыслены.

Разнообразная, кропотливая работа по документированию современного театрального процесса и нетривиальный подход к публикации результатов такого документирования представлены в книге, посвященной спектаклю К. Люпы «Чайка» по мотивам пьесы А.П. Чехова в Александринке (премьера в 2007).

Здесь взглядом «ученого, работающего в театре» зафиксированы все основные стадии процесса рождения спектакля, включая работу

режиссера над текстом, распределение ролей, репетиции, зрительское восприятие. Меня более всего увлек самый объемный раздел «Рождение сценического текста спектакля», в котором автор полностью публикует размеченный разными цветами режиссерский экземпляр «Чайки» (текст помрежа). Желтый цвет в этом экземпляре помечает сохраненный режиссером чеховский текст, серый – перемещенный, синий – добавленный, зеленый – текст постановочных пометок, непомеченный цветом – сокращенный текст. Прямо в режиссерский экземпляр вставлены аналитические комментарии А.А. Чепурова, также помеченные особым образом: они передают суть работы режиссера над той или иной частью текста и раскрывают смысл соответствующих частей спектакля. Мне самому неоднократно приходилось обращаться к другому – табличному способу представления режиссерской версии сценического текста драмы; но представленный здесь способ, мне думается, более нагляден.

Исследования текстологического характера, связанные с «Чайкой» К. Люпы, помещены в широкий контекст истории Александринки и сопровождаются ценными наблюдениями о связи этого спектакля с «Чайкой» 1896 г.; комментариями к распределению ролей в труппе с яркими характеристиками каждого актера в связи с ролью; замечаниями о восприятии спектакля критикой и т. д. Все это в сочетании с осмысленным иллюстрированием дает внушительный итог: перед нами современная научная фиксация тончайшего механизма рождения замысла спектакля и его воплощения, представленная в единой книге и предназначенная для широкой аудитории – не только для театроведов.

Убедительное применение концепции «сверхсюжета» дано в книге «Валерий Фокин». Надо прочитать ее, чтобы ощутить неторопливое и увлекательное разворачивание сложнейшей системы, включающей в себя многообразие связей между творческой биографией (или иначе – судьбой режиссера В.В. Фокина), историей конкретных театров (Центра имени Вс. Мейерхольда, Александринского театра и др.), а также театральными процессами в России, Европе и мире второй половины XX – начала XXI в. При этом в книге довольно много критических разборов спектаклей, много фактологии, которая легко сочетается с фрагментами, похожими на художественные зарисовки.

По неторопливости и основательности изложения книга «Валерий Фокин» напоминает немецкие исторические нарративы или первые объемные исследования национальных историй театров, выпущенных в конце XIX в., – таких, как книга Алессандро д'Анконы

«Происхождение итальянского театра». Биографический подход к истории, портретирование художественного процесса через конкретные персоналии – все это также близко к традиционному европейскому театроведению начала XX в., представленному, например, в работах Уолтера Грэга, посвященных театру эпохи Шекспира. И конечно, прямые предшественники такого подхода – основатели ленинградской школы историков театра начала XX в. А.А. Гвоздев и С.С. Мокульский.

Эти традиции, эти школы приучают писать о современности с рациональной основательностью историка, и об истории – со страстностью современника. Сочетание рациональности и страстности, характерное для театроведения, не вредит достоверности научного изложения, но добавляет особое, личное измерение текстам, угадывающееся в повествовательной манере и интонации, а также в метких афористичных высказываниях.

Таких высказываний в книге предостаточно. Мне запомнилась, например, характеристика душевной природы В.В. Фокина: «…эмоциональность Фокина особого свойства. Она буквально сплавлена с его интеллектуализмом. Это своего рода интеллектуальная взнервленность материи, которая ищет духовной опоры и оправдания» (с. 7). Для читателей научных исследований подобные пассажи – настоящий подарок.

Читая главы, посвященные программе «Новая жизнь традиции» в Александринском театре, я с удовлетворением отмечал для себя близость научных взглядов А.А. Чепурова к концепции «большого времени» М.М. Бахтина, впервые сформулированной в 1970 г. и раскрывающейся в своей познавательной силе до сих пор. Ее суть в том, чтобы мыслить историю интерпретаций классических произведений не как искажение их первоначальной сути, но как неотъемлемую составляющую их жизни. Великие произведения, по Бахтину, разбивают грани своего времени, выходят в «большое время» и живут в нем гораздо более полной и интенсивной жизнью, чем в своей современности. Эта концепция дает прямое теоретическое обоснование и поискам Александринки в начале XXI в., и разнообразным исследованиям А.А. Чепурова.

Среди перечисленных выше книг есть одна ненаучная, названная «Что случилось?». В этой книге – разнообразные драматургические опыты автора, читать которые не менее интересно, чем его научные исследования. Драма и реальность, сюжет театральный и «сверхсюжет»

исторический имеют общий корень, имя которому – событие. А.А. Чепуров увлечен «событийностью жизни», через которую она сближается с театром. Страстное переживание события в театре влечет к театроведческому исследованию, а в жизни – к написанию пьес.

Объясняя сюжет пьесы «Оракул», А.А. Чепуров пишет в этой книге, вспоминая о своих путешествиях по античным местам: «Помню, в ту пору, поколесив по дорогам Фокиды, я попал и в Фивы, с которыми был связан миф о царе Эдипе. И там, к своему изумлению, я ощутил себя в каком-то вампиловском райцентре. Возникло странное чувство недоумения, а на языке вертелся вопрос: то ли жизнь измельчала на древних руинах, то ли она и была здесь такой всегда, и только миф придавал ей какую-то особую значительность и осмысленность?» (с. 246).

Чувству удивления перед несоответствием исторического мифа реальной истории уже много лет. Первым, кто изумился умению истории прятаться за величием славы предков, был античный историк Фукидид (V век до н. э.), написавший в начале своей «Истории»: «Более древние события невозможно достоверно исследовать по давности времени, но по долгом размышлении над теми памятниками, которым можно довериться, я полагаю, что не было совершенно никаких великих дел, ни военных, ни каких-либо других».

Именно это высказывание Фукидида поместил в качестве эпиграфа к своей легендарной «Истории Рима» немецкий историк Теодор Моммзен. Он, конечно, совсем не думал так, будто в истории «не было никаких великих дел…»; он просто не хотел упускать из виду пафос Фукидида, желавшего писать о современных событиях на основе документов с неменьшей основательностью и страстью, чем о событиях легендарного прошлого на основе легенд.

Страсть ученого-историка, равно увлекающегося прошлым и настоящим, работающим с одинаковой отдачей в архиве и в театре, страсть, побуждающая к «ежедневной театроведческой работе» и к художественному портретированию сиюминутной действительности – это именно то, что мне хочется отметить в творческом облике А.А. Чепурова в завершение этих заметок о недавно опубликованных книгах.

Дмитрий Трубочкин

«Стучать в подмостки театра как в набат…»

Опыт коллективной монографии о режиссере Эрвине Пискаторе

Эрвин Пискатор. Путь от политического театра к театру откровения. М.: Политическая энциклопедия, 2022. – 607 с.

Фраза, вынесенная в заглавие статьи, принадлежит В.Ф. Колязину, автору и составителю коллективной монографии, выдвинувшему фигуру режиссера Пискатора на авансцену немецкого театра XX в., заставив ее выйти из тени великого современника – Бертольта Брехта.

Эрвин Пискатор – не персонаж научно-популярной литературы. Лабиринты творческой судьбы, как и полный список сценических постановок, осуществленных Пискатором в Германии периода Веймарской республики, в США, где обосновался, чудом выскользнув из смертельных объятий двух диктатур – советской и национал-социалистической, по возвращении на родину после почти двух десятилетий отсутствия в театральном процессе, известны лишь узкому кругу историков немецкого театра.

Для описания противоречивой личности режиссера Пискатора, отрефлектировавшего в театральных постановках 1920-х гг. события Первой мировой войны и не случившейся немецкой революции, пережившего национальную трагедию немцев «дистанционно», в эмиграции, вернувшего себе репутацию выдающегося мастера сцены в послевоенной Германии, был выбран жанр коллективной монографии, которая позволила авторам сборника отойти от строго линейного изложения сюжета. Коллективный труд дает повод для исследования, казалось бы, маргинальных тем, проходящих по касательной к творческой

биографии главного героя, позволяет расширить культурный контекст и реконструировать исторический фон, на котором развернулась драма жизни и театральной идеи протагониста.

Привлекательность коллективной монографии для читателя заключается не только в постоянной смене тем, но и интонаций, в смещении акцентов при анализе одного и того же явления – будь то единичный спектакль или целый творческий период. Портрет режиссера Пискатора не отличается цельностью и завершенностью, общностью взглядов исследователей на теорию и практику его театра. Образ складывается из отдельных фрагментов, которые тщательно выписывает каждый из авторов сборника, руководствуясь выработанным методом искусствоведческого анализа.

Коллективная монография выводит исследователя на широкий тематический простор. Оказавшиеся вне фокуса, неисследованные или малоизученные театральные явления эпохи, относящиеся к ее контексту, могут сделаться предметом театроведческого изучения. Так, например, научный интерес представляет жанр «тингшпиля» – официального политического театра нацистской Германии, история немецких театров в Советском Союзе – в Энгельсе и Одессе, организация международных театральных фестивалей в СССР 1933–1937 гг.

Первый раздел сборника открывает статья авторитетного немецкого театроведа Э. Фишер-Лихте «Политический театр Эрвина Пискатора. От 1920-х до 1960-х», в которой пунктирно обозначен творческий путь режиссера, разделенный на отдельные периоды, представлены анализ характеризующих их спектаклей и этапы развития идеи «эпического театра» на примерах конкретных постановок.

Статья А. Варениковой «Приглашенные актеры в спектаклях Эрвина Пискатора 1920-х гг.: Хайнрих Георге и Александер Гранах» подхватывает тему первых театральных постановок режиссера, отмечая в них отсутствие специально подготовленных для эпической сцены исполнителей и использование актеров, имевших кинематографический опыт и усвоивших стилевые приемы экспрессионизма.

Вопросу современной драматургии, остро востребованной в политическом или «эпическом» театре, посвящена статья И. Проклова «Проблема драматургии у Пискатора в 1920-х гг., или В поисках идеальной пьесы». В концепции политического театра Пискатора первично мировоззрение, а потому близость, вплоть до совпадения, в идейных установках с драматургом осознается режиссером как острейшая

необходимость. В процессе работы над спектаклем «Несмотря ни на что!» (1925), основанном на политическом документе, вырабатывается новый драматический текст, отменяющий правила классической пьесы. Театральная постановка возникает из коллективных усилий и солидарного взаимодействия людей разных театральных профессий, но одной идеологии, которые сознательно отрекаются от традиции и создают новый сценический текст. Идеологическая и политическая фразеология входила в немецкую театральную мысль, зачастую поглощая и растворяя в себе принципиальную отдельность эстетического элемента, отрицая его нейтральность, независимость и объективную ценность. Теоретизирующих практиков немецкого театра легко ловить на противоречиях – нарочитая простота их идеологем, созвучных политическим лозунгам, неизбежно расходилась со сценической реальностью постановок. Замечание И. Проклова о борьбе Пискатора, понимающего театр как коллективное и заряженное политическими смыслами действие, с индивидуалистическим и суверенным по природе творчеством драматурга представляется очень точным, объясняющим отношение режиссера к литературному материалу, вскрывающим радикальный характер его преобразования и как следствие неизбежно возникающие противоречия во время работы над спектаклем. Автор статьи связывает с режиссерской практикой Пискатора окончание периода классического литературного театра, прошедшего под знаком полновластия драматурга.

В итоге обе статьи констатируют исключение из постановок политического театра Пискатора на раннем этапе его развития двух важных элементов – актера, воспитанного на новых эстетических принципах, и классическую драму, переставшую служить основой сценической постановки.

Рецепция вагнеровской идеи *Gesamtkunstwerk* рассматривается в статье Т. Соломкиной «Кинематографические спектакли Эрвина Пискатора: “Гоп-ля, мы живем!” Э. Толлера и “Похождения бравого солдата Швейка” Я. Гашека». Автор отмечает, что не синтез разных видов искусств, а их сопоставление или «монтаж», развернутые в сценическом пространстве при сохранении эстетической самостоятельности каждого из них, отличает постановки Пискатора. Характерно, что общность тем и их параллельные рифмовки (при очевидно разном подходе к их раскрытию и отобранном материале) возникают в монографии у разных авторов. Та же проблема трансформации идеи эстетического синтеза

поднималась в открывающей сборник статье Фишер-Лихте в связи со сценической практикой Пискатора и ее воздействием на зрительское восприятие и сознание публики.

Т. Соломкина сосредотачивается на вторжении приемов экспрессионистического кинематографа в структуру театральных постановок, наблюдая рождение художественного образа в процессе столкновения экранной и сценической реальности, в чередовании, подмене, наслоении постановочных и хроникальных эпизодов. Объясняя феномен кинофикации театра в творчестве Пискатора, автор интерпретирует его как равенство сценического и экранного материала, который сочетается по принципу монтажа, а не подчинения, в чем усматривает начальный этап формирования эстетики документального театра, получившего продолжение в Германии 1960-х гг. Становление новой театральной модели у Пискатора Соломкина подробно рассматривает на примере спектакля «Гоп-ля, мы живем!» (1927) по пьесе Э. Толлера, где в реальное сценическое пространство кино внедрилось не только документальными, но и игровыми кадрами, специально снятыми для спектакля. В этой связи автор определяет место актера в эпическом театре Пискатора как одного из элементов композиции, звено, связующее экран и сцену. Центральный персонаж спектакля в исполнении актера экспрессионистической манеры Александера Гранаха действует в реалистической сценической среде, лишенной искажений и деформаций. Экспрессионистическими остаются у актера приемы игры, реакция на подлинность мира, созданная средствами документальной хроники. Как вторую иллюстрацию «кинематографического спектакля» у Пискатора, в котором воплощается столкновение живого с неживым, органического с механическим, трагического с комическим, Соломкина рассматривает спектакль «Похождения бравого солдата Швейка» (1928) по роману Я. Гашека, делая вывод о взимоиспользовании сценической и экранной эстетик и способе воплощения актерского образа двумя разноприродными средствами.

Статья Т. Гнедовской, завершающая первый раздел сборника, посвящена проекту Тотального театра Гропиуса-Пискатора и рассматривает фигуру режиссера в контексте поисков и экспериментов в области театральной архитектуры, одновременно продолжая заявленную в предыдущей статье тему связи театра и кино. Занимательный экскурс в историю зрелищных зданий – от оперного театра барочного типа к Байройтскому театру для постановок музыкальных драм Вагнера,

названному автором статьи отправной точкой для последующих модернизаций зрелищных строений, переходит в обзор архитектурных сооружений эстетического назначения начала XX в. Рассмотрев образцы зрелищных зданий, автор представляет проект Тотального театра, в котором театр и кинотеатр слились в единое целое. Проект мыслился как «машина для зрелища», с прозрачной, проницаемой функциональной наполненностью и подчеркнутой деловитостью, театром, открытым навстречу миру – за глухими бетонными стенами скрывалась только сложная машинерия, производившая динамические эффекты и трансформации на сцене и в зрительном зале. Термин Пискатора «тотальный театр» исследователь интерпретирует как театр безгранично широких технических возможностей, в котором не только актер, но и зритель должен превратиться в марионетку, управляемую режиссером, который изобретательно манипулирует однородной зрительской массой. Причины нереализованности проекта автор объясняет утопичностью взглядов и оценок архитектором и режиссером современной им действительности, указывая на парадоксальные расхождения между идеалом и реалиями в Германии периода между двумя мировыми войнами.

Проблемный раздел коллективной монографии сменяется лирической частью о пребывании Пискатора в СССР и романе с актрисой Верой Януковой, которую открывает «документальная повесть» В. Колязина. Это восстановленная страница биографии режиссера, относящаяся к 1930-м гг. – в Германии фашистская диктатура, в СССР – тирания Сталина. Углубление в обстоятельства личной жизни Пискатора ограничилось в монографии временем его пребывания в Стране Советов, где режиссером был осуществлен только один художественный проект – снят фильм «Восстание рыбаков Санта-Барбары», в театре – похороненные планы, в числе которых создание немецкого театра в Энгельсе.

В своей статье В. Колязин создает портрет человека и режиссера Пискатора, идейного сторонника коммунистической идеи, застрявшего между двумя диктатурами и переживающего мировоззренческую драму, осмысливающего опыт пребывания в СССР и утрачивающего политические иллюзии при столкновении с жестокой реальностью сталинизма, с арестами и гибелью друзей и соотечественников-эмигрантов. Одним из важных мотивов этой статьи становится мотив прозрения, мучительного переживания ложности идеи, которой посвящена жизнь, и разочарования в практикуемых методах агитационного политического театра с его целью перевоспитать человека, насилуя и ломая его природу.

Выходом из мировоззренческого кризиса для Пискатора, по мнению Колязина, становится создание новой модели театра интеллектуальной документальной драмы. Собственно, это движение режиссерской мысли от политического театра, призывающего к революционному действию, к театру откровения и дает название коллективной монографии.

Лирическую интонацию продолжает интервью В. Колязина с внучкой возлюбленной Пискатора, актрисы Пролеткульта Веры Януковой. В лирический раздел включены переписка Пискатора с партийными и советскими руководителями, театральными деятелями СССР и Германии. Из нее мы узнаем, что режиссер ознакомился с документами XVII съезда ВКП(б), был воодушевлен ими и в письме Л.М. Кагановичу решил поделиться своими соображениями по реорганизации советской кинематографии, жалуясь на низкий художественный уровень звуковых фильмов в СССР, нерациональность в организации творческого и технического производства и ссылаясь при этом на пережитые злоключения в процессе съемок собственного фильма и трудности, которые испытывают коллеги по цеху – Эйзенштейн и Пудовкин. Фактически Пискатор предлагает создать творческие объединения кинематографистов с ведущими режиссерами во главе их, с выработанной программой и сплоченной съемочной группой. Вторым предложением являлось формирование специальной группы или секции, объединяющей иностранных писателей, режиссеров и художников, выступающих против фашизма, для производства зарубежных картин, в первую очередь, антифашистских – учреждение своего рода кинематографического интернационала со штаб-квартирой в Париже или Нью-Йорке. И, наконец, в качестве третьего проекта Пискатор предлагает создать Международный театр, начав его с организации Немецкого театра в Советском Союзе. Причем этот театр мыслился Пискатором как театр политический, пропагандистский и антифашистский. Парадокс в том, что политический театр в России при несомненном интересе к его эстетике и множестве публикуемых манифестов так и не смог укорениться в советской культуре и превратиться в традицию; возникая на короткое время, он исчезал на долгие годы.

Опубликованные в сборнике выдержки из переписки Пискатора периода пребывания в СССР свидетельствуют о невозможности диалога между режиссером, создавшим революционно-политический театр в Германии и ратовавшем за его продолжение в Советской России, и партийной бюрократией, о тщетности интеллектуальных усилий

и творческих порывов немецкого коммуниста. Неразгаданной все же остается тайна внезапного отъезда Пискатора из СССР: собираясь в командировку в Париж, он продолжает вести переговоры об открытии сезона немецкого театра в Энгельсе, надеется на приезд и сотрудничество с Брехтом и Вайгель, собирает труппу и телеграммами вызывает актеров.

Поразительно, но следы работы театрального режиссера Пискатора в СССР сохранились на кинопленке, в первой советской звуковой картине «Восстание рыбаков Санта-Барбары». Спектакли Пискатора приходится реконструировать по отзывам прессы, но его кинематографический метод зафиксирован и доступен для изучения. Кроме того, в сборнике публикуется дневник съемок, который вел один из членов операторской группы.

Статья немецкого исследователя К. Ваннемахера посвящена коммуникационным стратегиям Пискатора – его полемике с высокопоставленными идеологами нацизма и защитниками коммунизма сталинского образца. Среди первых был гауляйтер Берлина и Бранденбурга Й. Геббельс, регулярный зритель пискаторовских представлений, пораженный технической оснащенностью первого из числа увиденных им на «коммунистической сцене» – спектакля «Гоп-ля, мы живем!» в *Piscator-Bühne am Nollendorfplatz*. За восторженным отзывом последовали провокации в адрес театра. Вторым оппонентом, запретившим гастрольное представление группы Пискатора в Йене на тему запрета абортов в Германии, был В. Фрик, государственный министр внутренних дел и народного образования Тюрингии. Решительно отмежевавшийся от национал-социализма коммунист Пискатор вступил 20 ноября 1930 г. в общественную дискуссию с Геббельсом в форме предварительной беседы на берлинской радиостанции. Как ни странно, оба сошлись на том, что не бывает бесцельного, политически не тенденциозного, не заряженного идейно искусства. Предварительно записанная дискуссия в эфир так и не вышла, вскоре после неслучившейся трансляции Пискатор покинул родину, а в ноябре 1934 г. был лишен германского гражданства. Прибыв в СССР, он стал свидетелем начала «Большого террора», но вынужден был смириться, без возражений приняв пропагандистскую риторику сталинизма. В статье автор рисует трагический образ художника, вырвавшегося из одной – понятной и ненавистной – тирании и угодившего в другую, сулившую свободу творческой мысли и политического высказывания, реализацию масштабных проектов, но коварно обманувшую

простодушного, потерявшего «политическую» и национальную почву под ногами эмигранта – адепта коммунистической идеологии.

Тему эмиграции продолжает С. Ромашко в статье «Вальтер Беньямин, Бертольт Брехт и Эрвин Пискатор. Размышления о драме политической и философской изоляции». В коллективной монографии почти всегда таится опасность кому-то из авторов сбиться на маргинальную тему, выпустив из фокуса главного героя. В статье актуализируется вопрос об авторстве термина «эпический театр» и разработчике теории этого особого театрального явления. За кем закрепить первенство – за Пискатором или Брехтом? За режиссером или драматургом? Исследователи безоговорочно признают автором «эпического театра» Эрвина Пискатора – он первым употребил термин, в котором отразилась созданная им и осмысленная им же реальность театральной постановки. Ромашко подвергает сомнению неколебимую уверенность в этом научного сообщества, вводя в статью фигуру третьего – персонаж из контекста – философа и теоретика культуры, близкого друга Б. Брехта Вальтера Беньямина, справедливо отмечая предпочтительный интерес ученого к литературной основе при анализе или оценке сценических явлений и объяснимую его исследовательским методом литературоцентричность. Характерно, что, являясь автором небольшого текста «Пискатор в России» (1929), Беньямин избегает рассуждений об эстетических принципах и идеологических установках театра Пискатора. По утверждению Ромашко, именно Беньямин как авторитетный эстетик дает Брехту импульс к разработке теории «эпического театра», которую автор статьи ставит в заслугу немецкому драматургу.

Путь режиссера-эмигранта Пискатора в США описывается в статье М. Лара фон Ляйтиса «Школа как театр – театр как школа». В «Мастерской драматического искусства», открытой в «Новой школе социальных исследований» в Нью-Йорке, его режиссерская деятельность вынужденно устремилась в педагогическое русло, ограничившись театральными постановками в основанном при ней студенческом театре. В этот период Пискатор разрабатывает философию «театра откровения»; приспосабливаясь к новым условиям и следуя новым требованиям, исключает из своей лексики понятие «политический» и укрощает живущую в нем ярость социального критика, призывающего к общественным потрясениям. Со вступлением США во Вторую мировую войну для Пискатора важными становятся ценности гуманизма, демократии и свободы. В Америке он воплощает свои не свершившиеся в

Советской России замыслы – выпускает спектакль по немецкой пьесе «Натан Мудрый» и инсценировку русского романа «Война и мир». Не умея до конца смирить свой политический темперамент, режиссер попадает в поле зрения Комитета по антиамериканской деятельности и навсегда покидает США.

В продолжение американского сюжета публикуются фрагменты из «Пискаторовского дневника» – книги, написанной студенткой Мастерской драматического искусства Джудит Малиной, актрисой, театральным деятелем и прозаиком, создателем и руководителем *Living Theatre*. Своим видением политического театра как театра художественного Пискатор в конце войны увлек студентов, будущих американских драматургов, актеров и режиссеров. На его лекциях в режиссерском классе возвращение табуированного термина было сопряжено с призывом критически относиться к социальным основам послевоенного мира, в новых условиях театр не мог оставаться прекраснодушным и успокоительным искусством – он должен был подталкивать общество к активному и сознательному политическому действию.

К дневнику студийки Д. Малины примыкают выдержки из дневника самого Пискатора, относящиеся к периоду разоблачения культа Сталина. В своих записях Пискатор ищет современную масштабную личность – героический символ нового периода истории. Коммунистические кумиры низвергнуты – настало время других, несущих свет с Востока. Перед нами разыгрывается очередной акт мировоззренческой драмы Пискатора – мы наблюдаем крушение идеалов и боль поздних прозрений.

Третий раздел коллективной монографии включает рецензии и статьи об отдельных театральных постановках Пискатора, написанные его и нашими современниками. Из их мозаики складывается представление о режиссерском почерке родоначальника «эпического театра» в послевоенный период, по его возвращении на родину. Таким образом, в сборнике выдерживается хронологическая последовательность в изложении творческой биографии режиссера.

В последней аналитической части монографии звучат в адрес Пискатора и справедливые упреки в настоящих, финансовых мотивах, по которым он оставил берлинский театр и отправился из нацистской Германии в СССР, а позже удалился и из Советской России; после эмиграции в США для продолжения режиссерской карьеры коммунист Пискатор выбрал не новое государство рабочих и крестьян – ГДР, куда вернулся его

друг Б. Брехт, а западную Германию Конрада Аденауэра. Малоплодовитыми оказались и годы вынужденных странствий режиссера на чужбине, и первые годы пребывания на родине, прежде чем ему удалось вернуть интерес зрителей. Авторы монографии выделяют среди самых заметных постановок периода возвращения сценическую версию «Войны и мира» в берлинском *Schiller Theater* (1955). История рождения инсценировки, ее варианты, реконструкция спектакля, его оценки критикой и восприятие публикой стало предметом рассмотрения в двух статьях – «"Война и мир" в эпическом театре: Пискатор читает роман Толстого» Н. Скороход и «Роман Л. Толстого "Война и мир" в интерпретации Э. Пискатора» О. Федяниной. Вслед за ними публикуются фрагменты из легендарной инсценировки романа, зафиксировавшей спектакль и опубликованной в издательстве *Rowohlt* в 1959 г. Внутри третьего раздела, ведущей темой которого стало возвращение режиссера – в полном значении этого слова – на родину и к активной творческой деятельности, «Война и мир» занимает самое значительное по объему и насыщенности смыслами место.

Проблеме погружения режиссера в жизнь новой Германии, его «акклиматизации» в ней и поиска драматургического материала для постановок в памятной ему *Freie Volksbühne* посвящена статья И. Холмогоровой «Пискатор ставит Гауптмана. Возвращение режиссера». Не утративший своего политического темперамента Пискатор обращается к тетралогии об Атридах классика немецкой драматургии Герхарта Гауптмана, пережившего период национал-социализма в Германии, бывшего свидетелем его возвышения и краха. От инсценировки цикла на мифологический сюжет прочерчивается линия к спектаклям по пьесам нового поколения немецких авторов – создателей документальной драмы Р. Хоххута и П. Вайса. Тему преодоления прошлого и новой документальной драмы продолжает стенограмма дискуссии о пьесе «Дознание» П. Вайса и о постановках Э. Пискатора в Берлине и П. Палича в Штутгарте.

Коллективная монография собирается не только из отдельных авторских статей, демонстрирующих различие подходов и отношений авторов к конкретному художественному событию, недостижимую для авторской монографии полифонию. В сюжет вживляются документальные материалы, неотменяемые свидетельства времени, которые – суть не приложения, загнанные в конец книги, а полноценная часть ее нарратива.

Образ Пискатора, работающего над новой документальной драмой, возникает из интервью с одним из ее представителей – Рольфом Хоххутом, который дал его в 2016 г. составителю коллективной монографии В. Колязину. Речь идет о постановке драмы «Наместник» на сцене *Freie Volksbühne*, не имевшей, по заверению драматурга, успеха в Германии из-за господствовавших в общественном сознании политических и клерикальных настроений, которые определяла позиция ХДС – ведущая партийная сила, имевшая абсолютное большинство в бундестаге. Пискатор для Хоххута и в XXI в. остался первой по значению фигурой политического театра в Германии, энергию и актуальность которого растеряла современная сцена.

В коллективной монографии голос самого режиссера звучит в интервью, данном во время съемок биографического документального фильма «Неудобный Пискатор» (режиссер К.Й. Фишер, 1965).

Роль кинематографа и средств массовой информации в технологизации и политизации театра рассматривается в проблемной статье Й. Фибаха «Пискатор, Брехт и медиализация. Кино в европейском театре начала XX в.». Исследователь отмечает влияние русского театрального авангарда и немецкого дадаизма на режиссерскую практику Пискатора.

Повесть о режиссере заключает статья У. Райковой-Мерц, посвященная современному немецкому документальному театру. В центре внимания – постановки коллектива, созданного в 1999 г. учащимися Института прикладного театроведения и перформативных искусств в Гиссене и известного с 2022 г. под названием Римини Протокол. Отсутствие литературной основы и опора исключительно на документ как дань цифровой эпохе, в качестве исполнителей – не профессиональные актеры или самодеятельные любители, а ансамбль многочисленных «экспертов повседневной жизни», из личного опыта и профессиональных знаний которых складывается нарратив перформанса. Материал для пьесы формируется самой жизнью – игра, притворство и иллюзия, оправданные классическим театром, изгоняются из представления. По мнению автора, современная немецкая документальная сцена продолжает двигаться в заданном Пискатором направлении, превращая театр из эстетической институции в инструмент прямого социально-политического действия.

Мостком, перекинутым из бурных 1920-х в спокойные 2000-е, стал спектакль группы Римини Протокол «Валленштейн. Документальная постановка». Театральная эстетика Пискатора отзывается в нем свобод-

ным обращением с литературным текстом, документальными вставками от лица действующих на подмостках обычных людей, подключающих к истории о шиллеровском Валленштейне собственный военный и жизненный опыт, игрой видеопроекций. Режиссер Пискатор искал средства воздействия на публику, посылая ей со сцены импульсы к исследованию и критическому анализу окружающей действительности, а в идеале на их основе – к действию. Современная документальная сцена, подвергая сомнению и даже отрицая привычный статус зрителя, сидящего в темноте зала и воспринимающего спектакль как театральную иллюстрацию пьесы, приглашает обывателя высказываться от первого лица и действовать в известных ему обстоятельствах даже в том случае, если сценарный план начертан высокочтимым классиком.

Финальный раздел монографии отведен материалам и документам Пискатора – это часть его обширного архива, в которую входят статьи, записи бесед, тексты лекций и докладов, дневниковые заметки, служившие подготовкой к написанию второй книги о театре, которая задумывалась как продолжение первой, так и оставшейся единственной – «Политический театр». Последнее слово в монографии закономерно остается за Пискатором… и его идеей политического театра, в рамках которого режиссер находил ответы на вызовы стремительно меняющегося времени.

Надежда Ефремова

Pro memoria

Видмантас Силюнас

Путь к гармонии

Николай Кузанский, Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола и другие неоплатоники, утвердившие важнейшие идеи Возрождения, указывали, что Вселенная основывается на любви. Это прекрасное божество правит в мире всем – планетами и звездами, стихиями, минералами, растениями, живыми тварями и сердцами человеческими. Любовь ведет к совершенству и является одной из эманаций Господа, проходящей через четыре ступени – Космический Разум, Космическую Душу, природу и материю, вызывая экстаз и преображение человека.

Ренессансный неоплатонизм – не только философия, но и христианская теология. Неоплатоники соединяли средневековые и античные традиции. Марсилио Фичино колебался между определением любви, как чисто духовного явления, и признанием телесной красоты. И все же утверждение, что человек *при жизни* способен воспарить к Богу, означало, что можно быть совершенным в земном бытии. Неоплатоники смело сближали Бога с Венерой, точнее с двумя Венерами. Платон полагал, что небесной возвышенной Венере кардинально противостоит земная вульгарная Венера, но неоплатоники примиряют плотское с духовным, полагая, что и чувственное наслаждение может быть божественным.

Огромной популярностью в Испании пользовался и неоплатоник Леон Эбрео (Иуда Абрабанель, ок. 1460–1523?); в 1484–1492 он жил в Испании, где был придворным медиком, в то время как его отец был министром короля Фердинанда. Его «Диалоги о любви», опубликованные сперва на итальянском языке, в 1568, 1582 и в 1602 гг. выходят в испанских переводах и становятся столь привлекательными, что в библиотеке Эскориала до сих пор хранятся целых шесть их экземпляров. Лопе де Вега внимательно читал и цитировал трактат, в котором шла речь о том, что на любви держится вся Вселенная и должный порядок в ней; если бы камни не любили землю, они бы не устремлялись к ней, а носились по воздуху как попало, все сокрушая, если бы реки не любили берега, они бы их покинули и все залили…

Лопе согласен с тем, что любовь призвана покончить с хаосом. Как сказано в романе «Странник в своем отечестве», «Велика и чудесна любовь, царящая над богами и людьми, <…> после хаоса прежде всего родилась любовь»[1]. В начале второго акта комедии «Дурочка» Лауренсьо отстаивает ряд существеннейших мыслей неоплатоников:

«Любовь, сеньоры, это гений,
Тот дух, который мы зовем
Вселенским разумом. Лишь в нем
Источник всех людских свершений,
Всех наших помыслов и дел.
……
Любовь божественна…»[2]

В драме «Фуэнте Овехуна» Лопе говорит:

…… Этот свет и тот
Полны гармонии. Любовь

Франсиско Сурбаран. 1635

И есть гармония. В ней – суть
И самый корень бытия.
.....
Не существуй любви, тогда бы
Не мог и мир существовать»[3].

От ренессансных неоплатоников Лопе де Вега унаследует представление о любви, как главном божестве гуманистического пантеона («Любовь ведет по дороге, идущей через девять небесных кругов»[4]). Устами Дианы в комедии «Глупая для других, умная для себя» Лопе де Вега уверяет:

«Она, я знаю, породила
Все то, что есть, и все, что было»[5].

Но прежде, чем окончательно поверить в благую силу любви, Лопе де Вега преодолеет, по крайней мере, два искушения.

Искушения Лопе де Веги

Темпераментный поэт поддавался разным искушениям. О его романах с актрисами стоит вспомнить потому, что и они показывают, как тесно драматург был связан с практикой сцены. Он не только писал роли для своих возлюбленных, он их с ними репетировал; Лопе колесит по

стране вместе с труппами, которые переезжали с места на место. Но этот раздел посвящен искушениям другого рода – увлечениям разными стилистическими направлениями.

В конце XVI столетия молодой писатель начинает создавать комедии, близкие к «плутовскому роману», чьим прообразом была написанная неизвестным автором (напечатана в 1554 г.) повесть «Ласарильо из Тормеса». Лопе де Вега станет, разумеется, и читателем «Гусмана де Альфараче» (т. 1 – 1600, т. 6 – 1604), романа Матео Алемана, которому в XVII в. предстоит стать популярнее «Дон Кихота». В этом шедевре плутовской прозы повествуется о похождениях бродяг и проходимцев, говорится о всевозможных людских пороках, обнажаются неприглядные черты реальности.

Сближение Лопе де Веги с подобным искусством способно вызвать удивление, особенно если учесть, что русскоязычным читателям и зрителям лучше всего известны его произведения, рассказывающие исключительно о прекрасных влюбленных. В плутовских комедиях главные действующие лица – проститутки, их похотливые ухажеры, сводни, пройдохи и прочая шушера, и порой кажется, что драматург издевается над дорогим его сердцу торжеством справедливости. Поражает финал «Молодчика Каструччо» (*El Galán Castrucho*). Просадивший деньги за карточным столом сутенер бьет юную сожительницу и забирает ее драгоценности, чтобы опять поставить все на кон. Он предлагает ее квартирующим в Риме испанским офицерам, стравливает их между собой, чтобы они не учинили над ним заслуженную расправу. В итоге этот головорез, наглый грубиян, сквернослов не наказан, а награжден – его ни с того ни с сего производят в капитаны – большой в ту пору армейский чин!

Подобная развязка куда ближе цинично надсмехающимся над моралью фарсам, чем подавляющему большинству лирико-драматических сочинений Лопе. Господствующая мораль громогласно опровергается в комедии «Мадридские ярмарки» (*Las Ferias de Madrid*, написана ок. 1585–1588, опубл. в 1610). В ней сильно ощутим вольный и фривольный карнавально-ярмарочный дух: ярко живописуется толчея у ларьков, бойкие дамы, подбивающие поклонников купить им что-то ценное, потехи ночных гуляк… Лопе де Вега прибегает к игре слов: *ferias* – это и ярмарки, и подарки, имея в виду дары, которые ухажерам волей-неволей приходилось вручать на ярмарках своим избранницам. Среди скрывающих лица плащами или масками дам появляется Лукреция,

отважившаяся тайком покинуть дом, где ее держит под замком муж Патрисио, пожилой распутник, изменяющий жене направо и налево, но бдительно охраняющий ее честь. Терпящая его ревность и побои, переодетая поселянкой (муж, приняв ее за сельскую простушку, пробует увиваться за нею), молодая красавица получает возможность полной грудью вдохнуть праздничный воздух. В пьянящей атмосфере Лукреция благосклонно принимает ухаживания Леандро, сумевшего оценить ее незаурядную прелесть и ум. В очередной раз жестоко избитая мужем Лукреция отвечает взаимностью влюбленному юноше и назначает ему тайное свидание в доме. Узнав про это, ревнивец зовет ее отца помочь расправиться с прелюбодейкой. Зять и тесть обнажают шпаги, но тесть наносит смертельный удар не возлюбленному дочери, а зятю! Громко шумит идущая рядом свадьба, сцену заполняет толпа ряженых, и, наткнувшись на труп Патрисио, полицейский решает, что с ним расправились во всю разошедшиеся весельчаки – дескать, это издержки достигшей к утру апогея ярмарочной гульбы… Серьезность снимается и замечанием о том, что Патрисио проткнули ягодицы. Остается сообщить публике, что после положенного траура счастливо освободившаяся от подобного муженька прелестная вдова сочетается с Леандро.

В этой группе произведений много занятных перевертышей. Даже живущий за счет своей любовницы бузотер Каструччо, при всех своих бандитских замашках, оказывается у Лопе де Веги вовсе не безнадежно однозначным: он совершает такой каскад успешных проделок, что начинает превращаться из Хвастливого Воина в нечто подобное Бригелле – победоносному слуге в комедии дель арте. У него чуть ли не все смертные грехи, и он все же обладает чудесной живучестью карнавального героя: его сочтут покойником, но он триумфально воскреснет.

Короче говоря, Лопе де Вега сближается с искусством, отражающим нравы низов общества – и порывает с ним.

* * *

Нечто подобное происходит и с другой небольшой группой комедий, созданных примерно в то же время. Это комедии, в которых видны черты маньеризма – ажитация, воспаленность чувств, взвинченная экспрессия живописных картин, бурная динамика малоправдоподобных или откровенно волшебных приключений. В комедии «Неистовый Белардо» (*Belardo el Furioso*) идиллию земного рая в Аркадии взрывают приступы ярости и безумия героя, когда Хасинта соглашается вый-

Франсиско Сурбаран. 1650

ти замуж за самого богатого парня в деревне, Неморозо. Она в ужасе убегает от брошенного ею возлюбленного, грозящего в беспамятстве убить ее. В бреду Белардо думает, что Хасинта не встречается с ним потому, что попала в царство мертвых, и ему следует вызволять ее, как это сделал Орфей, решивший возвратить Эвридику. Верный друг героя разыгрывает сцену «театра в театре»: Хасинта выходит из пещеры, делая вид, что явилась с того света. В конце концов к Белардо возвращается рассудок, но счастливый конец не дает забыть о горьких истинах, которые открыл считавший себя поруганным пастух:

> «Мир полон варварства;
> Пчелы несут вместо меда яд;
> В небе живут фурии, звезды обитают в бездне;
> Зло царит вместо добра,
> Презрение вместо любви»[6].

В созданном по мотивам «Неистового Роланда» Ариосто комедии «Ревность Родамонта» (*Las Celos de Rodamonte*) изображены безумства Роланда, узнавшего об измене Анджелики, и Родамонта, которому поведали, что его невеста, принцесса Дораличе, сошлась с Мандрикардо. Попытки Родамонта разнести в щепки хижину, в которой предавались ласкам любовники, сомнамбулические наваждения, фантастические

Франсиско Сурбаран. 1633

метаморфозы (лев превращается в волшебника), всевозможные чудеса следуют друг за другом. Как гласит ремарка: «Руджеро и Мандрикардо хватаются за оружие посередине подмостков, их разделяет отверстие, из которого поднимается сноп света, и они не могут поразить друг друга. Когда Мандрикардо хочет вступить в рукопашный бой, Руджеро вместе со щитом проваливается в отверстие»[7].

Действующие лица подобных произведений выступают как марионетки роковых сил. В драме «Безрассудная любовь» (*El Amor Desatinado*) героиня появится окровавленной и с распущенными волосами – сценическим знаком безумия или учиненного над женщиной насилия. В драме говорится о том, что трудно не повредиться в уме, когда тебя теснит мир, в котором сильно подточены все устои. Их на каждом шагу попирают те, кому небом приказано их хранить – прежде всего, монарх, английский король Роберто. Изменяя королеве, он склоняет к близости придворную даму Розу, которая, в свою очередь, преступает нравственные законы и закон собственного сердца и отдается властелину, любя его камердинера Теодоро.

Вскоре король пускается во все тяжкие – поселяет Розу в дворце и заставляет королеву прислуживать наложнице. В Англию прибывают три посланника французского короля Генриха, отца королевы

Изабеллы, чтобы помочь восстановить справедливость, но это весьма своеобразные поборники добра. Один из них добивается у Розы согласия на тайную встречу с ним, и, заманив ее в ловушку, вместе с другими французами насилует, грабит и избивает ее. Король Роберто не без основания полагает, что так поступили с его фавориткой, мстя за то, как он ведет себя с законной супругой, и велит немедленно убить жену. Ей чудом удается спастись, лодка с ней пристанет к французскому берегу, и английская королева окажется перед отцом и его свитой…

Следует, однако, неожиданный финал. Вслед за лодкой Изабеллы к берегу причаливает корабль с английским королем, который обращается к жене и к тестю со словами покаяния. Он готов, чтобы его за все содеянное вздернули на виселице, но Изабелла прощает его. При этом вопреки ренессансной традиции главной героиней оказывается не она – прекрасная женщина, а лживая и распутная Роза, сводящая с ума короля и побуждающая его совершать низменные поступки.

Игра-освободительница

Но в ту же пору из-под пера писателя появляются творения, в которых безумие предстает совсем по-другому – как смелая раскрепощенность и головокружительное упоение дарами жизни. На том же рубеже XVI–XVII веков рождаются труды Лопе, чуждые взвинченности и предельной экспрессии художественных приемов, такие как комедия «Валенсианские безумцы» (*Los Locos de Valencia*, между 1590 и 1595) – произведение, сверкающее праздничными искрами юмора. Действие происходит в знаменитом, самом старом в Испании и, возможно, в Европе, валенсианском доме для умалишенных. В нем, после того как ее ограбили и чуть не догола раздели, насильно заключена Эрифила; но представлена она, главным образом, не как бедная жертва, а как «спустившийся с небес ангел» (v. 567) и «серафим» (v. 687), чарующий «божественными глазами» (v. 1659)[8].

Правда, и здесь упоминается, что «ярость волнует чувства» (v. 2018), но это ярость сплошь да рядом показная – она всего лишь маска лукавой и задорной игры. Главный герой, Флориано, сперва окажется пациентом больницы по необходимости, прячась в ней потому, что в Сарагосе пронзил на дуэли шпагой принца Рейнеро, но вскоре он с охотой начнет изображать поврежденного рассудком, чтобы вволю ухаживать за Эрифилой и позволять себе то, что недозволено «нормальному» кавалеру.

Хуан Сурбаран. 1640

Безумие оказывается упоительной свободой от всего общепринятого. Видя, сколь хорош Флориано, племянница директора лечебницы Федра и ее служанка Ланда тоже начинают «безумствовать», чтобы их держали взаперти вместе с ним. И для них игра в душевнобольных отождествляется с вольницей, с возможностью говорить и делать все, что вздумается – какой может быть спрос с помешанных?! Любовь все больше начинает напоминать безумную дерзость; и, наконец, кураж игроков оказывается сродни бравурной решимости влюбленных. В лечебницу прибывает из Сарагосы служащий суда Либерто с изображениями беглого Флориано, Флориано же, измазав лицо сажей, рискуя головой, дразнит чиновника, говоря ему, что тот, кого преследуют, находится прямо здесь.

Черное лицо схоже с карнавальной маской – жизнь мнимых безумцев то и дело оборачивается балаганным шутовством. Карнавал знаменует разрыв привычного времени: весело похоронив прошлое, время начинается заново. Нечто подобное происходит и в «Валенсианских безумцах» – Эрифила, приревновав Флориано к Федре, выдает его тайну, и его хватают, чтобы предать смертной казни за убийство принца. Но происходит карнавальный перевертыш: принц является будто с того света – им оказывается посетивший лечебницу таинственный кабальеро. Он был всего-навсего ранен в честном поединке и не только прощает Флориано, но и обещает ему и Эрифиле свою дружбу.

Происходит же все это 28 декабря на празднике Невинных Святых (*Santos Inocentes*) – Святых Младенцев, когда церковные иерархи мыли и целовали ноги церковным служкам и нищим, «последние превращались в первых» и почитались люди из низов, разные аутсайдеры, включая сумасшедших. Ликование царило в этот день на площадях и улицах – ликованием завершаются и «Валенсианские безумцы», и ряд других комедий Лопе де Веги, в которых безумие – мнимое, игровое безумие! – является сюжетообразующей темой. Напомним хотя бы о переведенных на русский язык комедиях «Дурочка» (*La Dama Boba*) и «Глупая для других, умная для себя» (*Boba para los Otros, Cuerda para el Si*). Да еще замечательно переведенных – в первом случае Михаилом Александровичем Донским, во втором – Михаилом Леонидовичем Лозинским; и в русских текстах поэзия оказывается предельно действенной.

Любовь – это дела

В комедии «Любовь – это дела» (*Obras Amores Son*, опубл. 1618) слуга Мартин рассказывает про то, как некий кабальеро купил красочный ковер, на котором был изображен охотник, целящийся из аркебузы в оленя. Сперва владелец любовался картиной, но шел день за днем, охотник все не стрелял из аркебузы, а олень все не убегал. И хозяин, рассердившись, продал ковер и сказал с облегчением:

> «Отправляйтесь оба подальше –
> Один, который все не стреляет,
> И другой, который все медлит»[9].

Можно сказать, что Лопе де Вега, подобно обладателю ковра, послал статичное искусство куда подальше…

Великая драматургия не случайно появляется только на излете Возрождения или после его завершения. Почему это происходит, помогает понять эволюция живописи. «Спящая Венера» Джорджоне (1508–1510, Дрезден, Картинная галерея) всем хороша, но нечто подобное не стоит показывать на сцене, если только создатели спектакля не хотят, чтобы зрители предались сладкому сну. Даже библейская яростная воительница в пору Высокого Возрождения может оказаться лишенной драматизма: в «Юдифи» того же Джорджоне (1505, Эрмитаж) юная красавица безмятежно стоит над головой Олоферна – будто она не обезглавила злейшего врага своего народа, а срезала кочан капусты.

Позднее фигуры в живописи перестанут быть навеки замершими, и к началу барокко на полотнах Рубенса окажутся в эпицентре поражающего мощью вихря («Похищение дочерей Левкиппа», 1617–1618, Мюнхен, Старая пинакотека).

Лопе де Вега – младший современник Тинторетто, в композициях которого люди уносятся в разные стороны шквалом экстраординарных событий («Похищение тела святого Марка», 1562–1565, Венеция, Галерея Академии художеств), он творит в одно и то же время с Рубенсом и Рембрандтом, у которого в «Жертвоприношении Авраама» (1635, Эрмитаж) ангел, как метеор, стремглав несется с неба на землю, чтобы в последнее мгновение схватить руку отца, уже начавшего с размаху опускать нож на шею сына. Полны энергии полотна Караваджо («Преображение на пути в Дамаск», 1601, Рим, церковь Санта-Мария-дель-Пополо; или его же «Медуза», 1597, Флоренция, Музей Уффици). Сценические картины Лопе также охвачены неутихающей динамикой. Едва ли не всякий, знающий «Собаку на сене», скажет, что это комедия о любви; но стоит обратить внимание, что слова Дианы и Теодоро про любовь занимают меньше 4 процентов текста! В остальном же говорится о перипетиях действия, его поворотах, – головокружительных, крутых и опасных. И это весьма типично для драматурга.

Зрителей Золотого века особенно поражало мужество нежных красавиц. Дамы, выхватив шпагу, вступают в борьбу, как это происходит в комедии «Смелая толеданка» (*La Gallarda Toledana*). Мария в «Девушке с кувшином» проникает в тюрьму и закалывает оскорбившего ее отца кабальеро. На подмостках герои и героини сражаются так сильно, что летят искры из ударяющихся друг о друга шпаг, а игра столь многообразна, что кроме неустанно забавляющих публику шутов – грасьосо, затевают игры и господа – дамы и кавалеры изображают рабов («Раба своего возлюбленного»), простушек («Глупая для других, умная для себя»), служанок («Девушка с кувшином»), торговцев («Валенсианская вдова»), женщины переодеваются в мужчин («Приключения Белисы» и др.); происходит карнавализация действия.

Это драматическая игра, порой опасная для жизни. Пространство комедий – театр военных действий, но в этом определении очень важно слово *театр*. Маскарад переходит в сражение, сражение в маскарад. Игра лишается легкомысленности, схватка – жестокости. Противоположность игры и борьбы снимается: союз борьбы и игры дает возможность добиться желанного.

Хуан Сурбаран. 1640

Дорога к счастью у Лопе – дорога с испытаниями, преодоление которых говорит о том, что влюбленные наделены волей, решимостью и смекалкой. Любовь для Лопе – не просто дела, а героические дела, непременная, напряженная борьба.

Героика и лирика

Источники, которые щедро питали Лопе де Вегу – не только философия ренессансных неоплатоников, но и народное творчество. В его сценических произведениях бросаются в глаза фольклорные мотивы, звучат народные пени, пословицы, шутки, короткие повестушки (фацеции) и т. п. Особенно тесно его искусство связано с романсами – распеваемыми по всей стране драматическими историями о легендарных подвигах, реальных и вымышленных событиях борьбы за освобождение от иностранного ига – Реконкисты, длившейся с конца VIII до конца XV в.; о подвигах рыцарей былых времен, о поражающих воображение приключениях, о злобе и благородстве, о доблестных схватках.

К XVI столетию эти, сложившиеся в гуще народа поэтические сказания, стали чрезвычайно популярными среди образованных слоев

Хуан Сурбаран. 1642

населения, благодаря получившим широкое хождение публикациям – от «Сборника распеваемых романсов» (*Cancionero de Romances*, 1550) до «Всеобщего сборника романсов» (*Romancero General*, 1600). Лопе сызмальства их знал и сам сочинял романсы, которые принесут ему славу раньше, чем комедии.

То, какое отношение имеют романсы к театру, легко понять хотя бы по одному из них, созданному молодым Лопе де Вегой. Вот его фрагменты:

«Из стен Сидонии рыцарь,
Взглянув на вечернее небо,
Выходит в долину Хереса
И скачет, исполненный гнева.
……
Сегодня выходит Саида
За старого мавра замуж,
Но он богатый вельможа,
Алькальд Севильского замка.
……
И вот наступила полночь,
Гасуль доскакал до цели,
Весь замок сверкал огнями,

И лютни в замке звенели.
Толпою сбежались мавры,
Что зорко несли охрану,
Взметнулось факелов пламя
Средь ночи огнем багряным.
Под натиском дрогнули стражи,
И всадник ворвался мрачный,
Ударил мечом наотмашь,
И мертвым пал новобрачный.
Он рубит направо, налево
В слепом опьянении ратном
И вот, расчистив дорогу,
В Сидонию мчится обратно»[10].

Перед нами не что иное, как свернутый сюжет сочинения для сцены. И что же – подобный сюжет развернется в драме «Остановленное солнце» (*El Sol Parado*), где свершаются все события, о которых повествует романс; сохраняются и имена действующих лиц и названия мест действия. Мавр Гасуль узнает, что Саида выходит в Севилье замуж за алькальда замка, скачет из Сидонии в столицу Андалусии, убивает на свадьбе жениха и мчится обратно. Но этого мало – уйма строчек романса – гораздо больше, чем уже приводилось, – буквально, или с незначительнейшими отклонениями перенесены в «Остановленное солнце». Буквально повторено начало романса, фрагменты из его середины, заключительные фразы и т. д. И в драме речь идет об озаренном огнями замке и, как гласит ремарка, звучит музыка, и выходят парами восемь мавров с зажженными факелами…

Это только один из примеров, показывающих, что Лопе особенно увлекался так называемыми пограничными или мавританскими романсами, рассказывающими о стычках и страстях представителей веками враждовавших народов, о том, как христиане и мавры сходились в смертных поединках или отрекались от вражды друг к другу. В этих романсах было много вымышленного, но звучали и отголоски подлинных событий. Христиане на деле влюблялись в мавританок, мавры женились на христианках. Или, напротив, христианки, борясь с маврами, являли чудеса мужества. Так, в XII столетии воспевали военный дар спасшей в 1109 г. город Авилу юной Химены Бласкес. Узнав, что все солдаты из Авилы сражаются в другом месте, арабский военачальник Абдулла

двинулся с огромным войском, чтобы захватить город. Химена велела всем женщинам Авилы переодеться в мужскую одежду и латы и явиться вооруженными на стены города. Надеявшийся на легкую добычу Абдулла не был готов начинать длительную осаду и, увидев множество «грозных защитников», повернул обратно.

Драматург сочетает историю с фольклором, чтобы в самом концентрированном и экспрессивном виде представить сценические сюжеты. Но, чем более захватывающей является динамика действия, тем сильнее поражает неизменная стойкость героев. Так в драме «Педро Карбонеро» проносится череда опаснейших событий – битвы, резня, казни, но герой непоколебим и выказывает в битве с многократно превосходящим число его приближенных противником такое мужество, что после его гибели мавры решают воздвигнуть ему памятник.

Любовь – это подвиг

В «Посвящении» к комедии «Доблестный Сеспедес» (*El Gallardo Céspedes*, опубл. 1625) Лопе де Вега, обращаясь к дону Алонсо де Альварадо, называет графа «совершенным рыцарем» и «галантным придворным», «столь же блистательным в своих нарядах, сколь доблестным в своих делах», счастливо сочетающим «честь и изысканность»[11]. В дарственных покровителям у литераторов всегда присутствовало много похвал, и неизвестно подходили ли лестные слова для данного вельможи, но они, несомненно, подходили к героям этой драмы, как и к героям многих других исторических драм Лопе де Веги. Их рыцарственность предполагала и беспощадность в бою, и нежность в любви – они пропахли порохом, но подчас от них, спящих на лугу под открытым небом, веет нарциссами и шалфеем (v. 299). Одно к другому: как говорит сестра Педро Карбонеро, Мария, женские сердца дано завоевать тем, кто успешно берет вражеские крепости. Победы в любви и на войне схожи – Мария такая же, как и ее брат, незаурядная воительница. Отправившись во Фландрию в мужском платье, она убивает двух солдат, поносивших ее брата. И она, и Теодора, чьим поклонником Педро станет, участвуют в сражении при Мюльберге. Род Сеспедесов, заказавших эту драму писателю, и Испания в целом могли с гордостью вспоминать об этом сражении, разыгравшемся в Саксонии 24 апреля 1547 г. На разных берегах реки Эльбы встали армии под руководством, с одной стороны, императора КарлаV и герцога Альбы, с другой стороны, под началом

Хуан Сурбаран. 1639

курфюрста Иоганна Фридриха. Протестанты чувствовали себя спокойно за водной преградой, и курфюрст направился на богослужение. Но еще на рассвете самые удалые испанцы, среди которых был Сеспедес, стали переходить Эльбу, держа оружие в зубах. Когда неприятель открыл огонь, было уже поздно – из захваченных на противоположном берегу лодок воины императора построили понтонный мост, и вскоре 17 тысяч пехотинцев и 10 тысяч всадников уже громили протестантов. Курфюрст был ранен ударом сабли в лицо и попал в плен вместе с многими подчиненными.

Лопе де Вега будет придерживаться ряда бесспорных фактов, говоря и о переходе Эльбы, и о пленении курфюрста, которого приведут на суд императора Карла. Реальный Сеспедес и впрямь отличился в нескольких сражениях, так что, показывая, как его венчают лавровым венком, и утверждая, что он был возведен в рыцари ордена Сантьяго, писатель был прав. В обращении к читателю в издании драмы он настаивает, что подвиг Сеспедеса – это «правдивая история» («*Verdadera historia*»), но тут же признается, что показ любовных перипетий – это вымысел («*Se pueden leer sus amores como fábula*»). Причем, по сути, такая «*fábula*» оказывается своего рода мифом Нового времени.

Неомифологизм Лопе де Веги

Лопе де Вега верен свойственному Ренессансу возвышению человека. Его неомифологизм заключается в том, что многие его герои – это вечные образы/образцы, в которых воплощены непреходящие свойства человеческого бытия – доблесть, любовь и т. д. Неомифологические образы/образцы являются, как и в традиционной мифологии, мощными обобщениями, но они имеют порой известных прототипов. Это относится к ставшим уже легендарным, иначе говоря, подвергшимся процессу обработки в народном сознании, историческим лицам отдаленного прошлого, таким, как Сид, тот же Сеспедес и т. д. Но Лопе де Вега способен создать чудесный ореол и вокруг персон, с которыми только что произошли те или иные важные события. Фелипе Педраса Хименес замечательно показал, как драматург создавал миф, обращаясь и к незапамятной поре, и к тому, что происходило при его жизни, всему придавая свой выразительный чекан[12].

С одной стороны, совершенно новые черты обретают у него старинные предания, вроде рассказа о «еврейке из Толедо» – любовнице кастильского короля Альфонсо VIII, убитой вельможами[13]. Впервые о ней заходит речь в трактате «Наказания и свидетельства, учащие праведной жизни» (*Castigos y Documentos para Bien Vivir*), сочиненном между 1284 и 1295 гг. – почти сто лет спустя после упоминаемых в этом тексте событий. Еврейка из Толедо пока что лишена малейшей определенности, ничего не говорится о том, как ее звали, какой она была. Автор даже не настаивает на том, что она была на самом деле (ныне историки считают, что, судя по всему, ее не было в помине!); в нравоучительных увещеваниях важно только предостеречь против связи монарха с женщиной другой веры.

В последующих повествованиях («Вторая всеобщая хроника», 1344, и др.) повествования о роковом влечении короля несколько расширяются, но и в них «еврейка из Толедо» – не более, чем ипостась грешницы, аллегорическое обозначение порока. И только у Лопе де Веги в драме «Примирение королей и еврейка из Толедо» (ок. 1604–1609) она станет человеком из плоти и крови – горячей крови и волнующей плоти. Соблазнительная иудейка обретет ветхозаветное имя Рахиль; писатель знал, что в разных версиях легенды злосчастная ее связь с властелином длилась 7 лет, либо 7 месяцев; но 7 лет вынужден был служить и Яков Лавану, добиваясь Рахили… Главное же заключается в том, что библейское имя придавало героине чуть ли не сакральную значитель-

ность, – ее образ из аллегорического последовательно превращался в неомифологический. Традиция Священного Писания сочеталась с обожествлением любви ренессансными неоплатониками: в драме Лопе де Веги иудейка привораживает короля Альфонсо не черной магией, а дивными чарами красоты.

Любовь к красоте и красота любви

Жажда красоты – главное побуждение героев Лопе де Веги. Все остальное: деньги, успех в обществе и т. п. ничтожно по сравнению с ней. В комедии «Раба своего возлюбленного» герой с негодованием отвергает предложенную ему выгодную церковную должность, означающую разрыв с дамой сердца. Красота – огромнейшая ценность, к красоте стремятся, ей поклоняются, ее боготворят. Когда любимую называют ангелом, божеством и т. п. – это больше чем метафора; это – исповедание религии красоты, поклонение красоте. Ей посвящают жизнь, ей служат.

Речь идет о физической красоте и том, что любовь делает человека прекрасным.

Есть исключения. Командор в «Фуэнте Овехуна», узурпировавшая трон в комедии «Глупая для других, умная для себя» и замышляющая убийство соперницы Теодора и т. д. Но на первом месте оказываются только прекрасные действующие лица. Можно сказать, что есть привычная красота и красота экстраординарная, удивляющая. Так, в конце первого акта «Собаки на сене» Теодоро поражен не тем, что им, простолюдином, увлеклась графиня, но тем, что в него влюбляется *столь прекрасная женщина*. В «Валенсианских безумцах», только что взглянув на Эрифилу, Флорьяно не может скрыть волнение:

> «Что вижу я? Поднять не смею
> Глаза. От дивного чела,
> Короны солнечной светлее,
> Струятся жаркие лучи.
> О голос сердца! Замолчи,
> Умолкни пред красою этой.
> Венец творенья! Чудо света!
> Звезда, взошедшая в ночи!»[14].

Тот, кто не видит красоту, порицает или бесчестит ее – преступник, достойный смертной казни. На русский язык прямо говорящая об этом

Хуан Сурбаран. 1645

комедия переведена под названием «Награда за порядочность», уводящим в сторону от ее сути. На самом деле она называется *El Premio del Bien Hablar* – «Награда за доброе слово»; имеется в виду доброе слово о красоте, хвала ей. Герой комедии дон Хуан де Кордона, которого справедливо называют «доподлинным мужчиной»[15], убивает в Севилье того, кто хулил красавиц… Для него любая женщина – прекрасна и почтенна:

> «Чтобы благородной
> Женщина должна считаться,
> Ей быть женщиной довольно»[16].

Дон Хуан слышит, как некий незнакомец поносит выходящую из храма красавицу, заступается за нее и в поединке побеждает наглеца. По воле случая, прячась от погони, он находит убежище в доме Леоноры – той самой дамы, о которой дурно говорил негодяй. В отличие от наказанного им подлеца, дон Хуан видит, как она хороша собой («богине красотой равна»[17]) и, полюбив ее, признает себя ее рабом, а дом, в котором она его прячет – раем.

Подчеркивается, что подобное отношение к прекрасному полунорма. Брат Леоноры, Фелисьяно, влюбившись с сестру дона Хуана Анхелу,

называет ее слезы неземными перлами. Он собирался расквитаться за тяжело раненного доном Хуаном брата его приятеля, но увидев Анхелу, отказывается от подобных замыслов:

«Я из дружбы к дону Педро
Мстить его врагу собрался,
И сюда шел с этой целью,
Но меня ваш лик прекрасный
Позабыть ее принудил»[18].

Он больше не держит зла на того, кто сражался в честном поединке: красота избавляет от дурных желаний…

Любопытно при этом, что, при всей возвышенности любви дон Хуана к Леоноре, он признается, что его прельщает и ее ножка белее алебастра…

Чувство и чувственность

Лопе де Вега вслед за неоплатониками настаивает на том, что союз любви и красоты – это единство небесных и земных начал.

Еще раз вернемся к комедии «Молодчик Каструччо». О юной куртизанке Фортуне мы узнаем, что она не просто красива, но прекрасна, и вызывает возвышенные чувства. Дон Альваро делится со своим приятелем:

«Я свел знакомство с девушкою этой
Прекрасной, словно
Пылающее небо в час рассвета…»[19].

Сводня Теодора воспевает ее по-другому:

«Нет и шестнадцати ей лет.
Когда она садится в ванну,
Прелестна и благоуханна,
Вновь убеждаешься, что нет
Стройнее ног и гибче стана.
А перси! Словно два плода,
Чья кожа еле золотится!
Кастильским розам не сравниться
С ее ланитами, когда
Ласкает утром их зарница.
Она поет, как серафим,

Не речь, а рокот соловьиный…
Все прелести в ней дивно слиты.
Как персики, ее ланиты.
А губы? Сладость меда в них!»[20].

Можно подумать, что сам Лопе де Вега выступает как сводник – манит чувственной соблазнительностью своих героинь во многих сочинениях для театра, в том числе в позднем шедевре – комедии «Девушка с кувшином», отличающейся особенно звонкой героикой. Ведь это он, Лопе де Вега, вместе со слугой Мартином, творит пронизанный изысканной эротикой портрет доньи Анны, начинающийся со слов:

«С ножки маленькой начну –
С колонны этой белоснежной,
Где просинь жилок сетью нежной
Едва лазурит белизну»[21].

Можно вспомнить и «Валенсианскую вдову» (*La Viuda Valenciana*): молодая вдова Леонарда мигом забывает свое обещание соблюдать строжайший траур и, увидев в церкви незнакомого красавца, так увлекается им, что велит слуге в ту же ночь привести его к ней в дом, предварительно завязав ему глаза, чтобы он не догадался, кто смеет пренебрегать господствующей моралью. Она изо всех сил старается, чтобы ее репутация была вне подозрений, – и намерена получить сполна все то, чего так пылко желает.

Под покровом тьмы любовники не могут видеть друг друга, но дарят друг другу ласки.

Произведений, свидетельствующих, что Лопе де Вега, исповедуя в своем творчестве любовь как великую святыню, был совершенно не похож на святошу, превеликое множество. Пожалуй, самый поразительный пример того, что драматург способен совершенно откровенно говорить об эротических усладах, изображая их в лукавом и поэтическом духе – комедия «Оказаться вовремя» (*El Llegar a Ocasión*, ок. 1606). Прекрасная Лаура решает уступить Маркизу, добивавшемуся ее еще при жизни ее мужа, и бойкая служанка Фениса поощряет ее, говоря, что истомившаяся вдова вправе ждать ласк, и что пора назначить встречу, плоды которой могут появиться через девять месяцев.

Лаура велит приготовить к его приезду изысканнейший ужин и теплую ванну с духами и лепестками цветов… Но по стечению обстоя-

тельств Маркиз не смог приехать, зато неожиданно явился пригожий незнакомец Отон. Решив, что не стоит пропадать ужину и всему прочему, Лаура разделяет с ним трапезу, отправляет его принимать душистую ванну и укладывает спать в соседней комнате. Утром она рассказывает Фенисе, что ей приснился сон, будто у ее изголовья стоит привидение, и, открыв глаза, она увидела в полутьме мужчину, которого приютила. Отон, заметив ее испуг, предложил его потрогать, чтобы убедиться, что он не призрак, а существо из плоти и крови. Она вполне убедится в этом! Как признается Лаура:

> «Он дерзнул обнять меня,
> Я крикнула, но не громко.
> Он же, чтобы я опять не вскрикнула
> И не позвала на помощь,
> Закрыл мне рот ртом
> Так, что я могла только тихо жаловаться»[22].

Вскоре она вовсе перестала жаловаться и, как вспоминает, радостно пила слова, передаваемые из уст в уста тем, кто похитил ее покой и честь.

Конечно же, скороспелые любовники полюбят друг друга, и Лаура обретет нового мужа…

В комедии «Зрячая любовь» (*Amor con Vista*) Отавио влюбляется в Селию, которую за него сосватали, но не торопится жениться, потому что, как он говорит слуге, она еще не пробудила его желание. Лопе де Вега замечает, что может быть желание без любви и любовь без желания, но превозносит гармонию желания и любви.[23]

И, наконец, – гармония!

Мы подошли к венцу идеальных устремлений Лопе де Веги – к созданию гармонии.

В комедии «Истина в любви» (*Ay Verdades, que es Amor*) перед окнами дамы трое нападают на одного, кавалер доблестно защищается, но, в конце концов, вынужден просить убежища у хозяйки дома, и она, до этого равнодушная к его ухаживаниям, охотно принимает его, решив, что «нет ничего, что мне кажется более привлекательного, чем сражающийся мужчина, наделенный удалью и отвагой»[24]. В контексте комедии эти слова звучат как гармония восхищения и сочувствия. В «Набережной

в Севилье» (*El Arenal de Sevilla*) донья Лаура велит, не боясь соседских пересудов, отнести к ней в дом раненного бандитами дона Лопе – и у нее любовное влечение оказывается неотделимым от сострадания. Наконец в последней написанной для корраля комедии «Достоинства Белисы» (*Las Bizarrías de Belisa*; 1634) – можно сказать завещании Лопе де Веги для публичного театра – *bizarría* героини это и грация, и храбрость, и решительность, и нежность. Белиса вызывает зависть соперниц своей элегантностью – и дважды с оружием в руках спасает жизнь героя! Все венчает гармония любви и доблести, подобно тому, как в другой поздней комедии Лопе «Девушка с кувшином» торжествует гармония очарования и чести.

Короче говоря, Лопе де Вега гармонизирует лирику и героику, игру и борьбу, одухотворенность и эротику, гуманистическую мысль и народное творчество; природу и культуру. Гармония, так трудно достижимая в жизни, оказывается у него чем-то неодолимо естественным и неопровержимо правдоподобным. Ренессансные неоплатоники мечтали о ней – испанский гений ее воплощает. В ранний период своего творчества он увлекался разными художественными направлениями и нашел магистральный путь, приводящий к гармонии. На закате жизни он увидит, как ее может постигнуть трагическая участь; но разговор об этом выходит за рамки данной работы…

[1] *Lope de Vega*. El peregrino en su patria. P. 202.

[2] *Лопе де Вега*. Собр. соч. в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. С. 254.

[3] *Лопе де Вега*. Указ. изд. Т. 1. С. 54.

[4] *Лопе де Вега*. Указ. изд. Т. 5. С. 699.

[5] Там же.

[6] Vv. 1384-1388 / hhttps://artelope.uv.es/basededatos/browserecord.php2-action=browse-recid=43

[7] Entre v. 995, 996 / hhttps://artelope.uv.es/basededatos/browserecord.php2-action=browse8-recid=72

[8] Нумерация стихов дается по изданию: *Lope de Vega*. Los locos de Valencia, ed. H. Trope. Madrid, Castalia, 2013.

[9] *Lope de Vega*. Obras amores son. Madrid, 1760. P. 16.

[10] Поэзия испанского Возрождения. М.: Художественная литература, 1990. С. 236–238. Перевод И. Горской.

[11] hhttps://artelope.uv.es/biblioteca/textos/AL/AL/oyob._El valiente Céspedes.php_. Нумерация стихов драмы будет приводиться по этому изданию.

[12] *Pedraza Jimenez F.* La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega., ed. Universidad de Castilla, La Mancha, 2018.

[13] Ibid. P. 13–31.

[14] *Лопе де Вега*. Указ. изд. Т. 5. С. 7.

[15] Там же. Т. 6. С. 75.

[16] Там же. С. 73.

[17] Там же. С. 78.

[18] Там же. С. 77.

[19] Там же.

[20] Там же.

[21] Там же. Т. 5. С. 23.

[22] *Serralta F.* El llegar en ocasión, una comedia sensual // Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV jornadas de teatro clásico de Almagro. Almagro, 2003. P. 278.

[23] *Balestino G. de.* Ver, desear, querer // Amor con vista de Lope de Vega. / http://bdigital(unca.edu.ur)

[24] *Seralta F.* En torno del desafío en el teatro de Lope de Vega // *Hipógrifo*, 6, 2. 2018. P. 717–727.

Софья Русакова

Звуковая партитура драмы Кальдерона «Жизнь есть сон»

Ренессанс в искусстве ознаменовал стремление к идеалу (вопреки отнюдь не идеальной реальности). Вера в могущество человека позволяла создать впечатление уверенного владения миром. Барокко же отражает реальность туманную и опасную, бесконечно далекую от идеала: определить истину становится крайне трудно, во всем приходится сомневаться, ибо всюду подстерегает обман. «Жизнь есть сон» своим появлением знаменует этот разрыв между реальным и идеальным[1].

Одна из самых загадочных драм Кальдерона повествует о том, что польскому королю Басилио звезды предрекли рождение сына-деспота, который убьет отца и станет жестоко править страной. Когда жена Басилио умерла родами, король понял – это дурной знак, и не стоит испытывать судьбу более. Он заточил своего сына в башню в безлюдной местности, а народу объявил, что наследник появился на свет мертворожденным. Принц Сехисмундо томился всю свою жизнь в темнице, охраняемый стражниками и преданным подданным Басилио – Клотальдо. Но спустя двадцать лет король решает проверить, верно ли предначертанное: усыпив сына, он велит отнести его во дворец и облачить в царские одежды. Пробудившись в роскошной зале, Сехисмундо приходит в ярость: столько лет заточения позади и лишь теперь – свобода! Он убивает слугу, сбросив несчастного с балкона, и пытается надругаться над прекрасной Росаурой – дочерью Клотальдо, прибывшей из Московии в Польшу за обманувшим ее ожидания герцогом Астольфо. Увидев такие бесчинства, принца снова усыпили и перенесли назад в башню. Очнувшись, Сехисмундо страшно озадачен – неужели это ему приснилось, как уверяют тюремщики? Но, быть может, все наоборот: ему снится темница, а прекрасный дворец – на самом деле не видение, а явь?.. Пытаясь разобраться в том, что подлинно, а что – мнимо, Сехисмундо постепенно начинает меняться. Польские солдаты устроили мятеж, в результате которого он оказался на троне, а Басилио повергнут. Однако, вопреки ожиданиям, Сехисмундо показывает себя как справедливый правитель и благородный сын: он прощает отца и начинает свое мудрое царствование. Пьеса, таким образом, «не говорит о бессмысленности земного бытия, она раскрывает неустанные поиски и обретение его смысла»[2].

Конечно, ни одно утверждение не способно исчерпать многогранность смысла этой драмы Кальдерона – не случайно существует ряд исследований, изучающих самые разнообразные ее аспекты. Данная работа обратится к звукам, которые, наравне с героями пьесы, принимают активное участие в развитии действия: они отражают настроение, анонсируют события, предсказывают характер будущих сцен. Чем они разнообразнее, тем отчетливее на их фоне выделяется тишина, которая становится одним из ключевых инструментов Кальдерона – и как драматурга, и как поэта. Тишина, несомненно, является неотъемлемой частью звуковой партитуры и, одновременно с этим не избавляется от своей философской коннотации. Знаменитое гамлетовское «Дальше –

Хуан де Вальдес Леаль. «Дон Мигель де Маньяра». 1681

тишина…» определяет эту категорию как некий «рубикон» между бытием и небытием. «Жизнь есть сон» балансирует на этой тонкой грани.

Звуковая среда пьесы бесконечно разнообразна. Помимо буквальных звуков (лязг оков, пение, инструментальная музыка, залпы орудий и барабанный бой) здесь существуют звуки метафизические, благодаря которым образуется сложный философский узор драмы. К последним стоит отнести, например, интонационные перемены в речах героев, а также реплики «в сторону», привносящие особую доверительную, почти интимную атмосферу действия. Отсутствие звуков также играет немаловажную смысловую роль: к молчанию герои пьесы прибегают регулярно, и каждый использует его в различных целях.

Одна из пьес Кальдерона носит название «Молчание – золото», а около 1661 г. он пишет трактат в стихах *Psalle et Sile*, что означает «Пой и молчи»[3]. Название повторяет надпись, выгравированную на перилах хоров Толедского собора. В этом трактате Кальдерон определяет тишину как «язык Бога»[4] и в качестве совета праведным католикам использует пословицу: «Или молчи, или скажи то, что будет лучше молчания»[5].

«Тишину считали непременным условием общения с Богом»[6] испокон веков, а немалую смысловую роль в образовании тишины отводили молчанию: эту точку зрения в своих трактатах отстаивал ряд духовных деятелей, в числе которых Игнатий де Лойола, Бальтазар Альварес[7] и Те-

реза Авильская. Причем последняя считала, что «Бог постигается исключительно в тишине “слухом души”, и происходит это ночью»[8]. А аббат де Рансе, настоятель монастыря траппистов в Солиньи, несколько позже отметит, что «молчание неотделимо от одиночества и без него теряет смысл. Безмолвие – своего рода исповедь, пребывание наедине с Богом, и другие люди не должны в него вмешиваться. Речь идет об удалении от общества, разрывании связей с ним. Это непременное условие для отстранения от своего “я”, доказательство того, что человек больше не придает значения телу. Без тишины немыслимы духовный рост и понимание языков, в которых слова отсутствуют, – языка души, языка высших сфер и ангелов»[9].

Итак, практически все, перечисленные выше условия, соблюдены в случае с главным героем драмы «Жизнь есть сон» в момент начала действия: ночь, Сехисмундо один в башне – причем уже много лет, однако, вопреки утверждениям столпов католической церкви, он не жадно упивается уединением с Творцом, а, напротив, произносит яростный монолог о своей незавидной судьбе – это уже не сетование, а страдальческое, но при этом довольно агрессивное и гневное, богоборческое воззвание ко Всевышнему.

«Сехисмундо. …О, небо, я узнать хотел бы,
За что ты мучаешь меня?
Какое зло тебе я сделал,
Впервые свет увидев дня?
……
Чем оскорбил тебя я больше,
Что кары больше нужно мне?
Не рождены ли все другие?
А если рождены, тогда
Зачем даны им предпочтенья,
Которых я лишен всегда?»[10].

Всю свою жизнь Сехисмундо провел практически в полном одиночестве – безмолвные стражники не в счет. Исключение составлял лишь Клотальдо, который по долгу службы был его постоянным гостем. В остальном же заточение оставило ему единственного возможного собеседника – Бога. Однако ввиду того что это уединение не было добровольным, Сехисмундо не мог безропотно сносить страдания, ибо не понимал, **во имя чего** он страдает. Или, по крайней мере, **за что.**

Понятие «свободной воли» было крайне важно для Кальдерона: в его драматургии оно нередко выступает движущей силой в борьбе героев за истину и собственное счастье, а попрание оной в мире драматурга приравнивается к греху и жестоко наказывается. «Тиран моей свободной воли» – так Сехисмундо однажды назовет своего отца, короля Басилио. Французский богослов Жак-Бенинь Боссюэ в своем «Размышлении о молчании» отмечал, что «молчание оберегает человека от гнева, является верным средством одолеть жажду мести и обуздать желания, вызванные любопытством»[11]. Такую рекомендацию, вернее, апологию молчания, французский проповедник адресовал сестрам-урсулинкам. В случае же с Сехисмундо, чья «свободная воля» была заключена в темницу, этот совет оказывается совершенно неэффективным: мы застаем его осуждающим Творца за предначертанный ему рок. Он помещен в башню-тюрьму, отрезанную от мира людей. Единственный звук, который пронзительно разрезает тишину – это лязг цепей, сковывающих обитающего здесь пленника. Поэтому, когда в начале драмы Сехисмундо произносит свой монолог, не подозревая, что невольным свидетелем его страданий на этот раз оказалась Росаура, он ужасается внезапной реплике таинственного незнакомца:

«Росаура. Печаль и страх я ощутила,
Внимая доводам его.
Сехисмундо. Кто здесь слова мои подслушал?
Клотальдо?[12]».

Имя своего тюремного смотрителя пришло узнику на ум первым, как наиболее очевидное и единственно верное. Сетования же Сехисмундо были пространными и ничем не ограниченными – ведь он привык находиться в одиночестве и тишине всю свою жизнь. Поэтому мгновенно зародившееся в его воспаленном и измученном мозгу подозрение, что его исповедь могли подслушать, вызвало изумление и ужас одновременно.

Если говорить о тишине в частности и о звуках вообще не в их метафизическом, а в буквальном смысле, то стоит отметить, что зачастую они уже заявлены драматургом в ремарках. Звуки диктуют публике атмосферу и сообщают место действия. Так лязг цепей, который сопровождает сразу несколько сцен в драме, мгновенно создает впечатление нахождения в темнице. Музыка – непременная участница всех сцен во дворце: выходы придворных неизменно сопровождает ремарка Каль-

дерона «*Suena música*». Петь и танцевать должен был едва ли не каждый актер и актриса: такое обязательное условие подразумевал договор, заключаемый руководителем труппы с артистом[13]. Это строгое требование не случайно. Было принято считать, что «музыка задумана как эхо небесной гармонии»[14], следовательно: «истинная музыка исходит от Бога и должна быть направлена на Него»[15]. В противном случае, если музыка выполняет функцию не духовную, но эстетическую, – она развращает. Как развращает, кстати, музыка в театре: такой точки зрения придерживался Хуан Бермудо, монах-францисканец и теоретик музыки. Однако он же отмечал гуманистическую роль музыки: «желаемые эффекты возникают только тогда, когда они совпадают с соответствующим психологическим расположением слушателя. Таким образом, "если человек радуется, то с музыкой он радуется больше; а если грустит, то с музыкой его печаль возрастает"»[16]. Такое понимание было вполне в духе Ренессанса.

В эпоху барокко эта модель сохранялась, но порою она трансформировалась: музыку сфер сменяла идея всеобщей борьбы, когда все элементы универсума вступали в конфликт друг с другом. Поэтому для барокко не столько характерно понимание музыки как эха небесной гармонии, сколько осознание того, что она, собственно, есть победа над дисгармонией. В драмах Кальдерона музыка может приобретать противоречивый характер: она настолько обворожительна сама по себе, что способна очаровать и увлечь за собой не только в райские кущи, но и в геенну огненную. К примеру, в агиографической драме Кальдерона «Маг-чудодей» Юстина подвергается влиянию прекрасных песен о любви, исполнение которых нарочно подстроил сам дьявол, чтобы девушка поддалась искушению и свернула с истинного, христианского пути. В своих ауто «Священный Парнас» (*El sacro Parnaso,* 1659) и «Истинный Бог Пан» (*El verdadero Dios Pan,* 1670) Кальдерон выводит Музыку аллегорическим действующим лицом, ибо в сочетании с поэзией она способна образовать небесную гармонию и уравновесить все сущее в мире.

С другой же стороны, Кальдерон использует музыку, так сказать, в служебных, чисто театральных целях – «чтобы подчеркнуть происходящее в пьесе, обозначить изменения в месте действия, а также объявить входы и выходы важных персонажей»[17]. Однако предположить, какая именно музыка звучала, скажем, в сценах при дворе, крайне трудно: «при наличии огромного количества косвенных свидетельств того, что музыка была неотъемлемой частью театра, практически не сохранилось

Хосе де Рибера. «Сон Иакова». 1639

упоминаний, что же точно и как исполнялось»[18]. Но определить, в каких моментах Кальдерон предполагал участие музыки, нетрудно – такие авторские указания довольно часто содержатся в тексте пьесы. Например: «С одной стороны выходит Астольфо в сопровождении солдат и с другой стороны – Эстрелья в сопровождении дам. Звучит музыка»[19]. Выходы правителей сопровождались фанфарами и барабанным боем. Вообще, «трубы были исключительным атрибутом власти и силы»[20] – отмечает М.А. Сапонов. Эти же инструменты сопровождали батальные сцены: барабаны (las cajas) могли, к примеру, возвестить о начале наступления – считалось, что ударные в сочетании с трубами наводили страх на противника[21].

Нередко Кальдерон внедряет звуковую партитуру спектакля непосредственно в реплики персонажей, а используемое им сравнение способно достроить образ в сознании зрителя:

«Кларин. Цепочка зазвенела!
Убейте меня, если это –
Не галерный раб, изнывающий от боли.
Что ж, мой страх указывает именно на это»[22].

Так из слов грасьосо[23] мы понимаем, что все время, пока Сехисмундо находится на сцене в первом действии, публика слышит лязг оков.

Начало третьей сцены второго действия – еще один пример использования драматургом звука в служебных целях. В ремарке заявлено: «Музыканты поют и слуги помогают Сехисмундо облачиться в одежды, между тем как он выходит, полный изумления»[24]. Первая реплика сцены, которая следует сразу же за этой ремаркой, – это монолог Сехисмундо, пораженного тем обстоятельством, что ныне он вдруг очутился в прекрасном дворце. После этого следует череда реплик слуг, которые пытаются угадать, чего желает новоиспеченный правитель – из них мы понимаем, что музыка прекратилась в тот момент, когда Сехисмундо только начал говорить:

«Второй слуга. Подойди к нему.
Первый слуга (*к Сехисмундо*). Ты хочешь, чтобы снова пели?
Сехисмундо. Не надо больше песен мне»[25].

Подобное техническое указание «зашито» Кальдероном в реплики действующих лиц в сцене, когда солдаты-мятежники в поисках Сехисмундо ворвались к нему в башню, и один из бойцов обратил внимание пленника на то, что его зовет ликующее войско – значит, вероятнее всего, за сценой слышались многочисленные голоса толпы, которые пронзительно нарушали тишину той безлюдной местности, где обитал Сехисмундо:

«Первый солдат. Так выходи: в пустыне этой
Ждет многочисленное войско.
Перед тобой свобода: **слышишь,**
Как все они зовут тебя?
.....
Голоса за сценой. Мы ждем владыку Сехисмундо!»[26].

Отдельные эпитеты, которые встречаются в репликах персонажей, указывают на интонации и настроение: ориентируясь на эти скрытые ремарки, возможно определить, как была произнесена актером в коррале та или иная реплика. Например, после одного из монологов Сехисмундо Клотальдо обращается к нему со словами – «Чего ж **кричишь**?». А Росаура и Кларин в начале первого действия комментируют слова Сехисмундо, давая им конкретную смысловую оценку:

Сехисмундо (*за сценой*). О, я несчастный! Горе мне!
.....

Росаура. Какой **печальный голос слышу**!
Терзает **жалость** новая и **мука.**
Кларин. **А новый страх – меня**»[27].

Нет ничего удивительного в том, что звуки обнажаются в тишине под покровом ночи – они рельефно выступают на фоне безмолвия, способного породить совершенно иную картину мира, отличную от той, что формируется в шуме дня при свете солнца.

«Приверженность к красоте и к добру, как к непреходящим ценностям, явится основой становления будущего Сехисмундо. Подобно тому как в настоящем коконе червь превращается в бабочку, в коконе сна начинается становление нового человека»[28]… В коконе сна и тишины. Жизнь как таковая подразумевает звуки. Младенец, появляясь на свет, издает пронзительный крик – своего рода синоним зарождения жизни. Тишина же ассоциируется, прежде всего, с небытием и безжизненностью. Клотальдо напоминает своему подопечному:

«Ты, Сехисмундо, знаешь сам:
Так велико твое несчастье,
Что до рождения ты умер»[29].

Сехисмундо, находясь в своей башне-темнице, обречен на вечное пребывание в тишине: получается, что волею судьбы он живет чисто номинально. Но любопытен тот факт, что именно тишина сформировала Сехисмундо таким, каким он предстает перед зрителем: диким, жестоким и неуправляемым, однако, одновременно с этим она сумела заронить в него зерна справедливости, человечности и чуткости, которые, впрочем, могли взрасти лишь в определенных условиях. Сон ознаменовал «становление нового человека», – человека, поистине живущего и остро ощущающего жизнь со всеми ее звуками, запахами и красками. Это обилие – не что иное, как оппозиция тишине, ибо сон становится синонимом жизни:

«Сехисмундо. Так это я? В тюрьме? Пленен?
Окован крепкими цепями?
Заброшен в мертвой тишине?
И башня гроб мой. О, Всевышний,
Что только ни приснилось мне!»[30].

Любовь, отзывчивость, жизнелюбие – такие «цветы» не способны появиться в грубой темнице, среди сырости и холодного камня.

А между тем, Клотальдо однажды упоминает о немногих познаниях Сехисмундо:

«Которые ему преподал
Безгласный лик небес и гор,
В чьей школе, полной неземного,
Риторике он обучился»[31].

Парадоксально, как многое в барокко, но факт: Сехисмундо обучился риторике у безгласных небес и гор. Голос в драмах Кальдерона вообще ненадежен: говорить и верить словам – и то, и другое значит подвергать себя опасности. Сохранить жизнь и достоинство, а также исповедовать лишь правду возможно только в молчании. Так Сехисмундо, опрометчиво поделившись с привычной и знакомой ему тишиной своими страданиями, не учел, что теперь его подслушали, и тайная исповедь стала известна странному ночному гостю. Стало быть, случайного свидетеля надо ликвидировать. Спастись от расправы надеется только Кларин, который, по его собственному утверждению, отродясь ничего не слышит:

«Сехисмундо. …И лишь за то, что **ты услышал**,
Как тосковал я в забытьи,
Тебя могучими руками
Я растерзаю.
Кларин. **Глухоты**
Порок наследственный спасает
Меня от казни»[32].

Итак, глухота – преимущество в мире лживых звуков, своего рода гарантия безопасности. Поэтому находчивость грасьосо, который вовремя прикинулся глухим, пришлась весьма кстати. Умение слышать граничит с соблазном поверить, а уж последнее неминуемо приведет к гибели, ибо произнесенной правды быть не может – Росаура утверждает, что жертвой обманутого доверия стала ее собственная мать:

«Росаура. Так верила она признаньям
И обещанию жениться,
Что и доныне эту глупость
Она оплакивает все»[33].

А Эстрелья в разговоре с Астольфо отметит, что в его случае слова расходятся с делом и, стало быть, верить им – значит себя погубить:

«Эстрелья. …Вся эта воинская пышность,
С которой я борюсь душой,
Твоим словам противоречит;
И раз я вижу пред собой
Такие строгости в поступках,
Как льстивым верить мне речам?
Заметь еще, что это низко
И подобает лишь зверям,
Лишь зверю, матери обмана,
Медоточивым ртом ласкать
И замыслом одновременно
Изменнически убивать»[34].

О том, что преимущество правды за делами и поступками, а отнюдь не за словами, говорит и Сехисмундо, отвечая на просьбу Росауры постоять за ее честь:

«Сехисмундо. Не даст тебе ответа голос,
Ответит честь моя тебе.
Не говорю я, потому что
Хочу, чтобы мои деянья
С тобою громко говорили»[35].

Чувства таятся в глубине души и выплескиваются либо тогда, когда герой, подобно Сехисмундо в начале драмы, думает, что его никто не слышит, либо когда уже нечего терять, а он и без того считает себя поверженным и беспомощным. Формула, озвученная королем Басилио, оказывается эффективной для всех героев драмы Кальдерона: «Что чувствую, о том молчу».

«Росаура. В своем душевном Вавилоне
Я изъяснялась немотой
(Есть огорчения, есть муки
Такие, что, немым оставшись,
Расскажешь лучше ощущенья,
Чем если говорить начнешь);
Я о своих страданьях молча
Повествовала…»[36].

Иными словами, молчание у Кальдерона может сказать очень много – настолько, что в словах не будет нужды, потому как они ненадежны

Хосе де Рибера. «Аполлон и Марсий». 1637

и могут мимикрировать под нечто противоположное своему значению. Молчание же не способно обмануть: оно не извращает смысл, а либо хранит его, как тайну, либо обнажает.

«Росаура. Я ценю вниманье,
Молчу в ответ: когда для своего
Смущения исхода не находишь,
Молчанье – красноречие»[37].

И для чутких людей, в особенности для тех, которых, как Росауру и Клотальдо, связывают родственные узы, молчание и недосказанность оказываются понятнее любых слов:

«Клотальдо. Сказать ты более не можешь,
Чем то, что я подозреваю»[38].

К тому же молчание несет в себе служебную функцию, которая нередко выступает двигателем интриги – оно отвечает за сокрытие тайн. Секреты – частые гости на барочной сцене, ведь открыться – значит подвергнуть себя опасности, которыми кишит мир драм Кальдерона.

«Росаура. Тебе свою вручаю шпагу.
Клотальдо. Как имя?
Росаура. Должен
Я умолчать.

Клотальдо. Откуда знаешь,
Или откуда заключаешь,
Что в этой шпаге **тайна** есть?»[39].

Раскрыть секрет – значит нарушить молчание. Клотальдо не сумел сохранить нахождение Сехисмундо в башне в тайне, и это грозит непутевому надзирателю немилостью государя – ведь его задача состояла в том, чтобы ни одна живая душа не узнала, что сын правителя всю жизнь томится в темнице. Теперь Росауре в обличье юноши стал известен чудовищный секрет, и Клотальдо кается господину – он не сумел исполнить свой долг. Однако, вопреки ожиданиям, Басилио решил помиловать своего подданного:

«Не сокрушайся, друг Клотальдо.
Когда бы это совершилось
Не нынче, а вчера, – признаюсь,
Весьма разгневан был бы я;
А ныне тайну все узнали,
И важности не представляет,
Что он узнал ее, когда я
О ней весь двор оповестил»[40].

Но справедливости ради стоит заметить, что нарушение тишины также способно привести и к благому результату – избавить от безвестности:

«Кларин. И ежели меня молчанье
Своим вниманием оставит,
Тогда мне песню посвятят…»[41].

Кроме того, в драме существует большое количество реплик *aparté* – скрытых монологов «в сторону»: такая поистине театральная условность позволяет создать впечатление, что тайная исповедь того или иного персонажа становится известной только публике, к которой он и обращается со своими откровениями. Для остальных же героев этот монолог равен молчанию, ибо по сюжету он произносит его как бы про себя. Такие монологи «в сторону», как правило, сопровождаются волнением и напряжением героя, их произносящего: ведь эти рассуждения и признания являются самыми сокровенными – именно такие мысли мы обыкновенно не доверяем голосу, а оставляем только в своем сознании. Клотальдо, начиная догадываться

о том, что таинственный незнакомец, которым предстала перед ним Росаура, является его собственным ребенком, рожденным двадцать лет назад, осознал всю серьезность ситуации – ведь теперь его чадо могут казнить. Обезумев от этой мысли, Клотальдо «не может не говорить сам с собой»: <…> он мысленно отворачивается от присутствующих, – и, кто знает, может быть и физически от сцены, чтобы обдумать и сделать выводы из тех серьезных откровений, которые он только что услышал» [42]:

«Клотальдо (*в сторону*). О, небо, помоги! Что слышу?
Я даже не могу решить,
Виденье это или правда.
Я эту шпагу дал когда-то
Давно прекрасной Виоланте,
Как знак того, что если кто
Ко мне придет, ею опоясан,
Где б ни был я, во мне он всюду
Найдет и любящего сына,
И милосердного отца»[43].

Таким образом в драме образуется система реплик по факту озвученных, но по сюжету произнесенных лишь в мыслях: публика оказывалась свидетелем тайной исповеди, содержание которой становилось известным лишь ей одной.

Отдельные реплики в драме позволяют судить о настроении, в котором драматург предполагал застать героя в той или иной сцене. Так, реплики Сехисмундо образуют целую партитуру идей: вместе с самоощущением и грядущим намерением меняются и его интонации – в первой половине пьесы с течением действия они становятся все более взвинченными, бездумно-эмоциональными. Первый монолог в башне – вопль отчаяния и страдания, перетекающих в гнев и ярость: он хочет растерзать Росауру в порыве своих бешеных чувств. Проснувшись во дворце, Сехисмундо по ремарке Кальдерона дико «изумлен»: что за чудесная перемена? Вместо тюрьмы – царские покои?

«Сехисмундо. О, небо, что передо мною?
Какой я новый вижу свет!
Я **восхищаюсь, изумленный**,
Не знаю, верить или нет»[44].

Бартоломе Эстебан Мурильо. «Освобождение апостола Петра из темницы». 1667

Но на смену удивлению довольно скоро приходит более привычное для него агрессивное состояние: он требует, чтобы ему немедленно служили. Определив Клотальдо как главного виновника его многолетнего томления в темнице, новоиспеченный принц собирается его убить. Однако этому мешает приход Эстрельи, чья красота так поражает Сехисмундо, что он мгновенно забывает о расправе. Подобное воздействие позже на него окажет и появление Росауры в роскошном дамском одеянии, в котором она невероятно хороша.

«Сехисмундо. Я все заранее предвидел
И я ничем не восхищен.
Но если чем я в мире **восхитился**,
Так это женской красотой»[45].

Женская красота как бы возводится Кальдероном в абсолют: в драме она выступает единственным сдерживающим фактором для Сехисмундо, способным переключить его внимание с агрессии на созерцание прекрасного и упоение им. Однако страстное желание обладать снова путает все карты: попытки Росауры улизнуть разгневали Сехисмундо, и теперь он грозится честь ее «швырнуть в окно», как прежде швырнул не угодившего ему слугу.

Отец, которого Сехисмундо, по существу, видит впервые в жизни, также моментально вызывает в нем ненависть – его обращение к Басилио похоже на гневные выкрики, которые обыкновенно бросают в лицо обидчику перед тем, как ударить:

«Сехисмундо. Тебя благодарить? За что?
Тиран моей свободной воли,
Раз ты старик и одряхлел,
Что ты даешь мне, умирая,
Как не законный мой удел?»[46].

Клотальдо пытается защитить своего господина, а Астольфо, в свою очередь, Клотальдо. Таким образом, они снова подвертываются под горячую руку Сехисмундо, который теперь пытается расправиться с обоими сразу. Идея отмщения не оставляет принца даже во сне, когда Басилио, окончательно отчаявшись в затеянном предприятии, приказал усыпить сына и вернуть обратно в башню. Но с наступлением пробуждения Сехисмундо охватывают ужас и трепет одновременно: неужели он снова пленен и жалок? Гневные и пылкие речи сменились беспомощными возгласами:

«Сехисмундо (*во сне*). Властитель кроток,
Раз, повинуясь своему
Негодованию, казнит он
Тиранов: пусть от рук моих
Умрет Клотальдо, пусть отец мой,
Мне в ноги пав, целует их[47].
.....
Пускай теперь в театре мира
На пышной сцене предстает
Моя единственная храбрость:
Пусть месть моя свое возьмет,
И Принц великий, Сехисмундо,
Восторжествует над отцом.
(*Просыпается.*)
Но горе мне? Где нахожусь я?»[48].

Ближе к середине драмы Сехисмундо вконец запутался, где ложь, а где правда, где вымысел, а где реальность – события интенсивно сменяли одно другое: одни возводили его на пьедестал, а другие низвергали в небытие. Понимание того, кто он есть на самом деле – властный правитель или беспомощный узник, – Сехисмундо утратил практически абсолютно. Явь оказалась смутной, а ее подлинность совершенно неочевидной. То, что можно потрогать, увидеть или услышать, как будто бы должно быть реальным, а чувства оказываются правдивыми и подавно.

«Лишь женщину одну любил… / И думаю, то было правдой» – произносит Сехисмундо, однако сомнения в подлинности произошедшего его все же не оставляют. Видения прекрасного дворца сменяются образами жуткой башни, а королевское платье – звериными шкурами. Осязание и слух в таком мире нисколько не помогают отличить правду ото лжи, быль от небыли.

«Сехисмундо. Уйдите, тени, вы, что ныне
Для мертвых чувств моих прияли
Телесность с голосом, меж тем как
Безгласны, бестелесны вы»[49].

Обретение истины Сехисмундо произошло лишь в финале драмы. И толчком к этому событию стали его размышления о природе реальности и феномене сновидения. Клотальдо, теперь сменивший роль подданного принца на роль тюремного надзирателя Сехисмундо, обратил внимание подопечного на то, что добро есть само по себе непреходящая ценность, даже если оно совершается во сне. И это замечание оказалось как нельзя кстати зароненным в сознание Сехисмундо, ибо теперь оно дало плоды:

«Сехисмундо. Он прав. Так сдержим же свирепость
И честолюбье укротим,
И обуздаем наше буйство, –
Ведь мы, быть может, только спим»[50].

Превращение польского принца началось: когда мятежники подняли его на щит и стали готовить переворот в стране, Сехисмундо предложил Клотальдо прийти в его объятия и принять сторону восставших. Однако старик был вынужден отклонить предложение – ведь он свято предан Басилио. Полученный отказ по привычке спровоцировал резкую перемену настроения Сехисмундо. Но усвоенный урок сна не прошел даром: он быстро усмирил гнев и на смену разъяренным восклицаниям пришли мудрые, справедливые речи.

«Сехисмундо. Изменник, низкий,
Неблагодарный…
(*В сторону.*) (Но – о, небо –
Прилично мне себя сдержать:
Не знаю, наяву ли это.)

Клотальдо, видя, как ты честен,
Тебя я вдвое уважаю,
Иди же и служи Царю.
Увидимся на поле битвы.
А вы, солдаты, за оружье!»[51].

В дальнейшем подобных перемен в характере Сехисмундо наблюдается все меньше и меньше, до тех пор, пока они не исчезают совсем. Интонационный рисунок преображается: резкие колебания сменяет вполне уравновешенная риторика. Принятие роли принца приводит к настоящим качественным изменениям – вместо агрессивного и неуправляемого чудовища в человечьем обличье перед публикой предстает мудрый правитель Полонии. Сехисмундо, ранее обреченный быть безмолвной тварью, теперь произносит справедливые речи, которые, несомненно, будут «поступкам отвечать». Поиск правды завершается ее обретением, в том числе, в результате избавления от последствий лжи. Слова короля Басилио о том что его сын родился мертвым, были неправдой – вслух произнесенные, они вновь оказываются обманчивыми. Очередная клевета знаменует начало катастрофы, которой, впрочем, не случилось, ибо справедливость была восстановлена вовремя.

Так называемые «служебные» звуки в драме существуют наряду со звуками метафизическими, тишина буквальная – с тишиной поэтической. Музыка во дворце, болтовня придворных резко контрастируют с лязгом цепей и зловещими завываниями дикого пленника в башне: прекрасное и беззаботное соседствуют с несправедливостью и страданием, и это близкое сосуществование порождает бунт. Все перемешалось, и на смену былым, противоречивым звукам пришел батальный шум. «Музыка войны» у Кальдерона как бы начинает мир сызнова – именно трубам и барабанам на поле битвы суждено изменить судьбу целого государства, в котором, впрочем, тоже будет башня-тюрьма. Однако томиться в ней станет не наследный принц, как прежде, а изменник и предатель – таково решение нового, мудрого правителя Полонии. В результате свершившихся перемен иным становится сам порядок вещей: произнесенное слово опасно в том мире, где принято скрывать правду. В этом случае неизбежно доминируют тишина и молчание. В мире же, основанном на правде, произнесенное слово становится ее выражением. Таким образом, звуки в пьесе в какой-то мере являются соучастниками событий: они способствуют формированию идейного поля драмы –

усиливают атмосферу неправды и несправедливости в начале и помогают развеять дурман лжи, восстанавливая торжество истины.

[1] Подробнее об этом: *Силюнас В.Ю.* Театр Золотого века. М.: РГГУ, 2012. С. 210–211.

[2] *Силюнас В.Ю.* Стиль жизни и стиль искусства. СПб.: Издательство «Дмитрий Буланин», 2000. С. 208.

[3] *Sage J.* Calderón y la música teatral // *Bulletin Hispanique*, tome 58, № 3, 1956. P. 283.

[4] *Pedro Calderón de la Barca*. Psalle et Sile // Selección de poemas [Электронный ресурс]. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/seleccion-de-poemas--0/html/ff24af12-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html (дата обращения 15.07.2022)

[5] Там же.

[6] *Корбен А.* История тишины от эпохи Возрождения до наших дней. М.: Текст, 2020. С. 49.

[7] Основатель ордена Иисуса, духовный наставник Терезы Авильской. Автор трактата «О молчаливой молитве».

[8] *Корбен А.* Указ. соч. С. 52–53.

[9] Там же. С. 56–57.

[10] «Жизнь есть сон» (перевод К. Бальмонта) / *Кальдерон П.* Драмы. Т. 2. М.: Наука, 1989. С. 10.

[11] *Корбен А.* Указ. соч. С. 56.

[12] «Жизнь есть сон». Указ. изд. Т. 2. С. 12.

[13] Подробнее об этом см.: *Силюнас В.Ю.* Испанский театр XVI–XVII веков. М.: РИК «Культура», 1995. С. 157.

[14] *Sage J.* Calderón y la música teatral. P. 278.

[15] Ibid. P. 281.

[16] Ibid. P. 282.

[17] *Ruano de La Haza J. M.* La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro. Editorial Castalia, 2000. P. 116.

[18] *Моисеева М.А.* Ударные инструменты в музыкальной культуре испанского Ренессанса // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 6. Готовится к печати.

[19] *Ruano de La Haza J. M.* Op. cit. P. 116.

[20] *Сапонов М.А.* Менестрели: очерки музыкальной культуры западного Средневековья. М.: Прест, 1995. С. 146

[21] *Моисеева М.А.* Указ.соч.

[22] *Pedro Calderón de la Barca*. La vida es sueño. [Электронный ресурс]. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno--0/html/fedc73fa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_ (дата обращения: 04.07.2022)

[23] Шут, слуга Росауры.

[24] «Жизнь есть сон». Указ. изд. Т. 2. С. 48.

[25] Там же. С. 49.

[26] Там же. С. 96

[27] Pedro Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. [Электронный ресурс]. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-es-sueno--0/html/fedc73fa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_ (дата обращения: 17.07.2022)

[28] *Силюнас В.Ю.* Театр Золотого века. С. 219.

[29] *Кальдерон П.* Указ. изд. Т. 2. С. 17.

[30] Там же. С. 86.

[31] Там же. С. 42.

[32] Там же. С. 12–13.

[33] Там же. С. 114.

[34] Там же. С. 23–24.

[35] Там же. С. 121.

[36] Там же. С. 115.

[37] Там же. С. 65.

[38] Там же. С. 40.

[39] Там же. С. 19–20.

[40] Там же. С. 36.

[41] Там же. С. 48.

[42] *Déodad-Kessedjian M.-F.* El silencio en el teatro de Calderón de la Barca. Madrid, 1999. P. 73.

[43] *Кальдерон П.* Указ. изд. Т. 2. С. 20.

[44] Там же. С. 63.

[45] Там же.

[46] Там же. С. 61.

[47] Там же. С. 85.

[48] Там же. С. 86.

[49] Там же. С. 96.

[50] Там же. С. 89.

[51] Там же. С. 100.

Анна Лампасова

Придворный театр королевы Анны Датской и образы власти в маске «Видение двенадцати богинь»

В раннем зрелище «Видение двенадцати богинь» в рамках придворных празднеств был впервые театрально представлен образ Якова I и его власть – но не через него самого, а через двенадцать богинь, Анну Датскую и ее придворных. Королева не только участвовала в маске, но сама организовывала зрелище и выбирала других участниц из круга своих приближенных, выстраивая необходимую ей иерархию.

В начале XVII в. двор английской королевы Анны Датской представлял собой своеобразный центр придворной культуры и искусства. Анна была особенно заинтересована в развитии ренессансных садов, архитектуры и, прежде всего, театра. Она неоднократно задействовала ближайших приближенных в придворных зрелищах-масках, которые устраивала. Венецианский посол в Англии, Николо Молини замечал, что английская королева умна и благоразумна, а также любит удовольствия, танцы и празднества[1].

Анна была воспитана в Дании в обстановке развитой высокой культуры и европейского величия. К концу XVI в. ее родная страна была одной из самых богатых в Европе, а отец Анны Фредерик II старался приближать к королевскому двору значимых представителей живописи, истории, науки и теологии. Однако именно музыка, танец и турниры составляли основу придворных развлечений в Дании, где проходило детство принцессы[2]. Анна была очень привлекательна, разносторонне образованна, а к моменту переезда в Англию в 1603 г. знала шесть языков[3].

Во времена Елизаветы Тюдор постановкой придворных масок руководили мужчины. Королева Анна Датская впервые при английском дворе взяла инициативу в свои руки. Именно по ее заказу Сэмюелом Дэниелом и Беном Джонсоном были написаны первые тексты стюартовских масок («Видение двенадцати богинь» и «Маска о черноте»). Смелые решения женских образов в каждом из упомянутых зрелищ подчинялись творческой воле самой королевы. Сэмюел Дэниел в ремарке, относящейся к образу Афины Паллады с ее короткими одеждами и военной символикой, обратил внимание зрителей на то, что именно Анна должна была выбрать исполнительницу богини-девственницы[4]. Она лично воплотила этот образ. Можно предположить, что своими театральными решениями Анна Датская бросала вызов привычкам и нравам двора Якова Стюарта и боролась с ограниченным положением королевы-консорта. Являя себя ежедневно приближенным в безупречном облике молодой, грациозной королевы, покровительницы искусств, она показывала в масках свои невидимые и неочевидные черты.

Так скрытое изначально, но продемонстрированное в масках через аллегорические фигуры и театральные символы, становилось основой, на которой строилось представление, и уже на другом уровне продолжало жизнь королевского двора. Анну Датскую нельзя в полной мере назвать соавтором драматурга и оформителя масок, однако именно от ее идей они отталкивались, создавая мир зрелища, а значит, и картину

образов власти нового короля Якова. Но не менее важно также, что женская телесность, пластика и красота значительно меняли общие акценты, часто вступая в противоречие звучащему слову и притягивая все зрительское внимание к визуальной составляющей – костюму и танцу, движению и свету.

Королева Анна стремилась приблизить и сделать частью своего королевского двора в первую очередь дам самых знатных английских фамилий, которые были примером придворной грации и достоинства, – главным образом, представителей семей Говард и Эссекс[5]. Тем самым она пыталась уравновесить несколько неловкое положение, сложившееся в кругах короля, противопоставив свое окружение двору Якова, в котором с самого начала наблюдался слишком явный перевес шотландской знати, а также царили грубые нравы. Зрителями масок, устраиваемых Анной, были в том числе послы, и одна из главных целей королевы состояла в повышении статуса английского королевского двора в глазах представителей европейских держав. Участвовали в зрелищах некоторые самые знатные придворные дамы из ее окружения, а также те фавориты, которых Анна Датская хотела выделить в данный момент. Но каждый раз она добавляла к ним маскированных, не принадлежавших к постоянному центру двора, а выбранных исходя из сиюминутной ситуации или же благодаря их естественной красоте и юности.

С помощью масок королева Анна также пыталась косвенным образом участвовать в дипломатической политике. Она всеми силами способствовала мирным отношениям с Испанией. На раннюю стюартовскую маску «Видение двенадцати богинь» Сэмюела Дэниела королева демонстративно пригласила испанского, а не французского посла, чем вызвала гнев у последнего, а также растерянность у Якова и драку послов – вследствие этого маску пришлось задержать на два дня[6]. Анна активно покровительствовала Испании, в то время как Яков пытался сохранить одинаково мирные отношения со всеми европейскими государствами. Маской она хотела поддержать те переговоры о будущем мире между Англией и Испанией, которые на тот момент уже активно велись. Известно, что вскоре после свадебной церемонии Якова и Анны в Шотландии королева втайне приняла католичество. Католическая вера королевы не демонстрировалась публично, но периодически использовалась Яковом в политических целях, для поддержания дипломатического равновесия[7].

Исаак Оливер.
Портрет Анны Датской.
1612

Одновременно с желанием отделить себя от Якова королева Анна воплощала безупречный образец королевы-консорта, представляя через свой образ частично и саму власть английского короля. Она всегда оставалась в глазах приближенных и народа символом монархии, поэтому старалась держать баланс между выражением собственных идей в театральных формах и поддержания образа власти Якова. Ее ежедневный облик, в котором она представала перед приближенными, неизменно роскошный, изобиловавший драгоценностями и богатыми одеждами, должен был каждую секунду представлять собой процветание страны и статус английской королевской власти. В отличие от Якова, который вел себя при дворе грубо и не особенно заботился об этикете, Анна была эталонным представителем королевской грации и отменных манер. Выступая организатором и главным участником масок в первое десятилетие правления Якова, Анна Датская воспринимала театр как поле борьбы за власть; именно она начала внутри придворных постановок создание стюартовской мифологии власти, ее театральной репрезентации.

Маски – любительские костюмированные представления при дворе, воплощавшие синтез искусств, – ставились в особые дни календаря. Они всегда были связаны с ключевыми религиозными праздниками или же с праздничными днями в жизни приближенных короля. Придворное зрелище «Видение двенадцати богинь» было показано во время первых

Исаак Оливер.
Портрет Якова I.
1612

рождественских празднований правления Якова Стюарта. Представление, автором которого был Сэмюел Дэниел, началось до появления перед зрителями актеров и маскированных – с прибытия в Большой зал Хэмптон-Корта короля Англии Якова. Так уже в ранней стюартовской маске было явлено два единовременных зрелища – прибытие и дальнейшее присутствие в зале короля, а также сама придворная маска. Как пишет Эрнест Ло, двери в одном из концов зала распахнулись, и в момент прибытия короля глашатаи провозгласили «Король», после чего прозвучал громкий звук трубы и одновременно с ним присутствовавшие в зале поднялись, чтобы поклониться королю, вошедшему с толпой придворных, советников и послов[8]. Закончилась маска общим банкетом, устроенным для Якова, зрителей и маскированных, про которых Дадли Карлтон писал: «Они удалились около полуночи в том же порядке, как пришли, и быстро вернулись без масок, но в тех же костюмах»[9].

Точных данных об оформителе зрелища не сохранилось, но Эрнест Ло предполагает, что им уже мог быть Иниго Джонс, архитектор и художник, который на тот момент вернулся из Дании[10]. Маска объединяла устаревшую форму тюдоровского придворного представления и эффектную зрелищность, воплощенную в образах новой власти и предварявшую появление нового театрального языка. Большую часть времени занимало схождение двенадцати богинь с Горы, а затем их

шествие вдоль зала к Храму Мира и обратно к Горе – шествие, во время которого зрители, находящиеся на уровне маскированных, могли рассматривать богинь вблизи, подмечая каждую деталь. Демонстрация роскошных костюмов, синтез поэзии, музыки и танца, форма маски как шествия и обязательное вовлечение аудитории в действие через общий финальный танец – все это с ранних тюдоровских представлений было главными составляющими придворных зрелищ.

Пространством, в котором происходило действие маски Сэмюела Дэниела, был Большой зал в Хэмптон-Корте, торжественный и строгий – дворцовое помещение, наполненное образами правления Генриха VIII и его монограммами. Дворец был построен в 1532–1534 гг. и к началу XVII в. полностью сохранился. Таким образом, символика нового короля демонстрировалась на фоне эмблем власти Генриха VIII и сюжетов его правления, изображенных на стенах по всему периметру[11]. Ранняя стюартовская маска, поставленная в этом пространстве, значила для Якова демонстрацию династической непрерывности (он был правнуком сестры Генриха VIII Маргариты), преемственности его власти от Тюдоров. При этом статичное оформление, воплощавшее пацифистские эмблемы короля Англии, и двенадцать богинь, которые приносили дары в храм новой власти, вступали в конфликт с воинственными образами правления Генриха. Рассеивая по залу места-символы, королева Анна, устраивавшая зрелище, в буквальном смысле завладевала тюдоровским пространством в своем круговом шествии по залу.

Гора, Храм Мира и Пещера Сна занимали немало места, сокращая тем самым размеры зала и уменьшая количество возможных зрителей. Приглашенные формировали общее аристократическое пространство двора, в которое были допущены только избранные: «Зал стал настолько меньше размером из-за установленных в нем декораций, – писал Дадли Карлтон, – что не мог вместить никого, кроме самых знатных особ»[12]. Эрнест Ло говорил о приглашенных, которые присутствовали в Хэмптон-Корте в ту ночь: «…Вся красота и достояние дворов Англии и Шотландии; послы иностранных держав, государственные деятели, от которых зависели настоящие и будущие судьбы Британской империи»[13]. Сияние и торжественность витражных окон, а также строгость готического потолка создавали величественный фон для привилегированных зрителей в дорогостоящих нарядах.

В отличие от зала в Уайтхолле, в котором располагались три галереи для зрителей, в Большом зале в Хэмптон-Корте были только хоры для

музыкантов, – таким образом, зрители не разделялись по иерархическому принципу и оставались равны между собой в созерцании маски. Сиденья для приглашенных придворных располагались вдоль двух стен так, чтобы посередине оставалось место для шествия двенадцати богинь, и формировали две параллельные горизонтальные линии. Возникало два одновременных зрелища – представление тех, кого выбрала для маски Анна Датская, в божественных образах и с атрибутикой новой власти, и общая картина английского королевского двора. В отличие от более поздних масок, поставленных в Банкетном зале дворца Уайтхолл, в Большом зале в Хэмптон-Корте представление маскированных не было ограничено условной линией сцены, а завладевало всем пространством.

Прочерчивая династическую связь с Тюдорами, авторы вместе с тем старались противопоставить эмблемы и роскошь представления, организованного новыми королем и королевой, аскетизму и суровости прежних правлений. Преувеличенной эстетикой и богатством первого стюартовского придворного зрелища подчеркивалось преимущество Якова перед прежними королями. Подобно городским процессиям, шествие двенадцати богинь вдоль зала в Хэмптон-Корте было демонстрацией не только эмблем новой власти перед придворной аудиторией, но и богатства, знатности, величия короля и королевства.

Во введении к тексту маски Сэмюел Дэниел предельно кратко перечисляет идеи и качества власти, которые представляют двенадцать древних богинь. Автор преднамеренно сводит значения образов до одного или двух – Юнона приносит благословение Якову; Афина Паллада – мудрость и защиту; Венера – любовь и согласие; Веста – религию; Диана – дар целомудрия; Прозерпина – богатство; Макария – счастье; Конкордия – союз сердец; Астрея – справедливость; Флора – красоты земли; Церера – изобилие; Тетис – силу моря[14]. Называя имена одновременно из древнегреческого и древнеримского пантеонов, Сэмюел Дэниел стремится подчеркнуть интерес королевских кругов к античности как единому целому и отсылает к знаниям зрителей – придворных аристократов.

Для создания торжества визуальности автор выбирает пространство сна, в которое помещает театральное действие. Все, что будет происходить, по сюжету пьесы предстанет ночным видением Сомнуса, сына Ночи, которому она в самом начале велит уснуть и видеть древние, завораживающие образы. Предбарочная идея жизни как сна, а зрелища

Большой зал в Хэмптон-Корте

как видения организует театральное действие – именно так, по замыслу автора представления, ослепительную красоту богинь можно различить со всей ясностью.

Начинали маску (еще до спуска граций и божеств) актеры-мужчины, исполняющие речевые роли Ночи, ее сына Сомнуса, посланницы богинь Ирис и предсказательницы Сибиллы. По сравнению с сакрально медленным, постепенным появлением богинь, они сразу показывались зрителю в ярких, грубых красках. На контрасте с актерами двенадцать придворных не играли, а являли себя в античных образах.

Первой в постановке появляется Ночь – как предполагает Эрнест Ло, актер выходил через лестницу, находящуюся в центре зала и ведущую в подвал[15]. Главное значение образа Ночи в театральном прологе к маске в том, что она велит своему сыну уснуть в Пещере Сна – и только после этого начинается основное действие. С Горы спускается Ирис, вестница богинь, в разноцветных одеяниях, напоминающих радугу. Сэмюел Дэниел выбирает для героев, начинающих маску, – Ночи и Сомнуса, а затем Сибиллы и Ирис – самые элементарные эмблематические костюмы и, таким образом, с первого их появления создает атмосферу приближающейся ночи. Актер, предстающий в образе Ночи, был закутан в черное покрывало, усеянное звездами – эмблематический знак, который мгновенно считывался аудиторией и, по традиции шекспировского театра,

переносил зрителей в пространство ночи и сна. Сын Ночи, Сомнус, представал в тонком белом костюме, поверх которого были накинуты черные одежды, что символизировало его принадлежность одновременно к дню и к ночи, а за спиной у него были крылья тех же цветов. Такой нарочитой простоты, свойственной скорее образности публичного театра, не будет в одеждах двенадцати богинь, которые воплощают собой по замыслу Дэниела зрелище божественного света, доступное только избранным.

Предвестием появления богинь были три Грации в длинных серебряных одеждах, которые спускались первыми с лестницы. Каждая из них держала в руке белый факел. Именно с их появления длинная лестница, которая, по-видимому, была частью Горы, уходящей в потолок зала, оживала благодаря исходящему от Граций свечению. Мерцание серебра было многократно усилено светом факелов. Как только Грации стали видны на вершине Горы, сидящие у ее подножия музыканты в образах сатиров заиграли величественный марш на корнетах. Его звучание не прекращалось на протяжении всей первой половины действия, пока следующие за грациями богини не приблизились к алтарю. Эти торжественные звуки были уже хорошо знакомы зрителям – корнеты часто сопровождали елизаветинские праздники и городские шествия. Игравшийся во время шествия двенадцати богинь по залу к Храму Мира марш заглушал звучание шагов, создавая эффект бесшумного, действительно небесного движения. Сразу после Граций на Горе появлялась первая линия факельщиков, «одежды и волосы которых были украшены звездами»[16]. Астрологические символы, вышитые на их длинных одеждах, также помогали формировать пространство сновидения и атмосферу небесной гармонии. Трое факельщиков двигались в шествии, создавая эффект светозарной красоты. Дадли Карлтон описывал их: «Факелоносцами были пажи в белых атласных свободных платьях, украшенных золотыми звездами, а их факелы – из белого чистого воска и позолоченные»[17]. Спустя несколько мгновений после появления первой тройки факельщиков – также по трое – начинали спускаться двенадцать богинь.

Как отмечал польский исследователь Ежи Лимон, именно появление маскированных почти всегда было самым важным моментом в придворном зрелище[18]. Здесь же явление двенадцати богинь, их спуск с вершины Горы к придворным и принесение даров к алтарю были и основным сюжетом. Дадли Карлтон так описывал в письме лорду-камергеру момент появления двенадцати богинь на Горе: «…В середине

располагалась спиральная лестница до самого верха такой ширины, чтобы по ней могли пройти трое. Так, по трое, и сходили по ней участницы представления. Видеть их спускающимися всех вместе по лестнице было самым прекрасным зрелищем, какое я когда-либо наблюдал. Они были одеты в одинакового покроя свободные мантии и нижние юбки, но из материи разного цвета: вышитого атласа, золотых и серебряных тканей»[19]. Как указывается в счетах, Кристоферу Шау (мастеру, занимавшемуся вышивкой эмблематических рисунков на мантиях богинь) была заплачена самая внушительная сумма[20]. Тонкий символический узор, вышитый золотыми и серебряными нитями на дорогих тканях, в сиянии факелов создавал блистательное зрелище.

После описания появления двенадцати богинь на Горе Дадли Карлтон делает не менее важное, но чаще всего забываемое исследователями замечание об их медленном и стройном движении: «Они двигались, подобно потоку, очень упорядоченно»[21]. Устаревшие неподвижные декорации, в отличие от будущих нововведений и барочных метаморфоз Иниго Джонса, давали маскированным дамам и королеве владеть залом, а затем вовлекать зрителя в свое движение – в танец, формировавший пространство всеобщей гармонии. Небесный образ для каждой из них выбирался по принципу аналогии, как продолжение личности, а не роль[22]. Придворная, воплощая какую-либо античную богиню, оставалась собой, как и сам ритуал представления масок, а также танцы в его завершение продолжали изысканные ежедневные ритуалы жизни двора.

Слова Сибиллы, смотрящей вдаль через некое подобие телескопа, лишь очерчивают контур того, что увидят зрители вблизи. Предупреждая спуск двенадцати богинь в зал, она описывает кратко их облик, но не раскрывает его в полной мере. И вся зрелищность принадлежит в ранней стюартовской маске демонстрации женского тела, костюма и пластики.

Сохранившиеся письма свидетелей маски полны вовсе не восторгом перед сияющим шествием. В основном в них уделяется внимание деталям облика королевы и одиннадцати дам, а также их месту при дворе. Двенадцать богинь формировали определенную иерархию, своеобразный придворный пантеон. При этом Анна Датская старалась сделать акцент на тех, кто когда-то был близок к Елизавете Тюдор и составлял ее ближайшее окружение – именно с их появления она начинала маску, подчеркивая тем самым, что теперь она занимает место королевы Англии.

После трех граций в серебряных одеждах перед зрителями представали графиня Саффолк в образе Юноны (она занимала место в спальне Елизаветы и с 1599 г. получила титул Хранителя драгоценностей), сама королева Анна Датская в облике Афины Паллады и Пенелопа Рич (одна из главных красавиц елизаветинского двора) в одеждах Венеры[23]. Всех трех, сходивших с Горы в одной линии, объединяла символика небесного цвета, подчеркивающая их главную роль в зрелище: мантия Юноны была лазурного, Афины – синего, а Венеры – оттенка голубиного крыла.

Описывая Анну Датскую в образе Афины Паллады, Сибилла подчеркивает воинственные атрибуты, которые держит королева, – копье и щит, а также изображения различного оружия, вышитые на мантии. Она раскрывает их значения – отвагу, славу и проницательность, но игнорирует вызывающе смелую сторону образа[24]. Облачения остальных одиннадцати придворных, как указывает Дадли Карлтон, были одинаковыми[25] – длинные одежды и мантии своими стекающими в пол складками скрывали контуры фигуры. Короткий костюм королевы-воина, оголяющий ноги ниже колен, поражал присутствующих тем, как откровенно демонстрировалась королевская телесность. Необходимо заметить, что английский дипломат Дадли Карлтон воспринимал откровенность одежд Анны Датской как ее личный выбор, а не как часть условного наряда воительницы Афины Паллады. Это доказывает прежде всего, что маски расценивались зрителями как театрализованная демонстрация реальной власти и личности маскированных.

Анна Датская в первой же маске выбирает позднюю иконографию королевы Елизаветы, противостоящей Марии Стюарт в сознании английского народа. Королевское «я» Анны в зрелище возникает в результате идентификации с образом Елизаветы Тюдор, а также через намеренную переорганизацию елизаветинских образов. В ремарке, сопровождающей описание Сибиллой облика Афины Паллады, Сэмюел Дэниел подчеркивает, что сама королева должна будет выбрать, кто будет воплощать этот образ, – девы-воительницы, богини знаний и покровительницы искусств – образ, одновременно заимствованный из иконографии Елизаветы и противоположный пацифистской символике Якова[26]. Ремарка подчеркивает также, что, вероятно, остальные исполнительницы были известны приглашенным заранее. Принимая во внимание тот факт, что образы придворных в масках были не театральными ролями, а продолжением личности и способом представить себя в придворном кругу, выбор Анны был действительно шокирующим.

Исаак Оливер.
Неизвестная женщина
в костюме для маски.
1609

Незадолго до своей смерти Елизавета Тюдор одержала победу над испанской армадой, сделав тем самым Англию самой крупной морской державой в мире, а уже во время представления этой маски идут переговоры королей Якова и Филиппа III о подписании мира. В зрелище, празднующем начало правления новой династии и предваряющем окончательное заключение мира с Испанией, Анна являла себя в мифологическом образе воительницы.

Помимо елизаветинской символики Анна Датская в буквальном смысле – как и все остальные придворные, представавшие в маске, – надевала на себя одежды из гардероба покойной королевы. Арабелла Стюарт писала графу Шрусбери восемнадцатого декабря 1604 г.: «Король прибудет завтра. Аудиенция польского посла состоится в следующий четверг. Королева намеревается устроить представление в масках на Рождество, для чего леди Саффолк и леди Вальсингам получили предписание забрать лучшие наряды покойной королевы из Тауэра на свое усмотрение»[27]. Политическое значение того, что новую королеву допустили к гардеробу прежней, было огромным. В архивах сохранилось несколько упоминаний о том, как Яков, для их коронации с Анной, неоднократно просил предоставить своей жене костюмы из гардероба Елизаветы, но прежде всегда получал отказ[28]. Факт показывает очевидное стремление шотландского короля всеми доступными

визуальными способами подчеркнуть преемственность своей власти от династии Тюдоров. Костюм в ту эпоху, как и другие материальные ценности, связанные с формированием публичного образа, служил знаком статуса своего хозяина. Примеряя на себя торжественные одежды королевы Елизаветы Тюдор, которые надевались ею в значимые дни, в моменты публичной демонстрации собственного господства и богатства, Анна Датская примеряла вместе с платьями часть самой власти Елизаветы, пытаясь через визуальные образы стать с прежней королевой вровень.

Однако акцент в костюмах, формировавших зрелищный аспект маски, был поставлен на том, что каждый из них был перекроен специально для представления, устроенного новой королевой[29]. Анна Датская, примеряя на себя одежды Елизаветы Тюдор, видоизменяла их – создавала собственный королевский образ. Короткая длина платья Афины Паллады, поразившая Дадли Карлтона, была демонстрацией того, как резко и смело Анна укоротила одежды, принадлежавшие Елизавете Тюдор.

Анна Датская усиливала акцент на собственной привлекательности тем, что бесстрашно помещала себя в центре двух самых роскошных придворных дам из ближайшего елизаветинского окружения, которым на тот момент было по сорок лет (а королеве – всего тридцать). Надевая одежды Елизаветы Тюдор, умершей меньше года назад в возрасте семидесяти лет, и показываясь перед придворными в окружении приближенных покойной королевы, Анна преследовала ту же цель. Она подчеркивала своим возрастом и красотой – на контрасте с памятью о престарелой королеве – необходимость новой власти, возродившейся, как феникс, в новых правителях и новой династии.

Следующая линия придворных в шествии состояла из самых близких к королеве Анне – графини Бедфорд в образе Весты, графини Хертворд в одеждах Дианы и графини Дерби в облике Прозерпины[30]. Начиная с них теряется единый цветовой код в каждой линии шествия – только первым двум придворным и королеве была подарена автором колористическая гармония.

Затем выходили еще незамужние, а значит, не столь влиятельные придворные – леди Хэттон в образе Макарии и леди Уолсингем в образе Астреи[31]. Только графиня Ноттингем, представлявшая Конкордию, которую автор под руководством королевы Анны поставил между двух названных придворных, выделялась в данном ряду своим замужним положением.

Замыкали шествие трое юных и незамужних придворных – Сьюзан Вере в облике Флоры, Дороти Гастингс в образе Цереры и Элизабет Говард в одеждах Тетис. Все три образа наименее значительны на фоне остальных, ибо все три придворные дамы не имели видного положения при дворе. По словам Лидс Бэрролл, Анна Датская выбрала их для завершения шествия двенадцати богинь, очарованная их естественной красотой и юностью[32].

Фантастика зрелища объединялась с реальностью двора в сцене общего танца богинь со зрителями, когда одиннадцать придворных и королева, перед тем как вернуться обратно на Гору, приглашали избранных из зала для совместного исполнения танца. Дадли Карлтон писал о влиятельных зрителях, которых выбрала королева Анна и ее приближенные: «В этом движении участвовали граф Пембрук, герцог, лорд-камергер, Говард, Саутгемптон, Девоншир, Сидни, Ноттингем, Монтигл, Нортумберленд, Ноулз и Вустер. Гальярду и куранту танцевали кто с кем хотел, и молодого принца перебрасывали с руки на руку, как теннисный мяч. Леди Бэдфорд и леди Сюзан пригласили двух послов. Те очень оживились. Особенно испанец, чья испанская гальярда продемонстрировала, что он веселый гуляка»[33]. При этом важно отметить, что танец в придворной маске, как писала Клер Макманус, «не считается зрелищем как таковым, так как он – расширение аристократического поведения в рамках ритуала представления маски»[34]. С одной стороны, выбором партнеров для танца Анна Датская отмечала тех, кто являлся ключевой персоной при дворе нового английского короля, тем самым выстраивая строгую иерархию, а также театральным способом выделяла приглашенных на маску послов. С другой стороны, именно совместный танец маскированных со зрителями был основой придворного зрелища. В момент совместного выполнения движений, – преднамеренно состоявших из элементарных шагов, чтобы их мог исполнить без затруднений любой приглашенный, – мир аллегорических фигур и мир придворной аристократии сливались воедино, и зрелище тем самым превращало избранных королевой Анной в участников небесной гармонии. Итак, вовлеченные через танец в общее действие зрители становились частью того видения, которое они только что внимательно и отстраненно созерцали в свечении факелов и сверкании камней.

Вся образная система маски демонстрировала, что двенадцать богинь являют на земле божественную власть короля, которая без их земного воплощения не существует. Уже здесь формируется единая

художественная система образов, подчиненная определенной цели – двенадцать богинь, несущих дары к алтарю в Храме Мира, символизируют благословение власти нового короля Якова и театральными средствами воплощают доказательство ее божественного происхождения. При этом зрелище в целом было маской-символом, маской-эмблемой. Оно исключало непосредственные отсылки к присутствию Якова, подразумевая, что каждая из героинь символически воплощает его сакральную власть, театрально представляя самого короля. И поэтому не Якову I в шествии по залу несли дары двенадцать богинь, а Храму Мира, олицетворявшему ключевой пацифистский образ из иконографии новой власти. Мифология королевской власти формировалась исключительно внутри театрального диалога правителя и аристократии, в узкой изысканной обстановке двора.

Подводя итог, следует подчеркнуть, что уже внутри пространства ранней стюартовской маски, использовавшей устаревшую декорационную систему неподвижных театральных «мест», зарождалось усиление зрелищных черт и предвестие нового типа театра, через год приведшие к созданию первой совместной работы Иниго Джонса и Бена Джонсона «Маска о черноте» – представления, в котором в центре английского придворного зрелища стояла фигура художника. Именно тогда в Англии был применен падающий расписанный занавес и началось движение к кулисному типу декорационного обустройства зрелища.

[1] *Field J.* Anna of Denmark and the Arts in Jacobean England: doctoral thesis of Doctor of Philosophy in Art History. Auckland: The University of Auckland, 2015. P. 1.

[2] Ibidem. P. 4.

[3] Ibidem. P. 5.

[4] *Daniel S.* Vision of the Twelve Goddesses // English masques / Ed. Herbert Arthur Evans. L.: Blackie & Son, limited, 1909. P. 4.

[5] *Barroll L.* Anna of Denmark, Queen of England: A Cultural Biography. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000. P. 94.

[6] *Hutchings M. and Cano-Echevarria B.* Between Courts: Female Masquers and Anglo-Spanish Diplomacy, 1603-5 // *Early Theatre*. 2012. Vol. 15, No. 1. P. 92–93.

[7] *Field J.* Op. cit. P. 7; 309.

[8] *Law E.* Introduction // The Vision of the Twelve Goddesses: A Royall Masque / Ed. Ernest Law. L.: Bernard Quaritch. 1880. P. 40.
[9] Цит. по: *Law E.* Op. cit. P. 46.
[10] Ibidem. P. 17.
[11] *McManus C.* Silenced voices/speaking bodies: female performance and cultural agency in the court of Anne (1603–19): doctoral thesis. University of Warwick. Centre for the Study of the Renaissance, September 1997. P. 186.
[12] Цит. по: *Law E.* Op. cit. P. 45.
[13] Ibidem. P. 41.
[14] *Daniel S.* Op. cit. P. 2.
[15] *Law E.* Op. cit. P. 41.
[16] *Daniel S.* Op. cit. P. 7.
[17] Цит. по: *Law E.* Op. cit. P. 43.
[18] *Limon J.* The Masque of the Stuart Culture // The Mental World of the Jacobean Court / Ed. L. L. Peck. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 219.
[19] Цит. по: *Law E.* Op. cit. P. 43.
[20] *Pitcher J.* Samuel Daniel's Masque «The Vision of Twelve Goddesses»: Texts and payments // Medieval & Renaissance Drama in England, Vol. 26. Plainsboro: Rosemont Publishing & Printing Corp DBA Associated University Presses, 2013. P. 30.
[21] Цит. по: *Law E.* Op. cit. P. 45.
[22] См.: *Забалуев В.Н.* Английская пьеса-маска XVI–XVII вв. М.: ВК, 2009. С. 140.
[23] *Barroll L.* Op. cit. P. 94.
[24] *Daniel S.* Op. cit. P. 12.
[25] *Law E.* Op. cit. P. 45.
[26] *Daniel S.* Op. cit. P. 4.
[27] Цит. по: *Law E.* Op. cit. P. 9.
[28] Ibidem. P. 13.
[29] *Pitcher J.* Op. cit. P. 32-33.
[30] *Barroll L.* Op. cit. P. 94.
[31] Ibidem.
[32] Ibidem. P. 93.
[33] Цит. по: *Law E.* Op. cit. P. 46.
[34] *McManus C.* Op. cit. P. 129.

Мариалуиза Феррацци

Первые итальянские балетмейстеры при русском дворе. Антонио Ринальди (Фузано)

Благодаря знаменитым именам, таким как Жан-Батист Ланде[1] и Мариус Петипа[2], ныне широко распространено убеждение, что русский театральный балет, прославившийся во всем мире, обязан своим успехом Франции и ее танцевальной культуре. Это, несомненно, исторически обоснованное и, следовательно, вполне справедливое суждение. Однако необходимо напомнить, что в 1730–1750-е гг. распространению и укоренению в России театральной хореографии немало способствовали и итальянские артисты.

В частности, Антонио Ринальди, по прозвищу Фузано[3], и Джованни Антонио Сакко, чьи имена из-за скудости документальных данных, особенно на Западе, только бегло упоминаются в некоторых энциклопедиях или специализированных изданиях по истории танца. Архивные изыскания и многочисленные, кропотливые исторические реконструкции, сделанные в России в последние десятилетия, позволили пролить свет на их творческий путь и, в известной мере, и на их личность (включая биографию), дополняя, а иногда и исправляя то, что о них нам сообщили не только любители балета XVIII в., но и видные исследователи, интересовавшиеся в течение XIX и XX вв. историей балетного искусства XVIII столетия[4]. Именно Антонио Ринальди и Джованни Антонио Сакко посвящена эта работа.

Родиной А. Ринальди помимо Неаполя считают Венецию (точная дата его рождения неизвестна)[5]. На сцену он вступил танцовщиком, но вскоре проявился в нем дар хореографа. В начале 1730-х гг. он подписал контракт на сезоны 1732/33 и 1733/34 с туринским Королевским театром Реджио[6]. Однако из-за военных действий, в которые оказалось вовлечено Сардинское королевство, контракт не мог быть выполнен, и Ринальди отправился в Венецию в театр Сан-Самуэле, где в 1733 г. занимался постановкой балетов в опере «Джиневера» неаполитанского композитора Дж. Селлитти[7]. На следующий год он оказался в Лондоне вместе с труппой итальянской оперы, организованной Никола Порпорой, соперничавшей с труппой Георга Фридриха Генделя[8]. В Англию его сопровождала Джулия Портези, спутница жизни и коллега по сцене, которая позже появилась с ним при русском дворе и, к сожалению, в России завершила свой краткий земной путь. В Петербург Ринальди и Портези приехали весной 1735 г. с третьей итальянской труппой, ангажированной Анной Иоанновной[9]. Хотя самодержица и не славилась утонченным вкусом, но, следуя завету Петра, сознавала политически необходимым содержать русский двор во всем на уровне самых авторитетных западных монархий. Поэтому с момента своего вступления на престол она всегда держала при дворе многочисленную разнообразную группу иностранных артистов, способных представлять как драматические пьесы (тогда, собственно, комедии дель арте), так и спектакли музыкальные (сначала интермедии, потом и оперы-сериа). Между концом 1734 г. и началом 1735 г., когда вторая труппа итальянских комиков, приехавших ко двору в 1733 г., уже завершила свою деятельность, Анна решила набрать новую труппу прямо непосредственно в Италии.

Луи Каравак. Портрет императрицы Анны Иоанновны (фрагмент). 1730

По ее приказанию, это поручили неаполитанскому скрипачу Пьетро Мира, приехавшему в Россию в 1732 г. и сумевшему завоевать симпатию царицы своей музыкальной компетентностью и особенным комическим талантом, став одним из ее любимых «шутов». В Италии П. Мира набрал лучших артистов, выступавших на сценах полуострова. В труппу, помимо комиков (среди них: Джованна Мария Казанова, мать Джакомо, и Арлекин – Антонио Константини), входили: капельмейстер и композитор Франческо Арайя, которому Россия обязана появлением итальянской оперы-серия[10], группа виртуозных музыкантов (прежде всего, братья Даль Ольо из капеллы падуанского храма святого Антония) и певцы (Филиппо и Катерина Джорджи, Пьетро Пертичи, Костанца Пьянтанида по прозвищу Ла Постерла). Группа танцовщиков состояла из Антонио Ринальди и его партнерши Джулии Портези, по словам Штелина, «очень искусной танцовщицы», Козимо Тези и его жены Джованны, венецианца Джузеппе Бруноро[11]. В состав группы танцовщиков входила и Антония Константини, дочь Арлекина – Антонио, ставшая (после смерти в 1736 г. Джулии Портези) второй женой Ринальди[12].

Новая труппа приехала в Петербург весной 1735 г. Во время почти трех лет своего начального пребывания в Петербурге Ринальди явился первым официально названным балетмейстером при русском дворе[13],

осуществлявшим интенсивную деятельность и как танцовщик, и как хореограф. Финансовый отчет, составленный за период с мая 1734 г. по февраль 1736 г. Джузеппе Аволио, администратором итальянской труппы[14], подтверждает участие Фузано и его группы танцовщиков во многих музыкальных интермедиях, поставленных в период между маем 1735 г. и началом 1736 г.[15] На него возложили и постановку балетов, введенных между действиями первой оперы-сериа, представленной в России 29 января 1736 г. (на следующий день после дня рождения императрицы) – «Сила любви и ненависти» на музыку Франческо Арайи[16].

Стоит отметить, что в тот день, ставшим важной вехой в истории русской культуры, петербургский двор впервые познакомился не только с оперной музыкой и пением, но и с балетом[17]. В своей работе о балете в России Я. Штелин, подчеркивая новизну этого художественного явления, решительно приписывает его Ринальди: «Как раз в это царствование, в 1736 году, вместе с итальянской оперой, прибывшей к императорскому двору, появился впервые на императорской сцене и балет. Балетмейстером был итальянский гротесковый танцор Фузано, который впоследствии танцовал с большим успехом на сценах Лондона и Парижа»[18].

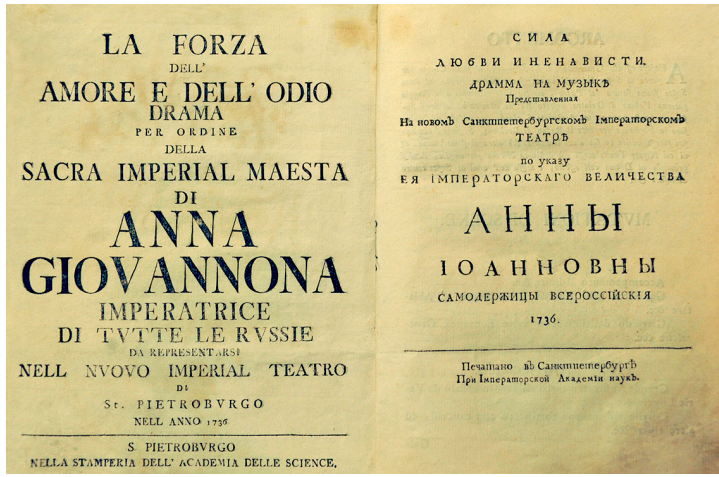
Спектакль, благодаря живописному сценографическому решению Джироламо Бона и Карло Джибелли[19], произвел большое впечатление. «Санкт-Петербургские ведомости» от 2 февраля 1736 г. (№ 10) сообщали: «В прошлой понедельник, то есть 29 числа сего месяца, представлена от придворных Опериcтов в Императорском зимнем доме преизрядная и богатая Опера под титулом “Сила Любви и Ненависти” к особливому удовольствию Ея Императорскаго Величества и со всеобщею похвалою зрителей».

Ринальди, которого в дальнейшем корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей» называет «Директор» кордебалета, стал вместе со своими танцовщиками предметом особенного восхищения. Не случайно после представления «Силы любви и ненависти» опера и балет составили для русского зрителя нерасторжимое единство, и можно утверждать, что русский балет уходит своими корнями именно в итальянскую оперу-сериа. Признание, которым Ринальди пользовался в России, подтверждается, с одной стороны, размером его жалованья – 1400 руб. в год, это больше, чем оклад композитора Арайи (1200 руб.), также и «коллеги» Ланде, получившего при вступлении в придворную службу в 1738 г. оклад в 1000 руб.[20]

С другой стороны, запись «Камер-фурьерского журнала» от 24 февраля 1736 г. сообщает: «В зимнем Ея Императорскаго Величества доме имелась свадьба Италиянской компании танцмейстера Фузана и, для больших для той свадьбы гостей, трактование столовым кушаньем и питьем, отправлялось от Двора Ея Императорскаго Величества». Это свидетельство дает неоспоримое подтверждение того расположения, которое Ринальди завоевал при дворе и у самой императрицы.

Однако в связи с данным сообщением возникает вопрос о том, на ком женился Фузано? По словам Моозера (не подтвержденным никаким документальным свидетельством), через несколько дней после представления «Силы любви и ненависти» его жена Джулия Ринальди скончалась[21]. Известно, что в дальнейшем Антонио Ринальди был женат на танцовщице Антонии Константини – она поименована его женой в документе от февраля 1738 г., в связи с получением паспортов на выезд из России[22]. В этом же документе есть запись о том, что с Антонио Ринальди едет «сын Иван и служитель италианец Франческо Пиколи». Можно предположить, что это сын от первой жены – Джулии Портези, которая, может быть, умерла после родов, а это могло быть, конечно, не сразу после спектакля 29 января, а спустя несколько месяцев (вряд ли она могла танцевать на сцене, будучи «на сносях»), и, в то же время, она еще в марте 1736 г. значилась в списке итальянских артистов, получавших жалованье[23]. Кроме того, существует документ от 4 июня 1736 г. о выдаче паспорта на отъезд в Италию «Менегине» Портезии (вероятно, служительнице, бывшей при Джулии Портези), отъезжавшей «во отечество ее», судя по всему, после смерти танцовщицы[24]. Скорее всего, Ринальди и Портези после успешного представления оперы (и в связи с ожидаемым рождением ребенка) решили официально оформить свой брак и устроили свадьбу под «протекцией» царицы.

Вслед за «Силой любви и ненависти» Фузано осуществил все постановки балетов в операх-сериа, которыми начали отмечаться самые торжественные события русского императорского двора. Так, в 1737 и 1738 гг., опять по случаю дня рождения Анны Иоанновны, были поставлены «Притворный Нин, или Семирамида познанная» и «Артаксеркс» – две оперы на музыку Арайи и либретто Метастазио[25]. Кроме того, имеется известие о повторном представлении «Силы любви и ненависти», состоявшемся при дворе 30 апреля 1737 г., в годовщину коронации императрицы. Об этом сообщается в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 2 мая того же года, с указанием на великолепное оформление оперы


LA FORZA
DELL'
AMORE E DELL' ODIO
DRAMA
PER ORDINE
DELLA
SACRA IMPERIAL MAESTA
DI
ANNA
GIOVANNONA
IMPERATRICE
DI TVTTE LE RVSSIE
DA REPRESENTARSI
NELL NVOVO IMPERIAL TEATRO
DI
St. PIETROBVRGO
NELL ANNO 1736

S. PIETROBVRGO
NELLA STAMPERIA DELL' ACADEMIA DELLE SCIENCE.

СИЛА
ЛЮБВИ И НЕНАВИСТИ.
ДРАММА НА МУЗЫКѢ
Представленная
На новомъ Санктпетербургскомъ Императорскомъ
ТЕАТРѢ
по указу
ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА
АННЫ
ІОАННОВНЫ
САМОДЕРЖИЦЫ ВСЕРОССІЙСКІЯ
1736.

Печатано въ Санктпетербургѣ
При Императорской Академіи наукъ.

Либретто оперы «Сила любви и ненависти». 1736

и новизну хореографических антрактов: «В прошлой четверток, то есть 28 апреля, <…> представлена на театре в зимнем Императорском доме преизрядная и весьма богатая опера “Сила Любви и Ненависти”, при чем вместо интермедий между действами были преизрядные балеты».

Указ от 9 февраля 1738 г. дозволял Ринальди, его второй жене Антонии и 15-ти их коллегам из третьей итальянской труппы покинуть Россию. 21 февраля паспорта, нужные для возвращения на родину, были, наконец, готовы[26]. Итак, русский период Ринальди казался завершенным: на деле же в будущем его ожидала куда более плодотворная и успешная деятельность.

В Италии Ринальди подвизался сначала в Парме, где познакомился с Барбарой Кампанини, по прозвищу Барберина[27]. Пораженный талантом молодой танцовщицы, ставшей впоследствии очень известной, он пригласил ее во Францию, где в сентябре 1739 г. и в июле 1740-го состоялись их совместные выступления в парижской Королевской музыкальной академии[28]. Во время карнавала 1739–1740 гг. Ринальди вместе с женой и Барбериной успел появиться в туринском театре Реджио, где управлял балетами двух мелодрам – «Ахилл в Шире» (Л. Лео / П. Метастазио) и «Адриано в Сирии» (Б. Галуппи / П. Метастазио)[29]. В 1741 г. он переехал в Лондон, где вскоре получил новое приглашение от русского двора.

До недавнего времени дата возвращения Ринальди в Петербург, где 25 ноября 1741 г. вступила на престол Елизавета Петровна, не представлялась окончательно установленной. Моозер, обращаясь к Штелину, считал, что хореограф возвратился в Россию осенью 1742 г. вместе с Ф. Арайей, посланным в Италию, чтобы нанять новых музыкантов. Однако Моозер усматривал противоречие в том месте мемуаров Штелина, где утверждалось, что чета Ринальди вернулась в Россию отдельно от музыкантов[30]. Благодаря документам, найденным Л.М. Стариковой, ныне возможно подробно реконструировать этот до недавнего времени темный биографический сюжет из жизни итальянского хореографа. Елизавета Петровна, к которой во время своего первого пребывания в России был приближен танцмейстер[31], рескриптом от 19 декабря 1741 г., посланным в Лондон тайному советнику князю Щербатову, приказала: «Живет ныне в Лондоне танцмейстер италианец, называемой Фузани, которой напредь сего купно с италианскою комедиею здесь был, а с оною назад отпущен.

И понеже мы его, Фузана, ныне паки в службу нашу принять всемилостивейше склонны, того ради, вы его, в Лондоне сыскав, о таком нашем намерении и желании, чтобы он купно с женою сюда ко двору нашему приехал, ему объявить имеете.

Жалование мы ему с женою акордуем тысячу пять сот рублев в год с прочими, обыкновенными выгодьями, а ежели он иногда сею представляемою суммою неудовольствуется, то вы, припомня ему о прежних, в бытность его здесь, ему данных от нас всемилостивейших обнадеживаниях, уверить его можете, что когда он сюда приедет, то уже таким образом принят и определен будет, что он тем совершенно довольным быть причину получить имеет. На проезд его потребные деньги вы ему выдать имеете, и оные вам паки возвращены будут. Яко же и впротчем вам его к такой сюда всяким образом езде, склонять и побуждать надлежит»[32].

Спустя несколько месяцев «рапорт», высланный из Лифляндской губернской канцелярии в Коллегию иностранных дел, сообщал, что 23 апреля 1742 г. через город Ригу проехал из Лондона в Москву «выписанной в службу Ея Императорского Величества италианец Антоний Риполдо Фасоно с женою и с двумя служители»[33]. Значит, прав был Штелин, записав, что супруги Ринальди вернулись в Россию не вместе с другими артистами. Деталь не малозначительная: она подчеркивает не только то расположение, которым Ринальди пользовался и при Елизавете Петровне

Л.-Р. Бокке. Эскизы костюмов к балетным спектаклям.
1740–1750-е гг.

(подтвержденное тем же высоким годовым жалованьем: 1400 руб. и его жене – 1200 руб.)[34]. Это свидетельствует и о том, что хореограф успел принять участие в спектаклях во время коронации новой царицы.

По обычаю, укоренившемуся со времен Анны Иоанновны, среди организованных по случаю коронации спектаклей первостепенное место отводилось жанру оперы-сериа. 29 мая 1742 г. в Москве, где, как известно, происходили все обряды, связанные с коронованием, было представлено «Милосердие Титово» (Й.А. Гассе / П. Метастазио). Опера открывала возможность для вариаций, приспосабливающих ее к наличному составу музыкальных сил и вокалистов, имевшихся тогда при дворе (Арайя находился еще в Италии)[35]. Постановка, как обычно, сопровождалась несколькими балетами под управлением Ланде. Ринальди, вероятно, сразу начал сотрудничать с французским коллегой и, наконец, даже заменил его (не ссылаясь на точные источники, некоторые русские музыковеды считают это вполне возможным[36] – учитывая, что все балеты, представленные в последующие годы в операх, были сочинены Ринальди, гипотеза имеет некоторое основание).

Стоит подчеркнуть, что сотрудничество с Ланде распространилось и на придворную танцевальную школу, созданную в 1738 г. по инициативе француза[37]. Кроме Ринальди, в преподавательской деятельности

П. (И.-Б.?) Франкарт.
Портрет композитора
Франческо Арайи. Ок. 1740

принимала участие и его жена Антония. Ей мы обязаны профессиональным обучением русских танцовщиц, достигших высокого уровня. Среди них выделялась Аксинья Сергеева (Баскакова), которая, по словам Штелина, «заимствовала от своей учительницы Фузано силу и прелесть танца»[38]. Впоследствии супругам, живущим, как и другие артисты, с несколькими служителями в покоях при Старом Зимнем дворце (и, в отличие от многих других, располагавшим шестикомнатной квартирой), поручили опекать мальчика и девочку с целью совершенствования их на танцевальной стезе[39].

В 1744 г. была представлена в Москве 26 апреля опера «Селевк» (Ф. Арайя / Дж. Бонекки[40]), чтобы отметить очередную годовщину коронации Елизаветы[41]. «Санкт-Петербургские ведомости» от 7 мая по поводу представления хореографических вставок («Гусарный балет», «Балет, состоящий из людей разных народов, которые все в масках» и «Герои, последующие за Славою»), сообщали: «а балеты весьма искусно и увеселительно отправлял господин Фузано с женою и с 10-ю другими танцовальщиками и танцовальщицами по большей части из природных российских».

В этом пассаже заслуживает внимания информация о числе и национальности артистов кордебалета: кроме Фузано и его жены, указаны десять русских танцовщиков и танцовщиц – все они воспитанники балетной школы, в которой, помимо Ланде, совершенствовали их танцевальное мастерство и супруги Ринальди. Оперный спектакль,

поставленный с большим размахом (кроме шести главных исполнителей-солистов в нем участвовали восемьдесят фигурантов), вызвал всеобщее восхищение. Спустя несколько дней после премьеры наследник российского престола, великий князь Петр Федорович, который на ней не присутствовал, выразил желание посетить музыкальное представление[42], а в июле следующего 1745 г. опера стала главным театральным событием в ряду празднеств в честь подписания мира со Швецией[43].

За «Селевком» последовал «Сципион» (Ф. Арайя / Дж. Бонекки), представленный 25 августа 1745 г., в дни брачных торжеств Петра Федоровича и Софии Ангальт-Цербстской, будущей Екатерины II. Учитывая повод, для постановки этой оперы двор не поскупился на расходы. Среди балетов, поставленных Ринальди[44] между действиями оперы, выделялся «Брак Купидона и Психе», вдохновленный известной историей, изложенной Апулеем в романе «Метаморфозы, или Золотой осел» и Джамбаттиста Марино в IV песне поэмы «Адонис». Как утверждают современники, упомянутая Аксинья Баскакова, исполнившая в балете роль Венеры, имела такой успех, что получила похвалу со стороны самой императрицы[45]. Опера была повторно представлена 27 ноября и 8 сентября следующего года по случаю именин императрицы[46]. А 21 декабря 1746 г. по случаю дня рождения Елизаветы снова поставили «Милосердие Титово».

26 апреля 1747 г., на следующий день после годовщины коронации, в Москве, где находился двор, был представлен «Митридат» (Ф. Арайя / Дж. Бонекки)[47]. За ним последовала пастораль «Прибежище мира» (Арайя / Бонекки), повторенная 7 сентября этого же года к тезоименитству Елизаветы[48]. Сведения о следующей оперной постановке относятся к 28 ноября 1750 г.: годовщина вступления Елизаветы Петровны на престол была отмечена представлением «Беллерофонта» (Ф. Арайя / Дж. Бонекки)[49]. Длительный временной интервал между постановками опер не может не вызывать некоторого удивления. Объяснить эту необычную паузу можно тем, что после кончины Ланде, случившейся в феврале 1747 г., на долю Ринальди выпало и руководство танцевальными учениками[50].

В своих мемуарах Штелин не комментирует вышеприведенного факта, но вспоминает миссию, осуществленную Ринальди в Италии между 1751 и 1753 гг., целью которой было нанять новую группу танцовщиков и танцовщиц. Всеволодский-Гернгросс, со своей стороны, цитирует документ, по которому миссия Ринальди относилась не

к 1751–1753 гг., а к 1748 г. Моозер, наконец, выдвигает гипотезу, что явное сокращение представлений новых опер, которое можно наблюдать в конце 1740-х гг., было следствием отсутствия на службе при дворе трех главных певцов: Доменико Крикки, вызванного в Берлин Фридрихом II, и четы Катерины и Филиппо Джорджи, временно уволившихся и вернувшихся в Италию. Что касается Ринальди, Моозер, видимо, не знакомый с текстом свидетельства, представленного Всеволодским-Гернгроссом, ограничивается замечанием, что некоторые упомянутые Штелином танцовщики (ангажированные Фузано) оказываются в России уже в 1750 г., но ученый не выдвигает какого-либо альтернативного предположения, учитывающего это свидетельство мемуариста[51].

В этом случае собранные Л.М. Стариковой данные, а также западноевропейские свидетельства, в том числе и упомянутое исследование М.Т. Буке о туринском театре Реджио, позволяют нам окончательно прояснить этот туманный хронологический пассаж[52]. Елизаветинский указ от 6 декабря 1748 г. (тот самый, процитированный и Всеволодским-Гернгроссом) устанавливал, что жена Фузано Антония Константини-Ринальди по причине некой болезни больше не могла танцевать и отправлялась в Италию; а ее муж – Антонио – сопровождал ее. При этом Ринальди давалось поручение вернуться не более чем через год, под страхом потери гонорара, и привезти с собой двух танцовщиков и танцовщиц и двух буффов. Они должны были заменить уволившихся Доменико Крикки и Розетту Рувинетти Бон. Фузано просил, чтобы ему дали разрешение уехать в январе следующего года (т.е. 1749-го), и существующий «Рапорт» от января 1749 г., высланный из уже упомянутой Лифляндской губернской канцелярии в Коллегию иностранных дел сообщал, что Ринальди с женою «проехали чрез Ригу за границу». В этом же 1749 г. хореограф подписал 9 августа в Падуе контракт с туринским театром Реджио, где в следующем сезоне 1749–1750 выступал с женой в балетах при двух мелодрамах – в «Сирое» (Д. Скарлатти / П. Метастазио) и «Покинутой Дидоне» (Д. Терраделлас / П. Метастазио).

Поиски желаемых Елизаветой артистов продолжались: указ императрицы от 12 января 1750 г. предписывал, чтобы Соляная контора выслала Ринальди сумму, нужную для ангажирования двух буффов (один из них – тенор Константино Компасси, впоследствии особо выделяемый Елизаветой). Фузано вернулся в Россию в июле 1750 г. (это уточняется в документе 1758 г., согласно которому Ринальди получил окончательное увольнение[53]), чтобы успеть приготовить как несколько хореографиче-

Л.-Р. Бокке. Эскизы костюмов к балетным спектаклям.
1740–1750-е гг.

ских постановок для увеселения императрицы во время летних месяцев в Петергофе, так и балеты к первому представлению «Беллерофонта», состоявшемуся, как было указано выше, 28 ноября 1750 г. Итак, отсутствие Ринальди в Петербурге длилось не с 1751 г. по 1753 г., как пишет Штелин, а с января 1749 г. до лета 1750 г.

Из программы «Беллерофонта», повторенного 21 декабря в честь дня рождения царицы[54], помимо названия балетов, можно извлечь и фамилии новых иностранных танцовщиков, привезенных Ринальди ко двору. Ими были болонская прима-балерина Коломба Маркони, оставшаяся в России с 1750 г. по 1761 г.; чета Маура и Джузеппе Фабиани, вероятно, служившие до 1764 г., Гаэтано Андреоцци, по прозвищу Тордо, вероятно, выступавший до 1768[55]. В списке отсутствует имя Антонии Константини, по всей вероятности, из-за плохого здоровья она не вернулась в Петербург с мужем. В столице, с другой стороны, присутствовал французский танцовщик-танцмейстер, некий Жосет (Жоссет)[56], принятый ко двору в период отъезда Ринальди, чтобы управлять Императорской танцевальной школой, ученики которой, как и в прежние времена, участвовали в исполнении хореографических номеров в новых оперных спектаклях, оказывая необходимую поддержку итальянской труппе. Жосет остался в службе и после возвращения Ринальди, с которым сотрудничал в постановке новых балетов.

Луи Токке. Портрет императрицы Елизаветы Петровны (фрагмент). 1756

В первые месяцы 1751 г. Ринальди, помимо репетиций балетов для нового представления «Беллерофонта» (16 февраля), работал над хореографией к опере «Евдоксия венчанная, или Феодосий Второй» (Ф. Арайя / Дж. Бонекки), которую представили в Москве 28 апреля на годовщину коронации[57].

Между маем 1751 г. и 1755 г. снова отмечается сокращение количества оперных спектаклей при русском дворе. Возможно, оно объясняется той же причиной, которую в качестве предположения высказал Моозер относительно периода 1748–1751 гг., т.е. отсутствием некоторых певцов итальянской труппы. Однако, вероятнее, что это произошло вследствие продолжительного пребывания двора в Москве (декабрь 1752 – май 1754 гг.), а также отъезда в 1752 г. либреттиста Бонекки[58]. Симптоматично, что в этот период взамен новых опер даются возобновленные представления: 24 мая 1751 г., 26 апреля и 7 сентября 1752 г., 5 сентября 1753 г. «Евдоксия венчанная»; 16 декабря 1751 г. «Милосердие Титово»; 29 апреля 1753 «Беллерофонт»[59]. При этом деятельность Ринальди была довольно напряженной, т.к. для повторных оперных постановок балеты ставились заново и сочинялись танцы для ставших популярными при дворе интермеццо и кантат[60] (и те, и другие обычно сопровождались балетами).

Наконец, коснемся даты, имеющей большое значение для русской театральной культуры: 27 февраля 1755 г. по инициативе Елизаветы была представлена первая «русская» опера «Цефал и Прокрис» на ли-

бретто русского автора – в то время полковника А.П. Сумарокова. Музыка Арайи, использовавшая характерные для первой половины столетия приемы оперы-сериа, не отличалась оригинальностью акцентов[61]. Но тот факт, что либретто, основанное – как и первый балет в «Евдоксии» – на мифологической истории из «Метаморфоз» Овидия, было написано на русском языке и воплощено группой молодых, талантливых артистов, рожденных и воспитанных в России, обеспечил опере большой успех, который повторялся на каждом из многочисленных представлений, продолжавшихся примерно до 1790 г.[62] С большим восторгом были приняты и балеты, созданные и управляемые Ринальди. За двумя первыми действиями последовали хореографические дивертисменты: «Священница Минерва, жрец Юпитеров, афиняне и афинянки приношением жертвы тщатся Юпитера смягчить», «Нимфы и сатиры изъявляют свою радость, что их жилищи прежнюю красоту получили». Третий и последний акт завершался эффектным балетом «Баханты», подробное описание которого сохранило либретто оперы:

«[Орфей] по многом своем сетовании исполнен несносной печалию, удалился от света и скрылся на горах Фракийских, довольствуясь одним своим пением и игранием лиры. На пение и играние его восхищенны сбегалися дикие звери, слетались птицы, всякое животное собиралось, и ко вниманию того древеса приблизились. Женщины Фракийские в него влюбляться принуждены были, но он, храня верность, и ее одну в сердце имея памятуя Евридису, не был более тронут ни чьею красотой. Сим презрением ожесточилися они и, избрав день празднования Бахусу, напали на Орфея и его умертвили <…>. По сем почтить празднование и победу Бахантов является Бахус сам, и его присутствием торжествование оканчивается»[63].

Вскоре после первого представления «Цефала и Прокрис» была запланирована новая итальянская опера «Александр в Индии». Ее готовили к декабрю, приурочивая ко дню рождения императрицы, но, в силу разных обстоятельств, спектакль состоялся только 18 февраля 1756 г.[64]. Как обычно, автор хореографии Ринальди сочинил три балета, сопровождавших оперу. Первый: «несколько македонцев Клеофидиных и жен Греческих из стана Александра»; второй: «несколько индейцев, возвращающихся от перехода через реку Идасп»; третий: «учрежденный на подобие балетов парижской оперы, несколько воинов и Амазонок, находящихся при Александровом войске». Опера была повторно представлена 21 февраля, 28 апреля и 1 июля 1756 г.[65].

Об авторитете, которым в то время Ринальди пользовался при дворе, свидетельствует челобитная польского музыканта Антони Кржижановски, в которой он в марте 1758 г. ходатайствовал о месте «к исправлению капельдинерской и театрально-служительской должности». В свою поддержку проситель приложил к письму две «рекомендательные» записки, подписанные Арайей, а также Ринальди[66].

Начиная с мая 1755 г. Ринальди занялся постановками балетов при операх, интермеццо и других музыкальных спектаклях, организованных в Ораниенбауме (в летней резиденции наследника престола). Будущий император Петр III, учившийся играть на скрипке у итальянских мастеров, несмотря на свои солдафонские пристрастия, был страстным любителем музыки. Как свидетельствует Штелин[67], зимой в Петербурге он организовывал концерты, в которых лично участвовал в качестве «первой скрипки»; летом, при своем малом дворе в Ораниенбауме, чередовал любимые военные экзерциции с представлениями забавных итальянских интермеццо. В 1756 г. число оркестрантов его императорского высочества так увеличилось, что Петр Федорович решил строить здание, специально предназначенное для музыки. Так родился известный ораниенбаумский «Оперный дом», где, по образцу столичных, представлялись кантаты и оперы, уже поставленные в Петербурге или нового сочинения. Когда позволяла погода, музыкальные развлечения устраивались и в великолепных садах великокняжеской резиденции[68].

Возможно, что императрица старалась установить с племянником, назначенным ею наследником престола, более теплые отношения, и поэтому не отказалась уступить великому князю не только лучших музыкантов и певцов своей итальянской труппы, но и придворных композитора и хореографа. Тем временем, переезжая из столицы в летние резиденции – Царское Село и Петергоф, Елизавета (из-за отсутствия их при большом дворе) утешалась представлениями французских пьес[69]. Наконец, нельзя исключить и того, что на переезд Ринальди и других артистов в Ораниенбаум известное влияние оказало создание «Русского для представления трагедий и комечдий театра» (30 августа 1756 г.), первого профессионального театра, открытого первые два года для широкой публики. На национальный театр, как известно, Елизавета и назначенный ею директор А.П. Сумароков возлагали большие надежды, и первые его шаги требовали, конечно, особого внимания и времени.

Службу в Ораниенбауме можно считать последним творческим сезоном Ринальди, о котором мы все еще мало знаем. В июне 1755 г. с балетами хореографа в Ораниенбауме был инсценирован «диалог в музыке» Ф. Арайи на либретто Метастазио «Плененный Амур» («Любовь невольник»). В июне 1756 г. прошло повторное представление оперы «Прибежище мира» (Ф. Арайя / Дж. Бонекки), которую исполнили 24 числа того же месяца и в столице[70]. Летом следующего 1757 г. состоялось повторное (но тоже с новыми балетами) представление оперы «Беллерофонт»[71], а также новой «драматической кантаты» «Пророчествующая Урания» (Ф. Арайя / А. Денцио[72]), организованное по инициативе Екатерины и посвященное, как и предыдущий спектакль, именинам Петра Федоровича. Сочиненная для него хореография называлась «Балет веселяющегося народа»[73]. В декабре того же 1757 г. Арайя и Денцио сочинили кантату «Юнона помощница» (*Junon Secourable, Lucine*), заказанную великим князем по случаю рождения дочери, великой княжны Анны Петровны. Однако, неизвестно, была ли исполнена эта кантата в столице или в Ораниенбауме, т.к. Екатерина находилась в Петербурге. Неизвестно также, сопровождалась ли она балетами, как прежние представления кантат[74].

О деятельности Ринальди в первые месяцы 1758 г. у нас сведений нет. Нужно вспомнить, что с декабря предшествующего года в Петербурге выступала труппа Джованни Баттисты (Джамбаттисты) Локателли, принесшая в Россию не только жанр оперы-буффа, но и обновленный тип театрального балета, хореографом которого являлся Антоний Сакко – балетмейстер труппы. Несомненно, что в продолжение нескольких месяцев (между сентябрем 1757 г. и мартом 1759 г.) оба – Ринальди и Сакко – пребывали при русском дворе и, вероятно, были лично знакомы. Можно предположить, что Ринальди давал молодому коллеге ценные советы для продолжения его театральной деятельности в России.

Документ от 4 июля 1758 г. свидетельствует, что императрица, приняв челобитную от Фузано с просьбой об увольнении «за старостью и повреждением здоровья», указала выдать балетмейстеру паспорт и все деньги, не доданные ему в период долговременной службы при дворе (например, за его миссию в Италии 1748–1750 гг.): в итоге 1104 рублей и 60 копеек[75]. В августе 14 числа Елизавета распорядилась, чтобы был нанят новый хореограф – восходящая звезда венской сцены Франц Гильфердинг[76]. Отъезд Ринальди был отложен (вероятно, из-за плохого самочувствия) на несколько месяцев: 19 марта 1759 г. «итальянской

компании балетмейстер италианец Фузан и при нем служитель родом из Праги Франсоа Митилбах» проехали «чрез город Ригу» в Италию[77].

Завершилась, таким образом, окончательно, долгая связь Фузано с Россией. Согласно процитированному выше *«Dictionnaire de la danse»*, Антонио Ринальди скончался в апреле этого же 1759 г.[78].

[1] Жан-Батист Ланде, родился во Франции (точная дата неизвестна), приехал в Петербург в июне 1733 г. после пребывания в качестве балетмейстера при польском и шведском дворах. С 1 августа 1734 г. он поступил на службу как учитель танцев в Кадетский шляхетный корпус. Уже в марте 1736 г. некоторые из его учеников начали принимать участие в балетных сценах придворных оперных спектаклей. В сентябре 1737 г. Ланде подал императрице челобитную, в которой предлагал основать «Танцовальную» школу. Его предложение было принято, и с 1 января 1738 г. француз значился на службе при дворе, где создал первую в России Танцевальную Ея Императорского Величества школу, впоследствии Императорское петербургское Театральное училище, преобразованное в Академию русского балета имени А.Я. Вагановой. Скончался Ланде в Петербурге 26 февраля 1747 г. (См. Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1 / Сост., авт. вступ. статьи и коммент. Л.М. Старикова. М., 2003. С. 382. № 362).

[2] Мариус Петипа, будучи признанным танцовщиком на родине, был приглашен в возрасте 28 лет в Петербург в 1847 г. (т.е. через сто лет после смерти Ланде). Вскоре профессию танцовщика он стал совмещать с деятельностью учителя танцев и хореографа, образовав десятки звезд танца и создав более 60 хореографических спектаклей, до сих пор присутствующих в репертуаре большинства мировых музыкальных театров. В 1893 г. за свои заслуги Петипа был пожалован в российские подданные. Скончался в Гурзуфе, в 1910 г.

[3] По мнению некоторых исследователей, Фоссано (Фузано) – фамилия матери Ринальди; по другим – это было прозвище, происходящее от итальянского слова «fuso» (веретено), что-то вроде намека на виртуозность Ринальди-танцовщика. В русских источниках танцовщик обычно именуется по своему прозвищу.

[4] В частности, сошлюсь на многотомное собрание документов (в 3 выпусках) Л.М. Стариковой «Театральная жизнь в России. Документальная хроника 1730–1761», на исследования В.Н. Всеволодского-Гернгросса, в частности, на его книгу о театре эпохи Елизаветы Петровны, написанную в 1912 г., но напечатанную только в 2003 г., и фундаментальный труд швейцарского ученого Р.-А. Моозера, появившийся в середине XX в. Что касается ранних публикаций, здесь ограничусь указанием на мемуары Я. фон Штелина, относящиеся к XVIII в. Библиографию, касающуюся отдельных деталей, см. в примечаниях ниже.

[5] Неаполь в качестве города рождения А. Ринальди указывается, например, в статье из «Dictionnaire de la danse», Larousse, 1999 (см. статью «Fossano [ou Fusano, Fossan, Rinaldi Antonio dit]»); Венеция – в статье из энциклопедии «Русский балет», (М., 1997). Возможно, что русские источники, называющие Ринальди венецианцем, идентифицировали одно из первых мест его работы с местом его рождения. Что касается даты рождения, «Dictionnaire de la danse» предлагает – 1715 г., но, учитывая, что, как напоминает М.Т. Буке (см. прим. 6), в начале 1730-х гг. Ринальди уже подписал контракт с придворным театром Турина, кажется более логичным сдвинуть дату на несколько лет назад. В пользу более ранней даты рождения свидетельствует и указ от 4 июля 1758 г., согласно которому Ринальди позволили окончательно оставить службу при русском дворе (см. прим.16) по шаткости здоровья и «старости»: если бы он родился в 1715 г., ему было бы всего 43 года.

[6] Storia del teatro regio di Torino, т. I: *Bouquet M.Th.* Il teatro di corte dalle origini al 1788. Torino, 1976. P. 131.

[7] *Sartori C.* I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici. T. I-V+Indici I-II, Cuneo, 1990–1994. T. III. P. 317. № 11871.

[8] *Burney G.* General History of Music. London, 1789. T. IV. P. 375–381.

[9] Первая труппа во главе с Томмазо Ристори, взятая «взаймы» у польского короля Августа II, прибыла в Москву в 1731 г. по случаю празднования коронации Анны Иоанновны; вторая, набранная непосредственно в Италии представителем от русского двора, выступала в Петербурге с конца весны 1733 г. по декабрь 1734 г., третья, о которой идет речь, приехала в Россию в апреле 1735 г. и оставалась до 1737–38 г. Во всяком случае, многие артисты или по желанию императрицы (как Пьетро Мира) или по своим контрактам задерживались в Петербурге и на более длительный срок.

[10] Франческо Арайя (1708, Неаполь – Болонья или Неаполь, ок. 1770) был тогда уже известным композитором. Он пробыл в России более четверти века, уехав в 1759 г., а в 1761 г. вернулся в Петербург по приглашению Петра III, для которого сочинил несколько новых опер. В июне 1762 г., после государственного переворота, приведшего к власти Екатерину II, Арайя – богатый и авторитетный музыкант, вернулся на родину, где посвятил себя преподаванию.

[11] Козимо Дамиано Тези между 1727 и 1729 гг. работал хореографом в Венеции, где, как сообщает К. Сартори, занимался постановкой балетов в операх. В Петербурге его (вместе с женой) годовой оклад составлял 1000 рублей (см.: Театральная жизнь в России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника. 1730–1740. Вып. I. Сост., автор вступ. статьи и коммент. Л.М. Старикова. М., 1996. С. 299–300, № 154). Джузеппе Бруноро, по свидетельству Сартори, также до России работал как хореограф в Модене и во Флоренции. Тези, как и Бруноро, оставались в России до 1738 г. После возвращения на родину первый – в карнавал 1741 г. ставил балеты в опере «Зенобия» (либретто Метастазио), представленной в Брешии (*Sartori C.* I libretti italiani a stampa . T. V. P. 528. № 25308); а второй – в сезон 1739–1740 гг. работал в Неаполе в театре Сан-Карло (*Croce B.* I teatri di Napoli. Napoli, 1891. P. 348).

[12] Антония Константини участвовала в балетах оперы «Сила любви и ненависти» и так же как и Джулия Портези, «наилучше себя показала» (см.: *Штелин Я.* Историческое описание онаго театрального действия, которое называется опера // Театральная жизнь в России в эпоху Анны Иоанновны. С. 572).

[13] В течение этих трех лет Ринальди ставил балетные дивертисменты и танцевальные номера в комедиях дель арте, интермедиях и интермеццо, исполнителями которых являлись не всегда профессиональные танцовщики, а и артисты комедии дель арте, использовавшие в качестве выразительных средств танец, акробатику, пение и проч.

[14] Театральная жизнь в России в эпоху Анны Иоанновны. С. 272–293. Из записей Аволио следует, что первые траты на представлений группы, в которую входили Ринальди и его товарищи, относятся к 29 апреля (10 мая) 1735 г. Уточняю здесь, что первая дата (старый стиль) относится к юлианскому календарю, действовавшему в России до 1 февраля 1918 г.; вторая (новый стиль) к григорианскому. В XVIII в. разница в датах двух календарей составляла 11 дней. Далее все даты приводятся по старому стилю.

[15] Как видно из документов, интермеццо представлялись при дворе раз в неделю, включали наряду с вокальными пассажами и хореографические номера. «Санкт-Петербургские ведомости» от 18 ноября 1736 г., например, объявляют: «Ее Императорское Величество наша всемилостивейшая государыня изволила третьего дня после кушанья забавляться санною ездою и притом прибыть в обретающийся в зимнем доме театр, где театральные игры и Комедии начало свое восприяли. При сем случае представлено было италианское Интермеццо "Ортолано", с изрядными балетами».

[16] Впервые опера Ф. Арайи, сочиненная на текст Ф. Праты, одного из директоров театра Оперы в Милане, как значится в напечатанном либретто (см. История русской музыки в 10 томах. Т II. М., 1984. С. 95), была представлена в Милане во время карнавала 1734 г.

[17] Стоит напомнить, что до начала XVIII в. балетный сценический танец был русской публике совершенно не знаком. Первые русские «балы», не всеми безоговорочно принятые, были организованы по желанию Петра I, царя, который, оглядываясь на Европу, перевернул не только политическую и экономическую, но и культурную жизнь своей страны. С тех пор танец стал важным предметом обучения во всех учебных заведениях, а умение танцевать – настоящим социальным обязательством для дворян. Следовательно, нужен был приток с Запада более или менее квалифицированных танцмейстеров.

[18] *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935. С. 151. Несмотря на то, что в этой и других статьях Я. Штелина присутствуют некоторые неточности, сведения, сообщенные им как очевидцем, являются для нас ценным материалом. Так отметим, что в Париже и в Лондоне А. Ринальди выступал и до своего русского турне. Что касается определения «гротескного танцора», см. примеч. 36.

[19] Д. Бон и К. Джибелли недаром считаются родоначальниками русской сценографии (см. *Давыдова М.В.* Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII – начала XX в. М., 1974. С. 9–12).

[20] *Арапов П.* Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 64; Театральная жизнь в России в эпоху Анны Иоанновны. С. 299–300. № 154 и С. 302. № 156.

[21] *Mooser R.-A.* Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIme siècle. T. I–III, Genève, 1948–1951. T. I. P. 153, 154.

[22] Театральная жизнь в России в эпоху Анны Иоанновны. С. 321. № 176.

[23] Там же. С. 300. № 154.

[24] Там же. С. 301. № 155.

[25] По поводу авторства либретто к опере «Притворный Нин», представленной в России, существует мнение, что оно принадлежало Ф. Сильванни (New Grove Dictionnary of Opera. T. I–IV. London, 1992, см. статью «Araia [Araja]». T. I. P. 160). Большинство же исследователей, как русских, так и западных (см., например, Сводный каталог книг на иностранных языках в России в XVIII веке. 1701–1800. Т. 1. № 1929 и статью «Araia» в Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Torino, 1983–1988. *Le biografie*. T. I. P. 125) приписывают его П. Метастазио.

[26] Театральная жизнь в России в эпоху Анны Иоанновны. С. 318, 321. № 176.

[27] См. статью под ред. *Ascarelli A.* // Dizionario biografico degli italiani. T.17. Roma, 1974.

[28] См. *Lajarte T. de*. Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra. Paris, 1878. T. I. P.113.

[29] Storia del teatro regio di Torino. P. 135. Напомним, что представление каждой мелодрамы требовало, по крайней мере, трех балетов, вводимых между действиями, а иногда и между прологом и первым действием.

[30] *Mooser R.-A.* Op. cit. P. 154.

[31] *Штелин Я.* Указ. соч. С. 153.

[32] Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1. М., 2003. С. 191. № 222.

[33] Там же. С. 210. № 231/а.

[34] См. там же. С. 216–222. №. 238.

[35] Касательно представления оперы «Милосердие Титово» сошлюсь на свою статью «Театральные торжества по случаю коронации императрицы Елизаветы Петровны: пролог "Россия по печали паки обрадованная" и опера-сериа "Милосердие Титово"» // Окказиональная литература в контексте праздничной культуры России XVIII века. СПб., 2010. С. 311–324. Из дошедших до нас документов (см. Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. С. 115. № 60; С. 120, 121. № 75 и 76) известно, что «Милосердие Титово» было повторено 25 ноября 1746 г. по случаю годовщины вступления на престол Елизаветы и 21 декабря того же года в честь дня рождения царицы.

[36] См., например, *Гозенпуд А.* Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. Л., 1950. С. 56. «Прославлению Елизаветы, – замечает автор, – служили и аллегорические балеты "Радость народа о явлении Астреи

на Российском горизонте и о восстановлении золотого времени" и "Золотое яблоко на пире богов и суд Парисов", поставленные Фузано. <…> Исполнили эти балеты ученики Ланде и Фузано по балетной школе».

[37] См. прим. 1.

[38] *Штелин Я.* Указ. соч. С. 153.

[39] Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 2. Ч. 1. С. 260. № 265.

[40] Уроженец Флоренции Джузеппе Бонекки приехал в Россию вслед за Арайей, для которого в течение десяти лет своего петербургского пребывания сочинял оперные либретто. Уволившись в 1752 г. (см. прим. 58), Бонекки вернулся в Италию, затем совершил короткое турне в Лиссабон, продолжил работать на родине, где скончался около 1795 г. Подробную биографию Дж. Бонекки см. *Mooser R.-A.* Op. cit. P. 203–206; *Демин А.О.* «Подлое звание театрального стихотворца». А.П. Сумароков и Дж. Бонекки // Turu twórczości literackiej: od mistrza pióra do grafomana (Acta Universitatis Lodziensis. Folia letteraria rossica. 11), Łódź, 2018. С. 55–63.

[41] Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 2. Ч. 1. С. 66. № 11. См. также изданное содержание оперы: С. 71. № 12. Повторные представления оперы прошли 9 января и 27 апреля 1746 г. (там же: С. 111. № 45; С. 114. № 53). Состав русской балетной труппы 1744 г. см. там же: С. 380. № 358).

[42] «Санкт-Петербургские ведомости» от 10 мая сообщали, что 3 мая «Его Императорское Высочество государь великий князь для удовольствования достохвального своего любопытства изволил пойти в Оперный дом и смотреть тамошнюю перспективную живопись и машины на театре с их движением и действиями». Информация «Ведомостей» свидетельствует, что успеху «Селевка», как, впрочем, и успеху последующих опер, способствовали декорации Джузеппе Валериани, приехавшего в Петербург в 1742 г. В Италии он являлся одним из учителей Дж.Б. Пиранези, в Петербурге со временем был назначен «театральным инженером, живописцем Ея Императорского Величества и профессором перспективы при Академии наук». Признание, которым он пользовался, подтверждает его высокий гонорар, составлявший в 1757 г. 2500 руб. в год. Скончался в Петербурге в 1762 г.

[43] См. «Камер-фурьерский журнал» от 16 июля 1744 г.

[44] См. «Программу» оперы в кн. Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 2. Ч. 1. С. 93–96. № 32. Балеты назывались:

«Балет, представляющий свадьбу батавцев»; «Имя великого более приличествует тому, кто великодушно прощает, нежели кто делает отомщение» и «Брак Купидона и Психе».

[45] *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Театр в России при Елизавете Петровне. СПб., 2003. С. 85. Со ссылкой на И. Горбунова.

[46] См. Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. II. Ч. I. С. 111. № 44.; С. 118. № 63; С. 120, 121. № 75,76.

[47] См. там же. С. 121 и 124. № 78/а и 78/б. См. также «Программу оперы», там же: С. 126. №. 79: «Балет, состоящий из нимф, идущих на морской берег рыбу ловить, и из матросов, которые хотят их восхитить [похитить]»; «Балет, представляющий несколько садовников и садовниц, которые, сломивши множество ветвей с дерев, плетут из них венок и полагают оный по середине сада»; «Балет, представляющий китайское торжество», исполняемый в предыдущей опере.

[48] См. там же. С. 138. № 109; С. 138–139. № 110; С. 139. № 111,112; С. 140–141. № 117/а и 117/б; С.141. № 118/а и 118/в.

[49] Этим представлением был открыт новый Оперный дом, воздвигнутый по воле императрицы вместо сгоревшего за несколько месяцев до празднества. «Беллерофонт» был повторно представлен 21 декабря того же года по случаю дня рождения императрицы (см. там же. С. 171. № 203; С. 174–175. № 204, 205/а и 206).

[50] В указе Елизаветы Петровны Соляной конторе от 11 октября 1748 г. идет речь о жалованье ученикам, находящимся «при балетмейстере Фузане во обучении балетов» (там же. С. 383–384. № 366). В 1748 г. состав русской балетной труппы изменился (см. там же. С. 392–393. № 368); часть прежних танцовщиков уволилась, в том числе двое перешли на преподавательскую деятельность (см. там же. С. 383. № 365; С. 386–392. № 367), и в труппу влились новые танцовщики из учеников (см. там же. С. 26).

[51] *Штелин Я.* Указ. соч. С. 154; *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Указ. соч. С. 39–40; *Mooser R.-A.* Op. cit. P. 222 и 154.

[52] Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. II. Ч. I. С. 342–346. № 320/a, 320/b, 320/v, 322 и *Storia del teatro regio di Torino*. P. 283. См. прим. 100.

[53] См. Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1751–1761. Вып. 3. Ч. I, М., 2011. С. 483. № 1104.

[54] См. Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 2. С.183. № 210/а, б.

[55] Там же. Вып. 2. Ч. I. С. 181. № 207. Сведения об этих танцовщиках см. *Mooser R.-A* Op. cit. P. 242–243. Балеты «Колен-маляр, или Жмурки», «Собрание ловцов и ловиц, приносящие дар Диане».

[56] Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 2. Ч. I. С. 362. № 341. Жосет (вероятно, прозвище) – французский танцовщик, о котором не имеется подробных сведений. Он состоял на службе у Елизаветы Петровны в Петергофе.

[57] См. Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 3. Ч. I. С. 38. № 14/а, 14/б, 14/в; С. 41. № 23/а, 23/б, 23/в. В оперу входили три балета, о которых в либретто написано: «Первый изобретает торжество, которым корабельщики в порте Константинопольском изъявляют радость свою о благополучном Камбиза прибытии, представляя басню о Галатее, Полифеме и Ацисе, так как оная Овидием описывается. Вторый есть позорище, данное народу при случае торжеств императорского брака, взятие Златаго руна представляющее. Третий изображает веселие всего Феодосиева двора о браке сем» (см. Евдоксия венчанная, или Феодосий Второй. СПб., 1751. С. 5).

[58] Уволившийся по семейным обстоятельствам Бонекки намеревался продолжить сотрудничество с русским двором, пообещав ежегодно высылать в Петербург по два новых либретто. Однако, несмотря на официальное одобрение этого предложения, Бонекки, по возвращении в Италию, взятых на себя обязательств не придерживался (см. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 3. Ч. I. С. 377–379. № 987, 988, 989/а, 989/б).

[59] О «Евдоксии венчанной» см. Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 3. Ч. I. С. 43. № 28/а, 28/б; С. 59. № 101/в; С. 65. № 122, 123/а, 123/б, 123/в.; С. 280. № 887; С. 87–88. № 190, 191/а, 191/б, 191/в; о «Милосердии Титове»: Петербургский балет. Три века. С. 60; о «Беллерофонте»: Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 3. Ч. I. С. 85. № 180/а.

[60] *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Указ. соч. С. 46. Исследователь упоминает, например, кантату Бонекки «Корона Александра Великого».

[61] *Mooser R.-A.* Op. cit. P. 259.

[62] О расположении, с которым публика приняла постановку оперы, красноречиво свидетельствует пространный отзыв, опубликованный в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 3 марта 1755 г. Во время петербургского пребывания Ринальди «Цефал и Прокрис» был повторен 2 мая и 8 сентября 1755 г. и 24 февраля 1756 г. (см. Театральная жизнь

России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 3. Ч. I. С. 122. № 312/а, 312/б, 312/в; С. 128. № 339/а, 339/б, 339/в; С. 142. № 399/а).

[63] Цефал и Прокрис. Либретто. СПб., 1755.

[64] Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 3. Ч. I. С. 140, № 395. Либретто см. там же. С. 293–295. № 894.

[65] См. там же. С. 142. № 398, 399/а; С. 143. № 401/б, 401/в; С. 144. № 402/а, 402/б, 402/в; С.148. № 419/б. В 1759 г., после отъезда Ринальди на родину, «Александр в Индии» был повторен в Ораниенбауме (см. там же. С. 319–321. № 916). Балетами тогда управлял Франческо Кальцеваро, о котором см. прим. 21.

[66] См. там же. С. 456. № 1068. В двух записках читаем (текст на итальянском языке): «Я подписанный утверждаю, что вышеупомянутый Антони способен хорошо служить каппельдинером. Франч. Арая» и «Я подписанный утверждаю как выше. Фоссано».

[67] *Штелин Я.* Указ. соч. С. 93–95, 124.

[68] Большинство свидетельств указывает, что здание было построено по проекту архитектора Антонио Ринальди (однофамильца хореографа, одного из авторов Ораниенбаумского ансамбля); его соавтором являлся П.Ю. Патон, ученик Трезини и Растрелли. Антонио Ринальди, уроженец Неаполя, после учебы у Ванвителли в Италии, в 1752 г. был ангажирован украинским гетманом К.Г. Разумовским, братом фаворита Елизаветы Петровны и большим любителем музыки. После двухлетнего пребывания на Украине, Ринальди, переехав в Петербург, поступил на службу к великому князю Петру Федоровичу, за которым позже последовал в Ораниенбаум. Его способности высоко ценила и жена наследника, будущая Екатерина II, которая после своего вступления на престол назначила Ринальди придворным архитектором. Он состоял в этой должности до 1784 г., пока болезнь вследствие несчастного падения со строительных лесов не заставила его уволиться. Награжденный годовой пенсией в 1000 руб., А. Ринальди вернулся в Италию, где скончался в 1794 г.

[69] См. документы, опубликованные Л.М. Стариковой в кн. Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 3. Ч. I. С. 146–153. При дворе французский театр (трагедии и комедии) представляла труппа Шарля де Сериньи, приехавшая в Россию в 1742 г. во время празднований коронации Елизаветы, где оставалась до 1758–1759 гг. На новых условиях просуществовала до декабря 1761 (до кончины Елизаветы и была уволена Петром III).

[70] См. *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Указ. соч. С. 39. Премьера оперы датируется 26 апреля 1748 г. (см. Петербургский балет. Три века. Хроника. Т. 1. СПб., 2014. С. 70).

[71] Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 3. Ч. I. С. 299. № 897. Балеты: «Балет, отправляемый военными людьми» и «Балет, отправляемый турками».

[72] Антонио Денцио, родом из Венеции, был принят на русскую службу как «придворный поэт» в 1755 г., через три года после отъезда Бонекки. Он служил при Петре Федоровиче до конца 1758 – начала 1759 г., затем его заменил либреттист Лудовико Лаццарони. В Ораниенбауме должность капельмейстера и композитора, вначале порученная Арайе, в 1758–1759 г. перешла к Винченцо Манфредини. После вступления на престол Петр Федорович назначил Манфредини придворным капельмейстером вместо Г.Фр. Раупаха, заменившего в 1759 г. Арайю. Несмотря на дворцовый переворот, Манфредини сохранил свою должность и при Екатерине II.

[73] На титульном листе либретто значится: «Пророчествующая Урания, Кантата с хорами, отправленная пред балетом веселящегося народа при случае высокаго тезоименитства его Императорскаго Высочества Государя Великаго Князя и проч., и проч., празнованного после дня святых Апостол Петра и Павла в Ораниэнбомском саду по учреждению ея Императорскаго Высочества Государыни Великия Княгини 1757 году» (см. Театральная жизнь в России в эпоху Елизаветы Петровны. Вып. 3. Ч. I. С.302–303. № 900).

[74] См. там же. С. 305–307. № 903.

[75] См. там же. С. 483–485. № 1104,1105,1106.

[76] См. там же. С. 485–486. № 1108. Гильфердинг официально начал свою службу 5 ноября 1758 г. (см. там же. С. 494. №1125 и С. 52. № 1171).

[77] Там же. С. 485. № 1107.

[78] Я утверждаю эту дату, основываясь на свидетельстве знаменитого французского танцмейстера Ж.-Ж. Новерра, которое содержится в его «Письмах о танце» (Lettres sur la danse, et sur les ballets par M. Noverre. Lyon, 1760). В 10-м письме французский хореограф вспоминает «la gentillesse de Fossano» («любезность Фоссано») как качество, которое современные итальянские танцовщики не сумели «hériter» («унаследовать»): из этого заявления с большой вероятностью следует, что в 1760 г., когда «Письма» были опубликованы, Ринальди уже не было в живых.

Людмила Старикова

Точка или многоточие в погребальном детективе?

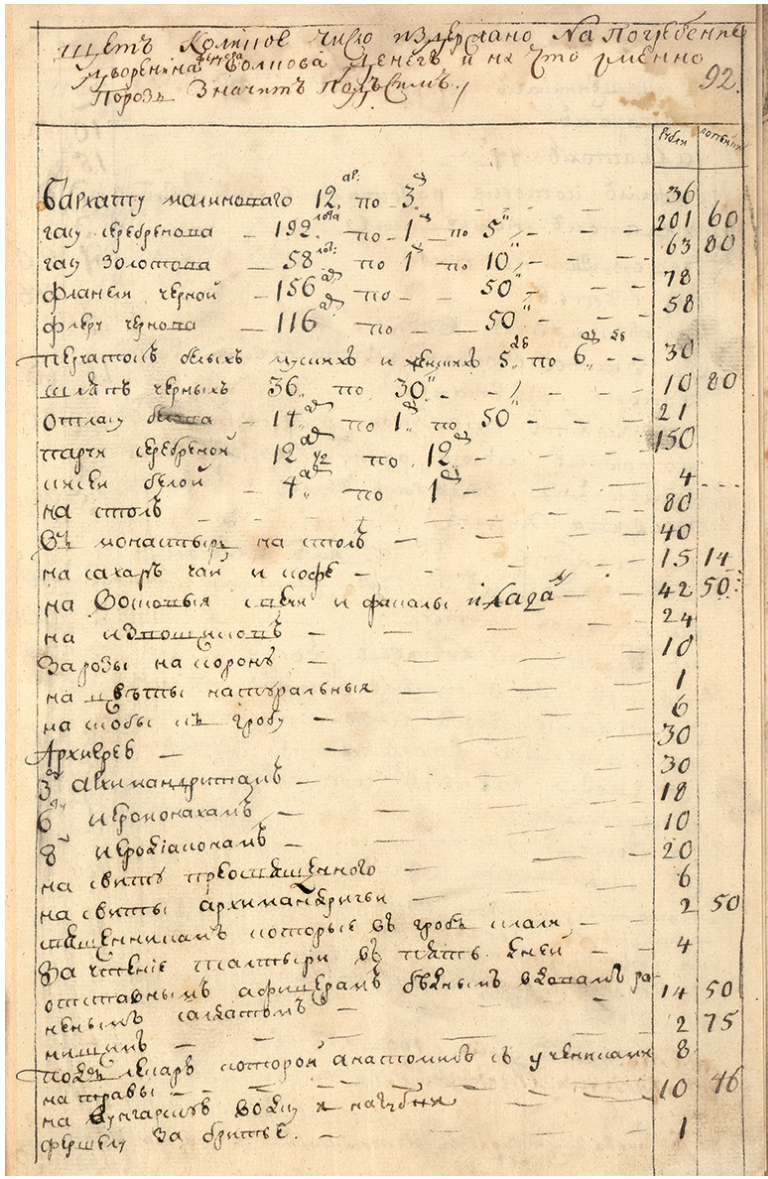
(Где похоронен «первый русский актер» Ф.Г. Волков)

В 1966 г., будучи студенткой ГИТИСа, я пришла работать в Музей им. А.А. Бахрушина (сперва внештатным экскурсоводом) – и оставалась в нем 20 лет до 1986-го, когда (написав кандидатскую диссертацию) перешла в Институт искусствознания. Начав свое профессиональное поприще театроведа с изучения западноевропейского сценического искусства (диплом защитила о творчестве Макса Рейнхардта) – в Музее была захвачена русским театром XVIII в. и главной его фигурой – Федором Волковым.

Ф.Г. Волков.
Гравюра Е.П. Чемесова
(1764) с оригинала
А.П. Лосенко

Однако, размышляя и говоря о нем (на экскурсиях и лекциях), я все время «спотыкалась» о неизвестное или недоказанное в его биографии и творчестве. Эта недоказанность казалась тогда непреодолимой и, что было еще более огорчительным – она уже не раздражала (не будоражила) историков театра.

В Бахрушинском музее находились (и находятся) несколько подлинных документальных свидетельств, касавшихся Ф.Г. Волкова, заинтересовавших меня. «Оттолкнувшись» от них, я начала погружаться в архивный Космос документов XVIII в.: работала в архивохранилищах Москвы, Ленинграда, затем Ростова и Ярославля. Свой первый «архивный улов» новых сведений о Ф.Г. Волкове я опубликовала 40 лет назад[1], и среди них находился документ от апреля 1763 г., составленный и написанный младшим братом Федора Григорьевича – Григорием[2]. Ввиду особой ценности содержащейся в нем информации, стоит привести его еще раз:



Щетъ Колико число издержано на погребение дворянина Федора Волкова денегъ и на что именно порозъ значитъ подъ симъ. 92.

	Рубли	Копейки
Бархату малиноваго 12 ар. по 3 д.	36	
гасу серебрянова — 192 лота по 1 д. по 5 "	201	60
гасу золотова — 58 лот. по 1 д. по 10 "	63	80
фланели черной — 156 ад. по — 50 "	78	
флеру чернова — 116 ад. по — 50 "	58	
перчатокъ белыхъ мускихъ и женскихъ 5 дв. по 6 дв.	30	
шляпъ черныхъ 36 по 30 "	10	80
отласу белова — 14 ад. по 1 д. по 50 "	21	
парчи серебреной 12 ад. по 12 д.	150	
кисеи белой — 4 ад. по 1 д.	4	
на столъ	80	
въ монастырь на столъ	40	
на сахаръ чай и кофе	15	14
на восковыя свечи и факалы и лада	42	50
на извощиковъ	24	
за розы на коронъ	10	
на цвѣты натуральныя	1	
на скобы къ гробу	6	
Архиереевъ	30	
3 архимандритамъ	30	
6 ти иеромонахамъ	18	
8 и иеродіаконамъ	10	
на свиту преосвященного	20	
на свиты архимандричьи	6	
священникамъ которые въ гробъ клали	2	50
за чтеніе псалтыри въ пять дней	4	
отставнымъ афицерамъ бѣднымъ вдовамъ раненымъ салдатомъ	14	50
нищимъ	2	75
подъ лекаръ которой анатомилъ съ учениками	8	
на травы	10	46
на бунгарскую водку и на губки		
фершелу за бритье	1	

«Щет коликое число издержано на погребение дворянина Федора Волкова денег и на что именно порозь значит под сим: руб. и коп.

Бархату малиноваго	12 ар. по 3 р.	36	
гасу серебренова	192 лок. по 1 р. по 5 к.	201	60
гасу золотова	58 лок. по 1 р. по 10 к.	63	80
фланели черной	156 ар. - по 50 к.	78	
флеру чернова	116 ар. - по 50 к.	58	
перчаток белых муских и женских	5 пар по 6 р.	30	
шляп черных	36 по 30 к.	10	80
атласу белова	14 ар. по 1 р. по 50 к.	21	
парчи серебреной	12 ар. ½ по 12 р.	150	
кисеи белой	4 ар. по 1 р.	4	
на стол		80	
в монастырь на стол		40	
на сахар, чай и кофе		15	14
на восковыя свечи, на факелы и ладан		42	50
на извощиков		24	
за розы на корону		10	
на цветы натуральныя		1	
на скобы к гробу		6	
Архирею		30	
3-м архимандритам		30	
6-ти иеромонахам		18	
8-ми иеромонахам		10	
на свиту преосвященного		20	
на свиты архимандричьи		6	
священникам, которые в гроб клали		2	50
за чтение псалтыри в пять дней		4	
отставным афицерам, бедным вдовам, раненым салдатам		14	50
нищим		2	75
подлекарю, которой анатомил с учениками на травы		8	
на вунгарскую водку и на губки		10	46
фершелу за бритье		1	
16 священникам приходским	по 2 р.	32	
поварам		10	50
салдатам 44-м		15	

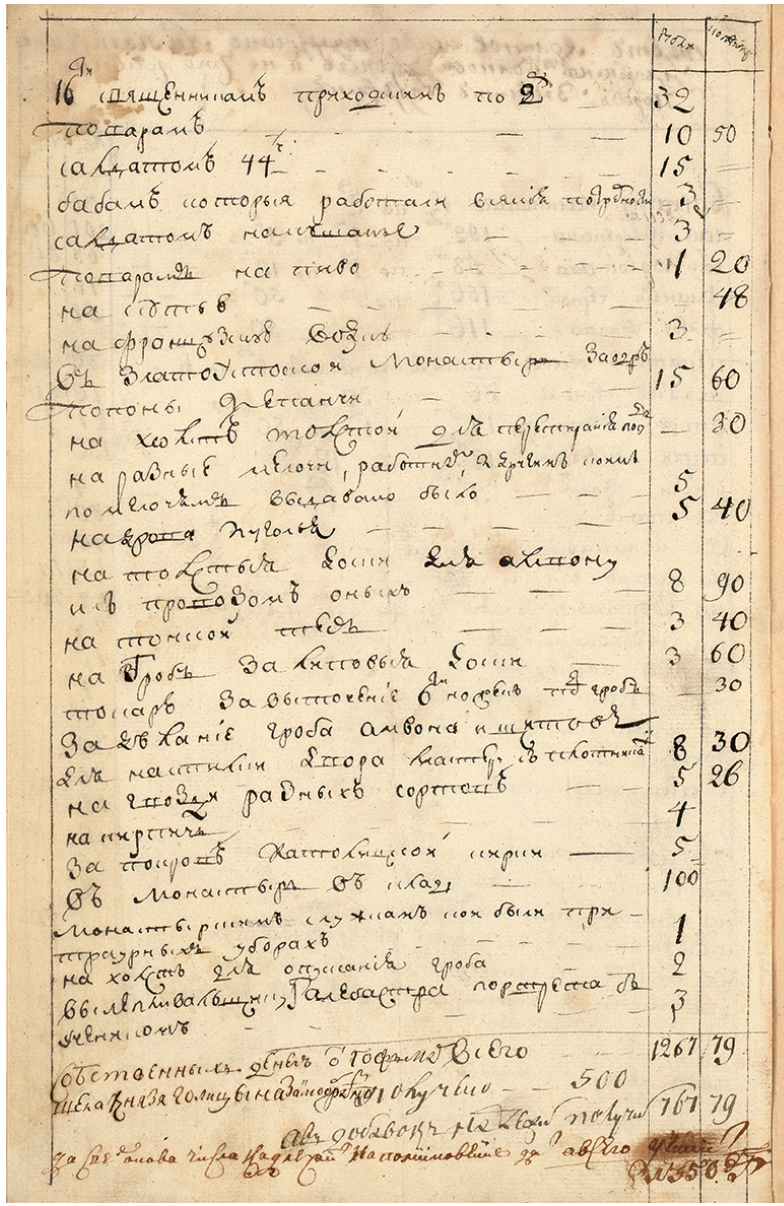
бабам, которые работали всякие потребности	3	
салдатам на кушанье	3	
поварам на пиво	1	20
на кутью		48
на французскую водку	3	
В Златоустоской монастырь за одр		
попоны и епанчи	15	60
на холст толстой для перетирания под дно		30
на разные мелочи, работным и другим, коим		
по мелочям выдано было	5	
на дрова и уголья	5	40
на толстыя доски для амвону и с провозом оных	8	90
на тонкой тес	3	40
на гроб за липовыя доски	3	60
токарю за выточение 6-ти ножек под гроб		30
на делание гроба, амвона и щитов под настилки двора		
мастеру и плотникам	8	30
на гвозди разных сортов	5	26
на кирпичь	4	
за покров Католицкой кирки	5	
в Монастырь вклад	100	
монастырским служкам, кои были		
при траурных уборах	1	
на холст для опускания гроба	2	
Вылепливальщику из алебастра портрета		
с учеником	3	

Всего	1267	79
*Собственных денег от князя Голицына получено	500	
А вдобавок надлежит получить	767/79	

Да сверх онова числа надлежит на поминовение дать
а всего 1350 руб.*

[** вписано другими почерком и чернилами. – *Л.С.*] »[3].

Далее на следующем листе рукою самой Екатерины II написано: «Оные деньги надлежит из Кабинета заплатить. В Москве 12 апреля 1763»[4].



	Рубли	Копейки
16 священникамъ приходскимъ по 2	32	
поварамъ	10	50
салдатомъ 44	15	
бабамъ которыя работали всякія потребности	3	
салдатомъ на кушанье	3	
поварамъ на пиво	1	20
на кутьи		48
на французскихъ возкъ	3	
въ Златоустовской монастырь за одръ	15	60
попоны дрепанчи		
на холстъ толстой для перетиранія по		30
на разные мелочи, работнымъ, а другимъ коимъ по мелочямъ выдавано было	5	
на крова пуголья	5	40
на толстыя доски для алтону и съ проводомъ оныхъ	8	90
на тонкой тесъ	3	40
на гробъ за липовыя доски	3	60
токарь за выточеніе 6 ножекъ подъ гробъ		30
за дѣланіе гроба амвона и щитовъ для настилки двора мастеръ съ плотниками	8	30
на гвозди разныхъ сортовъ	5	26
на кирпичъ	4	
за покровъ католицкой кирки	5	
въ монастырь въ кладь	100	
монастырскимъ служкамъ кои были при траурныхъ уборахъ	1	
на холстъ для опусканія гроба	2	
вылепливальщику Галедастра портрета въ ученикомъ	3	
Собственныхъ денегъ о Гофмѣ всего	1267	79
Шелагнязя Голицына за подрядъ получено 500		
Въ добавокъ на лѣсъ получено	767	79
За [illegible] числа [illegible] на полиимовленіе [illegible]	[illegible]	

Главная новость, вытекавшая из сведений, находящихся в данном документе, состояла в том, что Ф.Г. Волков, судя по всему, был захоронен в Златоустовском монастыре! До этого времени существовало две версии о месте погребения «первого русского актера»: 1-я – в Спасо-Андрониковом монастыре в Москве; 2-я – в ограде церкви Благовещения, что на Васильевском острове (в 8 линии) в Петербурге.

Первая версия основывалась на сообщении Н.И. Новикова в «Биографии Ф.Г. Волкова», опубликованной в 1772 г.: «Тело его [Ф. Волкова. – *Л.С.*] с великолепною и богатою церемониею погребено в присутствии знатнейших придворных кавалеров и великого множества людей различного состояния в Андроньеве монастыре»[5]. Эту же версию почти дословно (вслед за Новиковым) воспроизвел в первой половине XIX в. митрополит Евгений (Болховитинов), в «Словаре русских светских писателей…»[6].

Вторая версия была опубликована в 1953 г. в сборнике «Ф.Г. Волков и русский театр его времени», всплывшая в эпистолярном наследии А.А. Марина к Л.М. Жемчужникову, относящемуся к первой половине XIX в.: «<…> Каждое воскресенье я ходил к обедне в церковь Благовещения с моим отцом, и он указал мне поблизости от входных дверей с правой стороны надгробную плиту, могилу первого нашего актера Екатерининских времен Волкова <…> Я упоминаю это потому, что до сих пор неизвестно, где похоронен наш знаменитый Волков»[7]. «В письме моем к Вам о Павле Андреевиче Федотове я упомянул о могиле Волкова именно по тому случаю, что Федотов указал ее нам. Он пришел однажды утром до обеда в воскресенье, а так как церковь Благовещения находится в 8 линии между Средним и Малым проспектами, против того дома, где жил мой отец, то мы втроем пошли к обедне. В это время Федотов и указал моему отцу могилу Волкова. На плите могильной я сам прочитал надпись: “тут похоронен первый придворный актер Волков” <…>»[8].

Первая версия, высказанная Н.И. Новиковым, документальных доказательств до сих пор не имеет. В перечне лиц, похороненных на кладбище Спасо-Андроникова монастыря и упомянутых в «Древней Российской Вивлиофике» (1791 г.)[9], Ф.Г. Волков не поименован; не значится его могила и в «Путеводителе к древностям и достопамятностям московским» (1792 г.)[10]. Нет упоминания о могиле Ф.Г. Волкова и в истории монастыря, написанной его настоятелем архимандритом Сергием[11] с использованием записей из древнего Синодика.

Вторая версия также не имеет никаких документальных подтверждений. Через три года после выхода в свет сборника, опубликовавшего эту версию, в журнале «Театр» в 1956 г. появилась статья Е. Вайсмана, который резко критически отнесся к ней. Процитировав из сборника со стр. 162 фразу: «<…> больной Волков мог находиться и умереть как в Москве, так и в Петербурге», он решительно возразил: «Если согласиться с этим неопределенным мнением, высказанным в авторитетном издании АН СССР, тогда следует примириться с невозможностью установить место погребения великого Волкова. Но можно ли согласиться с этим?»[12]. И далее Вайсман писал, что «Коренной москвич, поддерживавший постоянные связи с Москвой и наезжавший в Москву из Петербурга, Н.И. Новиков не мог допустить ошибки в этом важном сообщении о месте смерти и погребения Ф.Г. Волкова». Однако Вайсман ни документального отрицания второй версии, ни фактического подтверждения первой не представил.

Мною в 1980-е гг. были изучены метрические записи о смерти и захоронении в Метрических книгах за 1763 г. в церкви Благовещения, что на Васильевском острове (и в других церквях Благовещения Петербурга: в Александро-Невском монастыре и в Морской)[13], но упоминания о Ф.Г. Волкове в них нет. Вдобавок, известный театровед-источниковед А.Я. Альтшуллер (в 1986 г.) сообщил: «<…> в начале 1950-х годов, когда в связи с подготовкой сборника “Ф.Г. Волков и русский театр его времени” был обнаружен документ, позволявший предположить, что Ф.Г. Волков похоронен в Петербурге в ограде Благовещенской церкви, В.Н. Всеволодский-Гернгросс [автор вступительной статьи к сборнику 1953 г. – *Л.С.*] попросил С.С. Данилова [историка русского театра. – *Л.С.*] и меня поискать эту могилу. Церковь эта до сих пор стоит на Малом проспекте Васильевского острова. Надгробной плиты Ф.Г. Волкова мы не обнаружили. Но зато мой щуп наткнулся на глубине более двух метров на плиту, где было начертано имя Андрея Константиновича Нартова (1693–1756), сподвижника Петра I. <…> Л.М. Старикова окончательно решила вопрос о могиле Волкова. Искать ее в Ленинграде больше не надо»[14].

Итак, версия вторая фактами опровергнута, но первая – документально не подтверждена. Изложим коротко отношение историков и нашей театральной общественности к памяти «первого русского актера» и ее увековечиванию, а также к поискам места его захоронения. На протяжении многих лет, время от времени, в преддверии одной из

памятных дат (рождения или смерти) Ф.Г. Волкова, а также юбилеев основания русского театра поднимался вопрос о том, чтобы как-то отметить их. Так, сто двадцать пять лет назад редактору московской газеты «Театр и жизнь» было адресовано письмо по поводу предстоящей годовщины со дня рождения Ф.Г. Волкова, строками из которого, пожалуй, можно начать эту тему: «Позвольте напомнить через вашу уважаемую газету всем любящим театр, что 8 февраля[15] исполнится сто пятьдесят восьмая годовщина со дня рождения основателя русского театра Федора Григорьевича Волкова (он родился 8-го февраля 1729 г.). Неужели и в нынешнем году пройдет в Москве незаметным этот день, как он проходил доселе сто пятьдесят восемь раз? Неужели и в нынешнем году никто не почтит память этого человека, знаменитого в летописях искусства? Неужели даже не отслужат в нынешнем Андроньевском монастыре, где погребен Федор Григорьевич Волков, панихиды по нем? Неужели не захочет почтить память Волкова Общество наших драматических писателей, членам котораго он дал возможность увидеть их пьесы в живом воспроизведении на сцене, доставил им великое наслаждение увидеть на глазах зрителей слезу или услышать смех, вызванный их произведениями? <…> Неужели не помянут его наши актеры, которым он дал широкое поле для деятельности, поприще, на котором они могут составить и составляют себе славное имя, и приобресть далеко не бедный кусок хлеба? <…> Неужели не помянет его театральное управление? <…> Неужели не помянут его все наши общества любителей драматическаго искусства? <…> Неужели не помянут его все в Москве? Ведь он воспитывался в Москве, ведь он приезжал устроивать Московский театр, ведь он умер в Москве, заботясь о доставлении удовольствия московским жителям, простудившись при устройстве великолепнаго маскарада “Торжествующая Минерва”? Неужели не помянут его все русские, для искусства которых он сделал так много? Неужели не помянут его все любители театра? <…>

24 января 1887 г. М.В. Корнеев»[16].

Прошло почти пять лет, и в «Хронике» петербургской газеты «Новое время» в декабре 1891 г. появилось следующее известие: «Общество для пособия сценическим деятелям заказало большую бронзовую доску, которая будет прибита в одном из храмов Волковскаго кладбища в память основателя русскаго театра Ф.Г. Волкова. На доске говорится, что “На сем кладбище погребен Федор Григорьевич Волков”, могила котораго утрачена для потомства»[17].

Д.Г. Левицкий.
Портрет Н.И. Новикова.
1797?

Через три дня в этой же газете было опубликовано «Письмо в редакцию»: «М. Г. в “Хронике” № 5678 вашей уважаемой газеты сказано, что Общество для пособия сценическим деятелям заказало большую бронзовую доску, которая будет прибита в одном из храмов Волковскаго кладбища в память основателя русскаго театра Ф.Г. Волкова. Общество действительно заказало такую доску в память Ф.Г. Волкова, но прибита она будет не на Волковом кладбище в Петербурге, а на кладбище Андрониевскаго монастыря в Москве на наружной стене одного из храмов, так как могила Волкова, хотя и утрачена для потомства, но известно, что он погребен на кладбище Андрониевскаго монастыря. <…>
Товарищ председателя Общества для пособия сценическим деятелям
Н. Лейкин»[18].

В связи с празднованием 150-летия театра, основанного в Ярославле Ф. Волковым, в московской еженедельной газете «Русское слово» за 8 мая 1900 г. появилось пространное сообщение: «На могиле Ф.Г. Волкова. Вчера мы посетили в Андрониевском монастыре могилу основателя русскаго театра. Собственно могилы никакой нет, и никто не мог нам указать даже приблизительно того места, где мог быть погребен Ф.Г. Волков. В книге Преосвященнаго Сергия, архиепископа Владимирскаго, бывшаго настоятеля Спасо-Андрониевскаго монастыря,

написавшего его подробную историю, тоже нет ни малейшаго указания на место погребения Волкова, хотя в этой книге перечислены все погребенныя там выдающиеся лица. Обратились мы за разъяснением к почтеннейшему о[тцу] Платону, казначею монастыря, но он тоже не мог нам дать никакого ответа. — Лет 8 тому назад, – сказал о. Платон, – по поводу какого-то юбилея приезжали к нам в монастырь артисты и артистки, отслужили панихиду по Ф.Г. Волкове и к Молчановской церкви прибили доску с надписью, но эту доску на самых этих днях похитили… — Как так? – Очень просто. У нас в монастыре живут маленькие воры, присылаемые по определению суда, для содержания их до начала процесса <…> Они-то и отвинтили дощечку, благо она была плохо привинчена. К счастью, известный меценат г. Бахрушин успел снять с дощечки фотографию и ныне заказал новую, которая и будет прикреплена к стене храма, и на этот раз более основательно <…>»[19].

Через 12 лет после торжеств, в преддверии новой памятной даты – теперь уже скорбной (кончины Волкова) – вопрос о месте захоронения и увековечивании его памяти был поднят вновь в петербургской газете «Театр»: «В будущем году исполнится 150 лет со дня смерти перваго русскаго актера Федора Григорьевича Волкова. Еще до юбилейных торжеств в Ярославле, происходивших по случаю исполнившагося 150-летия с основания русскаго театра, возник вопрос в Обществе пособия сценическим деятелям о том, что не мешало бы отыскать могилу Волкова, реставрировать ее, поставить над ней монумент или соответствующую плиту. Оказалось, что прах великаго актера покоится где-то в Андрониевом монастыре. К сожалению, точно места упокоения Волкова никто указать не мог. Однако в Обществе пособия сценическим деятелям явилось предположение, что могила эта находится где-нибудь под церковью, построенной покойной матерью Анатолия Евграфовича Молчанова, теперешняго вице президента Русскаго Театральнаго общества, под фамильным склепом Молчановых. Исходя из этих соображений, Общество пособия сценическим деятелям прикрепило к стене церкви мраморную плиту с указанием года рождения и смерти Федора Григорьевича Волкова. Но покойный настоятель монастыря, преосвященный Нафанаил, нашел неудобным, что надгробная доска “актера” находится на стене церкви – к слову сказать, ещё не освященной, – и приказал снять ее. О распоряжении преосвященного Нафанаила никто из лиц, причастных к театру, не знал, и до исполнившагося в 1900

году 150-летия основания русскаго театра исчезновение доски никем не было замечено. Только к предстоящим в 1900 году торжествам Русское Театральное общество вспомнило о ней и, к удивлению своему, доски на стене не нашло. После долгих и тщетных поисков, не давших ничего, Театральное общество обратилось с просьбой к А.А. Бахрушину заказать другую такую же доску по имеющемуся у него снимку. Доска была заказана, но приделать ее к стене церкви преосвященный Нафанаил не разрешил. С тех пор она находится внутри Молчановской церкви и стоит на полу, прислоненная к боковой стене, недалеко от алтаря, покрытаго после реставрации церкви листами желтой оберточной бумаги.

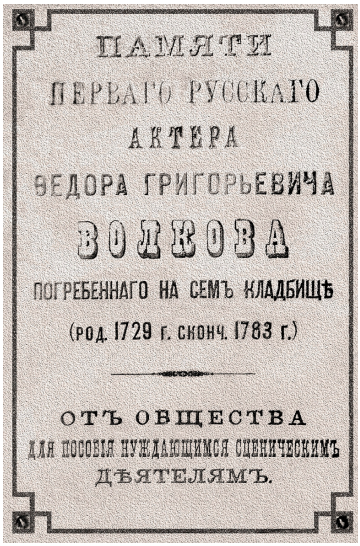
Надеемся, что к предстоящему в будущем году 150-летию со дня смерти Волкова, ее, наконец, водворят на место»[20].

Через четыре месяца на эту статью отозвался журнал «Театр и искусство»: «В Московских газетах сообщается об исчезновении… могилы Ф.Г. Волкова. 4 апреля исполняется 150 лет со дня кончины перваго русскаго актера Ф.Г. Волкова, погребеннаго на кладбище Андроньевскаго монастыря. Когда один из гласных стал разыскивать дорогую театральному миру могилу, то ея… не нашлось. После долгих поисков в углу какой-то часовни обнаружена была искателями мраморная доска с надписью: “Памяти перваго русскаго актера Федора Григорьевича Волкова погребеннаго на сем кладбище. Родился 1729 г. скончался 1763 г. Русское Театральное Общество”. Доска эта сильно повреждена, буквы поистерлись, мрамор поосыпался, углы побиты… Видно, давно никто о ней не заботился… Гласный Н.А. Шамин обратился в Театральное Общество с предложением озаботиться приведением в порядок этой доски.

Сообщение это весьма конфузнаго свойства. Что могила пропала – в этом русский сценический мир и, в частности, Театральное Общество неповинны, но, что и доска, поставленная Обществом, “сильно повреждена” и ютится где-то в углу – это уже печальный недосмотр.

Кстати, по поводу предстоящаго 150-летия со дня кончины Ф.Г. Волкова – предполагается ли этот день чем-нибудь ознаменовать?»[21].

Прошло еще сорок лет, и в 1953 г. к 190-летию со дня смерти «первого русского актера» был издан Академией наук СССР сборник материалов «Ф.Г. Волков и русский театр его времени», в котором представлены две (указанные в начале этой статьи) версии о месте его захоронения. А через три года, в связи с 200-летием основанного в 1756 г. «Русского для представления трагедии и комедии театра», в котором Ф.Г. Волков и явился «первым русским актером», снова встал вопрос об


ПАМЯТИ
ПЕРВАГО РУССКАГО
АКТЕРА
ѲЕДОРА ГРИГОРЬЕВИЧА
ВОЛКОВА
ПОГРЕБЕННАГО НА СЕМЪ КЛАДБИЩѢ
(РОД. 1729 Г. СКОНЧ. 1783 Г.)
ОТЪ ОВЩЕСТВА
ДЛЯ ПОСОБІЯ НУЖДАЮЩИМСЯ СЦЕНИЧЕСКИМЪ
ДѢЯТЕЛЯМЪ.

Фотография, сделанная А.А. Бахрушиным с памятной доски Ф.Г. Волкова

увековечивании его памяти, и в журнале «Театр» за 1956 г. была опубликована статья «Где же погребен Ф.Г. Волков?» А. Вайсмана, упоминавшаяся выше (см. примеч. 12). Свою статью автор заключал: «После сопоставления приведенных здесь *фактов* [курсив мой. – *Л.С.*] можно надеяться, что наше Всероссийское театральное общество получит право восстановить мемориальную доску в честь Федора Григорьевича Волкова на территории бывшего Андрониковского монастыря, ныне являющегося заповедником имени великого русского художника Андрея Рублева». Вскоре и появилась там символическая могила Ф.Г. Волкова с тяжелой торжественной плитой. Однако нам доводы А. Вайсмана представляются неубедительными, так как никаких именно *фактов* о захоронении Ф.Г. Волкова на кладбище Спасо-Андроникова монастыря до настоящего времени не обнаружено.

Итак, вернемся к версии, высказанной Н.И. Новиковым. По какой причине он мог указать Андроников монастырь местом погребения Ф.Г. Волкова? Присутствовать лично на погребении Новиков не мог, так как 1 января 1762 г. он (в свои неполные 18 лет) явился в Петербург на службу в Измайловский полк из с. Авдотьина (Коломенского у. Моск. губ., где родился и провел детство и отрочество, за исключением периода с1756–1759 гг., когда посещал гимназию Моск. ун-та)[22]. Издавая в 1772 г. свой «Опыт исторического словаря…» в Петербурге, он

признавался в Предисловии к нему в том, что при написании статей « <…> должен… был большую часть наших писателей собирать по словесным преданиям… Есть и такия в книге моей погрешности и недостатки, – продолжал Новиков, – которыя и сам я усматривал; но они остались не исправленными по тому, что я не мог никак достовернаго получить известия. И сие то принудило меня в заглавии сея книги написать "Опыт…"»[23]. Эта фраза может свидетельствовать о том, что Новиков сам предполагал, что в дальнейшем его неточности могут быть кем-то откорректированы и исправлены.

Кто же мог передать Новикову сведения о могиле Волкова, находившейся в Москве? Самыми точными фактами располагал, конечно же, младший брат «первого русского актера» Григорий, но, судя по тексту статьи о Ф.Г. Волкове, Новиков с ним знаком не был, так как даже не упомянул о нем, в отличие от Я. Штелина, сообщившего в своей первой (1769 г.) весьма краткой биографии Ф.Г. Волкова о судьбе Григория после смерти старшего брата (он «оставил театр и стал советником в ведомстве камер-цалмейстера»[24]).

Это наводит на мысль, что сведения о захоронении Ф.Г. Волкова могли быть переданы Новикову именно с чьих-то «словесных преданий». Тем более что и писал он биографию Волкова, живя в Петербурге, почти через десятилетие после смерти актера в то время, когда в Москве на кладбищах после ужасающего чумного мора царила неразбериха, притом большинство из них были закрыты. Известно, что во время эпидемии чумы 1771 г. (по указу Екатерины II и Сената от 22 марта) Спасо-Андроников монастырь «назначен для погребения сраженных смертию благородных и чиновных людей. Прочие должны быть погребаемы в 10 отведенных за городом кладбищах»[25]; а также в более дальних монастырях – в Новоспасском и Донском[26].

При этом настоятель Спасо-Андроникова монастыря архимандрит Сергий сообщил, что вставил в свое «Описание» (в 1865 г.) надгробные (намогильные) «надписи <…> виденныя в конце XVIII века Новиковым» на захоронениях в этом монастыре, помещенные в описаниях древностей в опубликованной им «Древней Российской Вивлиофике»[27] (см. примеч. 9 и 10). Напрашивается вопрос: если Новиков точно знал о погребении Ф.Г. Волкова на кладбище Спасо-Андроникова монастыря (о чем сообщил в 1772 г.), то почему он не нашел этой могилы и не упомянул о ней через полтора десятилетия в 1791 г. в «Российской Вивлиофике»?

В этой связи следует проанализировать отрывки из статей по истории российского театра выдающегося архивиста А.Ф. Малиновского, посвященные Ф.Г. Волкову. Так, в первой статье 1790 года[28], отрывок представляет почти дословный пересказ биографии Волкова из «Словаря» Н.И. Новикова, включая и фразу о погребении его «в Спасо-Андроньеве Монастыре»[29]. Во второй статье 1808 г., переизданной в 1822 г.[30], отрывок о Ф.Г. Волкове содержит сокращенный пересказ текста Новикова, но с завершающим повтором о том, что актер «похоронен в Московском Андрониевском монастыре, с великолепною церемониею»[31]. Однако в последней – третьей – наиболее фактологически оснащенной статье, написанной ок. 1826–1827 гг.,– текст о Волкове, достаточно краткий и собственно авторский, завершался следующей фразой: «Но в Москве она [российская сцена.– *Л.С.*] лишилась лучшаго своего украшения: первый актер и наставник Федор Григорьевич Волков, возведенный в дворянское достоинство и получивший 700 душ, скончался 4 Апреля от простуды, распоряжаясь народным праздником под названием Торжествующая Минерва»[32]. На наш взгляд тот факт, что Малиновский не указал с уверенностью (в отличие от двух ранних статей) на Андроников монастырь как на место захоронения Волкова, может свидетельствовать о том, что и он сам в то время, будучи многоопытным и ответственным архивистом, уже не был в этом убежден.

Опубликованный в 1983 г. «Щет» может служить документальным подтверждением того, что Ф.Г. Волков был погребен в Златоустовском монастыре. Однако в те 1980-е гг. мне особо не с кем было обсудить все пункты «Щета» и нюансы, касавшиеся погребения русских людей в XVIII в. и, в частности, похорон Волкова, тем более что и самого Златоустовского монастыря тогда уже не существовало (его разрушили до основания к концу 1930-х гг.). Десятилетием раньше – с 1923 г. исчезли с карты Москвы и названия переулков, где он располагался, вернувшиеся только в 1993-м.

В начале 2000-х гг. выяснилось, что от монастыря уцелела одна единственная постройка – двухэтажный каменный бывший келейный корпус[33], переданный в 2006 г. храму Космы и Дамиана на Маросейке. Здесь образовался научный «Центр изучения истории и наследия Московского Златоустовского монастыря», имеющего богатую историю, известную с 1412 г. Во все времена своего существования монастырь был связан с выдающимися людьми России, некоторые из них были захоронены на его погосте. Именно поэтому члены «Центра», заинте-

Вид Златоустовского монастыря в Москве.
Литография А.П. Руднева по рисунку А. Феррари. 1860

ресовавшись давней публикацией «Щета» о погребении Ф.Г. Волкова, обратились в 2021 г. ко мне.

Совместно с отцом Сергием (Чураковым) и другими членами «Центра» мы, заказав точную копию с этого документа в РГИА в Петербурге, стали заново вчитываться в текст «Щета». Чтобы развеять всяческие сомнения по поводу погребения Волкова в Златоустовском монастыре, отец Сергий предложил показать «Щет» одному из специалистов по православному погребению в XVIII в. Просмотрев посланный ему документ, уважаемый эксперт не счел возможным стать нашим непосредственным собеседником, может быть, потому, что не испытывал доверия к театроведу – автору статьи, и ответил короткой отпиской. По его мнению, гроб с телом Волкова только готовили к отпеванию и перевозке на большое расстояние, коль тело бальзамировали. Но главным аргументом нашего оппонента являлось сообщение митрополита Евгения (Болховитинова) о том, что Волков похоронен в Спасо-Андрониковом монастыре, и что в этих вопросах он был точен. На этот главный довод уважаемого специалиста мы должны сказать, что митрополит Евгений был наверняка точен тогда, когда это касалось персонажей его «Словаря писателей духовного чина», так как он пользовался при этом

А.Ф. Малиновский.
1820-е гг.
Гравюра с неизвестного оригинала

архивами церквей и монастырей. Биография же «светского писателя» Ф.Г. Волкова, помещенная в его «Словарь русских светских писателей» (см. сн. 6) почти дословно заимствована им из «Опыта исторического словаря…» Н.И. Новикова, «под влиянием которого он начал свою литературную деятельность»[34]. К сожалению, нам пришлось констатировать, что нередко встречается в науке некритичное отношение к авторитетам предшественников, даже невзирая на появление новых фактов, препятствующее развитию исторической научной мысли.

Перечитав (в который раз) документ – «Щет», куда вписано рукою Григория Волкова все до последних мелочей, присовокупив к нему «Историческое описание Московскаго Златоустовскаго монастыря», составленное его настоятелем, архимандритом Григорием и изданное в 1871 г., мы вновь погрузились в скрупулезный анализ всех сведений. В своем «Описании» настоятель, в частности, сообщал, что с 1714 г. в монастыре были «больничные кельи»[35], в них мог пребывать заболевший Ф.Г. Волков, так как в Москве у него не было собственного дома (а среди придворных находиться ему было нельзя из-за боязни заразы). Златоустовский монастырь располагался как раз на том месте, где разворачивался знаменитый маскарад «Торжествующая Минерва», во время которого управлявший сим грандиозным действом артист, простудившись, занемог. О том, что Златоустовский монастырь явился

последним местопребыванием Волкова в Москве (и в жизни), можно судить по записи, что «в гроб клали» его тело не в домашних покоях, а в монастыре священнослужители (за это им выдали 2 руб. 50 коп.). Здесь же, в Златоустовском монастыре, соорудили Ф.Г. Волкову и смертный «одр»: амвон из толстых досок, на который поставили гроб из липовых досок с точеными ножками под ним; двор замостили щитами из досок, чтобы ноги не вязли в весенней грязи. В талой земле вырыли могилу, послав внизу ее «холст толстый для перетирания под дно» гроба; и для опускания его в могилу приобрели «холст» особо (за 2 руб.). На свежий могильный холм положили «покров» (из дорогой ткани), купленный у «Католицкой кирхи» (за 5 руб.). В конце «Щета» присутствует запись: «в Монастырь вклад – 100 руб.», который обычно производили родственники захороненного в данной обители на поминовение и уход за могилой. Запись эту нельзя прочитать иначе, как «в монастырь *Златоустовский*», а не в какой-то другой, потому что «Щет» являлся официальным отчетом за истраченные казенные деньги, так как был оплачен по повелению императрицы из средств Кабинета ЕИВ. Если бы этот вклад (т.е. немалые по тем временам деньги – 100 руб.) был отдан в другой какой-то монастырь, то в «Щете» это обязательно должно было быть отмечено.

Итак, многие пункты «Щета» впрямую указывают на то, что Ф.Г. Волков был погребен именно в Златоустовском монастыре, так как в данном документе нет никаких сведений о том, что гроб после отпевания перевозили куда-то. Для этого понадобились бы «траурные дроги», имевшиеся в монастыре и отдававшиеся напрокат за плату, о чем упоминает архимандрит Григорий в своем «Описании» монастыря[36], опираясь на подлинные свидетельства. Что касается архива Златоустовского монастыря, то за XVIII в. он в значительной части погиб во время войны 1812 г., поскольку в монастыре была расквартирована французская конница. Остались лишь немногие документы, которые были эвакуированы вместе с ризницей и церковной утварью настоятелем монастыря архимандритом Лаврентием в Вологду накануне сдачи Москвы. Среди сохраненных церковных бумаг – История монастыря и записная вкладам (к сожалению, не доходящая до апреля 1763 г.[37]).

Из «Щета» видно, что в похоронах Ф.Г. Волкова участвовало большое количество высокопоставленных священников, включая «преосвященного архиерея» со свитою, трех «архимандритов» со свитами [т.е. настоятелей монастырей. – *Л.С.*] и других священнослужителей, а также светских лиц, в их числе присутствовали «44 солдата» и проч.

Екатерина II в мундире Преображенского полка. Гравюра Фосойе с оригинала В. Эриксена. 1762

(что свидетельствует об особом официальном положении его, в том числе и у высших властей). При этом хоронили Федора Григорьевича не на третий день (как положено у православных), а на пятый, так как «Псалтирь» читали у его гроба «пять дней» и потому тело бальзамировали, за что заплатили «подлекарю, который анатомил с учениками на травы – 8 руб.», и еще «за вунгарскую водку и губки – 10 руб. 46 коп.». Можно предположить, что кого-то ожидали, конечно, важную персону (есть огромный искус предположить, что ею могла быть сама Екатерина II); имеются тому косвенные подтверждения. Во-первых, 8 апреля 1763 г., в день похорон Волкова, в «Камер-фурьерском журнале» нет никаких упоминаний о времяпрепровождении императрицы, лишь глухая запись: «8-го числа, во Вторник, при Дворе Ея Императорскаго Величества ничего особливаго не происходило»[38], и мы можем предположить, что она в этот день почтила погребение Волкова, сделав это непублично. Во-вторых, в 1767 г., во время высочайшего пребывания в Москве, царица посетила Златоустовский монастырь, о чем оставлена запись в КФЖ: «Декабрь, 18-го числа, во Вторник, поутру в начале 9-го часа Ея Императорское Величество с малою свитою, в трауре, шествовать изволила в город [т.е. в центр. – *Л.С.*] в монастырь Златоустовский»[39]. В монастыре императрицу встретил «Преосвященнейший Архиепископ Амвросий Крутицкий с Архимандриты», среди которых были: «Златоустинский

Иосиф, Боровский Адриан, Даниловский Иустиниан и Можайский и Лужнецкий Дионисий» (возможно, что они же присутствовали на похоронах Волкова). Визит этот Екатерина приурочила ко дню рождения Елизаветы Петровны (при дворе, согласно устоявшейся традиции, служили панихиду по скончавшейся 25 декабря 1761 г. императрице и «отправляли» ее в тот (1767) год 22 декабря в малой придворной церкви[40]). В 1762 г. (т.е. в год коронации Екатерины II также в Москве) панихиду по Елизавете в день ее рождения 18 декабря «отправляли» в Кремле в большой Соборной церкви[41]. На основании этого мы можем предположить, что поход в Златоустовский монастырь не был связан с традицией поминовения Елизаветы Петровны именно в этом монастыре, а был инициирован Екатериной по известной ей причине (чтобы почтить память Ф.Г. Волкова, оказавшего ей во время переворота 1762 г. особые «вернорадетельные услуги, усердие и верность»[42]). При этом в Златоустовском монастыре императрица посетила две церкви: Благовещения (где происходила панихида) и Соборную Иоанна Златоуста, но не зашла в собственно Елизаветинскую (церковь Захария и Елизаветы, построенную на деньги, пожалованные в монастырь самой Елизаветой).

Задачей задуманного совместного исследования являлось выяснение значения всех деталей погребения «первого русского актера» Ф.Г. Волкова, опираясь на подлинный документ, связанный с историей Златоустовского монастыря (и в дальнейшем возможного увековечивания места его захоронения). И если сейчас не все совершенно готовы поставить окончательную точку в этом погребальном детективе, то это должно стать стимулом продолжать работу, и на основе опубликованного здесь, в будущем – подтвердить или опровергнуть вышеизложенное. Кстати, в «Щете» в последней строке говорится о том, что с Федора Григорьевича была сделана посмертная маска, которая, может, когда-нибудь и будет обнаружена.

[1] *Старикова Л.М.* Новые документы о первых русских актерах братьях Федоре и Григории Волковых // Памятники культуры. Новые открытия 1981. Л., 1983. С. 180.

[2] Принадлежность «Щета» руке Григория Волкова удалось доказать путем сличения с почерком в других документах, «авторизованных» его подлинной подписью.

[3] РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Ч. II. Д. 3874. Л. 92 и 92 об.

[4] Там же. Л. 93.

[5] *Новиков Н.И.* Волков Федор Григорьевич // Опыт историческаго словаря о российских писателях. Из разных печатных и рукописных книг, собранных известий и словесных преданий. СПб., 1772. С. 32–44.

[6] [*Митрополит Евгений*]. Словарь русских светских писателей, соотечественников и иностранцев, писавших в России, сочинение Митрополита Евгения. Издал Москвитянин. Т. I. М. 1845. С. 88–99.

[7] *Жемчужников Л.М.* Мои воспоминания из прошлого. Вып. I. От Кадетского корпуса к Академии художеств. 1728–1852. М., 1926. С. 125. Цит. по: Ф.Г. Волков и русский театр его времени. М., 1953. С. 164.

[8] Там же. С. 127. Цит. по: Ф.Г. Волков и русский театр его времени. С. 164.

[9] Древняя Российская Вивлиофика. М., 1791. Т. XIX.

[10] Путеводитель к древностям и достопримечательностям московским. Ч. I и II. М., 1792.

[11] [*А. Сергий*]. Историческое описание Московскаго Спасо-Андроникова монастыря. М., 1865.

[12] *Вайсман Е.* Где же погребен Ф.Г. Волков? // *Театр*. 1956. № 2. С. 138–139.

[13] ЦГИА г. С.-Петербурга. Ф. 19. Оп.111. Д. 55. Т. 2.

[14] Это сообщено А.Я. Альтшуллером в «Отзыве на кандидатскую диссертацию Л.М. Стариковой “Проблема фактологического изучения жизни и творчества Ф.Г. Волкова и русского театра его времени”». ГИИ. М., 1986 (машинопись).

[15] Автор письма допустил небольшую ошибку: днем рождения Ф.Г. Волкова считается 9 февраля по старому стилю, 20-е по новому; а 8 февраля отмечается день св. Федора Стратилата.

[16] *Театр и жизнь*. 1887. № 24. С. 2.

[17] *Новое время*. 1891. № 5678. 18 (30) декабря. С. 3.

[18] *Новое время.* 1991 (1992). № 5681. 21 декабря (2 января). С. 4.

[19] *Русское слово.* М. 1900. № 127. 8 мая. С. 3.

[20] *Театр*. Еженедельная театрально-литературная газета. 1912. № 46. Воскресенье 14 (27) октября. С. 2.

[21] *Театр и искусство.* 1913. № 7. 17 февраля, воскресенье. С. 151.

[22] *Степанов В.П.* Николай Иванович Новиков // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 2. СПб., 1999. С. 363–376.

[23] *Новиков Н.И.* Указ. соч. Предисловие (без пагинации).

[24] *Штелин Я.* К истории театра в России // Театральная жизнь в России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730–1740. Вып.1 / Сост., авт. вступ. ст. и комм. Л.М. Старикова. М., 1996. С. 593.

[25] [*А. Сергий*]. Указ. соч. С. 60.

[26] [*А. Григорий*]. Историческое описание Московскаго Златоустовскаго монастыря. М., 1871. С.14.

[27] [*А.Сергий*]. Указ. соч. Примечания. С. 27, 28.

[28] *Малиновский А.Ф.* Записки, принадлежащие к истории Российскаго театра. Цит. по: *Л.М. Старикова*. Записка о возникновении и развитии театрального искусства в Москве… // Памятники культуры. Новые открытия. 1993. М., 1994. С. 57–60.

[29] Там же. С. 59.

[30] *Малиновский А.Ф.* Записки, принадлежащие к истории Российскаго театра . Цит. по: *Старикова Л.М.* Записка о возникновении и развитии театрального искусства в Москве… // Памятники культуры. Новые открытия. 1993. М., 1994. С. 57–60.

[31] Там же. С. 62.

[32] Там же. С. 55.

[33] Располагался по адресу: Малый Златоустинский переулок, д. 5. стр. 1.

[34] *Кононко Е.Н.* Болховитинов Евфимий Алексеевич (в монашестве – Евгений) // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 1. Л., 1988. С. 119–121.

[35] [*А. Григорий*]. Указ. соч. С. 9; также: РГАДА. Ф. 1190. Оп. 1. Д. 6/232. Л. 107.

[36] [*А. Григорий*] Указ. соч. С. 36.

[37] РГАДА. Ф. 1190. Оп. 1. Д. 6/232.

[38] Церемониальный, банкетный и походный журнал 1763 г. № 64. Пг., б. г. С. 598.

[39] Церемониальный камер-фурьерский журнал 1767 года. № 68. Пг., б. г. С. 367–368.

[40] Там же. С. 370.

[41] Камер-фурьерский журнал за 1762 г. За первый год царствования императрицы Екатерины второй. Пг., б. г. С. 64–65.

[42] Из Грамоты на дворянство, дарованное Ф. и Гр. Волковым; см.: *Старикова Л.М.* Новые документы… С. 175.

Борис Голдовский

Система Деммени

Режиссер Е.С. Деммени не был, как его предшественники (Л.В. Шапорина-Яковлева, Н.Я. Симонович-Ефимова, И.С. Ефимов), ни художником, ни скульптором. Его взгляды на процесс создания кукольного спектакля отличались от воззрений остальных «первопроходцев» системностью и поистине инженерной аналитичностью. В своей работе он шел по пути создания цельной концептуальной системы режиссерской работы в театре кукол – первой профессиональной системы режиссуры в кукольном театре.

В этой будущей системе объединятся и поиски красоты и гармонии Слонимской и Шапориной-Яковлевой, и эксцентрика кукольных опытов Г.М. Козинцева, и внимание к жесту куклы театра Ефимовых, и «модели» Мастерской В.Н. Соколова при Московском Камерном театре, и их общее убеждение в том, что театр кукол – это семантически «другой театр», не драматический, нуждающийся в иной режиссуре, и стремление В.А. Швембергера играть в кукольном театре произведения мировой драматургии.

Евгений Сергеевич Деммени родился 12 марта 1898 г. в Санкт-Петербурге, в семье крупного чиновника Министерства Императорского двора. Дома музицировали, родители обожали искусство, театр и сами играли в любительских спектаклях. Страстно полюбил театр и их сын. В детстве он вместе с родителями побывал в Париже и увлекся там представлениями кукольного «Гиньоля». Оттуда привез подобный кукольный театр, которым в свободное от учебы время до пятнадцати лет занимался, разыгрывая для домашних и друзей коротенькие скетчи и спектакли.

Деммени мечтал стать драматическим актером, но о поступлении на профессиональную сцену не могло быть и речи. В автобиографии он писал: «По происхождению – дворянин, по образованию – военный, по устремлениям – актер». Путь в искусство у сына чиновника Министерства двора был достаточно долгим; будучи потомственным дворянином, он поступил в Николаевский кадетский корпус, был блестящим наездником, прекрасно владел шашкой, а по его окончании продолжил обучение на офицерских курсах Пажеского корпуса – самого элитного учебного заведения Российской империи, созданного еще во времена императрицы Елизаветы Петровны. Воспитанники были приписаны к Императорскому двору и несли придворную пажескую службу.

В 1916 г. во время прогонов кукольного спектакля Сазоновых «Силы любви и волшебства» в особняке художника «Мира искусства» и архитектора А.Ф. Гауша на Английской набережной юный паж Евгений Деммени со своим другом, сыном хозяина дома (будущим драматургом театра кукол) Юрием Гаушем увлеченно следил за ходом репетиций этого первого в России действительно художественного кукольного спектакля.

После окончания учебы в 1916 г. Евгений Деммени был направлен в действующую армию в чине прапорщика инженерных войск, где участвовал в военных действиях на фронтах Первой Мировой войны и был

произведен в подпоручики. С декабря 1917 г. он уже в Красной Армии. 19-летнего офицера выдвигают на должность помощника командира батальона. Впрочем, через несколько месяцев – демобилизация.

Деммени стремился попасть на профессиональную сцену. Сперва это удается легко – в апреле 1918 г. он дебютирует в Петроградском коммунальном театре в водевиле Д.А. Мансфельда «Не зная броду – не суйся в воду», затем играет небольшую роль в феерии по Жюлю Верну «Вокруг света в восемьдесят дней»…

Фортуна улыбается молодому актеру – от самого Ю.М. Юрьева он получает приглашение перейти в создаваемый в Петрограде Большой драматический театр. Но… в России шла Гражданская война, в его демобилизационном удостоверении значилось «солдат» с пометкой «бывший подпоручик», и Евгений Деммени оказывается снова в действующей Красной Армии.

После очередной демобилизации в 1922 г. Деммени возвращается в Петроград, будучи награжден Реввоенсоветом за участие в боевых действиях Почетным знаком «Честному воину Карельского фронта».

За годы его отсутствия старые театральные связи были утеряны, однако желание во что бы то ни стало работать в театре оставалось, и Деммени поступает на должность Управляющего делами в Театр юных зрителей А.А. Брянцева. Одновременно он играет в полупрофессиональных коллективах и руководит театральным кружком.

«Однажды, – вспоминал Деммени, – идучи по Невскому, захожу в магазин случайных вещей. В витрине выставлены куклы-петрушки. Их можно надеть на руку и, шевеля пальцами, привести в движение. Восемнадцать кукол! Целая труппа. Тут и Коломбина со своим неизменным спутником Арлекином, Пьеро, Пьеретта, жандарм, судья и другие персонажи французских кукольных комедий»[1].

Случайная, на первый взгляд, встреча и покупка старых французских перчаточных кукол стала для Деммени судьбоносной. Все сошлось: его страсть к театру, детские воспоминания о парижском «Гиньоле» и юношеские – о репетициях «Сил любви и волшебства», старый друг и начинающий драматург Юрий Гауш, с увлечением писавший пьесы, одну из которых поставили в Петрозаводске, и отец Юрия – известный архитектор и художник Александр Федорович Гауш, в особняке которого прошла премьера Художественного театра марионеток Сазоновых; и драматический кружок энтузиастов-любителей, которым в то время руководил Евг. Деммени, и его работа в Петроград-

Е.С. Деммени. 1926

ском ТЮЗе, благодаря которой он познакомился с одним из основоположников театра для детей А.А. Брянцевым, и даже офицерский опыт руководства людьми…

С приобретением кукол в «магазине случайных вещей» разрозненные, на первый взгляд случайные, обстоятельства жизни вдруг сложились в единое целое, создав будущую судьбу режиссера и актера, реформатора профессионального театра кукол.

Показав кружковцам приобретенных кукол, ему легко удалось заинтересовать их идеей создания нового кукольного спектакля. Юрий Гауш быстро написал «Арлекинаду» – пьесу в манере *commedia dell'arte* о любовных похождениях Арлекина. Его отец, А.Ф. Гауш взял на себя всю изобразительную часть будущего спектакля, изготовление которой было обеспечено любителями-кружковцами – по профессии столярами, токарями, монтерами. Всего за месяц материальная часть спектаклей «Арлекинада» Ю. Гауша и «Петрушка» С. Маршака[2] была готова, и 14 января 1924 г. с успехом прошла премьера.

Присутствовавший на триумфальной премьере художественный руководитель ТЮЗа А.А.Брянцев, приглашенный «техническим сотрудником» ТЮЗа Евг. Деммени, под впечатлением от увиденного написал последнему письмо: «Вы стоите на пути к созданию нового интересного дела. Уже и сейчас обе Ваши постановки являются несомненным художественным достижением и с полным правом могут быть предъявлены даже требовательному зрителю»[3].

Так родился режиссер Деммени и его театр кукол. Не прошло и года, как в статье, посвященной первой годовщине работы театра, журнал «Рабочий и театр» писал: «Рабочий кукольный театр “Гиньоль”, демонстрировавший свои достижения 8 декабря в Музее академических театров, заслуживает того, чтобы на него обратить особое внимание… Энергия, с которой ведется это дело, обеспечивает ему успех и в будущем»[4].

В конце первого сезона кукольный театр Деммени поменял имя («Театр “Гиньоль”» переименовали в «Театр Петрушки») и вошел в состав ТЮЗа А.А. Брянцева, откуда к тому времени уже ушел Театр марионеток Шапориной-Яковлевой.

Тогда же Евг. Деммени стал открывать для себя и отбирать те элементы режиссерского искусства театра кукол, которые впоследствии составят его стройную концепцию кукольной режиссуры – «систему Деммени»: систему, опробованную режиссерским опытом и разрозненно изложенную им впоследствии в книгах и статьях.

Первоначально важной опорой в режиссерской работе Деммени были опыт и открытия театра кукол художников Ефимовых, их внимание к жестам, действиям кукол. В самых первых своих репетициях он точно так же методично и скрупулезно добивался от актеров поиска и отбора наиболее выразительных жестов, отражающих то или иное эмоциональное состояние персонажей. Он репетировал отдельные куски сценического действия, убирая из него все случайные «трепыхания куклой», то есть по существу, воспользовался теми же элементами действенного анализа в театре кукол, которые ввели в обиход своего Театра Петрушки Нина и Иван Ефимовы. Сцена за сценой действия кукол и их текст раскладывались им на отдельные элементы и вновь собирались в единое целое. Возникала действенная партитура спектакля.

Еще один элемент, взятый Деммени уже из опыта и практики драматического театра, – особое внимание к драматургии. Основой для его спектаклей всегда была профессионально написанная пьеса. Здесь Евгений Сергеевич с полным правом мог повторить слова К.С. Станиславского, что театр живет не блеском огней, не роскошью костюмов и декораций, а идеями драматурга. Причем в развитии сюжета и конфликтов пьесы драматург должен учитывать наличие действия кукол, так как каждую фразу диалогов пьесы режиссер при постановке будет раскладывать на язык действий и жестов.

Изначальное творческое содружество Деммени с драматургами-единомышленниками – Ю.А. Гаушем и С.Я. Маршаком – даст режиссе-

Е.С. Деммени. 1932

ру полноценную основу для первых спектаклей. Вместе с Маршаком режиссер подвергся и критике. Так, в 1925 г., когда в его театре была поставлена пьеса Маршака «Сказка про козла», анонимный рецензент писал: «“Козел” – первая из двух пьес, которыми начал сезон кукольный театр “Петрушка” при ТЮЗе. Большую художественную ценность имеет только техническая сторона спектакля <…> Но сама пьеса (сказка С. Маршака) пуста и бессодержательна. Пора перестать рассказывать нашим ребятам сказки о “добром козле”, который кормил деда и бабу»[5].

Несмотря на это, Деммени не оставляет сотрудничества с начинающим талантливым писателем и в 1926 г. выпускает новую премьеру Маршака «Кошкин дом». На этот раз победа была полной, а критика – доброжелательной: «Спектакль рассчитан на трехлеток, – писал рецензент, – самое большое четырехлеток, а потому особой “идеологии” от него требовать трудно. Но все же, в пределах понимания этих более чем юных зрителей, поведение богатой кошки, отказывающейся накормить голодных котят, может показаться полезным и педагогически целесообразным разоблачением»[6].

Важно отметить значительную роль Евг. Деммени в становлении русской профессиональной кукольной драматургии и расширении репертуарных рамок театра кукол. Он открыл для кукольного искусства не только Гауша и Маршака, но и Е.Л. Шварца, и М.Д. Туберовского; прекрасные пьесы для его театра писали талантливые актеры Н.В. Охочинский и М.М. Дрозжин.

Афиша театра Е.С. Деммени

Деммени также подхватил и развил заявленный в Черниговском театре кукол Соцвоса в 1922 г. режиссером и драматургом В. Швембергером курс на кукольные постановки по драматическим пьесам и произведениям русской и зарубежной литературной классики – «Свадьба» А. Чехова (1928), «Ссора Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича» и «Черевички» по Н. Гоголю (1929, 1938), «Бляха № 64» по А. Франсу (1933), «Принц Лутоня» В. Курочкина и «Маугли» по Р. Киплингу (1935), «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» А. Пушкина, «Конек-Горбунок» по П. Ершову (1939), «Школяр в раю» и «Заклинание дьявола» Г. Сакса (1940), наконец, «Проказницы Виндзора» У. Шекспира (1947) . Эти спектакли стали теми репертуарными метками, которые Деммени расставил на пути драматургических устремлений десятков будущих режиссеров театров кукол России.

Деммени принадлежит идея объявления конкурсов на лучшую кукольную пьесу. В 1926 г. в газете «Рабочий и театр» публикуется информация о том, что Театром Петрушки объявлен конкурс на сочинение кукольной пьесы для зрителей от 5 до 7 лет, с продолжительностью спектакля не менее получаса и не более часа. Были также назначены премии за лучшие пьесы – 150 и 75 рублей[7].

В конце 1920-х гг. театр Деммени перехватил лидерство начинания Ефимовых и стал самым известным и уважаемым среди кукольных театров СССР. О театре и его режиссере пишут С.С. Мокульский, С.Д. Дрейден, Н.Н. Бахтин, А.И. Пиотровский и многие другие.

Н. Бахтин, отзываясь о Деммени, писал, что «заслуга инициатора и руководителя “Театра Петрушки” <…> не только в том, что он сумел собрать вокруг себя столько мастеров и любителей своего дела, но и в том, что он создал особую разновидность Театра Петрушки, какой до него не было»[8].

Через четыре года после первой постановки – «Арлекинады», осуществленной, казалось бы, неопытным режиссером-любителем с группой таких же, как он, любителей-актеров, впервые взявших в руки перчаточные куклы, – уже состоявшийся и известный режиссер театра кукол Евгений Деммени осуществляет с перчаточными куклами первую крупную постановку для взрослых: «Свадьбу» Чехова (1928).

Вполне разделяя убеждение В. Швембергера, что в театре кукол можно и даже необходимо ставить произведения русской и мировой классики, Деммени понимал, что это все же особый вид театрального искусства, специфика которого определена его природой. Следовательно, и режиссерское искусство театра кукол обязано при постановках спектаклей эту природу учитывать. Кукла не должна точно копировать человеческие движения и жесты, она не может произносить длинные монологи: ее стихия – не речь, а движение и пластика. Сценические время, пространство, ритмы спектакля – все здесь иное, как в Зазеркалье, остраненное и несколько недосказанное, чтобы дать зрителю пространство для сотворчества и фантазии.

К постановке «Свадьбы» Деммени подошел уже сложившимся 30-летним мастером, точно понимающим – а иногда, как он сам говорил, «кожей чувствующим» – особенности этого вида искусства. Он складывал спектакль, где гротеск поступков, действий, мыслей и характеров персонажей был настолько сгущен, что нуждался именно в кукольном, «петрушечном» выражении.

«Действие спектакля разыгрывалось в трех ярусах, – вспоминал выдающийся актер его театра Н.В. Охочинский[9]. – Нижний – на переднем плане перед накрытым столом, второй ярус – за столом, на некотором возвышении, и третий – музыкантская площадка. Это мы сегодня спокойно говорим, что действие кукол можно строить в любых ярусах, а тогда переход к многоярусной ширме означал целую революцию в сценографии кукольного театра. Сегодня мы не представляем кукольного спектакля без светового оформления, являющегося одним из его художественных компонентов. А тогда действенное применение света было счастливой и яркой находкой. При помощи света возникал и

Е.С. Деммени. Силуэт

впервые примененный в кукольном театре “крупный план”: музыканты шпарят вальс, мелькают танцующие пары – среди них и стремительно кружащийся вокруг своей партнерши телеграфист Ять, которого, кстати, играл сам Деммени, и играл виртуозно, – наконец, музыка обрывается, все садятся за стол; общий свет убирается, и прожектор поочередно выхватывает из темноты страшные, противные рожи обывателей-гостей… Луч света останавливается на тех лицах, которые по ходу пьесы надо выделить. Потом вновь вспыхивает полный свет, свадебное пиршество продолжается. А финал спектакля? В открывавшемся окне ширмы (еще один пример “крупного плана”) в луче прожектора медленно проходит оскорбленный Ревунов-Караулов. Мгновенная тьма, затем полный свет и музыка – оглушающий разухабистый краковяк. На сцене настоящий разгул. И вновь свет полностью убирался, в музыке – разлад: перепились и музыканты. Неожиданно дикие звуки пьяной гулянки обрывались. Спектакль окончен…»[10].

На примере этого этапного для режиссера спектакля видно, как опыты и найденные предшественниками элементы режиссерской профессии складываются у Деммени в полноценную и гармоничную постановочную систему. Если специально написанная и умело вплетенная в ткань спектакля Сазоновых «Силы любви и волшебства» (1916) музыка Ф. Гартмана была одним из двух (изобразительный и музыкальный) основных элементов представления, а в спектаклях Ефимовых (1918)

Е.С. Деммени с Петрушкой, героем первых спектаклей его театра. 1934

успешно применялся метод действенного анализа, партитура «слово–жест», если в Мастерской Соколова (1922) при Камерном театре А. Таирова проходили эксперименты со сценическим светом и декорациями для кукольных спектаклей, то Деммени в спектакле «Свадьба» успешно применил все эти элементы комплексно.

В результате не только получилось полноценное произведение «другого» театрального искусства, но и возник режиссерский алгоритм, сложилась система, о которой сам режиссер вскоре скажет в докладе в Ленинградском городском комитете ВКП(б): «Наметились различные приемы игры с куклой, определились основные законы композиции кукольного спектакля, явилась возможность построения некой системы управления куклой, иными словами, мы получили возможность обучать нашему искусству других, то есть *определился момент профессионализации*» [курсив мой. – *Б.Г.*][11].

Действительно, к тому времени Деммени не только понимал теоретически, но практически освоил и сформулировал задачи, важнейшие для режиссера театра кукол его времени в процессе постановки кукольного спектакля: создание вместе с драматургом основы спектакля – особой, отвечающей требованиям кукольной сцены пьесы (с точным адресом, темой, идеей, системой условных персонажей); работа с художником по созданию персонажей и условно-кукольного декорационного оформления, которое должно быть функционально-образно,

действенно и предельно лаконично; работа с актерами над ролью с куклой; создание творческого актерского ансамбля актеров и кукол; работа с композитором по созданию не изобразительной, а драматической музыки, определяющей учащенно-кукольные темпоритмы и усиливающей эмоциональность будущего спектакля; создание световой и монтировочной партитуры кукольного представления…

Это была первая, созданная Евгением Деммени и никем еще в таком объеме не применяемая режиссерская система. Впоследствии он будет ее совершенствовать, вводить новые положения, в частности, о принципах существования в кукольном спектакле «живого актера». Новым станет и его подход к театру кукол как к искусству в первую очередь актерскому (напомним, что ранее этот вид искусства большинством воспринимался как изобразительно-театральный, как театр художника).

Период 1928–1930 гг. стал одним из самых плодотворных для молодого режиссера. Успех «Свадьбы» был закреплен столь же успешной постановкой спектакля «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем»[12] по повести Гоголя (1929), а в 1930 г. в Театр Петрушки Деммени вошел и бывший Театр марионеток Л.В. Шапориной-Яковлевой[13], что сделало коллектив не только самым успешным и самым крупным государственным театром кукол СССР, но и самым старшим, ведущим начало с 1918 г.

Этот влившийся в Театр Петрушки театр марионеток Шапориной-Яковлевой к тому времени уже имел несколько знаковых спектаклей. Среди них следует особо выделить те, что были поставлены режиссером К.К. Тверским (настоящая фамилия Кузьмин-Караваев) – «Вий» (1920), «Дон Кихот», «Гулливер в стране лилипутов» (1928). В этом театре работала плеяда талантливых художников и драматургов, среди которых Е.А. Янсон-Манизер[14], Е.С. Кругликова, Е.Я. Данько[15], В.Г. Форштедт и др. Все они станут коллегами и соратниками Деммени, внесут существенный вклад в формирование его режиссерских взглядов.

Приняв в свой Театр Петрушки группу марионеточников театра Шапориной, Деммени тщательно изучал своеобразие и историю этих кукол и разработал для невропастов ряд правил обращения с ними (сам он называл эти правила законами движений марионетки). Данные правила сводились к следующему:

«1. Движения марионетки должны быть точны, определенны и ритмически увязаны с произносимым за нее текстом.

2. Движения эти должны быть схематичны, образны и не должны копировать движений живых существ, а лишь синтезировать их.

3. Движения марионетки должны чередоваться с покойным ее состоянием.

4. Движения марионетки должны быть скупы, но предельно насыщенны. Следует всячески избегать приводить в одновременное движение все сочленения куклы.

5. Невропаст должен развить в себе чувство «глубины», постоянно ощущая прикосновение куклы к сценической площадке. (Куклы не должны "летать" по воздуху или "ползать" на согнутых ногах.)

6. Марионетка должна быть тщательно выверена в техническом отношении и изучена со стороны выразительных возможностей, присущих именно данной кукле»[16].

Первая же постановка режиссера с марионетками («Наш цирк», 1930), которую Деммени, вслед за Шапориной-Яковлевой и с ее куклами, осуществил вместе с драматургом Гаушем и композитором Н.М. Стрельниковым, продемонстрировала, что режиссерская «система Деммени» успешна не только применительно к «петрушечным» куклам, но и к марионеткам. Иными словами, «система» оказалась универсальной как по отношению к «верховым», так и к «низовым» куклам. Спектакль «Наш цирк» продержался в репертуаре театра двадцать пять лет и стал одной из вех в истории отечественного театра кукол.

В том же 1930 г. на состоявшейся в Москве Первой Всероссийской конференции работников кукольных театров[17], в которой приняли участие ведущие режиссеры и художники театров кукол страны – Н.Я. Симонович-Ефимова, Н.М. Беззубцев, О.Л. Аристова, Н.Г. Шалимов, Л.В. Шапорина-Яковлева и др., – Евгений Сергеевич Деммени, будучи одним из руководителей конференции, выступил с докладом «Репертуар современных профессиональных и самодеятельных петрушечных театров» и показал спектакль «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем». В этом спектакле проявился еще один важный элемент «системы Деммени» – умение создавать стилевое единство и идеальный, подобный хорошо сыгранному оркестру творческий актерский ансамбль. Рецензент журнала «Советский театр» отмечал, что «игра кукол, оформление спектакля, музыкальное сопровождение и световая партитура – все связано между собой общим замыслом постановщика, сливается в определенный четкий стиль спектакля»[18].

Марионетки театра Е.С. Деммени из первого в СССР кукольного телеспектакля «Школяр в раю» по Г. Саксу. 1939. На выставке «100 лет театру марионеток Е.С. Деммени». 2019

По итогам конференции возглавляемый Евгением Деммени театр был признан наиболее успешным и профессиональным среди всех театров кукол России, театром, обладающим самой высокой театральной культурой.

Пиком творчества Деммени стал 1947 г. Он был ознаменован постановкой ряда знаковых для российского театра кукол спектаклей: «Проказницы Виндзора» У. Шекспира, «Сказка о потерянном времени» Евг. Шварца, «Умные вещи» С. Маршака.

«Проказницы Виндзора» (сценическая редакция М. Туберовского) стал и первым опытом обращения отечественного профессионального театра кукол к комедиям Шекспира, и вторым – к шекспировской драматургии вообще (первыми были Ефимовы).

В тот период советские театры кукол в основном уже перешли на «образцовские», как их тогда называли, а по существу – «ефимовские» тростевые куклы; Деммени же традиционно отдавал предпочтение перчаточным куклам и марионеткам.

Идея сыграть Шекспира с помощью «петрушек» многим, на первый взгляд, казалась странной. Коллеги-режиссеры, театральные критики, в то время увлеченные возможностями тростевых кукол, считали ее признаком своеобразного режиссерского ретроградства. Однако Деммени совершенно точно рассчитал органическую близость сплава гротеска, динамики, эксцентрики и трогательности, приземленности «петрушек» с качествами взятого им драматургического материала.

К тому же куклы для спектакля создавались великим художником по куклам – М.Я. Артюховой, а сценография спектакля – Т.Г. Бруни.

Действие комедии Деммени развернул на двухъярусной сценической площадке, напоминающей традиционную сцену шекспировского «Глобуса». После премьеры С.Д. Дрейден – известный писатель, театральный критик, друг С.В. Образцова – писал: «Советский кукольный театр можно поздравить с новой, большой удачей. "Проказницы Виндзора" в постановке Театра под руководством Е.С. Деммени – это не только "весьма занимательная и отменно остроумная комедия". Это, по сути дела, первый шекспировский спектакль советских кукольников, имеющий поэтому особое, принципиальное значение. Е. Деммени использовал для исполнения шекспировских образов простые "петрушечные" куклы, обретя удачу, и этим самым наглядно опроверг ходячее суждение, что "песенка петрушек" давно спета, и они пригодны в лучшем случае для несложных пьесок детской самодеятельности. Забавные сами по себе, эти куклы зажили веселой комедийной жизнью, едва попав в руки таких мастеров, как Е. Деммени (превосходно ведущий куклу Доктора), Ф. Иванов (Фальстаф), А. Смирнов (Форд), Н. Охочинский (Слендер), А. Кодолова (миссис Форд) и др. В постановке Е. Деммени широко использовал специфические возможности театра кукол. Эпизоды проделок кумушек, злоключения Фальстафа в корзине с бельем, поединок на шпагах, феерическая игра масок в ночном парке у "заколдованного" дуба – все это полно неподдельной комедийной живости и, вместе с тем, по-настоящему "кукольно"»[19].

Итак, основные принципы, на которых строилась режиссерская система Деммени, к тому времени сформировались и, в общих чертах, были следующими:

— Кукольный театр – самостоятельный вид театрального искусства, не дублирующий драматический театр.

— Основа театра кукол – драматургия. Режиссер кукольного театра отбирает драматургические произведения, созданные для этого вида искусства, или создает особую сценическую версию пьесы, написанной для драматического театра.

— Режиссер театра кукол воспитывает актеров-кукольников для своих постановок и своего театра.

— Режиссер с помощью художника создает особое художественное оформление спектакля, отражающее как его замысел, так и пространственно-временные особенности этого вида искусства.

С.В. Образцов и Е.С. Деммени на встрече с делегацией китайских кукольников. Москва, 1958

— Кукольный театр способен создавать спектакли всех театральных и цирковых видов и жанров.

— Основа игры кукол – действенный анализ. Подробная разработка системы слово–жест–действие.

— Художник спектакля не должен занимать главенствующее место в спектакле и тем самым вытеснять действие. В работе над художественным оформлением спектакля главное – лаконизм. На сцене должны появляться только те предметы, которые помогают развертыванию действия спектакля.

— В каждой из систем устройства кукол заложены свои богатейшие возможности. В зависимости от драматургии режиссер избирает для постановки тот или иной тип кукол, позволяющий ему раскрыть замысел драматурга.

— Положительные отзывы юных зрителей не могут являться для режиссера критерием качества его спектакля.

— Лицо куклы не должно в точности копировать человека. Подробная детализация маски куклы ведет к уподоблению куклы драматическому актеру, что в театре кукол лишено смысла.

— При работе над кукольным спектаклем режиссер должен добиваться того, чтобы зритель, видя перед собой куклу, верил в нее как в живое существо, а не обманывался относительно иллюзии, что это «маленькие человечки».

— Музыка является неотъемлемой частью кукольного спектакля, строго согласованной с общим постановочным замыслом. Однако перегрузка спектакля вокальными, танцевальными или иллюстративными музыкальными номерами нарушает стремительный ритм кукольного спектакля. Композитор должен помнить, что его музыка будет звучать в кукольном спектакле, обладающем иными, чем в драматическом театре, пространственно-временными параметрами. Задача режиссера – точно указать композитору характер и протяженность во времени каждого из музыкальных номеров.

— Введение в спектакль «живого лица» возможно, если его участие органически вытекает из развертывающихся событий.

Важно еще раз подчеркнуть, что это была самая первая в истории отечественного театра кукол стройная система режиссерской работы над кукольными спектаклями, учитывающая специфику этого вида искусства и основанная как на практике предшественников, так и на опыте самого режиссера.

Оценивая творческий вклад Деммени в отечественное искусство играющих кукол, его младший коллега, а в будущем – один из главных оппонентов С.В. Образцов писал: «Влияние Евгения Сергеевича Деммени и созданного им театра на развитие кукольных театров Советского Союза было очень велико. Он одним из первых отказался в спектаклях, играемых куклами на руках, от внешнего подражания “человеческому” театру: от кулис, падуг, задников. Куклы играли на открытой трехгранной ширме. Декоративное оформление было лаконичным. На ширме появлялись только необходимые для игры кукол объемные вещи: стол, стул, кровать, дерево, дом. <…> В течение ряда лет театр Деммени был самым большим, самым организованным, а в художественном отношении – самым профессиональным кукольным театром Советского Союза. Репертуар театра, руководимого Евгением Сергеевичем Деммени, долгое время составлял основу репертуара периферийных кукольных театров. <…> Евгений Сергеевич одним из первых создал эстрадные номера с куклами и с большим мастерством показывал танцы и чеховскую “Хирургию”. Он выпустил несколько практических руководств

по устройству ширм, декораций, кукол и методу игры. Руководил курсами по подготовке кадров для периферийных кукольных театров»[20].

На первых порах их параллельной работы в Москве и Ленинграде (1930–1940-е гг.) у Деммени и Образцова не было принципиальных режиссерских разногласий, а было естественное для творческих людей соперничество, были поиски и находки новых режиссерских решений. Явные расхождения начались в конце 1940-х – начале 1950-х гг., когда закончилось и «время марионеток», и «время петрушек». Начался период доминирования тростевых кукол, которых Евгений Сергеевич Деммени не использовал.

Наступало новое время, требовавшее очередного обновления не только репертуара, но и форм, стилей, постановочных и технологических решений, режиссерских идей. Сама же режиссерская «система Деммени», завершив начальный период формирования отечественного театра кукол, стала прочной основой для работы профессиональных режиссеров театров кукол СССР.

1 *Деммени Е.С.* Призвание – кукольник. Статьи, выступления, заметки. Воспоминания о Е.С. Деммени. Л.: Искусство, 1986. С. 40.

2 Пьеса в то время уже шла в ТЮЗе А.А. Брянцева и исполнялась драматическими актерами, которые подражали куклам. Она была написана С.Я. Маршаком, в то время заведовавшим литературной частью театра.

3 Цит. по: *Деммени Е.С.* Указ. изд. С. 42.

4 *Рабочий и театр*. 1924. 15 декабря.

5 *Борис П.* Петрушка открылся // *Смена*. 1925. 21 октября.

6 *СИД*. «Кошкин дом» в Театре Петрушки // *Новая Вечерняя Газета*. 1926. 26 февраля.

7 *Рабочий и театр*. 1926. 26 сентября.

8 *Бахтин Н.* Три года Театра Петрушки // *Жизнь искусства*. 18 января 1927 года.

9 Охочинский Никита Владимирович (1923–2010), выдающийся актер, педагог, драматург Ленинградского театра марионеток. Участник Великой Отечественной войны (4-й Кантемировский гвардейский танковый корпус), имел военные награды: орден Отечественной войны I степени, орден Красной Звезды и др. С 1962 г. вел педагогическую деятельность в Петербургской театральной академии (ЛГИТМиК) на кафедре театра кукол. С 1996 г. – почетный член УНИМА.

[10] *Охочинский Н.В.* Старейший кукольный… // *Звезда*. 1980. № 1. С. 175.

[11] *Деммени Е.С.* Указ. изд. С. 68.

[12] См.: *С.Ц.* Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем // *Жизнь искусства*. 1929. № 50. С. 6–7.

[13] Шапорина-Яковлева впоследствии часто сожалела о том, что она «…бросилась с Тарпейской скалы за границу, оставив театр, который подобрал Деммени и пишет на афише "XXVII сезон"» (*Шапорина-Яковлева Л.В.* Дневник. Т. 1. М.: НЛО, 2012. С. 490).

[14] Елена Александровна Янсон-Манизер (1890–1971) – выдающийся скульптор, педагог, одна из основательниц Первого Петроградского театра кукол п/р Шапориной-Яковлевой, заслуженный деятель искусств РСФСР. Окончила частные архитектурные курсы (1911–1914), архитектурный факультет Политехнического института (1914–1917), Вхутемас-Вхутеин (1922–1925) у М.Г. Манизера. Член АХРР. Преподавала в МИПиДИ (1947–1952), профессор декоративной скульптуры. Участвовала в скульптурном оформлении Государственной библиотеки им. В.И. Ленина (1928–1941), подземных станций Московского метрополитена «Динамо» (1937), «Серпуховская» (1950). Работала в монументально-декоративной, парковой и мемориальной скульптуре, в скульптуре малых форм. Автор портретов, композиций, медалей и настенных барельефов, преимущественно на темы спорта и балета. Также известна серией бюстов советских писателей, относящейся к 1934 г.

[15] Елена Яковлевна Данько (1898–1942) – русская писательница, живописец, драматург, актриса и одна из основательниц Первого Петроградского театра кукол п/р Шапориной-Яковлевой. Автор пьес «Красная шапочка» (1919), «Сказка о Емеле-дураке» (1920), «Гулливер в стране лилипутов» (1928), повести «Деревянные актеры» (1940) и др. Погибла в 1942 году в блокадном Ленинграде.

[16] *Деммени Е.С.* Указ. изд. С. 61–62.

[17] В итоге конференции участники предложили организовать в Москве «опытно-показательный театр кукол», лабораторию кукольного искусства. В результате 16 сентября 1931 г. был создан Государственный центральный театр кукол, художественное руководство которым было возложено на С.В. Образцова.

[18] *Л-цо*. Театр кукол, какой он есть и каким он должен быть // *Советский театр*. 1930. № 9–10. С. 40.

[19] *Дрейден С.Д.* Удачный спектакль // *Вечерний Ленинград*. 1947. 22 мая.

[20] *Образцов С.В.* Моя профессия. М.: Искусство, 1950. С. 205–206.

Константин Черкасов

«Пушкинский спектакль»–2. Музыкальная версия

В 1924–25 гг. с одобрения наркома просвещения А.В. Луначарского создатель и руководитель Музыкальной студии Московского Художественного театра (МС МХТ) готовился к образцово-показательному мероприятию – гастролям первого советского музыкального театра в Европе и Америке. Программу Немирович-Данченко сочинил легко – на тот момент в репертуар Студии входило всего четыре спектакля: «Дочь мадам Анго» (1920), «Перикола» (1922), «Лизистрата» (1923) и «Карменсита и солдат» (1924). Нужен был пятый.

Вл.И. Немирович-Данченко писал своему ученику Л.В. Баратову: «Дорогой Леонид Васильевич! <…> Мы будем готовить “Бориса”. Нам может помогать Лосский. Есть еще в плане “Алеко”. Мне бы хотелось, чтоб в известной части все вещи проходили через Ваши руки, чтоб внешнюю ритмику изощрять и углублять. Поэтому и “Алеко”, м. б.?». И в этом же письме: «“Годунова” я задумал, кажется, до жути интересно»[1].

Что заставило Немировича-Данченко в тот момент отказаться от работы над «Борисом Годуновым», сказать трудно. Вероятнее всего, окончательное решение работать над «Алеко» возникло в ходе деловой переписки, посвященной организации гастролей. Так, Л.Д. Леонидов, импресарио европейского тура МС МХТ напрямую вопрошал Немировича: «До отъезда в Америку мне необходимо знать, в связи с тем, что Вы сейчас заняты подготовкой новых постановок, окончательный репертуар, который может быть вставлен в договор. Какая программа 5-го спектакля? “Алеко”, “Бахчисарайский фонтан” и народные русские ансамбли[2] или “Борис Годунов”? Мне думается, что хорошо бы поставить “Алеко”[3] в связи с популярным именем Рахманинова»[4].

Сказано – сделано. Но с чем рифмовать 50-минутную оперу «Алеко»?

«Пушкинский» спектакль стал жертвой «большого замаха», где составные части спектакля собирались наскоро под уже имеющегося в портфеле театра «Алеко» и новую задачу, поставленную Студии ее руководителем – добиться от исполнителей мастерства что в вокале, что в декламации, что в танце. Немирович, параллельно занимающийся документально-организационными делами МС, оставил за собой позицию художественного руководителя спектакля и делегировал полномочия постановщика сразу трем режиссерам: Ксении Котлубай («Алеко» С.В. Рахманинова), Владимиру Лосскому («Бахчисарайский фонтан» А.С. Аренского) и Леониду Баратову («Клеопатра» Р.М. Глиэра). Принцип сочетания названий четче всего разъяснил С.Л. Бертенсон в недавно обнаруженных автором статьи документах: «Весь спектакль связан как именем Пушкина, так и общим постановочным принципом, а также принципом театра синтетического, объединяющего искусства драматическое, вокальное и пластическое. “Египетские ночи” особенно интересны еще и потому, что это будет первый опыт Музыкальной студии в сфере пластики, доступной всем и каждому, ибо для ее понимания не нужен никакой язык. Спектакль обещает выйти очень красивым, насыщенным и легкодоступным для понимания музыкального, ибо все три композитора – ярко выраженные мелодисты.

О.В. Бакланова на корабле, плывущем в Америку. 1925.
Архив МАМТ

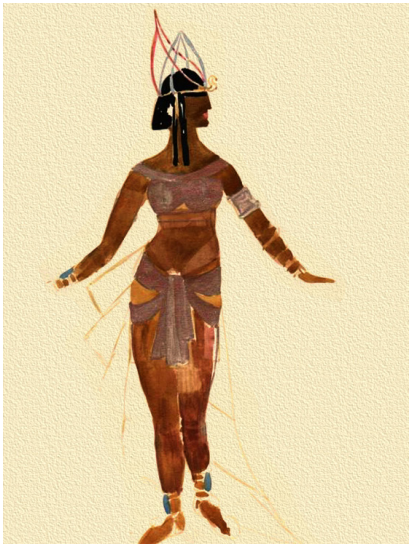
Нечего говорить о том, что имя Рахманинова может сыграть свою роль. А Аренский – учитель Рахманинова. Глиэр же – автор, близкий по своему творчеству к первым двум»[5].

Пытаясь связать в один узел все известные на сегодняшний момент скупые данные о спектакле, можно сказать, что этот музыкально-пластический триптих мог быть осуществлен на основе любой музыки и любой литературной основы. Почему зацепились именно за Пушкина? Музыковед А.В. Наумов высказывает любопытную гипотезу – новый спектакль Немировича-Данченко как реванш за неудавшиеся постановки Художественного театра, а именно «Бориса Годунова» (1907) и «Пушкинского спектакля» (1915), в который вошли «Пир во время чумы», «Каменный гость» и «Моцарт и Сальери». В 1924 г. режиссер собирался в один вечер с «Алеко» поставить «Каменного гостя» (имел ли он в виду «маленькую трагедию» Пушкина или оперу Даргомыжского – вопрос открытый): «В план работ после “Кармен” входят: “Борис Годунов” Мусоргского и “Алеко” Рахманинова (последняя двухактная опера – в один вечер с “маленькой трагедией” Пушкина “Каменный гость”)»[6]. А может быть, все намного проще – Немирович-Данченко был еще литератором, для которого имя Пушкина значило очень многое. Разве не логично – повести на гастроли спектакль по произведениям гениального драматурга и поэта?

Н.С. Изнар. «Египетские ночи». Костюм воинов.
Музей МХАТ

Так или иначе, «Алеко» стал тем локомотивом, который потянул за собой остальные части. Немирович-Данченко вновь привлек к работе Р.М. Глиэра, чья музыка к «Лизистрате» имела большой успех. На либретто Немировича и Л.В. Баратова композитор написал одноактный балет-пантомиму «Египетские ночи»[7]. В качестве «переходного мостика»[8] была выбрана опера-кантата А.С. Аренского «Бахчисарайский фонтан» – единственное сочинение малой формы по Пушкину, имеющее эквивалент в музыкальном театре и укладывающееся в общую тему спектакля. Что также важно – в роли Заремы сияла Ольга Бакланова, безусловная звезда Студии.

Новый тип артиста музыкального театра – «поющий актер» – складывался на выпусках «Лизистраты» и «Карменситы и солдата»: «По нашему основному взгляду на театр, сцена принадлежит прежде всего *актеру*, то есть лицедею, создающему известные образы. Каким путем? <…> Музыкальный актер – прежде всего путем пения. Но это не значит, что музыкальный актер должен только петь, прежде всего – это актер, музыкальный актер то есть это *поющий актер, а не играющий певец*. <…> Он должен прекрасно петь, но он живет всеми средствами человеческого тела. Он должен быть ритмичен, он должен уметь танцевать[9], должен быть пластичен, должен прекрасно мимировать и, прежде всего, должен хорошо петь»[10].



Н.С. Изнар. «Египетские ночи».
Женский костюм.
Музей МХАТ

Критика спектаклем осталась недовольна: «Доминирующие в спектакле музыка и пластика – закрыли слово, закрыли содержание. <…> Итак, впечатление зрителя: слов поэта Пушкина в спектакле мало, а те, что произносятся или поются, невнятны; цыгане, такие живые и непосредственные в изображении поэта – топорны и заштампованы актерами; египтяне – неистовы и “страстны”. В итоге – Пушкина меньше всего в “Пушкинском спектакле”»[11].

Однако этих суровых строк спектакль удостоился уже по возвращении из Америки. На московской сцене его сыграли в ноябре 1926 г. При этом в США остались Немирович-Данченко (временное руководство Студией взял на себя Л.В. Баратов), Бакланова и еще несколько ведущих актеров и актрис.

Нетрудно предположить, что без Баклановой, для которой «Бахчисарайский фонтан» являлся безусловным бенефисом, одна из составных частей триптиха (судя по газетной критике, наиболее удачная) потеряла всякий смысл. Когда в 1928 г. Баратов репетировал спектакль для гастролей в Ленинграде, «Бахчисарайский фонтан» не имело смысла показывать – введенные на роль Баклановой исполнительницы Евгения Абамелик и Нина Остроумова корректно держали мизансценический рисунок, но тягаться с артистической индивидуальностью Баклановой им было не по зубам.

Л.С. Белякова – Клеопатра.
«Египетские ночи».
Музыкальная студия МХТ.
1926.
Архив МАМТ

При этом газетная критика считала «Бахчисарайский фонтан» наиболее удачной частью триптиха: «Зерно режиссерской выдумки есть <…>. Но <…> даже зная содержание отрывка, трудно постичь актерские ухищрения в пантомиме»[12]. Летописец МС МХТ П.А. Марков называл эту постановку «прекрасно сделанной сценической миниатюрой»[13].

Любопытно Музыкальная студия подошла к проблеме хора в камерном спектакле. В «Бахчисарайском фонтане» «режиссура старательно прятала его во мрак»; артистов хора, одетых в «обыкновенные деловые костюмы» и расположившихся на «обыкновенных стульях», скрывали в затемненной глубине сцены за тюлевыми декоративными занавесками. В «Алеко» же хор был помещен в оркестровую яму. Не впервые ли в оперном театре был реализован такой дерзкий ход?

«Пушкинский спектакль», вероятно, мог стать лучшей иллюстрацией того «синтетического» типа театра, о котором в середине 1920-х гг. грезил Вл.И. Немирович-Данченко. Логическое по театральному стилю и духу продолжение эффектных, броских «Лизистраты» и «Карменситы и солдата». Фотографии Ольги Баклановой в заглавных партиях мало похожи на обычные постановочные (пусть и в оригинальных мизансценах) портреты. Зато очень напоминают кадры из немого кино.

«Египетские ночи». Музыкальная студия МХТ. Сцена из спектакля. Архив МАМТ

Достаточно перенестись всего на несколько лет вперед от премьеры нового спектакля, состоявшейся в 1926 г.[14], чтобы оценить эмигрировавшую в США заслуженную артистку Республики и фаворитку (не только по красоте, но и по таланту) Немировича-Данченко в изысканных кадрах голливудских фильмов. Ей удалось найти место на фабрике грез и удержаться на нем[15] до рокового момента прихода звукового кино.

Вынужденному на время покинуть СССР Немировичу-Данченко повезло куда меньше – ни один из его проектов как советского приглашенного мэтра-сценариста не был запущен в работу. Немировича-Данченко манило кино. По крайней мере, интересовало.

Говорю об этом с осторожностью – источников, которые могли бы свидетельствовать в пользу данного утверждения, крайне мало[16], кроме того, хронологически они не освещают необходимый нам период – середину 1920-х. Автор первой монографии о становлении и спектаклях Студии П.А. Марков ни в одной из ее редакций[17] не проводит некоторых очевидных, по мнению автора статьи, параллелей с лучшими образцами экранного искусства. А ведь в одном из писем верному секретарю С.Л. Бертенсону режиссер признавался: «Не могу скрыть, что именно теперь кино меня очень волнует. Возможностями, которые мне так понятны»[18]. Это письмо 1929 г. – Немирович-Данченко уже вернулся из Голливуда.

«Египетские ночи». Музыкальная студия МХТ. Сцена из спектакля.
Архив МАМТ

Предлагаемая мной интерпретация Пушкинского спектакля как некоей попытки создать эффект кино в театре может казаться умозрительной. Но немногие артефакты, доступные исследователю, – в частности, фотографии спектакля, хранящиеся в Московском академическом музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко – завлекательно этой идее подмигивают. Работая над этим текстом, я обратился к Б.Н. Любимову в надежде уточнить, любил ли Марков кино? Точного ответа не последовало: «Наверняка смотрел и знал, хотя бы потому, что его большим другом был Завадский. Но чтобы любил и/или упоминал хотя бы в разговоре со мной… Не помню».

Сомневаюсь, что Марков не видел, скажем, «Аэлиту» Протазанова – один из главных шедевров советского немого кинематографа с изысканно-эстетским оформлением Виктора Симова (декорации), Исаака Рабиновича и Александры Экстер (костюмы). Наверняка видел, но не посчитал важным или нужным отметить пластическое сходство, скажем, «Клеопатры», третьей части Пушкинского спектакля с «марсианскими» сценами «Аэлиты». Гораздо менее очевидная деталь кроется в том, что показу любой киноленты в те годы полагался тапер, худо-бедно (а иногда нет, вспомним хотя бы молодого Шостаковича) обеспечивавший связь между музыкальной импровизацией и пластическим языком фильма. Не забудем уже созданные на тот момент спектакли

В.Э. Мейерхольда (скажем, «Лес» 1924 г. с киномонтажными фокусами) и А.Я. Таирова (пусть примером послужит «Федра» 1922 г.). Думается, Немирович-Данченко пытался обобщить все эти приемы и сделать на их основе совершенно новаторское зрелище.

[1] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие. Письма (1923–1937). М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 98–99.

[2] При Музыкальной студии МХАТ существовал Коллектив русской народной песни. Руководила им А.И. Третьякова.

[3] Свою дипломную работу – оперу «Алеко» – 19-летний композитор написал на либретто драматурга Вл.И. Немировича-Данченко. Впоследствии Немирович-Данченко по достоинству оценит талант Рахманинова-композитора и дирижера музыкального театра, а также пытливого, умного зрителя.

[4] Письмо от 20.02.1925. Машинописная копия с автографом. Архив МАМТ им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. АС № 1.

[5] Письмо Л.Д. Леонидову от 26.02.1925. Машинописная копия с автографом. Архив МАМТ им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. АС № 1.

[6] Письмо в Театральную подсекцию научно-художественной секции Государственного ученого совета. № 1096 от 21.04.1924. Цит. по: *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие. Письма (1923–1937). М.: МХТ, 2003. Т. 3. С. 89.

[7] «Египетские ночи». Либретто Вл.И. Немировича-Данченко и Л.В. Баратова по стихотворению А.С. Пушкина. Соч. 78. РГАЛИ, ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 54.

[8] *Марков П.А.* Вл.И. Немирович-Данченко и музыкальный театр его имени. М.: Муз. театр им. нар. арт. СССР Вл.И. Немировича-Данченко. 1936. С. 84.

[9] Во время выпуска «Травиаты» (1934) Немирович-Данченко страстно желал, чтобы артисты оркестра играли свои партии наизусть и были интегрированы в действие – утопические идеи в области музыкального театра никогда не покидали его.

[10] Вступительное слово Вл.И. Немировича-Данченко перед Пушкинским спектаклем. Машинопись. Обнаружено в архиве МАМТ им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Без инвентарного номера.

Без даты. Скорее всего, эти слова относятся к 1928 г., когда для ленинградских гастролей Студии Баратов репетировал этот спектакль. Возможное подтверждение: Вл.И. Немирович-Данченко Л.В. Баратову. Письмо № 1222 от 06.06.1928. См.: *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие. Письма (1923–1937). Т. 3. С. 217–218.

[11] *Поляновский Г.А.* Пушкинский спектакль // *Новый зритель*. 1926. № 46. С. 12–13.

[12] Там же.

[13] См.: *Марков П.А.* Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М.: ВТО, 1960. С. 111.

[14] 16 июня 1925 г. состоялась закрытая генеральная репетиция спектакля перед отправлением на гастроли в Европу и Америку. В Москве «Пушкинский спектакль» зрителю показали лишь по возвращении Студии из США – осенью 1926 г.

[15] К вопросу о востребованности О.В. Баклановой в немом кино США: лишь за год карьеры (1928) она сыграла ведущие роли в восьми кинофильмах (*The Czarina's Secret*, *Three Sinners*, *The Man Who Laughs*, *Street of Sin*, *Forgotten Faces*, *Docks of New York*, *Woman Disputed*, *Avalanche*).

[16] См.: *Бертенсон С.Л.* В Холливуде с В.И. Немировичем-Данченко. Monterey (Calif.): Arensburger, 1964; *Аренский К.* Письма в Холливуд: по материалам арх. С.Л. Бертенсона. Monterey (Calif.): Arensburger, 1968.

[17] *Марков П.А.* Вл.И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. М., Муз. театр им. нар. арт. СССР Вл.И. Немировича-Данченко, 1936; Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М.: ВТО, 1960.

[18] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие. Письма (1923–1937). Т. 3. С. 252.

Елена Струтинская

Гильотина на советской сцене в 1931 г.

Сценография Н.П. Акимова к спектаклю «Страх»

Пьеса Александра Афиногенова «Страх» хорошо известна, шла с успехом чуть ли не во всех театрах нашей страны и многократно рассмотрена в критике, воспоминаниях и более поздних аналитических работах. Тем не менее остаются неясными некоторые вопросы: что сделало столь масштабным событием в истории театра спектакль 1931 г. в Гос. академическом театре драмы (бывш. Александринском, далее Госдрама), то есть не мхатовский спектакль по этой же пьесе, академичный и аккуратный, и не все другие постановки, а именно этот спектакль Госдрамы, и какой вклад в это событие принадлежит художнику Николаю Акимову?

Н. Акимов.
Автопортрет

Сюжет моего повествования – о конфликте художника с пьесой. И с драматургом, естественно. Конфликт, в котором художник победил, хотя драматург, мне кажется, был рад, что художник вскрыл его потаенные искренние мысли о кошмаре, происходившем в стране, но так, что это не повредило его репутации как одного из самых правоверных «пролетарских» писателей.

Репрессии, особенно в начальный период, были демонстративными, открытые судебные процессы освещались в советской и мировой прессе. «Шахтинское дело» 1928 г., разгром Наркомата путей сообщения 1929 г., «Промпартии» 1930 г., дело Трудовой крестьянской партии 1930–1932 гг. Ангажированные залы встречали аплодисментами обвинительные приговоры в финалах разыгранных властью спектаклей, и театры были вынуждены отсалютовать спектаклями на ту же тему.

Сценическое решение спектакля по пьесе Афиногенова в Госдраме пошло наперекор общему течению.

По жанру пьеса – политическое высказывание, содержащее манифест и предлагающее дискуссию. Названием, подобным крику, пьеса говорила о страхе, который парализует общество. Научный руководитель Института физиологических стимулов Иван Ильич Бородин ведет исследования страха, охватившего все слои населения: страх разлагает людей, угнетает, не дает им нормально жить и работать, тормозит развитие страны. Его оппонент, старая большевичка Клавдия Васильевна

Спасова (партийная кличка Клара), уверяет, что страха в нашей стране нет, боятся лишь враги – те, кому есть что скрывать, кто в оппозиции к политическому строю. Намечена и лирическая линия, завершающаяся браком персонажей второго плана, который распадается, как только исчезает карьерный интерес.

Тема интеллигенции и ее места в новом государстве приобрела в советской драматургии специфическую остроту. Образы нэпманов и белогвардейцев к концу 1920-х гг. утратили актуальность, а статус интеллигента еще долго оставался сомнителен: в пьесах 1920-х–1930-х гг. интеллигент явный или тайный враг, за редким исключением.

Афиногенов, не противореча этой тенденции, расширяет ее, устами профессора Бородина говорит о страхе не интеллигенции, а простых людей всей страны:

«Молочница боится конфискации коровы, крестьянин насильственной коллективизации, советский работник – непрерывных чисток, партийный работник боится обвинений в уклоне, научный работник – обвинения в идеализме, работник техники – обвинений во вредительстве. Мы живем в эпоху великого страха. <…> Страх ходит за человеком. Человек становится недоверчивым, замкнутым, недобросовестным, неряшливым и беспринципным. Страх порождает прогулы, опоздание поездов, прорывы производства, общую бедность и голод. <…> Мозг людей физического труда пугается непосильной нагрузки, развивается мания преследования. Они все время стремятся догнать и перегнать. И, задыхаясь в непрерывной гонке, мозг сходит с ума или медленно деградирует. Уничтожьте страх, уничтожьте все, что рождает страх, – и вы увидите, какой богатой творческой жизнью расцветет страна»[1].

Бородин доказывает, что страх стал главной эмоцией времени, страхом мотивированы все действия людей. Он говорит не только о страхе, но и вообще о положении дел в стране, и говорит очень резко: «Лаборатория докажет, что вся жизнь идет черт знает как, что мы в пропасть катимся. Страной должны управлять ученые, а не выдвиженцы – да, да! Я это научно докажу». Ему вторит Герман Кастальский (отрицательный герой): «Система советского управления людьми никуда не годится»[2].

Аргументы Бородина убедительнее банальностей его оппонентов, и пьеса, задуманная как бы для опровержения его идей, превращается в их утверждение. Это делает ее одним из самых странных текстов совет-

ской культуры. Кажется, над ней работали три человека: один яростный защитник советской идеологии, второй столь же горячий ее противник и разоблачитель, а третий мечется между ними, пытаясь понять, что же они написали и как теперь с этим жить, как уберечь театры и себя от того, что последует, если инакомыслие будет обнаружено. Следы первого, второго и третьего авторов видны в пьесе, выступлениях Афиногенова на обсуждениях спектакля, в дневниковых записях.

Какую позицию в этой дискуссии заняла критика, догадаться не трудно: избегала разговора о главной проблеме пьесы – страхе, повторяя, как мантру: «Тема пьесы – классовая борьба в науке и дискредитация идеи ее аполитичности и возможности политического нейтралитета для самих людей науки»[3].

Со второй половины 1920-х гг. и особенно с 1929-го – года «великого перелома» – драматургия становится ангажированной, ее тематика определяется политическими и идеологическими установками партии. Афиногенов искренно стремился показать происходящие в стране процессы, находя сюжеты, способные заинтересовать театры. Ни одна пьеса советских авторов не была столь актуальна, как «Страх», и не отражала так ясно формирование общественного сознания, подчиненного партийному диктату.

Несмотря на молодость, Афиногенов к своим 27-ми годам – опытный драматург; «Страх» его шестая пьеса, он один из руководителей РАПП, и надо полагать, отлично понимал, что написал. Однако такого эффекта, похоже, не ожидал.

Инна Соловьева писала о предыдущей пьесе Афиногенова, «Чудак», что она обладает свойством «гигроскопичности», втягивает «влагу времени». В «Страхе» эта влага била из текста фонтаном.

Тема страха оказалась слишком масштабной и сложной, чтобы подчиниться однозначному истолкованию. Это оставляло театрам и зрителям право на разное понимание.

Премьера «Страха» в Госдраме прошла 31 мая 1931 г. с успехом. Спектакль выглядел не так, как хотелось бы автору, но открещиваться от него Афиногенов не стал, только заявил, что в постановке появилась новая идея, привнесенная театром. Суть этой новой идеи автор не раскрыл.

На обсуждении спектакля, организованном Ленинградским областным отделом Союза работников искусств (Рабис) в Госдраме 15 и 27 июня 1931 г., Афиногенов заявил: «Оформление Акимова чрезвычайно

интересно, но в нем одна большая опасность: <…> плохо, когда появляется вторая идея, то есть идея спектакля в отличие от идеи пьесы. А этот грех случается с Акимовым, потому что его оформление пошло по линии идеи спектакля – вывести пьесу из пределов камерности. Можно, конечно, укоротить пол, укрепить стулья – это поможет актерам играть, но не изменит основного положения параллелизма заданий, путающих зрителя и спектакль»[4].

Итак, спектакль для него раздвоился на идею автора и идею сценографа. Пьеса в его представлении была камерной.

Пьеса о том, как страх парализует страну – камерная?!

Полагаю, Афиногенов хотел сосредоточить внимание на внутренних проблемах своих героев и самоустраниться от пугающего социального прогноза. Поворот полемики в проблему масштаба пьесы – ее камерности или социальности – уводил от сути дела, от ситуации террора в СССР, раскрытой с такой остротой в первый и, наверное, последний раз в советской стране. Автора пьесы можно понять. Он спасал пьесу, спектакль и себя.

В тот момент контуры социалистического реализма еще не определились, еще легитимны были дерзкие театральные эксперименты первой половины 1920-х, и предложение списать дело на волюнтаризм сценографического решения всех устроило.

Кроме того, немногие тогда понимали подлинный масштаб террора, развязанного государством против собственных граждан. Он прояснится через много лет, а театр сможет прикоснуться к нему через несколько десятилетий.

У пьесы необычная структура: двойная и даже тройная. На первом плане драматическое действие, которое автор называл камерным – конфликты возникают и разрешаются в группе персонажей. Внутрь этого «ибсеновского» действия (Афиногенов считал себя последователем Ибсена и Чехова) вставлен доклад профессора Бородина – как «текст в тексте». Он не содержит в себе драматического действия, только констатирует факты. Это второй пласт. В докладе сообщается о том, что в обществе нарастает атмосфера страха, страх убивает страну, а так как все герои – граждане этой страны, то косвенно речь идет и о них, и тогда «текст в тексте» парадоксальным образом оказывается не внутренним, а внешним, рамочным, охватывая судьбу героев в перспективе их жизни, где им придется столкнуться со страхом. Таков третий уровень.

Смысл выплескивается из доклада в камерный сюжет и внесценический гражданский контекст. «Текст в тексте» становится рамкой основного текста.

В сценографии Акимова истинный масштаб этой драмы проявлен со всей резкостью театральными средствами. Художник фактически инсценировал не пьесу Афиногенова, а доклад Бородина. Создал визуальную «формулу страха», поглощающую жизненную среду людей.

Николай Павлович Акимов (1901–1968) не принадлежит к числу художников, чьи имена известны лишь историкам театра, им восхищались и при его жизни, и после, о нем написаны статьи и книги. И все же первые десять лет его работы в театре (до постановки «Гамлета» в Театре им. Евг. Вахтангова, 1932) известны мало. Он дебютировал как сценограф в 1922 г., принадлежал к поколению художников, вошедших в профессию в эпоху военного коммунизма и первые годы нэпа. О них А.М. Эфрос писал: «это новая порода театрального художника. У него особое восприятие, другой глаз и иные руки. Он живет на сцене, как ей рожденное существо»[5]. Акимов обладал своим видением эпохи, чувствовал вибрации общественной психологии и реагировал на них с беспощадной иронией. Вероятно, отчасти этим объясняются изменения его художественной манеры, постановочных приемов, выразительных средств, трактовки сценического пространства. Он умел режиссерски прочесть пьесу и предложить ее постановочное решение.

За первые пять лет работы им оформлено более 30 спектаклей, Акимов востребован в ленинградских театрах, дебютирует в Москве. Неистощимость его художественной фантазии, способность архитектурно-пластическим решением организовать спектакль привлекла к нему внимание театров, зрителей, критиков. Его фамилия на афише – гарантия живого интересного зрелища. В 1927 г. издательство «*Academia*» выпустило серию небольших книжек «Современные театральные художники», одна из них посвящена Акимову. Яркие статьи Адр. Пиотровского, Н. Петрова и Б. Брюлова оставляют, на мой взгляд, ощущение глубинного сомнения пишущих в исчерпывающей оценке его творчества. Анализируя сделанное художником за пять лет, авторы пытались понять его стиль, найти ему место в щедро-богатой картине русского театра 1920-х гг. Кто он – не реалист, не конструктивист, не экспрессионист, каких же он кровей?

Сам Акимов в 1933 г. так характеризовал себя: «Всячески стараясь не повторяться и очень любя новизну в приемах, считаю нужным

ограничивать это разнообразие своей единой манерой, и, я бы сказал, единством в способе восприятия действительности. Единство это лежит для меня, выражаясь декларативно, в "экспрессивном реализме"»[6]. Изящная автохарактеристика станет приговором для Акимова: в 1949 г. после статьи в «Правде»[7] его обвинят в следовании программе «экспрессивного реализма», в воплощении «безыдейного», «антиреалистического» и «формалистического» искусства[8] и уволят из Ленинградского театра комедии.

Акимов любил гротескные преувеличения, неожиданные метафоры, ракурсы и гиперболы, его сценографические работы объединяет острота формы, обладающая мощным образным посылом. У него свой взгляд на выбор формы для спектакля, никаких запретов и табу он не соблюдал и не открещивался от сценографических форм разных направлений, от живописных до конструктивистских и супрематических.

Когда павильон на сцене представлял собой жупел ретроградности, он построил его на сцене БДТ в спектакле «Девственный лес» (1924, по пьесе Э. Толлера «Освобожденный Вотан»). Но что это был за павильон?! Он играл, был динамичен, подвижен, менял свои конфигурации, участвовал в действии: двигались стены, менялся рельеф пола, исчезал потолок, вращались двери. Он жил сценической жизнью, вел свою роль в гротескной игре. Белоснежные стены павильона не только двигались, они задавали ритм этой странной симфонии, пульсируя графикой теней, отбрасываемых персонажами. Тени насмешничали, издевательски пародировали своих хозяев, то уродливо вытягивались, то съеживались, неожиданно возникали и исчезали.

Акимов работал на разных по масштабам и технической оснащенности театральных площадках, с разными коллективами и режиссерами. Эти условия творческого бытия сформировали в нем независимость, способность самостоятельно определять целостное видение будущего спектакля, находить каждый раз новые постановочные решения, не раз спасавшие театры и режиссеров от провала.

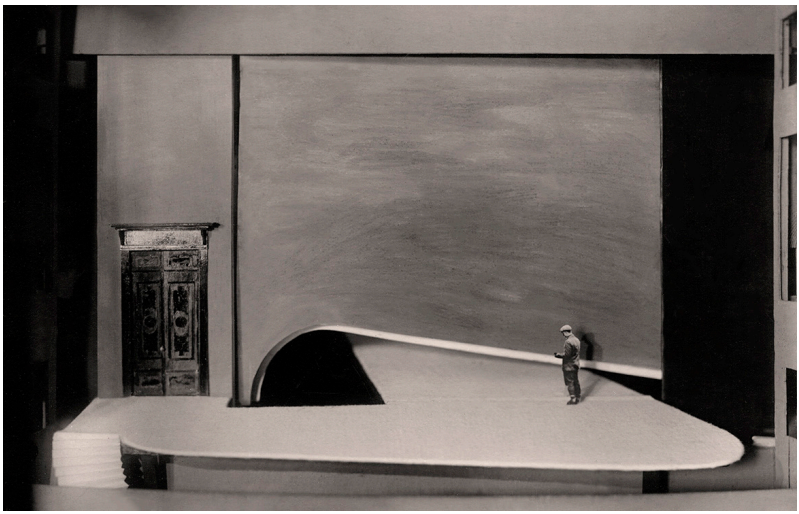
Свободное владение техникой сцены, знание ее возможностей и умение сконструировать необходимую аппаратуру воспринимались в начале его творческого пути как трюки, своеобразные сценографические соло, поражавшие зрителей и критиков. Постепенно находки Акимова обретают конструктивную и композиционную целостность, определяющую образное решение спектакля в целом.

Акимов значился в афишах художником спектакля, но фактически выполнял и режиссерские функции, создавая образно-пластическое решение постановки. Это дало ему право написать: «Влияние сценического оформления на спектакль становится с каждым сезоном все сильнее. Все чаще замысел художника кладется в основу спектакля, обращая тем самым работу режиссера в подчиненный элемент спектакля»[9]. И это не преувеличение. Сценография Акимова с ее мощной экспрессией предопределяла художественную цельность и выразительность спектаклей.

«Разлом» Б. Лавренева, переделанный Акимовым в сценарий благодаря оформлению, стилизованному под кинофильм на экране, превратился в стремительно развивавшуюся киномелодраму на революционную тему (Театр им. Евг. Вахтангова, реж. А.Д. Попов, 1927), а «Человек с портфелем» А. Файко (Театр Революции, реж. А.Д. Дикий, 1928) – в абсурдистский детектив: главный герой профессор Гранатов скрывает свое контрреволюционное прошлое, становится убийцей трех человек и в финале внезапно кается в своих преступлениях. Акимов провоцирует зрителей, подчеркивает сюжетную нелепость вещами гипертрофированных размеров – огромная пепельница с дымящейся папиросой, гигантские галоши и шинель в гардеробе научного института. Гротескные формы позволяли усомниться в правдивости сюжета.

Акимов создавал средствами сценографии картину современной жизни, пропущенной через его внутреннее «видение-понимание». Он не был одурманен идеологией, трезво воспринимал происходящее в стране, иронически оценивал политические темы пьес и стремился раскрыть, насколько возможно, заложенную в них ложь. Его постановочные решения разоблачительны.

К началу 1930-х гг. новая отечественная драматургия утвердилась в репертуаре. Среди внушительного количества пьес о социально-бытовых проблемах лишь немногие годились к постановке. Театры мучились над тем, как из полученного материала сделать спектакль, какими выразительными средствами справиться с бедой современной драматургии – анемичностью действия и банальностью содержания. Акимов первым из сценографов начал публично обсуждать эту ситуацию на страницах ленинградского журнала «Жизнь искусства». В трех статьях он рассказывал о трудностях, с какими сталкиваются театры и художники в работе над советской драматургией, когда им приходится «тратить силы на преодоление безвкусицы и театральной безграмотности драматургов»[10] и решать главный вопрос о «степени пригодности сырья»[11]. Пьесы, как



«Страх». Макет общей установки с опущенным занавесом

правило, состояли из двух неравных частей: «Меньшая – действенная, раскрывающая интригу, и большая – разговоры. Разговорная бездейственная часть пьесы обычно состоит из "идеологических" рассуждений, пришитых к пьесе для сообщения ей созвучности эпохе, плюс разговоры вообще. <…> Для того, чтобы разговоры эти как-то вообще слушались, приходится прибегать к отчаянным, чисто искусственным средствам, развлекая зрителей добавочными аттракционами»[12]. Успех спектакля зависел теперь не только от актеров и режиссера, но и от способности художника замаскировать яркой сценографией отсутствие драматического действия и хоть как-то приблизить сюжет к жизненной правде.

На этом фоне почти исключительным выглядит спектакль «Страх» в Госдраме, где роль художника состояла не в спасении и не в исправлении пьесы. Акимов проигнорировал надуманную сюжетную линию, связанную с классовой борьбой в науке, и сосредоточился на раскрытии глубинного смысла: в фокусе его внимания страх людей перед репрессивной государственной машиной, набиравшей обороты.

«Страх» – тринадцатая совместная работа Акимова в Госдраме с режиссером Николаем Васильевичем Петровым (они ставили спектакли и в других театрах, их сотрудничество началось в 1923 в «Вольной комедии»). Петров ни с кем из художников так много не работал, как с Акимо-

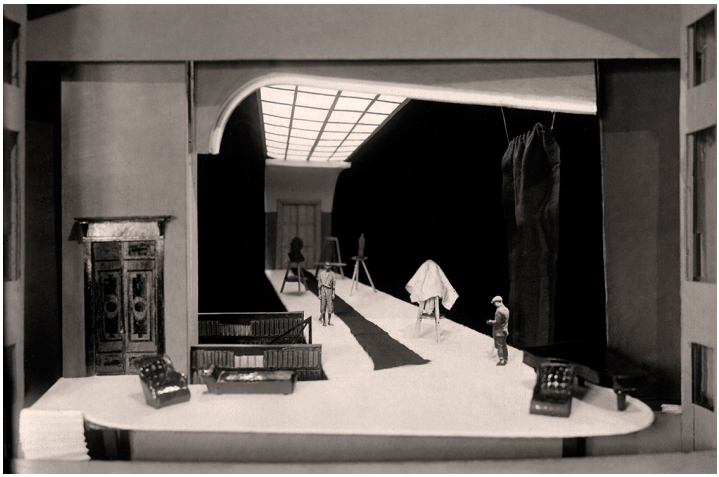
вым, в нем он нашел сопостановщика, соавтора, художника-режиссера: сценографические решения Акимова выводили основные идеи драматургии на уровень визуальных образов, резких и отчетливых, а Петров – режиссер актерский, умевший работать с исполнителями, – наполнял спектакли объемными человеческими характерами. Его решение поставить пьесу Афиногенова в театре встретили настороженно. Повод для сомнений давало назначение актеров на главные роли. И.Н. Певцов уже играл в Госдраме противников советской власти, профессор Бородин мог стать его новым достижением на этом поле, что заставляло более осторожных коллег в театре опасаться идейно-политического провала. Корчагина-Александровская – создательница галереи комедийных старух в пьесах Островского: добросердечных, юрких, пронырливых, лукавых и простодушных. Как доверить ей роль старой большевички?! Режиссерское чутье не подвело Петрова. Актриса наполнила пафосный монолог живой трагедийной глубиной.

Незадолго до премьеры В.Е. Рафалович в журнале «Рабочий и театр» предрек спектаклю Госдрамы успех: «старый путь Александринки, как чиновничье-дворянского театра, закончился “Маскарадом”, опусом 17-го года. “Страх”, опус 31-го года – историческая дата рождения новой Госдрамы»[13]. Его прогноз после премьеры поддержал С. Мокульский: «Не будет преувеличением сказать, что такого спектакля мы не видели на сцене б. Александринского театра за все 14 лет, протекших со времени постановки “Маскарада”». Сценография Акимова не похожа на образы Головина, и речь шла, конечно, не о визуальном сходстве двух спектаклей, но о смене эпох, точно почувствованной в каждом из них. Мокульский отметил, что «спектакль не ограничился выдвижением советской тематики, утверждающей определенное отношение художника к объективной действительности, а пытается достаточно серьезно и глубоко познать самую эту действительность во всех ее сторонах, связях и опосредствованиях…»[14]. Подтекст этого осторожного высказывания, в сущности, гораздо смелее оценок других критиков, предпочитавших писать о классовой борьбе в науке.

Что же зрители увидели на сцене Госдрамы?

Решение сценического пространства чеканно, сдержанно. Один из участников обсуждения спектакля назовет его «стальным».

Макет «Страха» строится на пересекающихся плоскостях: вертикальной – портала с жестким спускным занавесом серо-стального цвета, и горизонтальной, точнее, наклонной, образованной



«Страх». Макет 1 и 6 картины. Квартира Бородина

станком-пандусом, спускающимся из глубины сцены и перекрывающим до половины оркестровую яму; на просцениуме ключевые моменты спектакля шли как бы крупным планом.

Графика линий доминировала в образном решении. Акимов использовал так называемую «скоростную линию» ар деко, скругляющую острый угол. Знаком модерна осталась причудливо извивающаяся линия Орта, а «скоростная линия» в архитектуре и дизайне стала опознавательным знаком ар деко: величественного, холодного и тревожного стиля межвоенной эпохи. «Скоростная линия» в «Страхе» очертила закругление помоста на просцениуме и контуры нависавшего над станком спускного занавеса, обрезала наискосок его нижний край – слева элипсовидная, а справа завершенная острым углом; он выглядел заточенным, похожим на нож гильотины или топор палача. Занавес-лезвие в нескольких картинах опускался на половину высоты зеркала сцены, нависал над героями спектакля и падал с наступлением темноты в финале каждой картины.

Обнаженность идеи в сценографическом решении – беспрецедентная для того времени, на грани провокации.

Рискну предположить, что оформление «Страха» связано с предыдущей работой Акимова в Госдраме – «Робеспьер» по пьесе Ф.Ф. Раскольникова (реж. Н.В. Петров и В.Н. Соловьев, премьера 12 февраля 1931).

«Страх». Сцена из спектакля. 1 картина

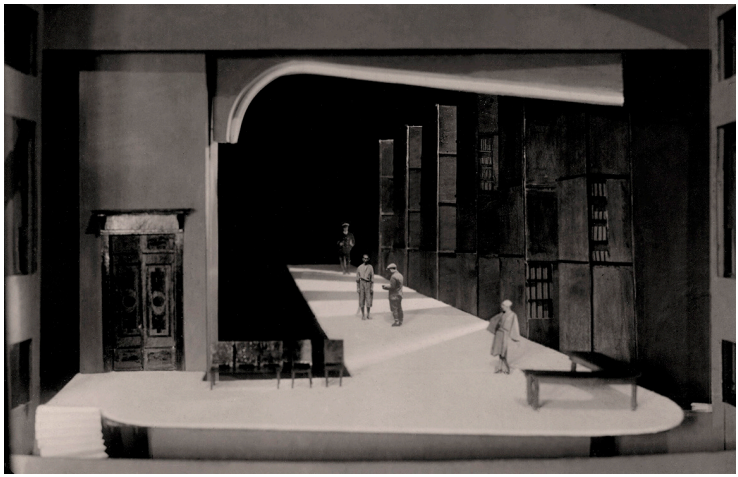
Не впрямую, косвенно. В тексте Раскольникова чуть ли не в каждой реплике звучат призывы отправить на гильотину врагов революции, а потом и ее руководителей; основной инструмент революции возвышается на сцене в третьем акте (согласно монтировке[15]). В «Страхе» нет гильотины, но ее тень появляется в виде занавеса-лезвия.

В стальную монохромность портала Акимов вмонтировал с левой стороны ампирную дверь, стилизованную под двери фойе бельэтажа Александринского театра – прямая цитата из «Маскарада». Как и в спектакле Мейерхольда и Головина, портальная дверь и просцениум связывали сцену и зрительный зал, но у Акимова она вызывающе диссонировала с современной архитектурой портала: сбой формы тревожил, говорил о разрушенной гармонии.

Спектакль начинался с удара гонга и мгновенной вырубки света в зале. В режиссерском экземпляре перед каждой картиной повторяется краткая запись «1) гонг – тьма в публике. 2) гонг – подъем занавеса»[16], в финалах картин также звучал гонг, и сцену поглощал мрак.

В пьесе девять картин и шесть мест действия (трижды повторяется «Общая комната в коммунальной квартире» и дважды «Гостиная в квартире Бородина»).

Первая картина – гостиная в квартире Бородина – изумляла зрителей масштабом пространства, стеклянным перекрытием потолка,



«Страх». Макет 3 картины. Библиотека

как в мастерских художников (единственное в спектакле помещение с окном), и немногими деталями интерьера: абстрактные скульптуры дочери профессора Вали на подставках, в начале действия закутанные в белые холсты, интриговали своими причудливыми контурами; несколько кожаных кресел, рояль на просцениуме. Элегантный и самодостаточный интерьер полон достоинства, но его огромные размеры и пространственная открытость говорят о незащищенности обитателей. «Когда вы видите громадный зал у профессора, вы сразу чувствуете, что эта необыкновенная обстановка – только часть квартиры, – высказал свое впечатление А.Н. Дальский, зам. директора Ленинградского театра юных зрителей. – Коробка сцены не изолированное помещение, отделяемое спускающимся занавесом, действие выносится за занавес, сюда, в зрительный зал»[17].

Контрапунктом шла картина «Общая комната в коммунальной квартире». Драматург сделал соседями по коммуналке выдвиженку Макарову, ее мужа аспиранта Цехового, скрывающего свое непролетарское происхождение (сын военного прокурора), его дочь пионерку Наташу, идейное дитя советской власти, и старую большевичку Клару. Художник отказался от воссоздания скученного быта, лишь опустил занавес на половину высоты зеркала сцены, «придавил» интерьер, обозначил его похожей на коридор тюрьмы стеной с тремя узкими дверями (за кото-

рыми предполагались столь же узкие комнаты). Акимов писал: «Картина эта, выпадая характером из других, требует быта (не прибрано, неуютно) и не укладывается в общее решение спектакля. Однако правильнее было бы поступиться этой картиной, чем всеми остальными, загружая оформление бытом»[18].

Из коммуналки действие переносилось в библиотеку института. Занавес вновь открывал все сценическое пространство, огромные шкафы, подобно колоннам античного храма, уходили в перспективу торжественно-мерным ритмом. По мнению профессора Бородина, масштабом, количеством книг они подавляют выдвиженцев, боявшихся своей некомпетентности.

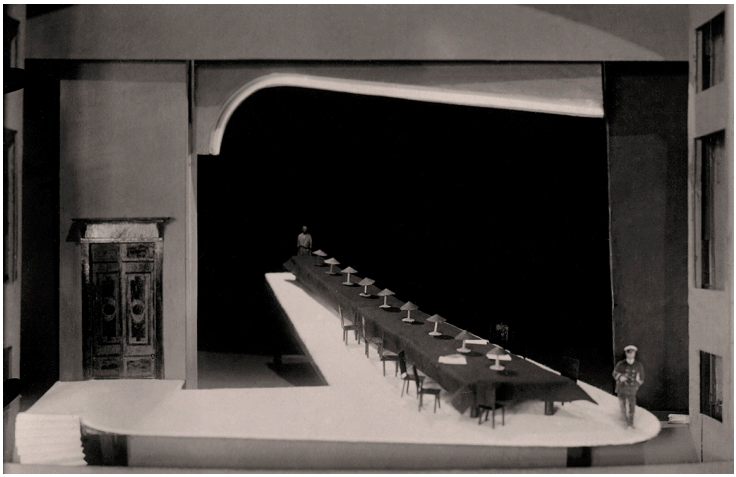
Еще в первом сборнике статей об Акимове режиссер Н.В. Петров обратил внимание на особенность его манеры: «Часто один предмет у него определяет всю декорацию»[19].

В каждой картине «Страха» доминирует какая-то деталь, иногда гротескная, и вместе они выстраивают единую образно-смысловую линию, раскрывающую трагизм происходящего: хрупкий парящий стеклянный потолок гостиной в квартире Бородина; казарменно-тюремное однообразие череды дверей в коммуналке; строй книжных стеллажей в библиотеке; полыхающий пурпуром скатерти бессмысленно длинный стол в зале заседаний; гигантская статуя Ленина; едва различимый стол следователя с тусклой лампой, скудно освещавшей пространство.

Драматическое напряжение, ощущение тревоги усиливалось и наклоном станка (под углом 10 градусов). Неширокий наклонный помост-пандус расширялся к авансцене и в резком вираже заворачивал, подобно серпу, к левой кулисе. Трактовка действия и темпоритмические возможности актерской пластики непосредственно связаны с ним.

Помост-пандус особенно активно задействован в пятой картине «Зал заседаний». Всю его длину занимал стол под красным сукном, девять настольных ламп освещали передний край стола, дальний терялся в темной перспективе.

Угнетающая статика царила на дальнем конце станка в глубине сцены. Там, у торца стола, сидел некто без фамилии и молчал, с одной репликой на уходе: «Чай весь. Бутерброды все. Можно домой идти. Вы там присоедините мой голос – за»[20]. Он спускался к авансцене и уходил, плотно закрыв за собой россиевскую дверь.



«Страх». Макет 5 картины. Зал заседаний

Пространственное решение связано со световой средой спектакля. По крутому скату-помосту мрак наступал на зрительный зал, от картины к картине подталкивая игровое поле к просцениуму. Начиная с этой картины световое поле сужалось, затухало, зона темноты увеличивается, сценическое пространство погружается во мрак, и тема страха выходит на первый план. Замысел художника направлен на обнажение идеи страха через трагическое столкновение света и тьмы, мрака, пожирающего пространство.

Столь острая сценическая форма заставила критиков поморщиться: «взятые Акимовым масштабы вызывают само собой такие самодовлеющие формальные эффекты, как грандиозный стол для заседаний президиума института, по масштабу своему пригодный по крайней мере для заседания Реввоенсовета. Аплодисменты по адресу этого стола не радуют: эти аплодисменты эффектному формальному трюку»[21]. И.А. Крути писал в журнале «Советский театр»: «Художник Н. Акимов дал огромную наклонную площадку, которая превращает людей в пигмеев и рассеивает внимание зрителя. В величии этого покатого пола, этих исполинских стен и дверей тонет происходящее на сцене»[22].

На самом деле установка и портальная рама сокращали объем сцены. А приподнятый помост визуально не уменьшал, а укрупнял фигуру актера, обеспечивая зрителям идеальный обзор любой мизансцены.

«Страх». Сцена из спектакля. 5 картина

Госдрама видела и более острые решения Акимова – в предыдущих работах он не раз использовал весь объем сцены, не вызывая раздражений рецензентов. Резкая диагональ железнодорожной насыпи в «Бронепоезде 14-69» взлетала под колосники и приводила в восторг тех же авторов. Однако подобное решение в «Страхе» они сочли недопустимым. Переполох по поводу приподнятого станка выглядит нарочитым, скрывающим истинный смысл сценографического решения.

Кульминация спектакля – седьмая картина «Кафедра». Здесь, как писал позже П.А. Марков, «Афиногенов прибегнул к любопытному и смелому приему: он как бы заключил все линии сюжета в двух сильных и дорогих актерам монологах Бородина и Клары, ставшими центром пьесы. Как будто яростные столкновения, которые накапливались в течение нескольких картин, вылились в некое философское обобщение»[23].

Образная экспрессия оформления достигает в этой сцене апогея. Зловещая черная бездна поглотила все пространство сцены. Действие переместилось на просцениум, слилось с залом.

Холодный световой луч выхватывал из темноты статую Ленина, кафедру и актера на ней, остальное пространство тонуло во мраке. Гигантских размеров белая фигура вождя возвышалась слева у портала

«Страх». Макет 7 картины. Кафедра

в странном ракурсе, в профиль к зрительному залу. Поднятая рука Ильича висела над сценой как стрела подъемного крана, указывала во тьму правых кулис и на кафедру для докладчиков. Восторженные рецензенты писали о ленинском жесте, «указывающем путь пролетарской науке»[24].

В книге о Художественном театре (изданной в 1976 г.) П.А. Марков, сравнивая «Страх» во МХАТе и Александринском театре, назовет оформление Акимова «ироническим». Да, оно ироническое, но это трагическая ирония.

По выразительной мощи освещение в этой сцене достигало максимального драматизма. Акимов, много работавший как график, хорошо чувствовал эмоциональную и образную экспрессию света и мрака, противостояния белого и черного.

На протяжении спектакля использовался белый («чистый») и синий свет. Боковые прожектора высветляли персонажей, участвовавших в действии, все остальное пребывало во мгле. Спектакль шел через серию затемнений, как бы отдельными диапозитивами.

От решения картины «Кафедра» зависела судьба всего спектакля[25]. Основная нагрузка ложилась на исполнителей ролей Бородина и Клары. Образы, созданные И.Н. Певцовым и Е.П. Корчагиной-Александровской, признали блестящим достижением все критики, даже не принявшие спектакль Госдрамы.

«Страх». Сцена из спектакля. 7 картина

Речь Бородина в исполнении Певцова[26] обращена к человеческому разуму, слова Клары – к состраданию и эмоциям. Корчагина-Александровская сумела покорить зрителей, она смягчила трескучий пафос монолога, написанного автором, по мнению критики, в духе речей провинциальных агитаторов. Зрителей убеждала трагическая экспрессия, глубина материнского горя, боль рассказа о казни сына за участие в революционных выступлениях 1905 г., искренность слов о преодолении страха. Ее монолог переходил в гневный призыв уничтожать врагов советского строя и завершался под гром аплодисментов.

Сцена своей смысловой и эмоциональной насыщенностью выпадала из общего решения спектакля, возвышалась над ним, по впечатлению автора, как башня. Вернувшись с генеральной репетиции 28 мая 1931 г., Афиногенов записал в дневнике: «Через три дня премьера. <…> Когда смотришь, ничего не понимаешь, интрига путается в ногах, седьмая картина как башня – остальные ползают у ног, и не знаешь, зачем они, собственно. <…> Воздуха мало, хоть и очень много пространства»[27]. После премьеры это впечатление укрепилось: «Было много поздравлений, аплодисментов, вызывали, кричали “браво”, успех очень большой. <…> А все-таки у меня ноет и ноет, ощущение “не того”. Что именно не то – не могу еще ощутить, ясно пока одно – пьесу я ненавижу. <…> И главное – не могу разобраться пока, в чем конкретно моя вина – в массе

«Страх». Сцена из спектакля. 4 картина. Комната в коммунальной квартире

линий, в путаной теме, и в дикой башне, выпирающей из пьесы, в недоработке, в спешке, небрежности, халтурмейстерстве и проч. и проч. И это – одна из лучших моих работ!..»[28].

Окончательное разоблачение противников советской власти происходило в кабинете следователя ОГПУ, куда профессор попал после доклада о страхе. Интерьера здесь, собственно говоря, не было. Из мрака выступали лишь стол и два стула для следователя и арестованного. Съежившееся пространство тускло освещал один источник света – настольная лампа на столе следователя. Из темноты в луче «следящего» света возникали сотрудники Бородина, обвинившие его в создании контрреволюционной «научной партии», после очных ставок с коллегами потрясенного профессора отпускали с миром. Картина произвела на критика И.А. Березарка сильнейшее впечатление: «Сцена у следователя является “катарсисом”, если можно применить этот античный термин к современной психологической драме. Здесь разрешается эпическая проблема – обман врагов и великодушие пролетариата»[29]. Видимо, на мысль об античной трагедии навела критика божественная мудрость следователя (в Госдраме следовательницу из пьесы заменили на следователя). Мгновенно разобравшись в наветах врагов и вопреки отсутствию вразумительных оправданий, он освобождал оклеветанного профессора. Действительно, катарсис… Тем не менее, эта картина, как

и предыдущая, не оставляла надежды. Мрак, поглотивший всю глубину пространства сцены, буквально «выпихнул» актеров в зрительный зал, объединив их общим световым решением. Если в начале спектакля игровые зоны рассредоточены по всей площадке, то затем они смещаются к просцениуму.

Завершался спектакль идиллией под приспущенным лезвием гильотины. В захламленной общей комнате коммуналки собрались все оставшиеся на свободе персонажи. Выдвиженка Макарова из бывших работниц завода стала директором института, бывший пастух из киргизских степей Кимбаев – главой партячейки, а отпущенный из ОГПУ, осознавший необходимость классовой позиции в науке Бородин получил возможность продолжить исследования во главе лаборатории. Стремительное перерождение профессора происходило в антураже грязной посуды, примусов и корзин со старым тряпьем, он являлся сюда с букетиком подснежников в руке – нелепым символом обновления, задуманным Афиногеновым и выполненным постановщиками. Последним зрительным впечатлением публики в финале спектакля становился опустевший блеклый обезличенный, замусоренный интерьер коммуналки.

Художник обосновал свое право не воссоздавать бытовые ремарки драматурга: «Все действие разворачивается в нескольких комнатах, разворачивается реалистически, как бы требуя настоятельно простых павильонов с дверью слева и камином справа. Однако было бы величайшей ошибкой пойти навстречу такому требованию. Детальный анализ пьесы показывает сложность ее строения. Под внешней реалистически-бытовой оболочкой заложен основной слой философской проблемы, который и составляет основу пьесы и спектакля. На обязанности театра лежит вскрытие этого слоя, четкий показ его зрителю, расчистка бытовых деталей и соблюдение при всем этом реалистической природы пьесы»[30]. «Основной слой философской проблемы» Акимов раскрыл сценографически, создал пластическую формулу бытия в «эпоху великого страха»: лишил интерьеры уютного благополучия, сменил бытовой регистр на условный, добился нарастания эмоционального напряжения.

На упомянутом выше обсуждении спектакля, организованном ленинградским Рабисом, зрители премьерных представлений разошлись с критиками в восприятии постановки; один из них, врач М.Э. Краснов, заметил: «Акимов правильно понял, что на него наступает совершенно новый материал, <…> для данного материала <…> не нужно обычной

изобразительности, ее нужно будет вырабатывать постепенно, параллельно с ростом материала, который будет поступать в будущем. Здесь же изобразительность забила бы значение пьесы»[31].

Рецензенты вслед за Афиногеновым ставили в упрек Акимову внесение в спектакль новой идеи, якобы отсутствовавшей в пьесе, но не объясняли, что это за идея, вероятно, никто не хотел внятно высказать нечто совершенно очевидное – что художник воплотил на сцене образы из доклада профессора Бородина. Один только Б.В. Алперс переадресовал эти упреки автору, но на свой лад, доказывая, что требования разоблачить концепцию Бородина невыполнимы: «Взяв бородинскую теорию темой пьесы, сам драматург не продумал ее до конца. Логическим доводам Бородина он противопоставил чисто публицистическую речь Клары. Теория "страха" оказалась неразоблаченной и во второй половине пьесы вообще исчезает из поля зрения драматурга. Место сложной проблемы занимает тезис о том, что нет аполитической науки, – тезис, в наше время бесспорный и не требующий особых доказательств»[32].

Да, из поля зрения драматурга «теория страха» исчезла, но в сценографии она осталась. Ни театр, ни автор не смогли бы выполнить требования Алперса. Для разоблачения «теории страха» жизнь не давала аргументов. Отсюда – идиллический финал сцены в ОГПУ и молниеносное прозрение профессора, гротескные образы-маски антисоветски настроенных работников института.

Через полгода прошла премьера «Страха» во МХАТе. Критики сравнивали ленинградский и московский спектакли, мнения были разные, но сходились в одном: театры не смогли исчерпывающе «разоблачить теорию страха». О.С. Литовский завершил статью о двух спектаклях вопросом: «Где лучше идет "Страх": в Ленинграде или в Москве? На этот вопрос следует ответить так же, как мы ответили бы на вопрос Наташи: "Что лучше: левый загиб или правый уклон?" Оба хуже»[33]. Но предпочтение он все же отдал ленинградскому спектаклю, благодаря Корчагиной-Александровской в роли Клары.

Зрители проигнорировали критические статьи в прессе и оценили спектакль иначе. Он прошел за первые полтора года 300 раз. Продолжал идти с аншлагами до смерти И.Н. Певцова 25 октября 1934 года.

1 декабря 1934 г. был убит поддержавший постановку С.М. Киров. В январе 1935 начались репрессии, вошедшие в историю как «кировский поток», из Ленинграда выслали 39 600 жителей, 24 374 приговорили к различным наказаниям от расстрела до лагерных сроков.

В 1935 г. газеты объявили о возобновлении «Страха» в Госдраме с новым составом исполнителей. Но спектакль не состоялся.

17 ноября 1935 г. Сталин на слете стахановцев заявил: в стране жить стало лучше и веселее. Ни о каком страхе больше не могло быть и речи. Возможность диалога с властью прервалась на долгие десятилетия. Поводов для страха становилось все больше, но говорить об этом уже стало невозможно.

[1] *Афиногенов Александр.* «Страх» / Афиногенов А.Н. Избранное. В 2-х т. Пьесы, статьи, выступления. М.: Искусство, 1977. Т. 1. С. 229–230.

[2] Там же. С. 195.

[3] *Литовский О.* «Страх» во МХАТ // *Советское искусство*. 1931. 30 декабря. С. 2.

[4] *Афиногенов А.Н.* Выступление на обсуждении спектакля «Страх» в Ленинградском академическом театре драмы / О «Страхе». Обработанная стенограмма выездного заседания президиума ленинградского областного отдела союза работников искусств в Государственном театре драмы 15 и 27 июня 1931 года. Л.: Лен. обл. Союз Рабис, 1931. С. 89.

[5] *Эфрос Абрам.* Младшие художники Художественного театра / Абрам Эфрос. В движении. Профили театра. М.: АРТ, 2019. С. 137.

[6] *Акимов Н.П.* Художник в театре / Николай Павлович Акимов. Театральное наследие. Об искусстве театра. Театральный художник. В 2-х т. Л.: Искусство, 1978. Т. 1. С. 170.

[7] *Граков Глеб*. Рецидивы формализма. О гастролях Ленинградского Театра Комедии в Москве // *Правда*. 1949. 5 августа. С. 3.

[8] *Б.п.* В Комитете по делам искусств. О Ленинградском театре комедии // *Советское искусство*. 1949. № 33 (1173), 13 августа. С. 4. В заключительной части отчета констатировалось: «Есть еще кое-где очаги формализма и эстетства, встречаются не до конца разоружившиеся формалисты. Наглядным примером тому служит практика бывшего руководителя Камерного театра А. Таирова и бывшего руководителя Ленинградского театра комедии режиссера и художника Н. Акимова. <…> Сложная и путаная генеалогия метода Н. Акимова, как это было подтверждено в ходе обсуждения, восходит к теоретическим положениям “Мира искусства”, конструктивизму, экспрессионизму, натурализму и пр. Н. Акимов копировал худшие образцы растленного “искусства” Мейерхольда. Не случайным поэтому для Акимова является отрицание драматургии, как основы театра, отказ от правдивого отображения действительности».

[9] *Акимов Н.П.* О технике сцены // *Жизнь искусства*. 1927. № 28. 14 июля. С. 6. Это утверждение Акимова вызвало резкое возражение С.Э. Радлова, опубликовавшего статью «Об ошибках художника» (*Жизнь искусства*. 1927. № 28. 14 июля. С. 8), в которой он отстаивал права режиссера и протестовал против узурпации режиссерских функций художником. В следующем номере «Жизни искусства» (№ 29. 21 июля. С. 7) появился ответ Акимова – «Двенадцать строк, которые потрясли Радлова».

[10] *Акимов Н.П.* Не будем называть имен / Театральное наследие. Т.1. С.152.

[11] *Акимов Н.П.* Там же. С. 149.

[12] *Акимов Н.П.* Там же. С.151.

[13] *Рафалович В.* Заметки о «Страхе» // *Рабочий и театр*. 1931. № 15, 31 мая. С. 7.

[14] *Мокульский С.* «Страх» в Гостеатре драмы // *Рабочий и театр*. 1931. № 16, 11 июня. С. 4.

[15] СПб Государственная Театральная библиотека. О.р. Р 6/24 Монтировки драматических спектаклей. «Робеспьер». 1930. Л. 5.

[16] СПб Государственная Театральная библиотека. С I. А. – 195/2. А. Афиногенов. «Страх». 1931. С. 4.

[17] *Дальский А.Н.* // О «Страхе». С. 36.

[18] *Акимов Н.П.* Об оформлении «Страха» // О «Страхе». С. 104.

[19] *Петров Николай.* Н.П. Акимов – как театральный художник // Н.П. Акимов. Л.: Academia, 1927. С. 34–35.

[20] *Афиногенов Александр.* «Страх». С. 219.

[21] *Мокульский С.* Цит. соч. С. 6.

[22] *Крути И.* «Страх» // *Советский театр*. М.: 1931. № 7. С. 25.

[23] *Марков П.А.* В Художественном театре. Книга завлита. М.: ВТО, 1976. С. 273.

[24] *Березарк И.* Проверка творчеством. Уроки трех «Страхов» должны быть изучены каждым актером // *Рабис*. 1932. № 9–10, 30 марта. С. 8.

[25] МХАТ получил право первой постановки «Страха» в Москве, Госдрама в Ленинграде. Оба театра одновременно приступили к работе над спектаклем, однако МХАТ сыграл премьеру на полгода позже, 24 декабря (реж. И.Я. Судаков, худ. Н.А. Шифрин). На обсуждении «Страха» во МХАТе высказывались опасения, что доводы Бородина сильнее возражений большевички Клары, Афиногенову предлагали дополнить ее монолог «примерами бесстрашия из современности (гражданская война, борьба пролетариата на Западе)». (См.: *Бокшанская О.С.* / Письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко в 2-х т. М.: МХТ, 2005. Т. 1. [1922–

1931] Письмо № 192. С. 785). Монолог Клары драматург переписал, но все же ее образ не удался О. Л. Книппер-Чеховой (перед премьерой она отказалась от роли) и заменившей ее Н.А. Соколовской. Во МХАТе понимали сложность темы и опасались обвинений в идеологической ошибке. К.С. Станиславский принял участие в репетициях, предложил сцену «Кафедра» поставить как народную: молодые люди возмущенно реагировали на выступление Бородина, речь Клары принимали восторженно; вскоре от этой идеи он отказался. По настоянию И.М. Москвина, утверждавшего, что «постановка совершенно реалистичная и такого "туману", как внезапная тьма, не надо», отвергли решение заканчивать картины полной темнотой. (См.: *Бокшанская О.С.* Указ. соч. Т. 2. [1931–1942]. Письмо № 226. С. 58).

[26] По мнению Б. Н. Ливанова (исполнителя роли Кимбаева в мхатовском «Страхе») трактовка Певцова отличалась от истолкования этого образа другими исполнителями: «Многие актеры играли профессора Бородина в "Страхе". Играли по-разному и тем не менее <…> объединялись в одном и общем для многих штампе изображения чудаковатого, нелепо и неуклюже брюзжащего на советскую власть старого профессора. <…> Бородин Певцова был человеком с первого взгляда чрезвычайно жестким и неприятным. Он был ученым, уверенным в своей абсолютной и непререкаемой правоте. <…> Речь о страхе он превращал в большой и значительный доклад о своем жизнепонимании. <…> В момент этой речи он воспринимал себя таким же носителем истины, борцом за правду, как любой первооткрыватель человеческого знания. Вот почему этот доклад был так драматичен». См.: *Ливанов Б.* Дары дружбы / Илларион Николаевич Певцов. Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове. М.: ВТО, 1978. С. 220.

[27] *Афиногенов А.Н.* Избранное. В 2-х т. Письма, дневники. Т. 2. С. 142.

[28] Там же. С. 144.

[29] *Березарк И.* Цит. соч. С. 8.

[30] *Акимов Н.П.* «Художник» / Ленинградский Государственный театр драмы. «Страх». Пьеса в 4 действиях А. Афиногенова. Постановка Николая Петрова. Художник Н.П. Акимов. Л.: 1931. С. 27.

[31] *Краснов М.Э.* О «Страхе». С. 45.

[32] *Алперс Б.* Путь хроникальной драмы / Б. Алперс. Театральные очерки в двух томах. М.: Искусство, 1977. Т. 2. С. 224.

[33] *Литовский О.* Цит. соч.

Анастасия Арефьева

«Заговор чувств». Испанский цикл Николая Акимова

30-е гг. XX века – сложный и болезненный период для театра и для советской культуры в целом. Майя Туровская пишет о нем, как об «ужасном и веселом» переходном времени, «когда революционаризм 20-х стал преобразовываться в прагматичную, практическую сталинскую диктатуру <…>, но быт и культура, пережившие радикальную ломку, все еще сопротивлялись унификации, сохраняя неоднородность, многоукладность, которая внешне упростилась только после войны, когда наступила ждановщина»[1]. Большой террор и ощущение, что «жить стало лучше», существовали единовременно, составляя часть сложной общественной картины 1930-х.

Зрелищные искусства стали важнейшим «фасадом эпохи». При этом «советский театр, искалеченный как “барским гневом”, так и “барской любовью”, как репрессиями, так и поощрениями, продолжал жить и даже развиваться по собственным законам»[2]. И именно на него первым обрушится волна борьбы с формализмом.

Зато театру 30-х очень повезло со зрителями. Это была публика, готовая по ночам стоять за билетами, толпиться на галерке, по многу раз пересматривать спектакли. Именно в это время Николай Акимов (1901–1968), ленинградский режиссер и художник, начинает работу над своим первым спектаклем по испанской классике – «Собакой на сене». В течение ближайших нескольких лет у него появится целый цикл – вся палитра театра Золотого века. Кроме «Собаки на сене», Акимов поставит еще «Валенсианскую вдову» Лопе де Веги, «Благочестивую Марту» Тирсо де Молины, «С любовью не шутят» Педро Кальдерона, охватив таким образом все стили испанского театра XVII в., включая Возрождение, маньеризм и барокко.

Как он пришел к постановкам старинной испанской драматургии, что привлекало его в ней, и какие открытия им были сделаны в работе над этими спектаклями?

Акимов учился в знаменитых Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас). Его педагогами были М.В. Добужинский, А.Е. Яковлев, В.И. Шухаев. В конце двадцатых годов Акимов с успехом работал как художник в БДТ, бывш. Александринском и Мариинском театрах в Ленинграде, в МХАТ, Малом театре и Театре имени Евг. Вахтангова в Москве.

Свой первый спектакль как режиссер он поставил на вахтанговской сцене в 1932 г. Его «Гамлет» вызвал большой интерес у театральной общественности, но был осужден официальной критикой как пример «извращения классики». Об этом опыте Акимов потом вспоминал: «Я был признан режиссером самыми широкими слоями критики и зрителей. Это было хорошо. Одновременно было решено, что я злейший формалист опаснейшего толка. Это было плохо <…> Природное упрямство заставляло меня во что бы то ни стало утвердить себя в профессии режиссера. Но ни один театр не испытывал желания видеть меня у себя в этом качестве»[3].

Однако в 1935 г. Акимов все же получает предложение возглавить в Ленинграде Театр комедии, который тогда находился на пороге закрытия. Он налаживает работу коллектива и выпускает сразу несколько

премьер. Театр «гремит» на весь Ленинград, а чуть позже будет признан одним из лучших театров Советского Союза.

В 1936 г. начинается новый, более решительный этап борьбы с врагами в сфере искусства. Сам Акимов описывал это так: «Борьба с формализмом протекала таким образом – сначала она производилась по местам по всем театрам, а потом итоговое общее собрание в Пушкинском театре решало, кто главный формалист, кто второй степени, кто третьей и т.д. У меня были сильные шансы попасть во враги № 1, потому что в Ленинграде не было другого достаточно крупного формалиста. <…> В результате мне удалось удачно выступить на общегородском собрании в Пушкинском театре, сорвать крупные аплодисменты, и это помешало включить меня во враги»[4].

Полемика в прессе конца 20-х – первой половины 30-х гг. свидетельствует о том, что вопрос метода был одним из ключевых для искусства молодой Страны Советов. Государством поощряется жизнерадостность и утверждение социалистического реализма. Одновременно с этим в СССР на фоне политических событий в Европе возникает большой интерес к Испании. У всех на слуху имена Долорес Ибаррури[5] и Хосе Диаса[6], популярны киновыпуски «К событиям в Испании» и «Испанский дневник» М. Кольцова. Известный советский драматург Александр Афиногенов буквально за несколько недель пишет героико-романтическую пьесу «Салют, Испания!»[7]. Впервые отрывок из пьесы был опубликован 29 октября 1936 г. А через месяц спектакли по актуальной пьесе уже идут в театрах СССР. Так, 23 ноября 1936 г. на сцене московского Малого театра прошла премьера драмы «Салют, Испания!» в постановке Веры Пашенной и Азария Азарина и оформлении художника Вадима Рындина. В этот же день в Ленинграде пьеса вышла в Театре драмы им. А.С. Пушкина. Осуществили постановку Сергей Радлов и Николай Петров, музыку написал Дмитрий Шостакович, оформил спектакль Николай Акимов.

А за полгода до этого Акимов выпустил свой собственный «испанский» спектакль – «Собаку на сене». Он же стал его дебютом в Театре Комедии.

«Собака» получается довольно резвая

Постановка этой пьесы стала возможной прежде всего благодаря ее блистательному переводу Михаилом Лозинским. «Нам больше всего хотелось ставить первоклассную классику и при этом не очень заезженную»[8], – объяснит потом свой выбор Акимов.

Обращение к классической драматургии, с одной стороны, было вроде бы «безопасным», с другой, нарастающая борьба с формализмом и вполне определенный круг «разрешенных» авторов вынуждал театры крайне тщательно подходить к выбору западной драматургии, заботиться о «правильном» соотношении советских и европейских названий в репертуаре, внятно аргументировать выбор той или иной зарубежной пьесы. Вот, например, что было написано в брошюре к «Собаке на сене» музыковедом и театральным критиком И. Соллертинским: «Работа над произведениями высокой классики имеет особое значение для творческой жизни театров. Чем выше произведение, тем больше бывают обычно трудности, вызываемые стремлением найти достойные данного произведения сценические формы, и тем больше, с другой стороны, и польза, получаемая творческими работниками от самого процесса работы над спектаклем. “Собака на сене”, как известно, шла на дореволюционной русской сцене под названием “Собака садовника”, причем существовавший тогда прозаический перевод этого сугубо поэтического произведения не давал никакого представления ни об авторской манере, ни о форме оригинала. Замечательный перевод М. Лозинского впервые дает возможность русским читателям и зрителям познакомиться с духом и высоким мастерством этой замечательной испанской комедии»[9].

Для самого Михаила Лозинского «Собака на сене» была первым (и, как сразу стало понятно, очень удачным) переводом с испанского. Он считал принципиальным для себя «со всей строгостью воспроизводить стихотворную структуру оригинала»[10]. И ему удается не только сохранить, но и подчеркнуть разнообразие форм стиха, свойственного пьесам Лопе де Веги. А это и сонеты, и романсы, и редондильи, и октавы, и белые стихи. Кроме того, Лозинский переводит содержание «строчка в строчку» и с соблюдением типа рифмовки оригинала.

О недостижимо высоком качестве переводческого труда Лозинского образно написал его ученик, поэт-переводчик Игнатий Ивановский: «Когда я беру книгу, переведенную Лозинским, меня охватывает чувство предстоящего праздника и вместе с тем надежности. Я могу полностью довериться переводчику. Все, что может сделать талант, трудолюбие и рыцарски честное отношение к делу – сделано. На таком высоком профессионализме вообще держится человеческое общество, держится цивилизация. Будь Лозинский не переводчиком, а, скажем, хирургом, на операцию к нему можно было бы лечь без страха, с легкой душой.

Рыцарем без страха и упрека Лозинский был не только в литературе, но и в жизни. Если сравнивать с географическим ландшафтом, то это была горная страна. Дышать иногда трудно. Обычный уровень переводческого умения и редакторской требовательности – далеко внизу. Лампа дневного света озаряла его громадный стол безжалостно, холодновато. А переводы имели свойство горного воздуха: мельчайшие складки и трещины гор как будто приближены сильным биноклем, хотя на самом деле до них многие километры»[11]. Кстати, в архиве Лозинского есть письмо от Бориса Пастернака. В нем он пишет, что не стал бы переводить «Гамлета», если бы знал, что за перевод уже взялся Лозинский. Но парадоксальным образом в доме Лозинских читать переводы было не принято. Его близкие знали: хочешь прочесть Лопе де Вегу – выучи испанский…

Примечательно, что в то же время, что и Лозинский, за перевод «Собаки на сене» взялся поэт-символист Владимир Пяст. Сохранилось его горько-ироничное письмо Лозинскому: «…Конкуренция вещь всегда допустимая <…>. Или Вы не знали, что я весь прошлый год протрудился над этой вещью? Мне интересно, чем взманили Вас на этот труд? А как соперника Вашего меня интересует, как у Вас удались некоторые места[12] <…>. Предупреждаю, что, если Вы перевели эти места лучше моего, я обвиню Вас перед святой инквизицией в пользовании услуг адских сил, “подручных духов”. В общем же: если Вы знали, что я переводил, – дружески пеняю Вам. <…> Если не знали, – сетую о недоразумении вместе с Вами. Я, конечно, рад, что пьеса пойдет все-таки стихами, и лучше друга, чем врага. Во всяком случае остаюсь по-прежнему с уважением и расположением к Вам. *В. Пяст*»[13].

В ответном письме Лозинский пишет: «Дорогой Владимир Алексеевич, спешу ответить на Ваше письмо, которое <…> огорчило меня теми предположениями, которые Вы строите на мой счет по поводу “*Perro*” [*Perro del Hortelano* – название пьесы на испанском языке. – *А.А.*]. Я никогда ни у кого работы не перебивал, всегда охотно уступал и темы, и заявки, при всякой возможности ратую за товарищей по перу и защищаю их интересы. Многие и многие знают это по опыту. <…> История же моего вовлечения в работу над “Собакой” такова. Весной этого года, во время ленинградских гастролей МХТ-2 руководители этого театра[14] обратились ко мне с просьбой перевести для них *El Perro del Hortelano*, сообщив мне при этом, что они имели в виду воспользоваться Вашим переводом, который должен выйти в “*Academia*”, вели с Вами об этом

переговоры, но к соглашению с Вами не пришли, и таким образом остаются без текста, а таковой им нужен и притом срочно. Поэтому они просят меня их выручить и сделать для них перевод "Собаки" к 1.1.36. Если бы предложение исходило не от МХТ-2, я бы отказался ввиду великой для меня трудности этой задачи (я никогда не испытывал своих сил в области перевода испанской драмы) и ввиду краткости срока, и ввиду отсутствия перспективы где-либо издать этот перевод. Но с МХТ-2 меня связывают отношения особого рода, я этим людям очень многим обязан, и в их просьбе, весьма настойчивой, я им не мог отказать. <…> "Собак" же вообще плодится много. Б.А. Кржевский переводит *El Perro* прозой для МХТ-1[15]. Потомков наших ждет нечто вроде собачьей выставки. <…> Испания останется, вероятно, эпизодом в моих трудах и днях»[16].

Это предчувствие Лозинского не сбылось. «Собака на сене» оказалась началом его большого «испанского» периода. 3383 строки «Собаки на сене» Лозинский перевел за 67 дней. В августе 1935 г. он пишет «заказчику», Ивану Берсеневу о ходе работы и в этом письме уже появляется фамилия Акимова, который тоже загорелся идеей поставить эту пьесу: «Что касается "Собаки", то я над ней работаю с усердием и увлечением. Акимов продолжает терзать меня, а я, в ответ, дразню его, читая ему отрывки моего перевода, чем привожу его в лестное для меня неистовство. "Собака" действительно как будто получается довольно резвая»[17].

В 1936 г. МХАТ Второй будет закрыт, и постановка на его сцене «Собаки на сене» не состоится. За пьесой встанут в очередь сразу несколько крупнейших московских театров и, конечно, ленинградский Театр Комедии. Именно здесь и прошла ее громкая премьера в постановке Николая Акимова.

Она состоялась 5 июня 1936 г. Но еще в середине мая в Ленинграде появился театральный плакат: на черном фоне лицо юноши в широкополой шляпе. Плакат сразу привлек к себе внимание прохожих. Исполнитель роли Теодоро Иосиф Ханзель писал: «Я был горд. Ведь это мое лицо! Правда, не совсем мое – там я должен быть в гриме»[18]. Потом появился еще один плакат, на котором изображена Диана с собакой.

Премьера прошла с оглушительным успехом. Играли 28 дней подряд без выходных. В первом составе роль Дианы исполняла Ирина Гошева. Через два года, когда уже в Москве шла «Собака на сене» с М. Бабановой, критик М. Загорский писал, что эти две актрисы в роли Дианы создали образы, почти ничего не имеющие общего между собой: «Для Бабановой ее героиня прежде всего "графиня де Бельфлор", итальянская

А. Дубенский – Фабьо, И. Зарубина – Марсела, Ю. Шишко – Доротея. «Собака на сене». Государственный Театр Комедии. Из архива театра

аристократка, с ее презрением к «низшим», с ее взбалмошностью, прихотями, тщеславием и даже жестокостью. Проснувшаяся в ней любовь к секретарю – лишь "причуды сердца". <…> Гошева играет Диану вне эпохи и местности, женщину вообще, капризы и страсти которой могут проявляться под любым небом. Она уже давно любит своего Теодоро»[19].

Что касается сценографии спектакля, то она, как и афиши и костюмы, была, конечно, создана самим Акимовым. В эскизах к «Собаке на сене» – теплое итальянское Средиземноморье (события пьесы происходят в Неаполе), экстерьер богатого дома и уходящий вдаль пейзаж. Мраморный пол и балюстрада становятся органичной частью большого мира природы. В этих эскизах еще нет ставшей позже столь узнаваемой акимовской остроты и парадоксальности, метаморфоз пространства. Декорации здесь – атмосферный фон, не затмевающий блеск актерского темперамента.

Любопытно, что, имея столь мощные «авангардные» корни, Акимов называл себя «махровым реалистом». И в «Собаке на сене» этот «реализм» вполне ощутим. Кроме того, он в целом соответствует начинающему складываться в СССР канону оформления постановок по зарубежной классике. Можно вспомнить эскиз В. Фаворского к «Собаке на сене» в Театре Революции (он, кстати, был ректором Вхутемас, где учился Акимов) или «Двенадцатую ночь» по Шекспиру самого Акимова.

И. Ханзель – Теодоро, В. Киселев – Тристан. «Собака на сене». Государственный Театр Комедии. Из архива театра

Во всех трех случаях – это условно реалистическая декорация, в которой интерьер незаметно переходит в экстерьер, а затем и в пейзаж. Система лестниц и разноуровневых площадок давала большую свободу мизансценирования и одновременно создавала нужный колорит. В эскизах декораций акимовской «Собаки» мы видим те же организующие пространство лестницы и балконы.

Кстати, через два года после премьеры «Собаки на сене», в 1938 г., Акимов будет работать как художник над «Благочестивой Мартой» Тирсо де Молины в ленинградском БДТ и создаст к ней декорации в этом же ключе: «В начале дана монументальная портальная арка, отлично рисующая строгий дворянский замок. Когда исчезает синий передний занавес, раскрывается вид на апартаменты дворца с боковыми дверьми, в которых видна перспектива горного ландшафта. <…> Монументальностью отличается и панорама цирка с его тяжелыми каменными стенами»[20]. Режиссером «Благочестивой Марты» был Николай Петров. За год до этого он выпустил «Собаку на сене» в московском Театре Революции с Марией Бабановой. Обличение показной религиозности вполне совпадало в «воинствующим атеизмом» СССР. Но прихотливость сюжета Тирсо, который сам имел монашеский сан, заключается в том, что с помощью этой наигранной набожности главная героиня добивается своей цели – свадьбы с любимым.

Одни критики писали, что вместо классической комедии перед зрителями возникла буффонада, в которую были вкраплены приемы мюзик-холльной феерии. Другие – что это был спектакль в духе комедии дель арте, где старики оказывались одураченными, а влюбленные сочетались браком.

Возвращаясь к акимовской «Собаке на сене», отметим, что в ее эскизах костюмов утонченность сочетается с эффектностью, и, как и в декорациях, ощутимы легкие акценты времени: и широкополые шляпы, и вуали, и фалды платьев в пол.

Уже через полгода театр отметил 100-е представление «Собаки». Появился и второй состав исполнителей главных ролей. О нем Лозинский даже написал шутливые стихи:

Какой неимоверный труд
Ждет будущих театроведов!
Их пожалел бы даже Бредов[21],
Который, как известно, крут.

Какой ученый примет вызов
Поднять проблему двух маркизов,
Кто будет так безумно смел,
Чтоб сопоставить двух Марсел?
……
Какое счастье для меня,
Что я всего лишь скромный зритель,
Невежда, ленинградский житель,
Дитя сегодняшнего дня,

Без лести воздающий славу
Тому и этому составу,
А не через полсотни лет
Родившийся акимовед!

Диану теперь играла и Елена Юнгер. До Театра Комедии она училась в Школе русской драмы при Александринском театре и в Московской театральной студии под руководством Юрия Завадского. Юнгер еще застала на сцене Фамусова–Давыдова и Чацкого–Юрьева в «Горе от ума», Михаила Чехова в «Эрике XIV». Ее портрет («я стосковалась по русским лицам»[22]) писала в Париже Зинаида Серебрякова, а в середине 1940-х Юнгер танцевала танго с Чарли Чаплином в Голливуде…

Н. Акимов.
Эскиз костюма к спектаклю
«Собака на сене».
Из архива театра

Среди актрис Театра Комедии она была самой «нестандартной»: выдающиеся скулы, курносый нос, крупный рот. Гримеры считали, что у нее «лицо наоборот». Но «неактерская» внешность не помешала ей стать музой Акимова и ведущей актрисой Театра Комедии.

Юнгер внесла новые ноты в роль Дианы. Ее героиня с грудным голосом, с чуть заметной хрипотцой казалась расчетливой дамой, у которой нет сердца, а есть лишь уязвленное самолюбие.

Писали, что Юнгер «больше всего боится, как бы зрители не заподозрили Диану в том, что она действительно полюбила Теодоро. Самодурство графини – пожалуйста. Здесь Юнгер не скупится на краски. Но любовь – упаси боже»[23]. Теодоро–Ханзель в этом спектакле был похож на не менее расчетливого Молчалина.

Рецензент сожалеет, что в акимовском спектакле не нашлось места живому чувству и подытоживает: «А как бы прекрасно прозвучала бы сейчас, в наше жизнерадостное время эта жизнерадостная поэма о любви, если бы актеры почувствовали подлинную природу творчества Лопе де Вега!»[24]. Но если идеям Лопе де Веги о торжествующей в финале любви спектакль, судя по откликам, не следовал беспрекословно, то он вполне проявлял дух времени, в которое был рожден. «Любовь, что движет солнце и светила» для середины 30-х гг. становится чем-то почти постыдным, проявлением слабости, уязвимости. Новорожденный

советский человек должен был уметь «властвовать собою», подчинять чувства разуму. Об этом был и спектакль с Дианой–Бабановой в Москве.

Меньше, чем через год сыграли уже 200-й спектакль «Собаки». В феврале 1939 г. – 300-й. Юбилейный спектакль предварили парадом персонажей пьесы со специально написанными Лозинским четверостишиями. В них он продолжил обыгрывать «абсурдность» существования нескольких составов. Три актрисы, исполняющие роль служанки Марселы, влюбленной в Теодоро, разыгрывали следующую сценку:

Первая Марсела:
Два Теодоро! Посмотри!

Вторая Марсела:
Но как же быть, когда нас три?

Третья Марсела
Пусть каждый – шаг довольно смелый –
Полюбит полторы Марселы.

Первая Марсела
Нет, это глупо! Мы не дети!
Нам нужен третий!

Вторая Марсела
Нужен третий![25]

После войны, весной 1949 г. «Собака на сене» была возобновлена, и Лозинский, по болезни не выходящий из дома, писал Акимову: «Дорогой друг Николай Павлович, сегодня для меня день очень радостный (Вы воскресили нашу Собачку) и очень грустный (я не могу ее увидеть). Я уже слышал, что генеральная репетиция имела большой успех и что Ленинград похорошел от плакатов с красной дамой. Обнимаю Вас и благодарю. Очень прошу Вас, передайте всем товарищам по Собаке мой самый горячий привет. Любящий Вас Михаил Заточник, Лозинский тож»[26]. В мае 1952 г. отмечали 500-й спектакль «Собаки».

Счастливая и невероятно долгая жизнь спектакля (с капустниками, отмечаниями юбилейных показов, телеграммами переводчику с признаниями в любви и благодарностями за высочайший уровень перевода) – все это очень редкий для акимовского спектакля случай. Большое количество его постановок закрывали или сразу, или спустя очень короткое время несмотря на то, что они были чрезвычайно

популярны и любимы публикой. Но «Собака на сене» на многие годы вперед все же смогла сделать советскому театру прививку поэтическим естеством испанского Ренессанса.

Барочная «Вдова»

Через три года после премьеры «Собаки на сене», в 1938 г., Акимов поставил еще один «испанский» спектакль – и снова он получился о борьбе с непокорными чувствами.

Перевод пьесы также принадлежал Михаилу Лозинскому. Елена Юнгер снова играла заглавную роль. Но если в «Собаке на сене» перед зрителями возникала все-таки «итальянская» Испания, то теперь место действия, указанное в названии, позволяло сыграть настоящую испанскую историю, тем более, она во многом была автобиографична для автора. Когда Лопе де Веге было 53 года, он влюбился в 26-летнюю замужнюю женщину. Из-за романа с драматургом она начала бракоразводный процесс. Процесс был долгий, но она его выиграла в двух инстанциях. Между тем развод уже не понадобился, так как муж к этому времени умер. Сочинив «Валенсианскую вдову» и посвятив ее своей юной возлюбленной, Лопе писал: «Я подношу вам эту комедию, которая называется “Валенсианская вдова”, безо всякого лукавства: большим грехом было бы давать вашей милости столь неблагопристойные примеры поведения. Леонарда (таково ваше имя, и так зовется и она[27]) была остроумна в изобретении средств, чтобы выйти из состояния одиночества, но без ущерба для чести; ибо точно так же, как ловкость пловца заключается в том, чтобы не замочить платье, потворство своим желаниям сопряжено с ущербом для доброго имени»[28].

Акимовская «Валенсианская вдова» была первой постановкой этой пьесы на русской сцене. Лозинский не забудет это отметить в дарственной надписи Акимову:

> «Кто первый жизнь вдохнул в остывший прах “Вдовы”?
> Вы.
> Де Вега лишь для Вас писал ее тогда?
> Да.
> Есть даровитей Вас блондин или брюнет?
> Нет.
> Кто рад за Вас принять яд и удар копья?
> Я!».

Н. Акимов. Эскиз декорации к спектаклю «Валенсианская вдова». Государственный Театр Комедии. Из архива театра

Но если «Собака на сене» была по-ренессансному солнечной, то сценическая образность «Вдовы» оказалась уже ближе барочной эстетике светотени. Как был воспринят этот спектакль публикой и критикой?

Независимой критики к концу 1930-х гг. почти не существовало. Рецензенты официальных изданий приходили на спектакли с уже предустановленными идеологическими и художественными требованиями, граничащими порой с абсурдом[29].

Эксперименты в театральной и других сферах искусства также уже сведены к минимуму (летом 1939 г., то есть через три месяца после премьеры «Валенсианской вдовы», будет арестован Вс. Мейерхольд). Но все же Акимову удается поставить изобретательный спектакль о любви, где над ее странностями можно от души посмеяться.

С одной стороны, «Валенсианская вдова» – это сюжетный перевертыш «Благочестивой Марты». У Тирсо героиня прячется за социальными и религиозными предрассудками, чтобы спасти себя от ненавистного жениха, у Лопе Леонарда носит траур по мужу, который должна, но не может соблюсти. Но только ли религиозность мешает Леонарде?

Юнгер–Леонарда до встречи с Камило была монахиней, которой чужды страсти. Но вот она его встречает. Что ей мешает отдаться чувству? Она переживает крутой поворот, не может сразу отказаться от обета.

Она «боится таящихся в ней сил и именно поэтому так бурно отказывается от наслаждений»[30]. Любопытно, что другой критик объяснял «мягкость тона» Юнгер чисто техническими причинами – необходимостью экономить силы, так как ей приходится нести в спектакле огромную нагрузку и беречь себя. Но так или иначе мы снова встречаемся с уже знакомым «сквозным действием» испанских комедий на советской сцене. Они оказываются про боязнь открыться, проявить собственную природу. И лишь в финале живое чувство одерживает победу над страхом быть самой собой.

Критика же, разумеется, весь гнев направляла на религиозный фанатизм и ту «духовную смерть, которую несет религия»[31]. Кроме того, (что намного существеннее, так как это касалось непосредственно работы режиссера, а значит, и во многом его судьбы) звучали упреки в «невнимании к психологической проблематике», а также в том (речь, напомню, идет о комедии), что «зритель весело хохочет в сцене ревности Леонарды к самой себе» и в том, что «самая психологически насыщенная сцена пьесы, кульминационный пункт драмы идет под сплошной смех зрителя»[32].

Но были все же и те, кто понял и принял подход Акимова к старинной пьесе, подразумевающий игровое и даже игривое отношение к вещам, которые принято считать серьезными. Например, когда Камило объясняется с Леонардой, Флоро привычным жестом подстилает плащ, чтобы, становясь на колени, Камило не вставал на землю. И становится понятно, что любовный монолог для Камило – нечто обыденное и часто повторяющееся, что все его действия заранее известны.

Помимо этого, Акимовым были придуманы еще несколько колоритных историй в духе предприимчивых героев Лопе де Веги. В сценах кавалеров он ввел в действие разносчика еды, который воспользовался постоянным пребыванием трех кавалеров под окнами Леонарды и организовал их обслуживание. Заметив, что его корзина быстро опустошается, он стал постепенно расширять ассортимент товаров, и наконец, устроил под окнами вдовы небольшой ресторанчик.

Для этих же кавалеров Акимовым был придуман еще один сюжет: впервые появившись у окон Леонарды, Отон воспользовался услугами бродячих музыкантов и прочел свое признание в любви под аккомпанемент предложенной музыкантами мелодии. Затем появлялся Валерьо. Музыканты предлагали ему ту же мелодию, и оказывалось, что она вполне подходит и для его стихов[33].

Н. Акимов. Эскиз декорации к спектаклю «Валенсианская вдова». Государственный Театр Комедии. Из архива театра

В визуальном решении спектакля было многое от барочной живописи. В костюмах – щегольская элегантность, в декорациях – контрастность и сумрачность. На фоне испанского темно-синего неба выделялись строгие очертания монастыря и статуи католических святых. «Перед началом сцены с Камило и в ее конце через сцену проходит совершенно изумительно и живописно выполненная вереница монахов. Желтовато-мертвенные балахоны, мертвые коричневые лица-маски: исступленные фанатики, живые мертвецы проходят в строгом сценическом ритме по сцене. Жуткие живописные видения испанских живописцев Греко и Сурбарана встают перед зрителем. Какой это резкий контраст с живописной яркостью неба, одежд Леонарды, Камило, их слуг!»[34], – писали в отзывах на спектакль.

В некоторых рецензиях отмечают и эффектные декорации, и их подчеркнутую театральность: «Блеск и красота ландшафтов, занавесей, интерьеров, улиц и парков, изображенных Акимовым, поистине радуют не только своими живописными достоинствами, но и той подлинной театральностью, с которой они раскрывают эпоху и колорит разыгрываемой пьесы. И это не только “декорации”, но и сам театр. Особенно счастлива по выдумке ночная сцена свидания влюбленных [в которой не должно быть видно их лиц. – *А.А.*], когда, благодаря использованию светящихся красок (впервые в советском театре), в темноте начинают

А. Бениаминов – Валерьо, Ж. Лецкий – Лисандро, И. Ханзель – Отон.
«Валенсианская вдова». Государственный Театр Комедии. Из архива театра

“играть” цветовые пятна костюмов и масок, и даже красное вино в бокалах мерцает во тьме»[35].

Камило говорил Леонарде:

Моя душа – огонь зажженный,
Который созерцает вас,
И я страшусь, чтоб он погас…
Ведь мы же больше не во тьме,
Когда огонь пылает ночью.

В этот момент из графинов, сверкая, в бокалы лилось «цветное» вино, оживали диковинные фрукты в хрустальных вазах. И несмотря на полную темноту на сцене, можно было угадать очертания комнаты, детали костюмов – белые воротники, перчатки, блестящую портупею на груди Камило, маски. Тот же прием (живопись серебром на черном бархате) позволил Акимову создать впечатление глубокой южной ночи, на глазах зрителя спускающейся на залитый солнцем валенсийский парк.

Акимов стремился к предельной выразительности предметов на сцене, к тому, чтобы предметы становились «концентрированными» носителями смыслов: «Моей заветной мечтой является достижение такой выразительности предмета, при которой его не стыдно было бы

Н. Акимов. Эскиз декорации к спектаклю «Валенсианская вдова». Государственный Театр Комедии. Из архива театра

поставить на сцену рядом с хорошим актером. Пока это – утопия. Однако, если бы удалось когда-нибудь внести на сцену такой стул, от которого зал зарыдал бы, можно было бы спокойно умереть»[36].

Кажется, в «Валенсианской вдове» он максимально приблизился к своей мечте. Константин Паустовский, видевший эту постановку, писал: «Это был спектакль, где оформление, доведенное до высшего блеска, поднимало и несло за собой, как широкий поток, всех актеров и где даже искристый текст Лопе де Веги показался одной из красок, оброненных художником на сцену. Как будто мастер-постановщик и художник этого спектакля Н.П. Акимов взял за руку зрителя и ввел его – изумленного и обрадованного – в неведомую страну, Испанию XVII века, заполненную веселыми шутками, тайнами и… ветром плащей»[37].

Но кажется, дело было не только в изобретательности «спецэффектов». Театровед Сергей Цимбал выводит важную формулу акимовских работ: «В творчестве Акимова самым причудливым образом сочетался “пафос анализа”, пристрастие к логическому расчленению каждой фразы с открытой симпатией к сценическому примитиву, к обнаженной, трюковой мизансцене и внешней динамике актерской игры»[38].

Как-то во время репетиций «Вдовы» Акимов пошел на смелый шаг. Он решил показать спектакль студентам Ленинградского университета без декораций и костюмов, без этой светящейся на черном бархате

серебряной краски. И спектакль студентам понравился. Это можно объяснить блистательной актерской игрой, которую Акимов никогда не отодвигал на второй план, а наоборот стремился раскрыть ее всеми возможными средствами.

Сады «чистой театральности»

Почти всю Великую Отечественную войну акимовский театр проработал в эвакуации (всего в военные годы было выпущено 16 премьер), затем вернулся сначала в Москву, где его даже хотели оставить, потом в Ленинград. Но возвращение Акимова и его театра в родной город оказалось совсем не триумфальным. «Дракон», показанный в Москве в 1944 г., был запрещен. Режиссера вновь обвинили в формализме, а в конце 40-х началась настоящая травля Акимова…

В 1948 г. Акимов выпускает (и снова оказывается первым постановщиком этой пьесы в России) «С любовью не шутят» Педро Кальдерона в переводе М. Казмичёва. Спектакль собирает полные залы. Рецензент «Огонька», подмечая это, тоже тепло принимает спектакль. Прослеживая эволюцию Дона Алонсо в исполнении И. Ханзеля (игравшего, напомним, Теодоро в «Собаке на сене» и Отона в «Валенсианской вдове»), И. Чекин пишет: «В начале комедии – это человек широкой души, готовый на всякие услуги ради друга, но он же сторонний наблюдатель за развивающимся действием и в некотором роде комментатор страстей и увлечений своих близких. <…> Тем неожиданнее становится разительное перевоплощение насмешника Алонсо в страдающего, пылкого влюбленного. Этот переход от одного Алонсо к другому И. Ханзель проводит сценически выразительно и убедительно»[39]. Беатриса – К. Гурецкая тоже тонко, иронично меняет напыщенную и ходульную речь на естественный язык любви.

В середине 1949 г. в журнале «Театр» выходит статья В. Залесского с говорящим заголовком «На ложном пути: заметки о Ленинградском театре комедии», по сути готовящая почву для скорого увольнения Акимова: «Истоки всех ошибок Театра Комедии – в утверждении примата формы над содержанием, в недооценке пьесы, как таковой, в увлечении чисто игровой, развлекательной стороной спектакля»[40]. Режиссера Театра Комедии снова упрекают, что он «все время “рвется” смешить публику». Более того: «К смеху в советском театре он подошел с позиций формалистических умозаключений, лишив смех его социального содержания и принизив его до физиологического отправления»[41].

Единственное достоинство спектакля с точки зрения Залесского – исполнительница Инесы Аросева: «эта девушка-сорванец, с мальчишескими ухватками, наперсница юных хозяев, наивна и прелестна в своей отчаянной стремительности»[42]. Газета «Советское искусство» также писала, что Акимов в спектакле по Кальдерону «настойчиво приглашает нас вернуться в формалистские сады так называемой "чистой театральности"»[43]…

Этот спектакль в Театре Комедии стал последней постановкой Акимова перед увольнением. В августе 1949 г. в «Правде» выходит статья «Рецидивы формализма. О гастролях Ленинградского Театра Комедии в Москве». Ленинградский Комитет по делам искусств отстраняет Акимова от руководства Театром Комедии и в срочном порядке издает указ заменить Акимова в 10-дневный срок на режиссера «реалистического толка». Зато спустя несколько лет, после того как он согласился возглавить умирающий Новый театр в Ленинграде и сделал его за год успешным (там были поставлены «Тени» Салтыкова-Щедрина и «Дело» Сухово-Кобылина), Акимову вновь было «категорически предложено» вернуться в Театр Комедии…

Довоенные «испанские» спектакли Акимова объединяла увлеченность новым материалом, выдающиеся актерские работы и режиссерское стремление современными театральными средствами передать особый колорит драматургии Золотого века. В лучших из них еще вспыхивали отголоски авангардного театра 20-х гг. и память о форме как важнейшей составляющей театрального действа. Они легли в основу формирования канона постановок классической западной драматургии, который стал особенно востребован уже в послевоенное время[44].

При этом они же могли стать (и становились) поводом для обвинений режиссера в формализме и космополитизме. Эти спектакли не говорили напрямую о злободневности, но так или иначе они были пропитаны воздухом 30-х гг. с его надеждами и скрытыми страхами, жаждой жизни и боязнью ее проявлять. В предвоенное время и после войны они создавали на сцене вдохновляющий и целительный образ далекой, почти фантастической страны, так похожей на Эдем, где страсти достигают огромных децибелов, но все всегда заканчивается благополучно. В первую очередь, это стало возможно благодаря новым – выдающимся – переводам. Как в начале XX в. переводы К. Бальмонта открыли для Мейерхольда и других режиссеров Серебряного века религиозно-философские драмы Педро Кальдерона, так в середине 30-х гг. переводы

Михаила Лозинского стали проводниками на русскую сцену испанских комедий.

После акимовских постановок, а также после легендарной «Собаки на сене» с Марией Бабановой в Театре Революции испанские пьесы с большим успехом начали свое шествие по театрам всего Союза. Во многом самоигральные, как и вся «хорошо сделанная» драматургия Золотого века, они не сильно видоизменялись от отсутствия крупной режиссерской личности, зато позволяли ярко раскрыться актерским дарованиям. А это в свою очередь совпало с отчетливо выраженной «актероцентричностью» советского театра 1930 – 40-х гг. Так, вплоть до «оттепели» испанская комедия XVII в. являлась одной из важнейших системообразующих частей русского репертуарного театра.

[1] *Туровская М.* Зубы дракона. М.: АСТ. 2015. С. 22.

[2] Там же. С. 132.

[3] *Акимов Н.П.* Не только о театре. Л.–М.: Искусство, 1966. С. 346.

[4] *Акимов Н.* Путь Театра Комедии // Акимов – это Акимов. СПб.: РНБ, 2006. С. 33.

[5] Долорес Ибаррури (1895–1989) – деятель испанского и международного коммунистического движения, активный участник республиканского движения в годы Гражданской войны 1936–1939 годов в Испании, затем деятель эмигрантской оппозиции диктатуре Франко.

[6] Хосе Диас Рамос (1895–1942) – испанский профсоюзный деятель, генеральный секретарь Коммунистической партии Испании в 1932–1942 гг. Руководил Коммунистической партией во время Гражданской войны в Испании.

[7] В эти годы выходят и научные труды об испанском театре. В 1937 г. в «Интернациональной литературе» публикуется доклад Ф. Кельина «Испанский классический театр в СССР», который был им сделан в Валенсии на Втором международном конгрессе писателей в защиту культуры, где среди прочего было сказано о планах издать несколько томов сочинений Кальдерона в издательстве «Academia» (это, впрочем, реализовано не было). В 1939 г. появляется книга С. Игнатова «Испанский театр XVI–XVII веков».

[8] *Акимов Н.* Путь Театра Комедии. С. 46.

[9] *Соллертинский И.* К постановке пьесы в Ленинградском Государственном Театре Комедии // Лопе де Вега. Собака на сене: Комедия в 3 действиях. Пер. с исп. М. Лозинского. Л.: Ленинградский театр комедии. 1938. С. 2.

[10] Цит. по: *Платонова-Лозинская И.В.* «Собака на сене» в постановке Н.П. Акимова // Акимов – это Акимов! С. 124.

[11] *Ивановский И.* Воспоминания о Михаиле Лозинском // *Нева*. 2005, № 7. С. 197.

[12] Здесь приводятся стихи и сонеты в отдельных репликах и сценах.

[13] Цит. по: *Платонова-Лозинская И.В.* Указ. соч. С. 124.

[14] Имеется в виду директор и художественный руководитель МХАТ Второго Иван Берсенев.

[15] Имеется в виду МХАТ. Буква «А» (академический) добавилась в название Московского Художественного театра в 1922 г. Лозинский называет его МХТ, вероятно, по привычке.

[16] Цит. по: *Платонова-Лозинская И.В.* Указ. соч. С. 124–125.

[17] Там же. С. 126.

[18] Цит. по: *Платонова-Лозинская И.В.* Указ. соч. С. 129.

[19] *Загорский М.* Два спектакля // *Советское искусство*. 1938. № 88. С. 3.

[20] *Гвоздев А.* Как играть классическую комедию // *Советское искусство*. 1938. № 51. С. 2

[21] М.И. Бредов – директор Театра Комедии.

[22] Цит. по: «Я всегда умела быть благодарной жизни» // *Петербургский театральный журнал*. 1999. URL: https://ptj.spb.ru/archive/18-19/the-petersburg-prospect-18-19-2/yavsegda-umela-byt-blagodarnoj-zhizni/ (дата обращения: 20.03.2022)

[23] *Варшавский Я*. Тема и стиль. Два спектакля ленинградского театра «Комедия» // Театр. 1938. № 9. С. 156.

[24] Там же.

[25] Цит. по: *Платонова-Лозинская И.В.* Указ. соч. С. 145.

[26] Цит. по: *Платонова-Лозинская И.В.* Указ. соч. С. 142.

[27] В действительности возлюбленную Лопе звали Мартой, но так как их отношения были тайными, в посвящении он называет ее Марсией Леонардой.

[28] Цит. по: *Коварский Н.* «Валенсианская вдова» // *Театральная неделя*. 1940. № 16. С. 8.

[29] Например, одна из претензий критика «Звезды» заключалась в том, что режиссеры никак не меняют текст пьесы: «Теперь ставят чаще

всего, столь точно следуя за авторской ремаркой, что подчас возникает вопрос: не слишком ли точно?» (*Громов П.* О некоторых принципах постановки классиков в ленинградских театрах // *Звезда*. 1939. № 12. С. 183).

[30] *Громов П.* Указ. соч. С. 184.

[31] Там же.

[32] Там же. С. 185.

[33] Не исключено, что появлению этих эпизодов способствовало знакомство Акимова с работами театроведа-испаниста мейерхольдовского круга Сергея Игнатова об испанском театре Золотого века, где среди прочего говорится о народных корнях испанской драматургии, роли интермедий в спектаклях и т.д.

[34] *Громов П.* Указ. соч. С. 184.

[35] *Загорский М.* Дерзкая юность театра // *Советское искусство*. 1940. 27 мая. № 30. С. 3.

[36] Цит по: *Бартошевич А.* Н. Акимов. Л.: Издание Ленинградского отделения художественного фонда СССР, 1947. С. 26.

[37] *Паустовский К.Г.* Валенсианская вдова // *Правда*. 1940. № 43. 24 мая. С. 6.

[38] *Цимбал С.* Наш современник – Лопе де Вега. «Валенсианская вдова» в Театре Комедии // *Искусство и жизнь*. 1939. № 4. С. 26.

[39] *Чекин И.* Любовью не шутят // *Огонек*. 1949. № 2. С. 26.

[40] *Залесский В.* На ложном пути. Заметки о Ленинградском театре комедии // *Театр*. 1949. № 8. С. 41.

[41] Там же. С. 43.

[42] Там же.

[43] *Калашников Ю.* С оглядкой назад. Ленинградский театр комедии в Москве // *Советское искусство*. 1949. № 28. С. 4.

[44] Уже в 1940 г. рецензент «Дамы-невидимки» Ленинградского драматического театра указывает сильное влияние Акимова: «Неизвестно, отдавал ли в этом себе отчет постановщик спектакля Л.П. Юренин, но в его работе сказывается то и дело иногда робкое, иногда более смелое и очевидное подражание Н.П. Акимову. Дало о себе знать это и в художественном оформлении спектакля. Многие актеры играют также с явной оглядкой на знакомые “образцы” Театра комедии» (*Жданов Н.* «Дама-невидимка» // *Ленинградская правда*. 1940. 22 сент. С. 8.

Виолетта Гудкова

Михаил Булгаков. Пьеса о Сосо Джугашвили

Последней из пьес Михаила Булгакова к читателям пришел «Батум»[1]. В конце 1980-х цензура советская сменилась цензурой либеральной. Решение опубликовать пьесу о молодом Джугашвили многим виделось попыткой опорочить светлое имя писателя. Репутацию автора «Мастера и Маргариты» стремились защитить от злопыхателей.

Пьеса о Сталине, сочиненная в 1938–1939 гг., запрещение которой стало спусковым крючком смертельной болезни автора, ставила перед булгаковедами прямые вопросы: почему и зачем она была написана. Высказывались мнения полярные: присоединился к общему хору славословий – либо виртуозно зашифровал его осуждение в подтексте пьесы. Проделывалась и специальная работа над «смягчающими вину» писателя интерпретациями. Сразу после публикации «Батума» появились статьи ведущих исследователей булгаковского творчества, М.О. Чудаковой, А.М. Смелянского, М.С. Петровского, А.А. Нинова[2] и других, где были представлены и аргументированы эти две точки зрения.

Чудакова акцентировала обстоятельства, противостоять которым автор не мог: в 1938 г., накануне юбилея вождя, писать пьесу Булгакову настойчиво предложили сотрудники МХАТ (и отказ был бы расценен соответствующим образом). К тому же немолодой уже писатель не мог не стремиться увидеть свой закатный роман опубликованным, чему могло способствовать театральное подношение юбиляру.

После отказа в постановке мхатовские знакомцы Булгакова отыскивали двусмысленные реплики и ремарки. И они в самом деле находились в «Батуме». Так, на запрос жандармского полковника Трейница сообщить, какое впечатление производит облик бунтаря Джугашвили, отвечалось: «наружность упомянутого лица никакого впечатления не производит», «голова обыкновенная», что, вероятно, было оскорбительным для гения всех времен и народов.

Смелянский же полагал, что в пьесе «сталинская эпоха прямо сопоставлялась с полицейской практикой русского самодержавия начала века. Практикой непотребной, но тем не менее не бессудной, придерживающейся хоть каких-то законов и правил. Сквозь оболочку революционной драмы о юности вождя, сквозь ее штампы и околичности пробивался иной голос»[3].

Напомним предысторию: Булгаков впервые заговорил о возможном герое нового сочинения в начале 1936 г., когда на московской сцене играли «Турбиных» и шли «Мертвые души», на выходе к зрителю были «Мольер» во МХАТе и «Иван Васильевич» в Театре сатиры, был разрешен «Александр Пушкин», – в недели надежд. Приступил же Булгаков к набрасыванию текста осенью 1938 г., когда уже был написан роман «Мастер и Маргарита» с могущественным «отцом лжи» Воландом (тем летом писатель перевел на машинописные листы, диктуя

О.С. Бокшанской, связную рукопись), а многие процессы и события не только начались, но и прояснились.

В.Я. Виленкин, тогда – молодой помощник П.А. Маркова во МХАТе, вспоминал: «Весной 1939 года мы с Марковым и Сахновским вновь стали настойчиво уговаривать Булгакова написать для МХАТа пьесу. <…> Первые разговоры об этом начались еще в октябре предыдущего года. Однажды мы просидели у Михаила Афанасьевича с 10 вечера до 5 утра – это был труднейший, болезненный и для него, и для нас разговор. <…> Театр предлагал Булгакову осуществить его давний замысел и написать пьесу о молодом Сталине»[4].

Противоречива реакция писателя на предложение стать автором пьесы о вожде. «Мне это опасно». Но к концу того же многочасового разговора: «многое мне уже мерещится»[5].

«Мне это опасно…» Вокруг шли аресты, знали о ширящемся доносительстве, появились странные, подозрительные самоубийства, ходили слухи о пытках в застенках НКВД, на собраниях и демонстрациях требовали расстрелов, пресса захлебывалась от панегириков вождю и поношений намеченных жертв – инженеров, работников промышленности, старых партийцев, писателей, режиссеров, художников… Все это было близко, рядом – Ахматова, приехавшая в Москву, чтобы испросить милости и свободы арестованным мужу и сыну и ночевавшая у Булгаковых, в эти годы жила, по словам Л. Чуковской, – «завороженная застенком». Оставаясь в рамках скупых дневниковых записей жены писателя, узнаем, что были арестованы друзья, Н.Н. Лямин и Н.А. Венкстерн, прошел через ссылку П.С. Попов, исчезла в застенках жена В.В. Дмитриева Елизавета (Вета), и художнику посоветовали жениться (!), арестован «нарком кино» Б.З. Шумяцкий, застрелился Н.Н. Рабичев (помощник П.М. Керженцева), в Большом театре арестован директор М.П. Аркадьев, исчезают актеры МХАТа и Большого и соседи по дому, арестован консультировавший Булгакова и лечивший сына Елены Сергеевны Сережу доктор Н.Л. Блументаль, искусствовед А. Эфрос и еще, еще…

Но важно не забывать и другое: то, что мы сегодня понимаем о ситуации 1930-х, о рождении и реализации идеи Архипелага ГУЛАГа – все это происходило впервые и заранее никому известным не было. Доносы, аресты, ссылки, пытки на допросах и вынесение приговоров – без правовой процедуры, работавшей прежде в России, с адвокатами и состязанием обвинителя и защиты, – все это входило в повседневность страны день за днем, месяц за месяцем. И несмотря на всю художни-

ческую интуицию, острое внимание к происходящему вокруг, цепкое чтение газетных заметок о митингах, судах и расстрелах (в булгаковском архиве сохранены вырезки о писательских собраниях, травле недавних вершителей судеб, одобрении смертных приговоров и проч.) – подобного опыта ни у Булгакова, ни у кого из окружающих не было, просто не могло быть.

Мысль предложить свою художественную гипотезу властителя и пугает, и притягивает. Вероятно, творческое сознание поманила возможность воплотить масштаб, силу, преобразовывавшую страну (и некая художественная соревновательность с Пастернаком, написавшим о человеке в Кремле, чье деянье «ростом с шар земной»). Может быть, не оставляло и стремление вступить в диалог с вождем. Но главной причиной представляется надежда увидеть в печати роман.

За созданием пьесы пристально следят сотрудники МХАТ.

Чуть ли не каждая только что сочиненная сцена тут же читается слушателям. Елена Сергеевна поддерживает мужа, всякий раз после очередной читки записывая: «Замечательно!», «Выйдет» и проч. Н.П. Хмелев, больше десяти лет выходящий на сцену в роли Алексея Турбина[6], после одного из таких вечеров пишет жене: «Был у Булгакова – слушал пьесу о Сталине – грандиозно! Это может перевернуть все вверх дном! Я до сих пор нахожусь под впечатлением и под обаянием этого произведения. <…> Утверждают, что Сталина должен играть я. <…> Заманчиво, необычайно интересно, сложно, дьявольски трудно, очень ответственно, радостно, страшно!»[7].

Все в том же мучительном для обеих сторон разговоре, убеждая Булгакова взяться за перо, «черно-мрачный» Марков говорил: «Театр гибнет – МХАТ, конечно. Пьесы нет. Театр показывает только старый репертуар. <…> Ты ведь хотел писать пьесу о Сталине? <…> Миша ответил, что очень трудно с материалами, нужны, а где достать? Они предлагали и материал достать через театр, и чтобы Немирович написал письмо Иосифу Виссарионовичу с просьбой о материале»[8].

«Очень трудно с материалами…» В случае «Батума» сетования драматурга на нехватку «исторических материалов» были и закономерны – и невозможны для исправления ситуации, даже возмутительны. По-видимому, предполагалось, что «материалов» в избытке, они просто-таки окружают автора – портреты героя и он сам вживе, его деяния, речи, встречи, окружение, симпатии и антипатии. Сталин одновременно и обманчиво доступен (ему можно написать письмо, он способен снять

трубку телефона и позвонить), и укрыт за кремлевскими стенами. Более того, есть еще визиты вождя в театр, с ним общаются Вл.И. Немирович-Данченко и некоторые литераторы. Но от встречи с Булгаковым вождь уклонился, и личными впечатлениями от собеседника драматург не обладает.

Герои прежних «исторических» пьес создавались на основе глубокого погружения в источники. Стоит открыть «Кабалу святош» и «Александра Пушкина», чтобы погрузиться в особый художественный мир произведений. Мольеристика и исследования пушкинистов были изучены со всем тщанием (булгаковский этюд о Дантесе, детально изложенный в письме к В.В. Вересаеву[9], – одно из доказательств тому). А при сочинении пьесы по мотивам сервантесовского «Дон Кихота» автор даже принялся учить испанский язык. Психологические мотивировки поступков, реакции и жесты, лексика и интонации действующих лиц всякий раз были уникальны, индивидуализированы, точны.

По-видимому, так же тщательно автор предполагал изучить материалы, связанные с биографией вождя. «Центральную фигуру он хотел сделать исторически достоверной (для этого ему необходимо было изучение не только общеизвестных, но и архивных материалов, на возможность которого он с самого начала рассчитывал…)»[10]. Мир рабочих стачек, подпольной борьбы, агитации и прокламаций от Булгакова был столь же далек, как и придворный быт короля Людовика времен Мольера либо российского девятнадцатого века, времени царствования Николая и поэзии Пушкина. Материал чужд жизненному пути Булгакова, не знавшемуся с профессиональными революционерами, далекому от внутрипартийных историй и дискуссий. Его точно так же следовало изучать, сверяясь с мемуарами, эпистолярием современников, архивными документами. И здесь Булгаков, сам того не подозревая, вступал на минное поле.

«Предстояло вжиться в атмосферу рабочих собраний тех лет, как можно больше узнать о Сталине»: Булгаков намеревался основательно «изучить архивные документы и экспонаты в партийных и государственных архивохранилищах и музеях, периодические партийные издания того времени <…> побеседовать с участниками революционного движения Закавказья (в записной книжке писателя значатся десятки фамилий и адресов…)»[11].

Еще и разговоры со свидетелями! Вполне возможно, что об этих планах автора наверху узнали в самый последний момент – что

объясняет телеграмма-молния, запретившая театральную экспедицию в Батуми, когда ее члены уже сидели в движущемся поезде.

Приняв решение писать пьесу к юбилею, Булгаков находит выход, чтобы уйти от славословий: вернуться к молодости Сталина, рассказать о Сосо Джугашвили. Это могло бы смягчить и очеловечить образ, еще не обремененный ложью, убийствами, растлением страны. (То, что вождь и в юности имел темные пятна в биографии, тогда известным еще не было.)

Напомню, что это одна из устойчивых черт построения булгаковских произведений: «готовость» героя отменяется, время в драмах развернуто вспять, все еще лишь начинается, и никто не знает, что случится с ним дальше. Ни Мольер, ни Пушкин – два ярких примера героев, о которых мы, зрители (либо читатели) все давно уже знаем, – сами о себе ничего не ведают. Не подозревает, что он гений, Мольер – для современников он просто актер и хозяин труппы, дающей представления в парижском Пале-Рояле. Самым значительным современным поэтом пушкинской поры полагают Бенедиктова. Очевидно, что и построение образа Иешуа в романе «Мастер и Маргарита» также продиктовано именно такой концепцией героя. Ученый странник, ведущий беседы и щедро делящийся своими мыслями с любым встреченным человеком, он боится побоев, не ведает о грядущем бессмертии. Именно поэтому его поведение обретает истинную цену и значимость: он готов заплатить за слово истины даже своей жизнью.

И при работе над пьесой, подчинив себе профессиональное умение продумывать фабулу, выстраивать сцепление эпизодов, сочинять выразительные диалоги, Булгаков отказался от единственно важного персонажу – безоговорочного восхищения им. Автор лишил вождя застывшего пьедестала, напомнил ему о молодости, гонениях, выборе пути. Разворачивая вспять жизнь героя, Булгаков возвращал неуязвимого человека из стали в месяцы неизвестности и безвластия. Двадцатилетний Сосо испытывал голод и холод, нуждался в помощи, его избивали в тюрьме. Эти действия, наглядно воплощенные сценой, могли бы заронить в зрительном зале ненужные мысли о человеческой, тварной природе вождя. Сценическое повествование о миновавшем, истаявшем могло подтолкнуть к осознанию неумолимости движения времени, о том, что и тиран не вечен. Возможно, эта фигура умолчания, ставшая красноречивым свидетельством позиции непреклонного автора, была прочитана адресатом, и отрицательное решение, принятое Сталиным по поводу этой пьесы, было связано прежде всего с тем, что тиран и

диктатор, который к этому времени воспринимался как величина постоянная (стране должно было казаться, что Сталин был великим, всеведущим и всевластным всегда, т.е. вечно), в пьесе был выведен молодым бунтарем, семинаристом, которого изгоняют из училища. И нет никаких гарантий обязательности предстоящего восхождения к вершинам власти. Мысль, которая могла передаться и зрительному залу, вождю понравиться никак не могла. Представляется, что не устроили прототипа не какие-то частности, детали, которые дотошно пытался обнаружить в пьесе сотрудник МХАТа Ф.М. Михальский (арест молодого семинариста, родинка, реплика об украденном солнце либо обращение к арестанту «У, демон!» и сцена в тюрьме, могущая у многих вызвать современные ассоциации), а концепция вещи в целом.

Вопрос заключается в том, не понял ли именно так ситуацию с хвалебной, кажется, пьесой сам Сталин? Увидел, почувствовал ли он в стремлении автора уклониться, нежелании участвовать в воспевании преступника у власти – оценку его как тирана?

Тем не менее создание пьесы о Сталине было задачей с известным ответом, не допускающей вариантов. То есть рассказывать о живом, реальном человеке, рожденном в грузинском селе, имеющего родителей и друзей, было нельзя – и с теми, и с другими все обстояло совсем не просто. Поэтому в «Батуме» события разрежены, они описываются как бы на ощупь, драматургические ремарки у Булгакова всегда содержательные и развернутые, а здесь – скудны и приблизительны, использован минимум известных и разрешенных к запечатлению событий, над детством, друзьями и увлечениями Сосо – туманная завеса. Очевидно, что автор плохо представляет себе места и обстоятельства действия.

Знакомство с материалами биографии, размышления о психологических особенностях и человеческих характеристиках героя и его поступков – вольный их выбор и вольная интерпретация – все это было неосуществимо, запретно, опасно. Так, эпизод, в котором осыпаемый ударами стражников Сталин проходит сквозь строй, не прикрывая головы и держа в руках книгу (по свидетельству будто бы очевидца 1909 г., впервые рассказанного в «Известиях» в сопровождении стихотворения Д. Бедного и повторенного годом позже на страницах «Правды»), реально не подтвержден документами и вполне возможно – вымышлен[12]. Упоминание в пьесе имени Ноя Жордания[13] несло с собой воспоминание о том, что вначале Сталина опекали старшие товарищи, да и вообще – в молодости он был меньшевиком. Были живы люди, помнившие

условия кутаисской тюрьмы, где сидел Сосо, в которой ворота запирались лишь на ночь, заключенные свободно гуляли по дворику, играли, разговаривали – это могло навести ум на сопоставления с тюрьмами сегодняшними, и т.д.

К концу 1930-х создание мифа о Сталине, всегда, изначально бывшем рядом с Лениным, организатором и вдохновителем всего, в целом уже состоялось. И известно, что рассказанная в книге А. Енукидзе история с подпольной типографией «Нина», в которой имя Сталина даже не было упомянуто (выходит, о главном партийном издательстве он ничего и не знал?)[14], возмутила Сталина. Компрометирующие биографические факты, неизвестные публике, были хорошо известны самому герою, тщательнейшим образом убиравшему опасных свидетелей.

Оттого рутинный порядок работы над пьесой приобрел нетривиальный вид: сначала пьеса была завершена и представлена – и лишь затем организована поездка рабочей группы постановщиков в Батуми «для сбора материала» и знакомства с местом, где десятилетия назад разворачивались события.

Решившись сочинить пьесу о Сталине, Булгаков не мог не понимать, что главная ложь заключена уже в избранном сюжете о молодом революционере. Речь шла будто о другом человеке, еще не выбравшем зловещий жизненный путь, не совершившем преступлений последних лет. И в этом был отказ от полноты правды, симуляция неведения. Отвернувшись от уже складывающихся в трезвое видение происходящего событий, т.е. закрывшись фигурой умолчания от страшного настоящего, не понимать этого писатель не мог. «Батум» стал бескомпромиссностью «внутри» компромисса.

Описывать мир с заданными параметрами, мир строго очерченных рамок и множества табуированных деталей стало для драматурга задачей технической, не содержательной.

Итак, как строилась пьеса.

Общий объем сцен с участием Сталина невелик, он составляет меньше трети пьесы.

Первая сцена (исключение из семинарии) – 2 страницы, выход Сталина в качестве вожака батумских социал-демократов – 3 страницы (зато сцена с губернатором – 8 страниц), вновь сцена со Сталиным – и вновь 3 страницы, сцена в тюрьме с уголовником в качестве центральной фигуры – 3 страницы, последняя сцена возвращения Сталина из ссылки – 2 страницы.

Ощутимы усилия автора придать героический ореол невыразительному персонажу. Герой ничего не боится, как будто он изначально сделан из стали, всегда спокоен, ни в каких ситуациях не теряет головы, во время обыска откладывает в сторону «Философию природы» Гегеля (начитан!), даже жандармский полковник говорит о нем как об «интеллигентном человеке» («интеллигентными чернокнижниками»[15] иронически-уважительно называли меньшевиков из редакции газеты «Квали», где работал Ной Жордания). Но в пьесе реплики главного героя кратки, скорее, тусклы, нежели выразительны. Кроме того, это интонации человека немолодого, привыкшего к почитанию, ритм фразы передает самоощущение уверенного в себе и, пожалуй, не терпящего возражений персонажа. Будто бы Сосо шагнул в зрелость, минуя молодость.

Героя могли бы сыграть окружающие, показав отблеск его величия, его характер, умение управлять людьми, превращая их в союзников, решительность и бесстрашие. Но действующих лиц нельзя запомнить и отличить одно от другого. Инспектор Мелитон Лукич и Одноклассник, всегда чуть пьяный Варсонофий, Порфирий и Сильвестр неотличимы. Тем более – герои новогоднего вечера в доме Сильвестра. Миха, Теофил, Котэ, Геронтий, Дариспан, Герасим, Мгеладзе, Тодрия и Климов, Хиримьянц, Канделаки… Стерты их интонации, встречаются страницы пустых, формальных реплик. Может быть, лишь уголовник, с его специфической лексикой чуть более заметен. Мимоходом в пьесе выясняется, что героя не заботит реакция людей, он без труда манипулирует ими, прибегая к нехитрой лести – скажем, вручает прокламации Однокласснику, подвергая того риску, лишь затем сообщая, что уже предупредил (внесценического) Арчила, что именно Одноклассник передаст ему листовки.

Самое же верное свидетельство неорганичности рождения пьесы – изменение поэтики автора. И если рассмотреть текст пьесы с этой, казалось бы, формальной, но на деле – глубоко содержательной позиции, то при внимательном чтении выясняется, что «Батум» – сочинение, повторяющее прежние находки Булгакова, будто автор превращается в эпигона себя самого.

Речь ректора написана на грани пародии, это – сколок из «Мольера». Некие элементы индивидуализированных характеров появляются лишь в сцене беседы кутаисского губернатора с Трейницем, жандармским полковником. Но и в ней ощутимо использование готовых, ранее использованных речевых оборотов, микротем и проч. Так, рассуждение

губернатора о «беспокойном поведении» – заламывании рук и проч. – упрощенный парафраз разговора Иванушки и Мастера в клинике профессора Стравинского. Разбор им же журналистских фраз – отголосок разноса генералом Хлудовым неуклюжих оборотов фраз из газетной статьи о крымской эвакуации в «Беге». Реплики Губернатора, адресованные рабочим, отсылают к известной речи Алексея Турбина перед юнкерами в «Днях Турбиных»: «Любя вас всей душой и жалея говорю…». Слова: «Зарево. Пожар» – похоже, залетели из «Записок покойника». В заключительной (десятой) сцене реплика Порфирия, сокрушающегося о том, что от Сталина нет вестей из ссылки, не что иное, как перифраз сообщения Пончика-Непобеды из «Адама и Евы»: «Надо глядеть правде в глаза. Нет вести ни у кого…». Примеры можно множить.

Речевой материал в «Батуме» вторичен и оттого лишен энергии, формален. Пьеса будто составлена как пазл из готовых блоков. И невозможно сослаться на подступающее творческое бессилие писателя, только что завершившего работу над «Мастером и Маргаритой».

Нет в пьесе и соотнесения происходящего с высшим, горним миром, для поэтики Булгакова непременного. Этот мир излишен для прагматичного сознания не сомневающегося в собственной правоте героя, действующего в реальности, где для него нет тайн и загадок. И даже формально открытый, казалось бы, финал: сверхчеловек (двое суток не ел, четверо суток не спал) засыпает у огня – закрыт: дальнейшая судьба этого человека читателю предъявлена.

И последнее. Никогда прежде Булгаков не писал о том, кто продолжает жить. Все его прежние персонажи либо вымышлены, либо давно умерли. И тут возникает новый поворот.

Дело в том, что драматург, пишущий о живущем человеке, превращая его в персонажа пьесы, тем самым в определенном смысле занимает позицию над ним, им управляет, предлагает свое понимание характера героя и причин его поступков, отбирает действия, заставляет произносить реплики – такие, а не иные, предлагает мотивировки поступков и проч. Персонаж не может не стать ведомым, автор – бесспорный демиург и хозяин положения. Пусть даже автор всесилен лишь в пространстве словесном, а герой не просто жив, но и властен решить не только судьбу сочиненной о нем вещи, но и судьбу сочинителя. Может быть, именно это обстоятельство (и свойство художественного мышления Булгакова) и не дало превратиться в спектакль пьесе «Батум» в год сталинского юбилея.

Попытка таки увидеть пьесу на сцене была совершена с А. Кургиняном в 1992 г. во МХАТе им. М. Горького. Спектакль был снят через неделю – но это совершенно другая история.

[1] *Современная драматургия*. 1988. № 5. С. 220–243.

[2] *Чудакова М.* Первая и последняя попытка. (Пьеса М. Булгакова о Сталине) // *Современная драматургия*. 1988. № 5. С. 204–220; *Смелянский А.* Уход // *Театр*. 1988. № 12; *Петровский М.С.* Дело о «Батуме» // *Петровский М.С.* Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев. 2001. С. 313–356; наконец, самая фундаментальная, пожалуй, статья принадлежит А.А. Нинову, изучившему все варианты пьесы и подготовившему историко-реальный комментарий к пьесе в изд.: *Булгаков М.А.* Пьесы 1930-х годов. СПб.: Искусство, 1994. С. 641–671.

[3] *Смелянский А.* Театр Михаила Булгакова // *Булгаков М.А.* Пьесы 1930-х годов. С. 23.

[4] *Виленкин В.* Незабываемые встречи // Воспоминания о Михаиле Булгакове / Сост. Е.С. Булгакова и С.А. Ляндрес. М.: Сов. пис., 1988. С. 300. Е.С. Булгакова записывала 10 сентября 1938 г.: «Пришли после десяти и просидели до пяти утра. Вначале – убийственно трудный для них вечер. Они пришли просить Мишу написать пьесу для МХАТа. – "Я никогда не пойду на это, мне это невыгодно делать, это опасно для меня. Я знаю вперед, что произойдет"». (Цит. по: *Булгаков М.А.* Пьесы 1930-х годов. Коммент. к «Батуму» А.А. Нинова. С. 643.)

[5] *Виленкин В.* Указ. соч. С. 300.

[6] Сохранено поразительное воспоминание М.И. Прудкина о том, что Хмелев, «умирая, в бессознательном состоянии прикладывал два пальца к виску точно так, как это делал на сцене Алексей Турбин» (См.: *Смелянский А.* Уходящая натура. М.: Искусство. 2001. С. 412).

[7] Цит. по: Коммент. к «Батуму» А.А. Нинова // Указ. соч. С. 658. Но молодой помощник мхатовского завлита Виленкин записывает в дневнике 4 июня 1939 г. после того, как прослушал пять еще не отделанных картин пьесы: «Впечатления "ах!" не было ни разу» (там же. С. 649).

[8] Цит. по: Коммент. к «Батуму» А.А. Нинова // Указ. соч. С. 643.

[9] См. письма М.А. Булгакова В.В. Вересаеву от 20 мая и 16 августа 1935 г. в связи с работой над пьесой «Александр Пушкин» // *Булгаков М.А.* Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М.: Худ. лит., 1990. Письма. С. 536–539 и 544–548.

[10] *Виленкин В.* Указ. соч. С. 301.

[11] Опубл. в изд.: *Михаил и Елена Булгаковы*. Дневник Мастера и Маргариты. М.: Вагриус, 2001. С. 547–548. Под этим странным названием вышли материалы, собранные В.И. Лосевым, заведующим Отделом рукописей ГБЛ, в 1980-е не допускавшим к булгаковскому архиву исследователей, а позднее превратившимся в активного публикатора рукописей писателя.

[12] О бывшем/небывшем событии подробно рассказано в ст.: *Венявкин И.* Сталин проходит сквозь строй (из комментария к «Батуму» М. Булгакова) // Русская филология. Сб. научных работ молодых филологов. Тарту. 2009. Вып. 20. С. 115–122. См. также: *Эдельман Ольга.* Битый/небитый вождь. Сталин, книжка Маркса и бакинская тюрьма в сталиниане // *Неприкосновенный запас*. 2017. № 112. С. 171–186.

[13] *Жордания Ной* (1868–1953), политический деятель, журналист, лидер грузинских меньшевиков, редактор газеты «Квали». Один из организаторов социал-демократической партии Грузии. После установления советской власти в Грузии в марте 1921 г. эмигрировал во Францию.

[14] *Енукидзе А.* Наши подпольные типографии на Кавказе. М.: Новая Москва, 1925. Здесь же рассказано о любопытном перекрестке театра и политики, том факте, что деньги на организацию подпольной большевистской типографии «Нина» собирались на благотворительном вечере Веры Комиссаржевской, в начале 1903 г. гастролировавшей в Баку. С Комиссаржевской договаривался Л. Красин, на вечере присутствовали бакинские жандармы в высших чинах, он прошел удачно, и на собранные деньги был куплен современный типографский станок.

[15] Современный исследователь пишет: «Мы как-то подзабыли, что в эти годы, как никогда раньше, а тем более позже, политическая борьба в России была тесно связана с борьбой интеллектуальной. В этой борьбе оперировали отвлеченнейшими философскими идеями и понятиями, политэкономическими терминами, данными из мировой и российской истории. Журналистика и вообще литературная и научная работа была формой политической жизни большевистских вождей. <…> Для многих большевистских лидеров было естественно знать как отечественную и мировую литературную классику, поэзию и музыку, так и несколько европейских языков. Все вожди имели зачастую огромные личные библиотеки и архивы <…>. Все политические деятели первого ряда были людьми европейски образованными. Из них лишь Сталин так и остался недоучкой-семинаристом…» (*Илизаров Б.С.* Сталин. Штрихи к портрету на фоне его библиотеки и архива // *Новая и новейшая история*. 2000. № 3–4. С. 19).

Наталья Балатова

Портрет А.А. Стаховича в интерьере Художественного театра

Он жил как артист и эстет, а умер
как военный, который не хотел сдаться
К.С. Станиславский

В Художественном театре любили рассказывать историю о том, как один чудак, представитель крупного дворянского рода, блестяще образованный офицер и участник Русско-японской войны, занимавший крупные должности при дворе Романовых, неожиданно для всех вышел в отставку, не дослужив до чина генерал-лейтенанта всего три года и шесть месяцев. В 1906 г. он пришел к Станиславскому и торжественно объявил ему, что «остаток своей жизни намерен посвятить Художественному театру»[1].

В великосветской среде поступок Алексея Александровича Стаховича считали блаженным чудачеством избалованного барина, но его сын полагал иначе: «Мне думается, что страстное увлечение отца Московским Художественным театром было отчасти бегством от тяготившей его бездеятельности. Военная служба не могла его удовлетворить, и он никогда не относился к ней всерьез. Еще будучи генерал-адъютантом, он страстно увлекся спектаклями Общества искусства и литературы, познакомился с его гениальным создателем Станиславским и начал оказывать Обществу всевозможную поддержку, а с 1898 года – Московскому Художественному театру»[2]. Однако «послужной список» Стаховича явно противоречит этому утверждению. Возможно, Стахович остался бы в армии, если бы… не обида, нанесенная Николаем II.

Прежде, чем прийти к Станиславскому, Стахович должен был «покорнейше просить Великого Государя Императора, Самодержца Всероссийского об увольнении от службы» генерал-майора Стаховича, о присуждении ему звания генерал-лейтенанта и награждении мундиром и пенсией «За тридцать лет безупречной военной службы»[3]. В процитированном рапорте Стахович просил об «изъятии из правил», поскольку до законного срока не дослужил три года и шесть месяцев. Мотивировал тем, что безупречно служил на Кавказе, в отдаленной и опасной местности. Государь прошение не удовлетворил, Стахович вышел в отставку с сохранением чина. Утешая товарища, В.И. Качалов преподнёс ему стихи:

«Не плачь, что вышел ты в запас
Всего лишь генерал-майором,
Благословен тот день и час,
Когда ты сделался актером.
……
Иди в театр [своей] судьбы
И генералом будь от сцены
“Его величества” Орла,
и адъютантом Мельпомены[4]».

А Марина Цветаева поняла уход Стаховича в театр «как мятеж, как бунт, толкнувший придворного в актерство»[5].

Актерский талант Стаховича проявился не столько на подмостках, сколько за письменным столом. Письма писать он любил и умел. Современного читателя поражает в них особый стиль. Их пишет барин-

В.А. Серов. Портрет А.А. Стаховича. 1911

аристократ с прекрасными манерами и блестящим французским языком, пересыпанным специфическими остроумными *motes*.

Если собрать в одну книгу всю переписку Стаховича, получается увлекательный спектакль под названием «Золотое десятилетие Художественного театра». Его действующими лицами станут писатели, режиссеры, актеры и молодые студийцы, а режиссером этой грандиозной постановки будет истинный король эпистолярного жанра А.А. Стахович. Его адресатами были А.П. Чехов, К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко, О.Л. Книппер-Чехова и М.П. Лилина, пайщики Художественного театра А.А. Орлов-Давыдов и графиня С.В. Панина.

В письмах Стахович раскрывается как великий знаток людей театра, обладающий острым умом и пристальной наблюдательностью. Он знал секрет воздействия на каждого адресата, попадал в самую суть проблем каждого, провоцируя их на ведение острых диалогов.

В письмах Стахович был еще и великим дипломатом. Он мастерски умел предотвращать конфликты в труппе, выстраивая отношения режиссеров с актерами и художниками. В театре ему очень пригодилась тактика бывшего придворного, и он не раз говорил о себе: «Я всю жизнь был на народе, всю жизнь играл роли. Придворный – тот же актер»[6]. Недаром в своем кабинете в театре Немирович-Данченко поместил фотографию Стаховича с надписью «Директору-художнику от коллеги директора-дипломата». Под маской дипломата скрывалась его добрая

душа; он умел поддержать письмом или открыткой или просто добрым словом тех, кто сомневался в своих силах. Так ободрял он Станиславского при постановке «Драмы жизни», так поддерживал Книппер при неудаче в роли Натальи Петровны.

Станиславского Стахович боготворил и признавался, что для него Художественный театр – это Станиславский. Он называл его «Орлом», горячая вера в гений Станиславского побуждала Стаховича «с громадной радостью брать на себя все материальные расходы за художественные замыслы и даже малейшие фантазии»[7] режиссера.

Человек светский, Стахович имел большие связи в коридорах власти и всегда мог уладить отношения театра с чиновниками: «грозил ли Трепов или архиерей закрытием театра или запрещением, Алексей Александрович летел по начальству, чтобы отстранять грозивший удар»[8].

Станиславский ценил Стаховича еще и за педагогический талант. В Художественном театре Стахович создал «специальный класс манер, выправки и светского поведения», в котором учил актеров правильно говорить по-французски, изящно держаться на сцене и носить костюм, когда они играют аристократов. «Когда нужно было исправить произношение иностранных фраз – обращались к Стаховичу»[9].

Он принимал самое активное участие в подготовке спектаклей. Внешняя сторона почти каждой постановки подвергалась его строгому контролю. С ним советовались о гримах и костюмах, об обстановке комнат и усадеб, поскольку он одинаково хорошо ориентировался и в светской гостиной, и в крестьянской избе. При подготовке «Власти тьмы» артисты ездили за материалом в его имение Пальна.

Стахович очень хорошо пел, знал множество старинных романсов и выступал музыкальным консультантом в работе над постановками. Во время репетиций «Мнимого больного» Стахович по просьбе Станиславского приобретал произведения Шарпантье, де Монтеклера и Люлли, чтобы из них подобрать музыку к спектаклю.

К 1910-м гг. отношения Стаховича со Станиславским сильно осложнились. Стахович перестал его понимать. Станиславский стремился раскрыть на сцене «жизнь человеческого духа» во всем многообразии. Для этого он создал систему упражнений, по которой вел занятия с актерами. Стахович же считал эти занятия «бесплодным умствованием философских обществ». О «системе» Стахович позволял себе говорить в ироническом тоне, и этого Станиславский не мог ему простить, несмотря на многолетнюю дружбу.

Отношения Стаховича с Немировичем-Данченко тоже изменялись неоднократно. Поначалу Немирович-Данченко был решительно против службы Стаховича в Художественном театре, и когда в августе 1904 г. Стахович объявил ему о готовности приступить к обязанностям директора без отрыва на военную службу, Немирович-Данченко скептически заметил, что не видит в этом никакой надобности, ибо Стахович не оправдывает его надежд «стать третьим товарищем, способным отнестись беспристрастно к нему и Станиславскому»[10].

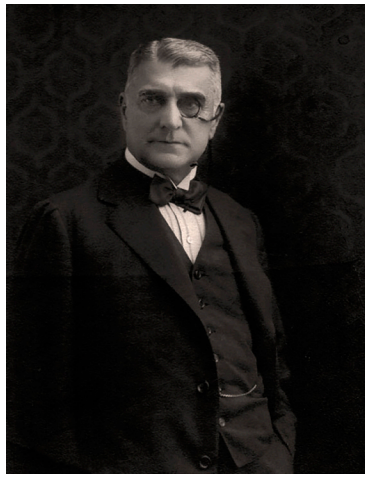
Их отношения смягчились, когда Стахович поддержал его в разрыве с Горьким за отказ от постановки «Дачников». Затем осложнились в 1910 г. Причина заключалась в постоянном конфликте между двумя руководителями театра. Стахович взял на себя трудную роль «смягчающего буфера», чтобы их конфликт уладить, но к 1910 г. эта политика перестала работать, и тогда Стахович написал Немировичу-Данченко крайне резкое письмо, в котором заговорил о своем уходе из театра, потому что больше не верил «в прочность предприятия»[11].

Итог своих горестных наблюдений он изложил Немировичу так: «Отношения К.С. ко мне очень изменились. Он со мной несправедлив, хитрит, я ему надоел. Он гораздо меньше прежнего мне доверяет и всегда отказывается от разговоров со мной. Не ходит на заседания Правления и совершенно отказывается от деловых бесед с тобой. Я решительно не могу вас соединить, не могу устроить очной ставки, чтобы иметь правильное представление о ходе дел в театре. Перебегать же в роли Фигаро с моим брюхом и седыми волосами от тебя к К.С. и от К.С. к тебе больше не могу и не хочу»[12].

Его претензии к Немировичу были еще более резкими и серьезными: «Я тобою недоволен, считаю тебя ленивым и нахожу (прости!), что польза, приносимая тобою театру, не соответствует получаемому тобою гонорару. Считаю, что ты более всех виновен в том, что рост нашего прихода отстает от расхода, изменение же статьи прихода лежит целиком на твоей обязанности, так как ты между нами единственный деловой человек, соединяющий в себе художественные и материальные понятия»[13].

Немирович ответил ему с холодным достоинством: если он считает, что три постановки в год, формирование репертуара и индивидуальные занятия с актерами не оправдывают его гонорара, то пусть пайщики назначают ему жалованье на свое усмотрение.

Программа Стаховича заключалась в том, чтобы вернуть к сотрудничеству Станиславского и Немировича-Данченко, но он не смог ее



А.А. Стахович

выполнить. В связи со сложившимися отношениями Стахович почувствовал неуверенность в своем положении в театре и известил Немировича, что с 15 июня 1916 г. он «перестает принимать какое бы то ни было участие в деловой жизни МХТ, т.е. участие в интересных беседах, в бестолковых заседаниях Совета, <…> перестает носить так мало идущее к нему звание Директора»[14].

Какое же место занимал блестящий стилист и рассказчик Стахович-актер среди «первых сюжетов» Художественного театра? Мнения о его ролях были противоречивы. Станиславский считал, что «из него мог бы выработаться превосходный актер комедии. Многие роли он играл прекрасно»[15]. Лучшими считались Любин из «Провинциалки» и Дядя Мика («Зеленое кольцо», Вторая студия МХТ). Сюда же надо отнести роли князя Абрезкова в «Живом трупе» и Степана Трофимовича Верховенского в спектакле «Николай Ставрогин».

А.Г. Коонен вспоминала, что в «Живом трупе» «неожиданно для всех блеснул Стахович по инициативе Константина Сергеевича, довольно быстро заменивший его в роли князя Абрезкова. Никогда не занимавшийся актерским искусством, Стахович так непринужденно и свободно чувствовал себя в гостиной Карениной, что невольно вызывал восхищение и даже зависть актеров. Когда его спрашивали, где он учился искусству владеть диалогом, он отвечал: “В нашем кругу умение занимать общество прививается с детства. Этому учат ребенка так же, как умению владеть ножом и вилкой, есть красиво, не чавкая”»[16].

Степана Трофимовича Верховенского Стахович сумел превратить в одного из главных персонажей спектакля, хотя он появляется только в одной сцене. По словам Сергея Глаголя, в этом персонаже «много детской наивности, большой аристократизм. Это аристократизм даже не в тон всем остальным исполнителям. Верховенский точно маркиз среди окружающего его мещанства»[17].

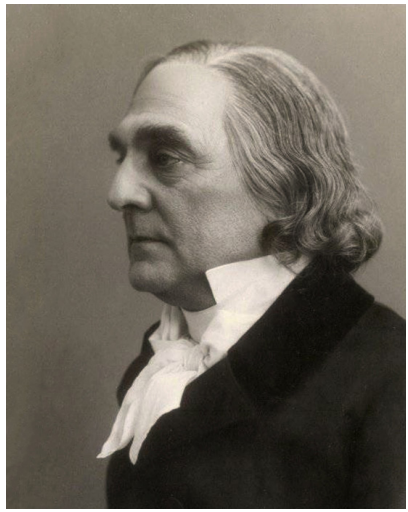
В 1914 г. Стахович был введен на роль Репетилова в спектакль «Горе от ума» и В.Л. Мчеделов не без удивления сообщал находившейся в это время за границей М.Ф. Андреевой: «Генерал Стахович играет Репетилова весьма недурно»[18].

Однако оглушительный провал Стаховича в роли Дона Карлоса («Каменный гость») свел на нет все его предыдущие удачи. В.В. Шверубович писал: «в Дон Карлосе он был ужасен – вялый барин, петербургский лев, а не снедаемый пламенем любви и ненависти испанский гранд»[19]. Эту оценку подтверждает и Н.Е. Эфрос: «усталый, вялый Дон Карлос (г. Стахович), к которому совсем не идут слова "Ты, бешеный, останься у меня"»[20].

Надо сказать, что Стахович был очень ограничен в актерском репертуаре. Его персонажами были аристократы высшего света, которых он хорошо знал в жизни и потому играл с блеском. За другие роли он просто не брался. Будучи человеком умным и тонким, Стахович умел посмотреть на себя со стороны: «талант драматический у меня весьма средненький и даже ниже среднего и тысячу раз была права моя покойная жена, которая говорила, что с таким запасом дарования не особенно стоит менять всю свою жизнь, т.е. менять службу, привычное общество и местожительство»[21].

Если актерская работа Стаховича почти не оставила следа в Художественном театре, то его деятельность в качестве Третьего директора имела очень большое значение.

Устав Товарищества Московского Художественного театра был принят в 1902 г., и тогда же Стахович стал членом Товарищества. Он занимал официальное положение в Совете и в Правлении в качестве полного пайщика. В сезон 1905/1906 гг. Стахович избирается Третьим директором МХТ. В этой должности он официально должен был контролировать финансовые дела театра. Как опытный финансист Стахович не терпел разгильдяйства в денежных делах, называл его «наш миленький всероссийский халат», и поэтому подвергал все расходы тетра «своему придирчивому частому и внезапному контролю».



А.А. Стахович – С.Т. Верховенский. «Николай Ставрогин». МХТ. 1913

Стахович старался увеличить доходы театра за счет привлечения новых пайщиков и писал Немировичу: «Рад, что тебе понравился наш новый пайщик Орлов-Давыдов, но из введенной мною тройки не он лучший. Перл, разумеется, графиня Панина, которую, когда ты ее узнаешь, то, наверное, оценишь. Но держаться нужно за Орлова-Давыдова. Он *до гадости* богат, довольно щедр и если увлечется нашим делом, сможет пожертвовать сколько и когда угодно»[22].

Как директор Стахович постоянно заботился о прибавке жалованья актерам и работникам театра. Размер прибавки определялся «по справедливости», т.е. вкладом каждого сотрудника в работу театра. Больше всего Стаховича волновало положение «младшей братии» – студийной молодежи. Он считал необходимым прибавить жалованье «всем голодающим, бегающим зимой в холодных пальтишках. Все эти готовцевы, хмары, чеховы, бондаревы, колины, савицкие, Бебутова (нищая), дмоховские, успенские, Гремиславские (И.Я.), изралевские, мчеделовы [Стахович специально писал их фамилии с маленькой буквы. – *Н.Б.*] стоят передо мною как какие-то упреки за мою инертность, за мою лень за них требовательно хлопотать. <…> Почтительно ходатайствую перед Дирекцией и Советом, чтобы всем без исключения артистам (кроме Стаховича), портным, рабочим, бутафорам был дан двойной оклад жалованья. Сезон продолжительный, и приход блестящий»[23].

Однако несмотря на заботы, отношения Стаховича с коллективом были очень сложные. *Он не смог стать в театре своим человеком*. Да, его ценили как крупнейшего пайщика и благотворителя, но ему не доверяли, многие считали его театральным царедворцем. Лужский в своем дневнике изобразил его похожим на шекспировского Полония; Немирович-Данченко дал в своих мемуарах весьма дипломатичную характеристику Стаховичу: «это был типичный придворный, красивый, один из самых элегантных мужчин, чрезвычайно воспитанный, но раб своего воспитания и своего аристократизма. Он отдал себя театру, а все-таки родовитось, связи с высшим светом ставил выше театра»[24].

Обстоятельства в театре складывались против Стаховича. Скрытый трагизм его личности художник В.А. Серов запечатлел в портрете Стаховича, датированном 1911 г., когда все у Алексея Александровича еще было хорошо. В глазах, под густыми, лохматыми бровями затаилась боль, пышные усы опущены, а на переднем плане лежат большие, тяжелые руки, которые тянут вниз большую, умную голову. Похороны покончившего после революции жизнь самоубийством Стаховича произвели сильнейшее впечатление на Марину Цветаеву:

«В гробу несравненные руки
Скрестившиеся самовольно
И сердце – высокою жизнью
Купившее право – не жить»[25].

Кажется, что эти строки Марины Цветаевой не подходят к облику Стаховича, ценившего радость жизни, блестящий юмор, тонкую шутку и театр. Однако он, купивший «право не жить», мог бы написать на своей могиле такую эпитафию:

«Господу – мою душу,
Тело мое – королю,
Сердце – прекрасным дамам,
Честь – себе самому»[26].

1 *Стахович А.А.* Письмо к Станиславскому К.С. от 12 июля 1906 г. Музей МХАТ, архив К.С. № 10511.

2 *Стахович М.А.* Ушедшее (воспоминание) // Очерк истории Елецкого уезда. Вып. 2. Елец: Изд-во «Елецкие куранты», 1994.

[3] Российский военно-исторический архив, ф. 400, оп. 17, ед. хр. 16138.
[4] Музей МХАТ, фонд В.И. Качалова, № 10972.
[5] *Цветаева М.И.* Из дневника (смерть Стаховича) // Встречи с прошлым. М.: Советская Россия, 1982. С. 444.
[6] См.: *Станиславский К.С.* Собр. соч. в 9 т. Т. 6. М.: Искусство, 1994. С. 114.
[7] *Стахович А.А.* Письмо к Станиславскому К.С. от 17 октября 1906 г. Музей МХАТ, архив К.С. № 10508.
[8] *Станиславский К.С.* Указ. соч. С. 115.
[9] Там же.
[10] Неотправленное письмо Вл.И. Немировича-Данченко к К.С. Станиславскому от 8 февраля 1904 г., Музей МХАТ, архив Н.-Д.
[11] *Стахович А.А.* Письмо к Вл.И. Немировичу -Данченко от 27 мая 1910 г., Музей МХАТ, архив Н.-Д., № 5776/2.
[12] Там же.
[13] Там же.
[14] *Стахович А.А.* Письмо к Вл.И. Немировичу -Данченко от 6 мая 1916 г., Музей МХАТ, архив Н.-Д., №5882/2.
[15] *Станиславский К.С.* Указ. соч. С. 118.
[16] *Коонен А.Г.* Страницы жизни. М.: Искусство, 1975. С. 116.
[17] *Глаголь Сергей*. Из жизни искусства – «Николай Ставрогин» («Бесы» Достоевского на сцене Художественного театра) // *Голос*. Ярославль, 1913. 26 октября.
[18] М.Ф. Андреева. Сборник. М.: Искусство, 1963. С. 235.
[19] *Шверубович В.В.* О старом Художественном театре. М.: Искусство, 1990. С. 83.
[20] *Эфрос Н.Е.* Пушкинский спектакль в Художественном театре // *Речь*. 1915. 28 марта.
[21] *Стахович А.А.* Письмо к Вл.И. Немировичу -Данченко от 22 октября 1906 г., Музей МХАТ, архив Н.-Д., №5771/3.
[22] *Стахович А.А.* Письмо к Вл.И. Немировичу -Данченко от 5 мая 1916 г., Музей МХАТ, архив Н.-Д., №5782/2.
[23] Там же.
[24] *Немирович-Данченко Вл.И.* Из прошлого. М.: Academia, 1936. С. 130–131.
[25] *Цветаева М.И.* Из цикла «Памяти А.А. Стаховича» // *Цветаева М.И.* Собр. соч. в 3 т. М.: ПТО-Центр, 1993. Т. 1. С. 546.
[26] Там же. С. 386.

Из писем А.А. Стаховича

А.А. Стахович – К.С. Станиславскому

10 февраля [1898 г.]

Страстной бульвар. д. кн. Ливен.

Многоуважаемый Константин Сергеевич,

спешу вам сообщить, по поручению Великой Княгини[1], что все представленные Ее Высочеству костюмы для Муция[2] – оказались не годными и Ею забракованы. Ждем Ваших указаний, которым подчинимся с полным доверием, радостью и поспешностью. Простите, что надоедаю и прошу верить преданности и уважению покорного слуги

А. Стахович.

Вторник, 10 февр.

[1] Елизавета Федоровна.

[2] В спектакле «Песнь торжествующей любви» Стахович пел партию Муция. Любительский спектакль в доме Великого Князя Сергея Александровича был поставлен в конце 1898 г. Его участниками были ученики Московской консерватории. Спектакль состоял из отрывков из опер «Евгений Онегин», «Песнь торжествующей любви» и «Арлезианки» А. Доде. Спектакль «Песнь торжествующей любви» был первой совместной работой К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

А.А. Стахович – А.П. Чехову

27 октября 1899 г., телеграмма[1]

Вызовов очень много после первого действия, потом все сильнее, по окончании – без конца. После третьего на заявление, что тебя в театре нет, публика просит послать тебе телеграмму.

Все крепко тебя обнимаем. Немирович-Данченко, Екатерина Немирович-Данченко, Алексеев, Алексеева, Книппер, Артем, Вишневский, Лужский, Самарова, Раевская и прочие, и прочие.

[1] Телеграмма послана в день первого представления «Дяди Вани».

А.А. Стахович – А.П. Чехову

27 марта 1904 г.

Смутили Вы меня известием о намерении Вашем ехать на войну в качестве врача. Не рискованное ли это предприятие? Кто знает, может

быть мы с Вами там встретимся и Вы меня будете лечить от тифа. Поговаривают, что меня намечают послать с отрядом (санитарным).

Будьте здоровы.

Преданный Вам *Стахович*

А.А. Стахович – М.П. Лилиной

1–2 апреля 1904 г.

Боюсь, что это письмо вас уже не застанет, милая Мария Петровна, но все-таки, на счастье, опишу вкратце (теперь ночь) первое представление «Вишневого сада»[1]. Успех очень большой (гораздо шумнее и дружнее принимали, чем «Юлия Цезаря»[2]).

I акт. Константин Сергеевич был *великолепен*. Сразу выделил и централизовал фигуру Гаева, Артем бесподобен, Книппер прекрасна и все остальные хороши. Косминская послабее, волновалась, нехорошо двигалась, драматизировала. Адурская мила. Сплошные аплодисменты. Несколько вызовов.

II акт. Книппер блестяща, все великолепны, Косминская мила наружностью и приличной игрою. Ансамбль замечательный, впечатление публики превосходное и дружные аплодисменты (больше, чем в I акте, кричали «браво»).

III акт. Леонидов очень хорошо сыграл, был неуравновешен против Москвина, Качалов бесподобен. Косминская мила в начале, но слабее в последнем монологе. Ольга Леонардовна тихо говорила. Станиславский изумительно хорош.

IV акт хорош, но хуже, чем в Москве. Косминская сутулилась, нехорошо двигалась. Артем лучше, обыкновенно он скучен и тягуч. Овации и вызовы без конца, но уже приятелями.

V акт. Вообще очень большой успех. Волновался меньше обыкновенного ученик Москвина. Мария Федоровна[3] перестаралась, переусердствовала и была приторна.

Жалко, что не было настоящей Ани[4]. Когда играет другая, понимаешь, как хороша Лилина.

Адурская наружностью [подобрела], а игрою – театральная субретка.

Леонидов [попался].

Все бодры и довольны. Подавлены только вестью о гибели Макарова[4] и всего блестящего штаба. Теперь ночь. До свидания

Ваш *Стахович*

[1] Первое представление «Вишневого сада» на гастролях в Петербурге состоялось 1 апреля 1904 г.

[2] Первое представление «Юлия Цезаря» на гастролях в Петербурге состоялось 29 марта 1904 г.

[3] М.Ф. Андреева играла Варю.

[4] Л.А. Косминская дублировала М.П. Лилину в роли Ани.

[5] Адмирал Степан Осипович Макаров (1848–1904) командовал Тихоокеанской эскадрой. Погиб у Порт-Артура 13 апреля 1904 г.

А.А. Стахович – А.П. Чехову

5 мая 1904 г.

Тронули и обрадовали меня Вашим письмом, дорогой Антон Павлович, ибо дорожу и горжусь Вашей дружбой.

Пьесу Вашу получил[1] и кланяюсь Вам в ножки. Вчера приехал в Петербург из Москвы, где переболел подлою инфлуэнцей около двух недель и потому реже обыкновенного встречался с нашими общими друзьями.

Relâer [остановка] на четвертой неделе была употреблена на экзаменационные открытки выпускными ученицами школы[2]. Не могу сказать, чтобы они меня удовлетворили: отсутствовало именно то, чем в былые времена привлек и очаровал меня Московский Художественный театр – Правда и Красота.

Ольга Леонардовна отлично отдохнула и с будущей недели с обновленными силами и энергией заиграет Раневскую. Сборы на «Вишневый сад» совсем не пошатнулись, последние представления на 3-й неделе поста прошли с аншлагом и нельзя было получить ни одной контрамарки, а играют по-прежнему превосходно.

На днях опять должен был лаять в *грифофон*, так как первые валики поистерлись. Старался во всю мочь[3].

До свидания, милый Антон Павлович,

Будьте здоровы и благополучны.

Не забывайте искренно Вас любящего и преданного *А. Стаховича*

[1] Речь идет, вероятно, о пьесе «Иванов».

[2] Упомянута Школа Московского Художественного театра.

[3] О том, как Стахович «лаял» на «Вишневом саде», Станиславский вспоминал: «Курьезный случай. Адъютант Великого князя, полковник Стахович был в парадном мундире, в полковничьих эполетах, так как вы-

рвался с бала, чтобы полаять шавкой, а после лететь обратно на службу» (*Станиславский К.С.* Собр. соч. в 6 т. М.: Искусство, 1959. Т. 6. С. 107).

А.А. Стахович– Вл.И. Немировичу-Данченко

Чита, 30 августа 1904 г.

Милейший Владимир Иванович, Вы явились на свет Божий с поручением быть всем приятным и угодным. Письмо ваше ко мне, писанное в дорогом памяти моей кабинете Художественного Театра, является новым доказательством, что Вы исполняете намеченную Вами цель блестяще. Из этого же письма заключаю, что Вы поняли Вашу задачу таким образом, что не считаете себя вправе быть ни с кем неприятным, даже когда обстоятельства – видимо – к этому Вас вынуждают (инцидент с Горьким)[1], но об этом после. Прежде всего искренно благодарю за интересное и милое письмо Ваше; если Вы меня изредка будете дарить такими посланиями – Вы меня осчастливите и пребывание в невыносимой Чите сделается сносным[2]. Я перенесся на целые полсутки в родную, любимую обстановку и забыл эвакуацию, несвоевременный и неожиданный (нескончаемый) привоз раненых и больных в количестве, превышающем приемоспособность нашу, недохват белья, фуфаек, словом весь тот *misères de la Vie* [жалкую жизнь] (словом, всего того, что относится к тяжелым сторонам жизни в тылу армии). Повеяло Камергерским переулком, вашим уютным кабинетом – Художественным театром!

Минорное настроение, которое, по словам Вашим, проникло и царит в театре, для меня понятно по двум важным причинам: война и смерть Чехова[3]. Первая гнетет каждого Русского, вторая гнетет каждого грамотного русского вообще, а наш театр в особенности, т. к. мы утратили нашего излюбленного писателя и добрейшего, уважаемого Антона Павловича. Уважаю это настроение и нахожу его уместным, но при условии, чтобы руки не опускались и вкус к работе не пропал. Покоен на этот счет, так как Вы живы и здоровы (*plex solaris* [солярит, воспаление солнечного сплетения]– пустяки, у меня он был сто один раз), а потому поддержите, кого надо поддержать, направите и выведете на ту дорогу, по которой шел и пойдет Художественный театр. Жив курилка! Другие причины: Савва, Горький и хорошенькое ничтожество[4] не достойны стоять наряду с первыми и в сравнении с ними должны называться мелкими неприятностями – тараканы в комнате. Тараканьё можно извести, а мелкие бобо пройдут. О Вашем инциденте

с М. Горьким буду писать только на четвертой странице; я за Вас вспылил и хочу дать время улечься гневу. Вы изволили упомянуть и о моем отсутствии, как о причине перемены духа в театре; скромно опускаю очи, не верю, но все-таки крепко жму Вашу руку. Об «Иванове» писал и Конст. Сергеевичу и Вишневскому, не буду повторяться, скажу вкратце: приветствую; одобряю и желал бы, чтобы представление это было бы почтительнейшею данью памяти Чехова, нечто вроде *траурного gala*. Только при «небывалых» постановке, обстановке, игре и ансамбле допускаю я «Иванова» (между нами, не очень им восхищаюсь), но не сомневаюсь, что так оно и будет. Бедная, милая Ольга Леонардовна, как тяжела ей будет предстоящая зима! Нежно и почтительно целую ей ручки, передайте ей это. Писал ей в Москву, в контору театра, не знаю дошло ли до нее мое письмо; мне бы хотелось только одного, чтобы она знала, что при всей нервности и спешности моей работы я постоянно и много о ней думаю. Займите ее хорошенько; вы правы – что это единственная возможность забыть горе и гнет. <…>

Как приятно быть сосьетером МХТ. Что ни письмо от коллеги (кроме Саввы), и готов автограф. Смею вас заверить, что Ваше последнее послание – ценный вклад в мою коллекцию. Еще и еще. Умоляю! Целую ручки Екатерины Николаевны[5], Вас обнимаю.

А. Стахович

[1] Речь идет о письме-рецензии Немировича-Данченко к Горькому от 19 апреля 1904 г., в котором он обвинил Горького в пристрастном и тенденциозном отношении к интеллигенции в пьесе «Дачники».

[2] Во время Русско-японской войны 1904–1905 г. Стахович проходил военную службу в Чите.

[3] А.П. Чехов скончался 2 (15 июня) 1904 г.

[4] 7 января 1904 г. все пайщики Товарищества получили от зав. труппой В.В. Лужского письма со списком репертуарных предложений на следующий сезон 1904–1905 гг. С.Т. Морозов и М.Ф. Андреева проигнорировали послания Лужского и вовсе не вернули Лужскому своих экземпляров, а Андреева ответила заявлением о своем уходе из театра, Морозов же дважды отказался от формирования нового Товарищества. Так в Художественном театре образовалась влиятельная оппозиция, в которую, кроме Андреевой и Морозова, входил Горький. «Хорошеньким ничтожеством» Стахович назвал М.Ф. Андрееву.

[5] Жена Вл.И. Немировича-Данченко.

А.А. Стахович – Дядя Мика.
«Зеленое кольцо».
Вторая студия МХТ. 1916

А.А. Стахович – Вл.И. Немировичу-Данченко

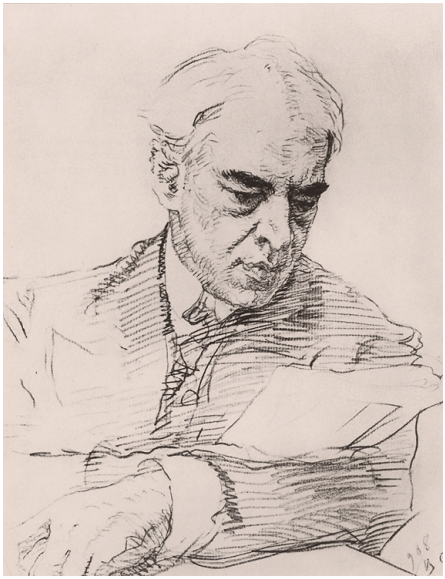
Davos 9426/1

21 марта 1906 г.

Дорогой Владимир Иванович,

охотно прощаю тебе твою вину и энергично стираю прошлое губкою (вольный перевод с французского) за твое милое, интересное и содержательное письмо. Отнимаю у тебя несколько минут свободного времени на чтение моего ответа, весьма в сравнении с твоим бледного – по отсутствию материала в окружающей меня обстановке, во-первых, и по среднему моему дарованию, во-вторых.

Ограничусь поддакиванием [нрзб.] и некоторыми на них комментариями. Ты прав, трижды прав, что хочешь ограничить поездку в Париж 3-мя только пьесами и отправляешь домой «Д-ра»[1] и «Трех сестриц», из которых младшую[2] без сожаления и без угрызений. *Царь, дядя и дно*[3] – разумеется, вполне достаточно и рельефно изобразят все стороны специфической работы и направления нашего театра. Стыдно Ольге Леонардовне (которую я во всех отношениях ставлю очень высоко) проявлять в данном случае жадность, тем более что в «Дне», а в особенности в «Д. Ване» она имеет прекрасный случай проявить свой чудный талант. Что же делать, если перевозка ложится крупной суммой расхода.



В.А. Серов.
К.С. Станиславский.
1908

Надеюсь, ты сумеешь настоять на своем благоразумном решении. Твой пример с Качаловым убедителен.

Несмотря на мою дружбу с Лилиной, и ее не хвалю за легкомысленное замечание о твоем ничегонеделании в театре. Вспомни мудрого Митрича[4], его мнение о дамском сословии и, согласившись с ним, успокойся. Вишневского не отстаиваю тем более, что я адски на него сердит (ни слова мне не написал); разве упомяну о смягчающем его вину обстоятельстве: он первый, вполне еще неопытный, имел дело с заграничными дельцами и надурил[5]. Потом приобрелся опыт, навык и дело, под мудрым твоим руководством, пошло удачнее. Не могу не скорбеть, что благодаря промахам тебе пришлось возиться с дрянью, мелким вздором с [подкладкою] надувательства и тратить на это силы и время.

Совершенно в равной степени, как и ты, я постигаю великую заслугу Худож. театра перед русским искусством и перед всеми, работающими над этим делом, с благоговением преклоняюсь (Адашевы *y compris* [и остальные]).

Читанные мною дрезденские рецензии (между прочим J. Ferd. Wolf) великолепны, прекрасны и умилительны. Насчет такта в Лейпциге я не озабочен: черт с ними, с социал-демократами (и с ихними, и с нашими); не придаю значения вашей дипломатичности (впрочем, такт везде

не лишний), а вот насчет Праги усугубите такт и дипломатичность: не славянствуйте слишком, не следует «расплескаться» на радостях чествований и следите за выпивающей братией.

Со страхом перед неделикатностью моего поступка предлагаю тебе второй лист моего писания. *Pardonnez-moi mon indiscrétion* [Прости мне мою неосторожность]. Предлагаю одновременно отложить чтение его на время переезда из города в город в вагоне. Итак, в Праге будьте с выдержкой (советует Вам это старый, опытный царедворец), избегайте всякой политики, усердно *с подчеркиванием* отстраняйте ее и в речах оставайтесь *в области* чистого искусства. До Парижа вряд ли я вас навещу, но в столицу мира собираюсь и очень надеюсь, что мне ничего не помешает. Приеду заблаговременно и может быть мне удастся быть вам полезным.

Не поленись написать мне (*Genève – Hôtel National*), где тебя найти в Париже. Жену посла Нелидову знаю; эта старая бздунья может быть полезною, но не очень. Парижская публика капризна, как женщина, положительно не знаешь, чем ее взять; легко вдохновляется, а иногда возмутительно неотзывчива. Специалисты, разумеется, оценят.

А все-таки следует заручиться прессой и рекламировать искусно. Откладываю до Парижа разговор с тобою о степени моего участия в займах; мне кое-что не совсем ясно, но обращусь к тебе с вопросами в более спокойное и благоприятное время.

Да будут благословенны те два молодых человека, которые сами пришли предложить 30 тыс. (марок или рублей?)[6]. Их поступок столь похвален и необыден, что мне даже захотелось узнать их имена.

Скорблю, что финансовая сторона предприятия не соответствует по блеску художественной. Лишь бы в будущем можно было продолжать дело! Верю в эту возможность, потому что ты говоришь, что у тебя есть план. Во всем и всегда тебе вторю, но не трогай «Орла»[7] (*Ne touches pas à la reine* [Ничего не трогай])! У меня к нему слабость – род недуга, обожание с даже пристрастным оттенком. А мне писали и телеграфировали, что в «Штокмане» был триумф Станиславского. Твои показания несколько расходятся с вышеприведенными.

И так до свидания в Париже.

Почтительнейше целую ручку Екатерины Николаевны, всем нашим сердечный поклон. Тебя обнимаю.

Поздравляю с наступающим светлым праздником.

Твой *А. Стахович*

[*] Сейчас сообразил, что эти мои добрые советы дойдут до Вашего слуха тогда, когда уже события в Праге перейдут в область воспоминаний.

[1] Речь идет о предполагаемом (и не состоявшемся) продолжении в Париже первых заграничных гастролей МХТ. Стахович упоминает спектакли «Доктор Штокман» и «Три сестры».

[2] Младшую из сестер Прозоровых – Ирину – играла М.Ф. Андреева.

[3] Стахович сокращает название спектаклей «Царь Федор Иоаннович», «Дядя Ваня» и «На дне».

[4] Речь идет о персонаже пьесы Л.Н. Толстого «Власть тьмы».

[5] А.Л. Вишневскому было поручено вести переговоры с иностранными антрепренерами.

[6] Стахович имеет в виду Н.Ф. Балиева и Н.Л. Тарасова, щедрый вклад которого помог исправить тяжелейшее материальное положение МХТ во время заграничных гастролей.

[7] «Орлом» Стахович именует К.С. Станиславского.

А.А. Стахович – К.С. Станиславскому

17 октября 1906 г.

И гляжу, и не верю.

И смотрю, и не дерзаю допустить мысли, что это твой почерк.

Благодарю за письмо, тысячу раз спасибо <…>.

Радуюсь несказанно бодрому тону твоего изложения, в котором чувствуется довольство собою, делом и работою, и приятным сведениям об общей энергии и успешном труде всех членов театра. Будь только жив и здоров (а для этого ложись раньше спать и меньше кури по вечерам) и твоя песенка далеко еще не спета, и ты *многое*, *очень многое* еще создашь во славу Русского Искусства.

Знай, что я в тебя верю, как в Наполеона, как в Гумбольдта, в Пастера, в Бисмарка! Весьма часто интимность с крупными людьми раскрывает их слабые стороны, и эти открытия заставляют обыкновенных смертных ошибочно усомниться в недюжинных дарованиях и возвышенности своих великих друзей. В моих отношениях с тобою этого ни разу не случилось (я не говорю о самых естественных недостатках характера или дурных привычках), наоборот – чем больше с тобою общаюсь, чем глубже тебя узнаю, тем более раскрывается мне твой талант, твоя сила, твоя духовная мощь.

Н.П. Ульянов.
Портрет А.П. Чехова
(фрагмент). 1904

Как я счастлив, что ты обрел в Сулержицком дельного и сродного по духу помощника. Рад случаю перед тобою и им покаяться: я, почему-то, считал его несерьезным, легкомысленным и не на высоте возлагаемых тобою надежд. Я даже высказал это твоей жене.

Повторяю – каюсь, признаю несовершенство моей наблюдательности и бесконечно доволен и за тебя, и за него (уверен, что он вполне *твой*, очень тебя *любит* и предан тебе).

Поклонись ему от меня и пожелай ему успеха. Мне кажется, что труппа будет с ним ладить; он – с тактом.

Из прочтенных мною рецензий совсем не усматриваю того, что нас, как ты выражаешься, – «в общем ругают». Напротив, нахожу, что нас скорее в общем хвалят.

Критиковать не значит не одобрять. Чем критика относится строже, серьезнее и пристрастнее к какому-нибудь научному, литературному, художественному или театральному явлению, тем более она его возвышает, признает его значение. Факт, что в теперешнее революционное и чреватое политическими событиями время серьезная газета, как «Русские ведомости» нашла нужным и возможным уделить отчету о постановке «Горе от ума» целых четыре столбца – есть для нас наивысшая награда, весьма почетное событие.

М.П. Лилина

Рецензия Сергея Глаголя в «Московском еженедельнике» всем своим тоном и отношением к нашей работе дает право причислить ее (т.е. работу) к *крупнейшим и удачным театральным явлениям последнего времени*.

Из этого мнения ничто и никто (даже ты) меня не выведешь.

Обретение спокойствия и уверенности в нравственном успехе твоего создания мне ничуть не мешает сугубо радоваться материальной стороне. Слова – полный сбор, с аншлагом – приятно меня гладят и дают возможность надеяться на продолжение дела, которому *я всею душою предан*. Сообщил жене мое намерение будущие август и сентябрь целиком посвятить себя театру, чтобы директорствовать по-настоящему и, по обыкновению, не встретил с ее стороны возражений. Ручаюсь тебе, что если не начнем с двух пьес, то во всяком случае расстояние между первой и второй не будет более десятидневного. Впрочем, заглядывать в будущее – страшно и бесполезно…

Крепко и нежно тебя обнимаю.

Твой *Стахович*

А.А. Стахович – Вл.И. Немировичу-Данченко

22 октября 1906 г.

<…>.

Совершенно с тобою согласен, что единственная дельная и талантливая рецензия о «Горе от ума» принадлежит перу сотрудника «Око»

(лейб-орган моей либеральной дочери). Есть и другие недурные, но все блещущие незначительностью, бездарностью. И твой лейб-орган («Русские ведомости») осрамился, подпустил ненужной и какой-то туманной политики… <…>.

Ах, друг мой! Где они, русские талантливые люди? Просто берет отчаяние, когда сравниваешь средний уровень западноевропейский и наш. С запасом знаний и дарования русских сотрудников газет даже в Италии допустят разве к работе в отделе объявлений и наклеивания бандеролей. А «вкус»? А «отменная манера»? У кого они есть? У Яблоновского[1] разве. Единственное, что есть хорошего в России это – М[осковский] Художественный театр и два его двигателя! Отлично знаю, что есть тому причины, что есть смягчающие вину обстоятельства, но я в данную минуту занимаюсь не составлением приговора, а констатированием факта.

Ежов[2] получил строгий выговор, о чем мне сообщено. Столыпин[3] кое-как восстановил истину в одной из своих «Заметок» (он не театрал).

Ох, боюсь символизма Андреева! Ради Бога, не горячитесь и не спешите с его принятием. Знаем мы эти *стилизованные*, *горячие* произведения современных художников. Отковыряй символ и остается серая, банальная, безвкусная дребедень. В грош не ставлю «огромного впечатления», произведенного на слушателей. Все эти слушатели – большие дети (милые невежды, пылкие, но моветонные патриоты). Один слушатель – это ты. Один должен был бы быть решающий голос – это твой, да, пожалуй, мой (прости нескромность и не откажи в признании хотя бы моего маленького скромного вкуса). Даже «Орла» не допускал бы в репертуарное дело.

Недовольство нами «писателей-освободителей» меня радует и веселит. Ликую, а не грущу, и не в качестве крупного русского землевладельца, а как старый эстет, враг дидактики, «а пуще» современной.

Кланяюсь милой твоей ученице Мар. Никол. Германовой и поручаю ей сказать, что я весьма близок к полному ею увлечению. Пусть она не верит мнению некоторых кретинов, по какому-то лишь недоразумению имеющих право знакомить обывателей со своим собственным глупым и неразвитым мнением.

Да не смущается она этою литературою передних и лакейских. Лучше понравиться *одному* старому эстету, чем целому *батальону* русских жителей, а пуще «московских». Она безусловно красива, пластична, «интересна» (в хорошем, а не общепринятом, вульгарном смысле этого слова) и даровита. Жаль, что она родилась не русскою, а стало быть,

со специфическим некрасивым звуком голоса. Все-таки она может и должна поработать над своим произношением и утратить некоторую его вульгарность. Если, как ты пишешь, первые персонажи продолжают совершенствоваться и стали играть удивительно легко, то надеюсь, что и обворожительная Мария Николаевна приблизилась к типу молоденькой девушки «Софьи» и этим отдалилась от женщины-героини.

Целую ей ручку. На днях буду ей писать и для этого беру уроки итальянского языка, чтобы освежить свои познания. Не ревнуй, если изберу форму нежно-галантного мадригала.

Рад, что тебе понравился наш новый пайщик, Орлов-Давыдов[4], но из введенной мною тройки не он лучший; Перл, разумеется – графиня София Владимировна Панина[5], которую, когда ты ее узнаешь, ты – наверное – оценишь. Она только что уехала отсюда, от нас. Но держаться нужно за Орлов.-Дав. Он до *гадости* богат, довольно щедр и если увлечется нашим делом или будет ему благоволить, то может пожертвовать сколько и когда угодно. По-моему, ровно ничего нет унизительного иметь про запас мецената. Цель, в данном случае, оправдывает средства.

На днях почерпнул из итальянских газет известие о каторжнике Максимке[6]. Он изволил быть в Неаполе, устраивал там митинг и несомый на руках до своего экипажа заливался слезами, махал шляпой и орал: «Да здравствует итальянский революционный пролетариат!». На другой день полиция предложила ему вести себя поскромнее или выехать из пределов Италии.

Хоть бы нашлась на него где-нибудь, какая-нибудь *Charlotte Corday*[7]… Энергия и бодрость, которая усматривается в тебе и в Константине Сергеевиче (судя по вашим письмам), меня радует и самого бодрит. Верю, что дорогое наше дело не погибнет, что вы его спасете и поведете по пути самостоятельности.

Следи хорошенько за толпою, за статистами; да не даст твое недреманое око им распуститься. Знаю их к этому склонность, помню легкость, с которою они это делают. Зима наша намечается так: жена на 3 ½ месяца в Davos, дети в Меран. Я между двумя этими курортами. В Россию приеду со старшею [нрзб.] в конце декабря и около этого времени заключу тебя в свои объятия. Раньше – при всем желании мне не удастся.

Через несколько дней покидаю *Gardone*. Еду с женою на несколько дней во Флоренцию, а семья прямо в Меран.

Вл.И. Немирович-Данченко

Прошу передать мой почтительнейший поклон Екатерине Николаевне. Кланяюсь всей труппе, которую прошу меня не забывать и верить моей преданности. Обнимаю.

Твой *Стахович*

[1] Яблоновский (наст. фам. Потресов) Сергей Викторович (1870–1929) – журналист, театральный критик, в своих статьях всегда поддерживал Художественный театр, высоко ценя его значение для развития русской театральной культуры.

[2] Ежов Николай Михайлович (1862 или 1864–1941 или 1942) – прозаик, журналист, публицист, с 1896 по 1917 гг. был фельетонистом петербургской газеты «Новое время» и ее московским театральным корреспондентом, постоянный петроградский преследователь Художественного театра.

[3] Столыпин Александр Аркадьевич – публицист.

[4] Орлов-Давыдов Алексей Анатольевич – граф, вкладчик МХТ.

[5] Панина Софья Владимировна – графиня, общественный и культурный деятель, вкладчик МХТ.

[6] Имеется в виду А.М. Горький.

[7] Речь идет о зарезавшей Марата Шарлотте Корде.

А.А. Стахович – О.Л. Книппер-Чеховой

10 ноября 1906 г.

Милая Ольга Леонардовна!

Под влиянием только что прочитанной впервые «Драмы жизни» позвольте обратиться к Вам с этим письмом.

Во-первых, поздравляю Вас. У Вас прекрасная, интересная, *стильная* и благородная роль. Без сомнения она Вам удастся, и Вы сделаете из нее первоклассное создание. Вы, я в этом убежден, выйдете с честью из огромной ответственности, на Вас возложенной. На Вас держится вся пьеса и Вам приходится вывозить ее на своих плечах. Во всей драме одна только роль. Это Терезита (отец не выдержан до крайности, до крайности преувеличен, Телеграфист [порядочен], остальные – ничтожность, а Карено ниже всякой критики).

Вообще произведение Кнута Гамсуна очень слабо, но Вы можете доставить ему незаслуженный успех, создать себе большую славу.

Вы, народные сцены, декорации – вот три якоря.

~~Позвольте Вам сказать несколько слов как заведующему тоном и манерами~~. Не бойтесь пересолить в ~~канальстве~~, порочности и страсти эту норвежскую Мессалину. Представьте нам эту скандинавскую Клеопатру.

Костюм, взгляды, все должно возбуждать похоть (прочтите и разорвите письмо) зрителей-мужчин. Но умоляю ~~безыскусственно, без корсета~~. (опять порвите).

Сделайте обе руки так, чтобы бюст красиво обрисовывался, поправляйте прическу. <…> Незаметно осматривайте мужчин с ног до головы. Наружность очень важна и должна помогать игре. Вывороченные ноги (ради Бога, простите). Кладите чаще ногу на ногу, не пренебрегайте малейшим возбуждением желания, чувственностью. Подходите быстрее в упор к мужчинам.

Еще раз простите сырость моих слов и принимайте это как желание с моей стороны, чтобы Вы были вполне великолепны.

Целую ручку, Ваш *Стахович*

А.А. Стахович – О.Л. Книппер-Чеховой

15 ноября 1906 г., Меран

Мои непрошеные и слегка неприличные советы явились к Вам очень некстати, дорогая Ольга Леонардовна! Оказывается, что «Драма жизни» откладывается в долгий ящик впредь до приказания[1].

В.А. Серов. Портрет А.М. Горького (фрагмент). 1905

Обрадовали Вы меня Вашим письмом, но описание театральных неурядиц очень меня огорчило. Как досадно, как грустно, как *невыносимо* скучно, что наши два руководителя не могут спеться. А как было бы полезно и желательно, чтобы талант, дарование и художественное творчество одного слились со знанием, опытом и умом другого. Но думаю, что этого никогда не будет, вот почему Художественному театру в настоящем его виде не суждено долго еще просуществовать. Тяжело и горько мне это признавать, но я в этом больше не сомневаюсь. Будь Владимир Иванович менее самолюбивый, самоуверенный *enterré de sa propre personne* [занятый собственной персоной], озабоченный ею и своим положением, а главное люби и цени он больше *дарование* Станиславского, дело могло бы наладиться.

В деле артистическом, художественном, театральном ум, знание и опыт уступают дорогу таланту. Но Немирович *слишком* себя любит и ценит и не в состоянии отказаться от своего собственного Я, удовольствоваться и так завидным и видным положением *сотрудника* Константина Сергеевича. Помогать Станиславскому в том, в чем этот последний слабее и этим способствовать еще большей его славе Владимиру Ивановичу не по нутру, и он никогда этого делать не будет.

А стало быть, конец нашему возлюбленному детищу. Не репертуар, не деньги, не революции нас погубят, а личные свойства режиссеров:

гордость одного и полная непрактичность другого. Ну теперь скажите мне, мой друг, почему «Драма жизни» откладывается на неопределенное время?

Ни из Вашего письма, ни из других полученных мною писем не усматриваю причины. Подгорный заболел, Константин Сергеевич взял его роль[2]. Ну, а дальше – в чем дело? От происшедшей перемены дело должно только выиграть, репетиции идти успешнее и быстрее, и пьеса могла быть готова раньше. Не понимаю – что заставило ее отложить.

Ведь именно для того, чтобы Вы и Вишневский[3] не скучали, не томились, не нервничали, *следовало поспешить* с ее постановкой.

Есть что-то для меня неясное, мне недоговоренное и не обещают в следующем письме мне все подробно рассказать. <…>

Думаю в последних числах ноября быть в Москве и провести в ней один день. Потом проведу с вами неделю в середине декабря и еще дней десять в начале января.

В этот мой приезд в Россию моя основная квартира должна быть, к сожалению, в Петербурге, а не в Москве.

Буду вывозить в свет дочь.

Пока до свидания, милая и славная Ольга Леонардовна.

Умоляю Вас, не нервничайте, не сердитесь и не стремитесь в Париж. А если туда соберетесь, возьмите меня с собою в качестве компаньона по путешествию.

Целую Вашу ручку,

Стахович

[1] Премьера «Драмы жизни» состоялась 8 февраля 1907 г. Режиссеры К.С. Станиславский, Л.А. Сулержицкий. Художники В.Е. Егоров, Н.П. Ульянов.

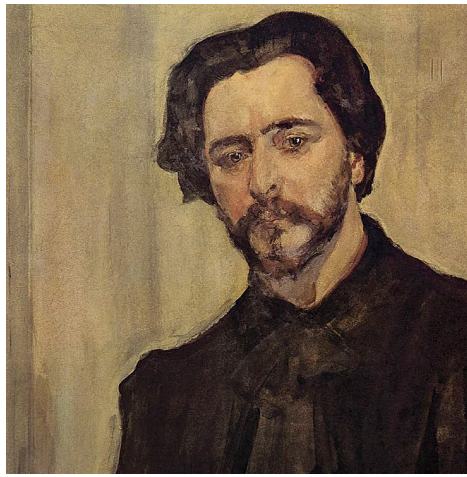
[2] Н.А. Подгорный должен был играть роль Ивана Карено, ее играл К.С. Станиславский.

[3] А.Л. Вишневский играл роль Енса Спира.

А.А. Стахович – О.Л. Книппер-Чеховой

15 декабря 1907 г.

Таким милым корреспонденткам, как Вы – Ольга Леонардовна – я всегда отвечаю немедленно, *par retour du courrier* [обратной почтой], выказывая этим мою радость получить от Вас письмо, мое преданное к Вам уважение и желание продолжения переписки.



В.А. Серов.
Портрет Л.Н. Андреева
(фрагмент). 1907

Имею уже телеграмму о первом представлении «Жизни человека», радуюсь успеху театра и Константина Сергеевича[1], но если таковой же выпал и на долю автора, то это скорее меня огорчает, это значит, что здравый смысл и вкус москвичей убежали к зверям…

А за «Орла» ликую!

Слышал от многих, что танцы, поставленные Вашей невесткой, прелестны, выше всякой похвалы[2]. Поздравьте ее от меня. Радуюсь за измученных актеров и актрис и за успех Барановской[3], в которую я верю и надеюсь, что она пойдет по стопам нашей милой, высокоталантливой Книппер.

Тревожные театральные неурядицы, из разных источников, доходят до моего слуха (даже М.А. Самарова мне написала); они меня печалят и заставляют меня серьезно задумываться: как составить следующий наш договор? Два наших столпа окончательно расходятся или вернее сходятся для того, чтобы сталкиваться (и от этого толчка грозит разрушиться вся постройка). Смягчающий буфер, Ваш покорный слуга, к несчастью, не может отдать себя целиком театру, а отлучки слишком продолжительны и…

Слышал об инциденте Гзовско-Германовском[4]. Не хвалю Вашу приятельницу Германову, да и Вашу «первую любовь» (Вл. И.) не за что по головке погладить. *Enfin* [наконец] там, где люди – там любовь, где любовь – там пристрастие и беспорядок. Я не против любви, напротив (Вы знаете), но более… французской.

Простите мои глупости.

1-го января, надеюсь, увидимся, итак, до свидания, целую Ваши ручки.

Стахович.

Жена и дочь Вам кланяются и благодарят за участие. Теперь у нас благополучно, а было ох как скверно.

[1] Первое представление «Жизни человека» состоялось 12 декабря 1907 г. Режиссеры К.С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий. Художник В.Е. Егоров.

[2] Танцы в «Жизни человека» были поставлены художницей-костюмершей и преподавательницей танца Эллой Ивановной Книппер-Рабенек, женой брата Книппер-Чеховой Владимира Леонардовича Книппера (по сцене Нардов), режиссера.

[3] В.В. Барановская играла роль Жены человека.

[4] Речь идет о публично высказанных претензиях М.Н. Германовой к еще не принятой в труппу О.В. Гзовской, которая занималась упражнениями по «системе» в репетиционном зале МХТ. По мнению Германовой, из-за этих «частных» уроков страдала работа театра.

А.А. Стахович – К.С. Станиславскому

12 июля 1907 г.

Si la montagne ne va pas à Mahomet c' est Mahomet qui va à la montagne [Если гора не идет к Магомету, то Магомет идет к горе].

Хотя это изречение великого Пророка не вполне подходящий эпиграф, ибо из двух – ты скорее Магомет, а я гора, но для красного словца можно поступиться истиной (свойство легкомысленных людей, к которым ты так охотно меня причисляешь). <…>

Я окончательно решил посвятить остаток моей жизни нашему делу. (Разумеется, при условии благополучия в семье.) Но возникает вопрос: возьмете ли Вы меня с моими условиями? А без них *я не* пойду. Терпеть наш миленький всероссийский халат в общественном деле – не могу и не хочу. <…>

Твои художественные замыслы, даже малейшие фантазии и связанные с ними расходы будут непременно и с *огромной охотою* исполнены, все же остальное подвергнется моему придирчивому, частому и внезапному контролю. <…>

Н.П. Ульянов. Портрет О.Л. Книппер-Чеховой в роли Раневской (фрагмент). 1907

Кроме того, я потребую известную дисциплину, положись на свойственный мне такт, можешь не бояться преувеличений и о том, что чувства свободной богемы будут поняты.

Твой *А. Стахович*

А.А. Стахович – О.Л. Книппер-Чеховой

4 ноября 1907 г.

Дорогая Ольга Леонардовна, благодарю за милое письмо. Люблю получать Ваши письма, потому что я Вас люблю. Признание в этом, сделанное в минуту душевной грусти и сомнения, стоит гораздо большего, чем сделанное в минуту радости и благополучия. А я теперь очень несчастный. Тиф, которым болеют сын и дочь, такой тяжелой формы, они так изнурены и измучены, что возвращение их и мое к нормальной жизни представляется мне за целым рядом гор. Желал бы заразиться мудростью и спокойствием моей жены. Она – настоящий мужчина, а я – жалкая баба.

Дни и время томительно долго тянутся, все окружающее меня окутано мрачной пеленою, и я малодушничаю и хандрю. Изредка при получении известий из нашего театра, – оживаю, но и то для того, чтобы

недоумевать и критиковать. «Борис Годунов»[1] мне не нравился в бытность мою в Москве. Предчувствовал возражения критики, заранее с нею соглашался и считаю, что можно было избежать некоторых справедливых нареканий. <…>

Ну к чему понадобилось изображать Самозванца[2] каким-то мистическим [нрзб.], эмблемой рока и проч.? Автор (не более и не менее как Александр Сергеевич Пушкин!) неоднократно называет его *«мой пройдоха»* и таким его и изобразил. <…> Кроме Лужского (прекрасный Шуйский) все были невозможны. Не верю прессе, восхищающейся Качаловым. Его Пимен скучен, однообразен и очень изнежен. Такой перемены в такой короткий срок не могло произойти. Но Качалов – любимчик; пропой вместо монолога арию из «Тангейзера», и тогда сказали бы, что он прекрасно справился с ролью.

Также отрицательно отношусь к Леониду Андрееву, к его бархатной тужурке и белому галстуку… Человек, сочинивший «Жизнь человека», может быть только нравственным и физическим уродом. О эти современные литераторы-преступники! История им готовит в будущем места непосредственно за убийцами, ворами и экспроприаторами.

Догадываюсь, что Вы заняты вашей ролью в «Росмерсхольме»[3] и уверен, что Вы обогатите Ваш репертуар новым, прелестным созданием на радость нам и к чести театра.

Разорвите это неинтересное письмо, но запомните, что я Вас искренно люблю и уважаю.

Преданный *Стахович*

[1] Премьера «Бориса Годунова» состоялась 10 октября 1907 г. Режиссеры Вл.И. Немирович-Данченко и В.В. Лужский. Художник В.А. Симов.

[2] Его роль играл И.М. Москвин.

[3] Премьера «Росмерсхольма» состоялась 5 марта 1908 г. Режиссер Вл.И. Немирович-Данченко, художник В.Е. Егоров.

А.А. Стахович – К.С. Станиславскому

7 декабря 1907 г., Меран

Дорогой Константин Сергеевич,

посылаю тебе копию письма моего к Влад. Ивановичу, посланного одновременно с этим. Не осуди меня за *«fiel»* [желчь], которая в нем проглядывает, но меня взбесила эта надоедливая ломака. И зачем ты затеял всю эту переписку с Немировичем? Было бы проще и многозначитель-

нее с твоей стороны призвать к себе (в качестве директора и главного режиссера) эту «капризюльку»[1], хорошенько ее отчитать и упомянуть об условиях, при которых ее дальнейшее пребывание в театре терпимо. *Bonoparte* так бы поступил (увлекаюсь в данную минуту новою книгою *Vandal*)[2], а ты наш *Bonaparte*.

Бедный, бедный, милый мой Орел! От души жалею, что я отсутствовал; при мне весь этот инцидент сократился бы своим разрешением, и мы уберегли бы твои нервы и энергию. Надеюсь приехать и тебя обнять 1-го января. Волнуюсь за тебя в «Жизни человека» и только за тебя и за твою работу; автор со своим произведением мне безразличен, даже более – чрезвычайно противен. Жена моя, которая очень нежно тебя любит, поручает мне тебе кланяться и наговорить кучу любезностей. Дети, слава Богу, поправляются, Драшка[3] необыкновенно похорошела; легла в постель девчонкою, встала из нее – хорошенькою барышнею, с красивою рукою, манерами, дистинированными [уместными, от франц. *destiné*] жестами, все это – наследие матери.

Не хочется говорить о делах, касаться крупных ран. Отложим все до свидания.

Обнимаю тебя и люблю. *Стахович*.

Копия

Дорогой В.И. … Хочу поговорить с тобою об инциденте Гзовско-Германовском. Различные полученные мною версии различных моих приятелей сводятся к одному несомненному выводу, что он внес в театр неблагополучие. С этой только точки зрения я хочу его разобрать и высказаться. Несомненный факт, что артисты и артистки в сношениях между собою весьма часто утрачивают обиход вежливости и благоприличия в силу зависти, ревности, конкуренции и других мелких человеческих чувств. Замена эта благовоспитанных манер «каботинскими» приемами и вообще дурной характер развиваются обыкновенно прямо пропорционально силе таланта и пользе, приносимой театру.

Не прав ли буду, сказав, что Мария Николаевна представляет собою исключение из этого правила, и что у нее проявления отрицательных [качеств] ее поведения скорее обратно пропорциональны дарованию? Как назвать ее настойчивость в некорректности по отношению к Константину Сергеевичу?! Я даже оставляю в стороне невежливость по отношению гостьи – Гзовской и только останавливаюсь (и возмущаюсь)

К.С. Станиславский – Карено, О.Л. Книппер – Терезита. «Драма жизни». МХТ. 1907

неуважением Мар. Николаевны к директору и главному режиссеру. Между ею и Станиславским мой выбор сделан, и он мне подсказан не влечением сердца, а холодным разумом, сопоставляя их величины и пользу, приносимую ими театру. Вам следует сделать ей отеческую отповедь, указав, что нет того учреждения, в котором известная дисциплина не была бы необходимою и что уход ее из Художественного театра принесет несомненно больше вреда ей, чем театру. Если вы почему-либо этого до сих пор не сделали, то я берусь это сделать по приезде моем в Москву; по возрасту и беспристрастию я гожусь не только на роль отца, но и на роль дедушки.

Частые проявления неуважения Германовой к Станиславскому служат давно предметом моего удивления и неудовольства. Я не раз в наиделикатнейшей форме высказал ей это. Неужели она нуждается в начальническом тоне? Никогда его не возьму, но задуматься над дальнейшей ее судьбою могу, и в этом отношении меня успокоит мысль, что она обладает весьма данными для большого успеха в провинции. Ты, может быть, найдешь нужным сообщить Мар. Ник. мнение Третьего директора об «инциденте». Ничего против этого не имею, но прошу тебя сгладить недочеты моего слога. Меня насмешило выражение

«неосторожность», упомянутое в письме Мар. Ник., квалифицирующее ее поступок. Щепетильность очень хороша и уместна, когда она в гармонии с поведением, иначе она вызывает улыбку. Прости это замечание старого эстета-дипломата. Ты, я знаю, не любишь, когда я черпаю примеры из жизни французских театров, а у меня на данный случай есть весьма подходящий. Передам его при свидании. А пока… и т.д.

Подпись.

[1] Имеется в виду Мария Николаевна Германова.

[2] Речь идет, скорее всего, о втором томе исследования французского историка графа Альбера Вандаля (1853–1910) «Восхождение Бонапарта» (*L'Avènement de Bonaparte*): *La République Consulaire, 1800*, изданного в 1907 г.

[3] Драшка (Дженинька) – дочь А.А. Стаховича, Евгения Алексеевна.

А.А. Стахович – Вл.И. Немировичу-Данченко

23 апреля 1909 г., Пальна

Я *очень* люблю, дорогой Владимир Иванович, когда ты со мною говоришь или переписываешься о Конст. Сергеевиче. Люблю потому, что во всех твоих словах и письмах проявляется одна только забота и любовь к нашему делу и нет места личным интересам, мелким побуждениям.

Я с большим вниманием и пользою для себя прислушиваюсь к твоему мнению, очень считаюсь с ним и включаю его на первом месте в программу всех намеченных мною дел «к исполнению», «к немедленному исполнению», «к сведению», «оч. важно» и т. д. В особенности в последние 2–3 года не приходится игнорировать ни одного твоего замечания, т. к. ты за это время сам необыкновенно усовершенствовался и твоя критика Станиславского верна от A до Z и вполне чужда злобы.

Говоря с тобою о нем, я теперь совершенно свободен от чувства необходимости его защищать. Знай и помни, душа моя, что я считаю все твои заявления верными и справедливыми. Нам следует возможно чаще, не пропуская ни *единого* случая, беседовать об этом предмете, от этого выиграет ход дела и это нисколько не набросит тени на мои личные чувства или отношения к К.С. Ты говоришь о чем-то, угрожающем самому делу, о подползающей змее, пробующей силу своего жала. Эта фраза меня очень смутила, и я убедительно прошу тебя раскрыть мне эту загадку. Думаю, что от меня ее скрывать не следует, если в ней нет личного секрета. «Стахович может знать, что ведает Вишневский»[1].

Мне хорошо известно, как К.С. относится к твоему мнению, как он считается с твоими словами (мне это более известно, чем тебе), поэтому побольше энергии с твоей стороны в проведении своих взглядов было бы уместным и желательным. Станиславский не упрям и поддается уговорам. Например, накануне его отъезда, вечером, совершенно не зная, что вопрос о Коонен и Кореневой в Верочке[2] вами дебатировался и даже вызвал разногласия, я об нем случайно заговорил.

Я горячо отстаивал Лидию Мих., меня поддерживали Мария Петровна и Сулер, мы обосновывали наши мнения, и Конст. Серг. задумался, спорил все с меньшею и меньшею энергией и кончил словами: «может быть, вы и правы». Я предупредил его, что напишу частное письмо Кореневой с предложением поработать вместе над Верочкой в одном-*единственном* направлении: утрата ею (Лидией, а не Верочкою) некоторой вульгарности и приобретение дозы *destinétion* (приобретение ею хороших манер). <…>

До свидания, будь здоров и благополучен и пиши нам пьесу.

Твой *Стахович*

[1] Перефразирована реплика Бориса Годунова из трагедии А.С. Пушкина: «Царевич может знать, что ведает князь Шуйский».

[2] В спектакле «Месяц в деревне» (премьера 9 декабря 1909 г., режиссеры К.С. Станиславский, И.М. Москвин. Художник М.В. Добужинский) роль Верочки играли в очередь Л.М. Коренева и А.Г. Коонен.

А.А Стахович. – К.С. Станиславскому

6 декабря 1909 г.

Дорогой друг Константин Сергеевич, имею сообщить нечто для тебя лестное и приятное. Дузе, покинувшая окончательно сцену, провела несколько дней в Риме. У нас завтракала княжна Барятинская, хорошая ее знакомая. Дузе говорила о своей продолжительной карьере, о европейском драматическом искусстве, о разных театрах. Делясь своими впечатлениями, она между прочим сказала, что несомненно один из лучших ей известных театров есть Московский Художественный театр. Восхищалась особенно возвышенным отношением артистов к своему делу. Говорила, что натурализм, достигнутый в чеховских пьесах, превосходен и наилучший из до сих пор ею виденных. С уважением отозвалась о достоинствах стоящего во главе театра руководителя Станиславского, спросила Барятинскую знает ли она этот театр. <…>

И.Е. Репин.
Портрет А.А. Стаховича
(фрагмент)

Поспешил поделиться с тобою этими приятными отзывами столь выдающейся художницы. Когда это письмо дойдет, «Месяц в деревне» будет уже сыгран, и ты легче будешь дышать.

Обнимаю, *А. Стахович*

А.А. Стахович – О.Л. Книппер-Чеховой

16 декабря 1909 г., Рим.

Дорогая Ольга Леонардовна, узнаю из письма нашего общего друга Марии Петровны [Алексеевой], что Вы очень удручены и подавлены, что когда она Вас навестила, «то застала ее в трагическом настроении, готовой на всякие крайности, даже на то, чтобы навсегда оставить сцену». Вот почему я Вам пишу. Отлично сознаю, что все это преувеличено и ею, и Вами, знаю, что это обычный *lendemain* [будущий день] артистки, <…> который представляется ужасным, вижу, что нет причины для настоящего горя, но Вы страдаете, у Вас тяжело на душе и мне, Вашему искреннему другу, хочется с Вами поговорить, высказать несколько здравых и мудрых мыслей. Выслушайте меня терпеливо, моя милая.

Во-первых, и прежде всего буду говорить не по слухам, а по тому, что сам видел и видел много раз, всю осень, больше 2½ месяцев.

Вы неплохая Наталья Петровна. Вы даете верный и хороший образ, а со временем будете великолепно играть эту роль. Она длинна, мудрена, трудна ужасно, сжиться с нею и быть в ней на сцене как дома для этого мало даже 4-х месяцев, а в особенности, когда в течение этого времени Вас рвут на части, тормошат, иногда судят, иногда меняют замыслы. Все это я видел своими собственными глазами и еще видел, что несмотря на всю эту бурю – Вы не были слабы, Вы не были вульгарны (Боже, как это тут важно). И Вы меня вполне удовлетворяли в трех первых действиях.

Присяжные критики и литераторы упорствуют в одном: они вопреки рассудку, вопреки тексту, вопреки жизненной психологии во что бы то не стало силою пихают Наталью Петровну в ряды «тургеневской женщины» и грешат этим непозволительно. Они друг у друга перенимают эту условность, ошибку, и с ними ничего не поделаешь. Сколько я спорил с этими Немировичами. А не присяжные *hommes de lettres* [писаки], просто люди, но читающие и образованные, с яростью восстают против этой классификации Нат. Петровны.

Вы верный дали образ, и это понял из рецензентов один Ярцев[1]. Перечитайте его рецензию. Какую нужно иметь послушную фантазию, чтобы видеть в Н.П. героиню с чистейшею бриллиантовой душою, возвышенную, идейную… Какой вздор!

Н.П. привлекательная, высокопорядочная женщина, но грешная плотью и с заснувшим духом. Муж надоел, Ракитин все заставляет плакать, а ест она сытно, спит вдоволь, двигается умеренно. Темперамент не дремлет, и Беляев вовремя подвернулся. Порядочная женщина. И потому не просто справляется с волнением в крови, а слабо борется, делает маленькие гадости и извиняется в них, когда удача на ее стороне. А чуть получила неприятность (записку Беляева), опять переходит с Верочкой на «вы» и весьма недовольна.

Самое обыкновенное, но милое создание и Вы такую нам ее дали и правильно и хорошо изобразили. Знаю, что Вы мне не поверите, знаю, что Вы верите присяжным Немировичам (и Вы правы), но знайте, что я говорю искренно и знайте еще, что много людей со вкусом и жизненным опытом думают и видят, как я. Вкус есть удел немногих. И представьте себе, что его гораздо меньше у Боборыкина, Эфроса и Яблоновского, чем у меня, моей жены, Софьи Паниной и других. Но, разумеется, артистке приятнее, чтобы Эфрос и Яблоновский похвалили в газетах, чем милый старый эстет Стахович в частном письме. Тепло у нас как летом, бывают

дни солнечные, бывают и дожди, но первых значительно больше, а тепло одинаково. <…>

Я Вам целую ручки и очень советую раньше, чем через двадцать пять лет не покидать сцены Московского Художественного театра!

Его Директор, а Ваш слуга

А. Стахович

[1] Рецензия П.М. Ярцева «“Месяц в деревне” на сцене Художественного театра» была напечатана в газете «Утро России» 11 декабря 1909 г. Об исполнении О.Л. Книппер-Чеховой роли Натальи Петровны он писал следующее: «Может быть это слишком просто – то, как она играет Наталью Петровну, – может быть в этом больше крови нежели нужно, недостаточно изощренной, мечтательной чувственности, несомненно что исполнению не хватает юмора. Но его средства столь же благородны, и оно прекрасно. Оно прекрасно и там, где недостаточно выразительно, потому что везде оно чисто, просто и светло».

А.А. Стахович – Вл.И. Немировичу-Данченко

27 мая 1910 г., Санкт-Петербург.

Дорогой Владимир Иванович, представь себе, что ты на сей раз не прав.

Твоя «подозрительная фантазия» ввела тебя вместе с твоим «умом» на этот раз в заблуждение. Ты прекрасно знаешь Константина Сергеевича, а меня – видимо – знаешь меньше. Я категорически заявляю (не допускаю и мысли, чтобы ты мне не верил): я с тобою не хитрил, я не угрожал, я передал тебе мой разговор с К.С. *совсем* таким, каким он действительно был (но по телефону – в сокращенном виде), а, следовательно, у меня и в мыслях не было тебя «подтянуть».

Я собрался уходить из театра по двум главным причинам:

1) не верю в прочность нашего предприятия; 2) возможность краха поставит меня в затруднительное денежное положение, т. к. я имею наивность считать себя нравственно обязанным по отношению к 1) престарелым, 2) неимущим и 3) бездарным моим товарищам;

2) за последнее время у меня создались новые отношения со Станиславским, вследствие которых *мое положение в театре меня не удовлетворяет, и я считаю, что пользы Театру от моего директорства нет никакой*.

Отношения К.С. ко мне очень изменились: он со мною неправдив, хитрит, я ему надоел, он мне гораздо меньше прежнего доверяет и положительно все чаще и чаще отказывается следовать моим советам.

Прежде мне помогала Мария Петровна. В нынешнем же году, вследствие недовольства своим личным положением в театре или вследствие иных причин, она эту помощь совершенно свела на нет.

Не отказываюсь от своих слов, переданных тебе по телефону: я тобою недоволен, считаю тебя ленивым и нахожу (прости!), что польза, приносимая тобою Театру, не соответствует получаемому тобою гонорару. Считаю еще, что ты больше всех виноват в том, что рост нашего прихода отстает от расхода. Изменение статьи прихода лежит на *твоей* обязанности, т. к. ты единственный между нами *деловой* человек и соединяешь в себе художественные и материальные понимания. Но недовольства тобою *не* гонят меня из театра, а я ухожу – повторяю – вследствие двух вышеизложенных причин.

Ухожу, но могу вернуться. А вернуться могу только если вы мне дадите *власть*, и власть над вами, другими двумя директорами.

К.С. тщательно избегает разговоров о делах театра, не ходит на заседания правления и совершенно отказывается от деловых бесед с тобою. Ты все последнее время обретаешься в летаргическом сне, и это состояние лишает тебя возможности энергично выступать с проектами и с протестами.

Я решительно не могу вас соединить, не могу устроить *очной ставки*, столь мне необходимой, чтобы иметь правильное понятие о ходе дел театра. Перебегать же в роли Фигаро с моим брюхом и моими седыми волосами от тебя к К.С. и от К.С. к тебе больше не могу и *не хочу*.

Что вы с К.С. друг друга любите и уважаете – это для меня *несомненно*. Но вы друг другу не доверяете, друг другу завидуете, а главное – *друг друга боитесь*! К.С. *боится* тебя как огня, а ты *стесняешься* его присутствием, это стеснение замораживает тебе уста, и ты при нем говоришь только одну десятую часть того, что у тебя на душе и то в смягченной форме. К.С. из страха избегает с тобою деловых разговоров, а ты, предпочитая хорошее самочувствие стеснению, пренебрегаешь *чувством долга*.

Ах, как это мне знакомо! Ах и ах, как это мне все надоело!!!

(Заимствую эти восклицательные фразы из твоего письма.)

Итак, я могу вернуться в театр только с властью.

Я хочу иметь возможность, без суетливой беготни и унижений, соединять вас, заставлять говорить, договориться, а потом заставлять вас

действовать согласно уговору, без малейшего от него уклонения. Замечаю, что письмо мое становится слишком длинным.

Je serai bref [Я буду краток]. Если вы хотите, чтобы я остался служить в театре, прошу:

1) назначить меня *главным директором*. Ты меня достаточно знаешь, чтобы не сомневаться, что мне не эта *кличка* нужна, мне нужны права. Я хочу иметь право собрать, соединить дирекцию, направлять и вести в ней дебаты и делать заключения;

2) сделать меня *председателем правления*. По мере того, как сын мой будет подвигаться в моск. университете, я все больше и больше буду жить в Москве. Желаю председательствовать в правлении потому, что считаю тебя весьма неудачным председателем и с моим понятием об этой обязанности несродным. Пережевывание и переливание из пустого в порожнее – ах, как мне это знакомо, ах, как это мне надоело!

Если вы не можете принять моих условий, то я

1) дарю мой пай Качалову;

2) жертвую нажитые в театре 10–15 тыс. в Пенсионный капитал (для престарелых, заболевших, вдов и сирот);

3) с грустью, горечью, истинною болью в сердце ухожу из театра;

4) прошу разрешения бывать на репетициях и за кулисами изредка, т. к. уеду в Париж, сдружусь с Антуаном и с его помощью найду себе новую деятельность.

Обнимаю. *Стахович*

Публ. и коммент. Н.Р. Балатовой

Юлия Галанина

«Любовь к трем апельсинам»

Дивертисмент К.А. Вогака, В.Э. Мейерхольда и Вл.Н. Соловьева и опера С.С. Прокофьева*

Покинув Россию в 1918 г., С.С. Прокофьев приступил к работе над оперой «Любовь к трем апельсинам», законченной осенью 1919 г. в США. Замысел этого произведения был подсказан композитору В.Э. Мейерхольдом. В автобиографическом очерке Прокофьев рассказывал о своих переговорах в 1918 г. с дирекцией Чикагской оперы: «…я предложил написать им новую оперу на сюжет Карло Гоцци "Любовь к трем апельсинам". Этот сюжет мне был рекомендован Мейерхольдом перед отъездом из России, и по дороге в Америку я много над ним думал»[1].

---

* Впервые опубликовано в переводе на английский в кн. *Three Loves for Three Oranges. Gozzi, Meyerhold, Prokofiev*. Indiana University Press, 2021.

В дневнике 21 апреля 1918 г. Прокофьев писал: «Мейерхольд на мое желание найти сюжет для живой оперы дал почитать “Любовь к трем апельсинам”»[2]. И еще 26 апреля 1918 г.: «Прочитал “Любовь к трем апельсинам”. А здорово! Из этого можно кой-что сделать, только предварительно переделать сюжет совсем наново. Музыка – ясная, живая и по возможности, простая»[3].

В приведенных записях Прокофьева речь идет о драматическом произведении, озаглавленном «Любовь к трем апельсинам. Дивертисмент[4]. Двенадцать сцен, пролог, эпилог и три интермедии. Сочинили: К.А. Вогак[5], Вс. Мейерхольд и Вл.Н. Соловьев[6]; по сценарию Карло Гоцци: Рефлективный разбор сказки “Любовь к трем апельсинам”»[7], работа над которым началась в 1912 г.[8] Произведение трех авторов стало одной из программных публикаций первого выпуска нового театрального издания «Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто», вышедшего из печати в начале 1914 г. Под именем «Доктора Дапертутто» скрывался знаменитый режиссер Всеволод Эмильевич Мейерхольд[9]. Публикации журнала, издававшегося в течение 1914–1916 гг., были связаны с деятельностью Студии Мейерхольда (1913–1917 гг.) и отражали искания режиссера в области изучения традиционных театральных форм и использования их для создания нового сценического языка.

Авторы дивертисмента обратились к сюжету старинной сказки в переработке Гоцци, полемически направленной против современных ему итальянских драматургов, высмеивавшей бытовые комедии К. Гольдони и патетические трагедии аббата П. Кьяри. В русской транскрипции полемика была переведена на российскую почву и направлена на борьбу с преобладанием на сцене 1910-х гг., с одной стороны, развлекательной драматургии, и с другой – «сугубого» (преувеличенного), мрачного трагизма.

Позднее Соловьев, вспоминая историю создания дивертисмента, разъяснял суть заложенного в нем конфликта: «Возьмем репертуар того времени. Основные два течения: панпсихизм Л. Андреева, сугубое “психоложество”[10], переходящее в мистику, и с другой стороны, обывательские комедии Рышкова[11], Потапенки[12]. В данном отношении мы объявили войну этим течениям и, может быть, своеобразная ненависть к панпсихизму и к обывательской комедии была тем мотивом, по которому мы воспользовались именно “Любовью к трем апельсинам”, сценарием, а не любой из сказок Гоцци, ибо наличие сценария давало

С.С. Прокофьев. 1921

нам больше материала для той полемики, которую мы намеревались вести с этими двумя театральными течениями.

У нас возникла аналогия следующего порядка: панпсихизм – андреевщина – обывательская комедия – синьор Гольдони»[13].

Действительно, трагизм мировосприятия Андреева отражался в его творчестве, многие произведения заканчивались гибелью героев. Согласно выдвинутым драматургом идеям панпсихизма, в современной жизни конфликт уходил вглубь человеческой души, театр действия, движения оставался в прошлом.

Отнесенные к «обывательской комедии» пьесы В.А. Рышкова и И.Н. Потапенко, произведения с утратившими остроту бытовыми конфликтами (семейные драмы, измены, отношения поколений и т. д.) были рассчитаны на невзыскательный вкус зрителей и имели успех в театрах лишь благодаря участию выдающихся актеров.

Вероятно, именно эта скрытая полемика с «кассовыми» драматургами была слишком завуалирована и не позволила современникам по достоинству оценить сочинение Вогака, Мейерхольда и Соловьева. Александр Блок охарактеризовал его как «сухую пестроту»[14]. Затевавшему собственный театр чиновнику Дирекции императорских театров М.И. Терещенко[15] «дивертисмент понравился», однако он счел «неосуществимым его сценическое воспроизведение за отсутствием актеров, годных к импровизации»[16].

В 1913–1915 гг. Мейерхольдом планировалась постановка этого произведения на сцене[17], которая позволила бы обнажить и подчеркнуть его сатирическую направленность. 6 мая (новый стиль) / 23 апреля 1913 г. Мейерхольд писал Соловьеву из Парижа: «Предпринят ли перевод нашей “Любви к трем апельсинам” на франц[узский] и нем[ецкий] языки? Ведь надо спешить с музыкой. Советую побывать у Терещенко и Вам, и Вогаку (шлю ему сердечный привет) и спросить совета, кому дать писать музыку. Я почему-то охладел к Штраусу из-за некоторой его безвкусицы. Надо француза. Или кого-нибудь из новейших русских. Скорее решайте сообща с Терещ[енко] и тотчас же, если нужен француз, пишите мне, я буду разыскивать, говорить, заказывать. К осени надо музыку иметь»[18]. В приведенном письме читается намерение Мейерхольда представить дивертисмент как явление «нового искусства», вступающего в бой с устаревшими художественными формами. При этом большое внимание уделялось музыке, возможно, планировалась постановка музыкального спектакля, что указывает на близость художественных позиций Мейерхольда и Прокофьева. Однако планы постановки этого произведения в 1910-х гг. не были осуществлены.

В то же время Прокофьев не мог не знать о показанной в Петербурге в конце 1908 г. знаменитой пародии на оперные условности и несуразности «Принцесса африканская»[19], или по имени главной героини – «Вампука» (слово это вскоре широко вошло в обиход и стало нарицательным). Пародия имела большой успех и получила широкую известность. В ней высмеивалась избитая традиционность сюжетов (войны, захват пленников, любовные сцены, чудесные спасения и т. д.). Но, прежде всего, осмеянию подвергались условность оперного жанра, требующего неподвижности актера во время пения (бег изображался топтанием на месте), бессмысленная разбивка слов на слоги, повтор отдельных слогов, калечащий текст, утрированный пафос актеров, а также нелепости сюжета: герой, находившийся в пустыне, но вблизи родника, молил небеса о дожде и проч.

Вскоре после прибытия в Америку, 5 октября 1918 г. Прокофьев писал в дневнике: «Явился ко мне опереточный тенор с либретто американской оперетки и предлагал написать музыку. В случае успеха бешеные доходы. Я сказал “хорошо”. Но с условием, что передаю ему и авторское имя, т. к. не хочу пачкать мое имя опереткой. <…> Может и лучше, что не сошлись, так как с моей стороны это, конечно, музыкальная проституция»[20]. Двумя днями позднее, 7 октября 1918 г., появилась

Н.Э. Радлов.
Шарж на В.Э. Мейерхольда.
1925

другая запись: «Столкновение с опереткой вернуло мои мысли к веселой оперетке и к “Трем апельсинам”»[21].

Ранее, 16 июня 1918 г., Прокофьев записал «Бенуа дал мне итальянский оригинал, надо перечесть по-итальянски»[22]. Эта запись свидетельствует о том, что, обдумывая будущую оперу, он не ограничивался только знакомством с русским вариантом разработки сюжета.

Для оперы «Любовь к трем апельсинам» либретто (текст всех партий) было написано самим Прокофьевым. Партитура завершена композитором к октябрю 1919 г. Мировая премьера на французском языке состоялась в постановке Чикагской городской оперы 30 октября 1921 г.

18 февраля 1926 г. произведение Прокофьева впервые было представлено в СССР на сцене Ленинградского театра оперы и балета (режиссеры: С.Э. Радлов[23] и Н.М. Фореггер[24], дирижер В.А. Дранишников[25]). Накануне премьеры оперы в России Мейерхольд был обескуражен известиями о том, что Прокофьев, указывая на источники сюжета своей оперы, называл имя Гоцци и не упомянул авторов дивертисмента, использование текста которого явственно отразилось в опере.

В отличие от сценария К. Гоцци, его русская переделка кроме изложения фабулы сказки включала и более пространные диалоги персонажей, в большей степени, чем сценарий итальянского драматурга, подходящие для создания на их основе оперного либретто.

Н.Э. Радлов.
Шарж на Вл.Н. Соловьёва.
1924

Между соавторами дивертисмента, Мейерхольдом и Соловьевым (Вогак находился в это время в эмиграции в Финляндии, и связь с ним была затруднена) завязалась интенсивная переписка.

15 февраля Мейерхольд писал Соловьеву из Москвы:

«Сегодня я послал в Союз драм[атических] писателей[26] в Ленинграде заявление, в котором прошу от своего и от Вашего имени взимать авторский гонорар за либретто к опере С. Прокофьева “Любовь к трем апельсинам”. Зайдите в Союз и присоедините к моему заявлению Вашу подпись. На случай каких-нибудь со стороны Эксузовича[27] препирательств тщательно сличите либретто с нашей обработкой (драматург[ическая] конструкция, последовательность сцен, колич[ество] картин, действующие лица и проч.) и энергично просите Союз настаивать. В противном случае будем судиться. Отвечайте мне немедленно»[28].

Спустя два дня, 17 февраля 1926 г., Соловьев отвечал Мейерхольду:

«Я получил сегодня Ваше письмо и сейчас же начал действовать. Дело несколько затрудняется и, по-видимому, без помощи юриста нам не обойтись. Я звонил к Борису Эмильевичу[29], который дал ряд общих полезных советов и предложил мне обратиться к Аркадию Н. Мещерякову[30], представителю Ваших интересов в ряде дел. Справиться о Вашем заявлении в Союз завтра посылаю мою жену. Сам я второй год не состою

членом Союза и перешел с большинством петербургских драматургов в Московское общество[31]. Прежде чем отправиться туда, мне необходимо точно установить размеры использования Прокофьевым нашего дивертисмента "Любовь к трем апельсинам". Все мы институтские[32] (Гвоздев[33], я, Мокульский[34]) рассчитыва[ли, что мы, как единственные специалисты во всем Союзе по Гоцци и театральной Венеции XVIII в., будем присутствовать на премьере. Теперь шансов на посещение премьеры у нас почти нет. Я нажал все имеющиеся связи, чтобы достать за любую цену билет на премьеру и пока не получил ничего утешительного. Из афиши, напечатанной в приложении к "Жизни искусства" видно, что имеются в опере "чудаки", "любители оперетты", "лирики", "эксцентрики" (т. е. наши "сугубые трагики" и "бытовые комики"). На будущей неделе обязательно буду на втором спектакле и постараюсь там сличить текст и либретто оперы, Гоцци и нашего дивертисмента. Имея точные данные в руках, я обращусь за защитой своих авторских прав в Московское общество. В качестве экспертов с их согласия мною намечаются Гвоздев и Мокульский. Всеволод Эмильевич, прошу Вашего письменного разрешения войти в контакт с Мещеряковым; Борис Эмильевич сказал мне, что очень важно знать, где сейчас проживает Прокофьев[35]. По целому ряду причин хорошо было бы, если бы Вы подняли принципиальный вопрос в ряде московских организаций (Главрепертком[36], у Яковлевой[37] и в МОДПиК'е). <…>

P.S. Можно ли звонить к Вам вечером по телефону и куда и когда?».

Сверху листа приписка Соловьева: «Точная дата, когда Вы передали Прокофьеву рукопись "Любви"? Хотя бы примерно сезон и год?»[38].

Во втором письме, написанном в тот же день, Соловьев сообщал: «Письмо Ваше получил и сегодня же послал скорой почтой ответ. После письма произошли следующие события. Видел агента Союза В.Ф. Ромашкова[39], который пустил в ход Ваше заявление. Я подал заявление в Московское о[бщест]во, и там тоже скоро дадут моему заявлению ход. Прокофьев свои права переуступил и[здательст]ву *Russische Verlag*, с которым Дирекция Аков[40] и заключила договор. Очень важно выиграть дело принципиально. Нас поддерживают в Ленинграде и Союз, и О[бщест]во. Решение же вопроса по существу будет принято в Москве. Посылаю записку со случайным нарочным. Обычное право, что авторы либретто получают 30%. Это дело большое. Во всяком случае тысячи»[41].

К.А. Вогак

Отвечая на первое письмо Соловьева, Мейерхольд писал:

«Дорогой Владимир Николаевич, 1) к Мещерякову обратитесь; 2) экспертами вызвать тт. Гвоздева и Мокульского – мысль блестящая; 3) я передал Прокофьеву 1 книжку нашего журнала “Любовь к тр[ем] апельсинам” перед самым отъездом его в Америку (кажется, это было в самом конце 1918 года). Передавая книжку, убеждал его написать оперу на текст наш “Любовь к трем апельсинам”. Он ответил: “Буду читать на океанском пароходе”[42]; 4) по рефлективной записи, оставленной Гоцци, оперы не напишешь; а упоминание “чудаков”, “любителей оперетты”, “лириков” и “эксцентриков” говорит нам, что Прокофьев исходил от нас, от нашей переработки, а не от Гоцци[43]; 5) где сейчас Прокофьев мне неизвестно; 6) не беда, что Вы в Общ[естве], а я в Союзе[44] состоим; делайте заявление в Общество; обе организации через своих агентов навалятся на Экскузовича, так будем еще крепче. 7) Ко мне ни днем, ни вечером не дозвонитесь. Я почти не бываю дома. Прихожу лишь спать. Пишите спешной почтой. <…> Приветы всем Вашим и моим друзьям: Гвоздеву, Извекову[45], Мокульскому, Слонимскому[46] и др.»[47].

24 февраля Мейерхольд сообщал:

«Посылаю Вам, дорогой Вл<адимир> Ник<олаевич>, программу Персимфанс’а[48]. Там на стр[анице] 5 смотрите 10 строку снизу. Покажите эту программу и в Союзе, и Мещерякову. Берегите эту программу, т. к. в случае будем судиться, она поможет выяснить необходимое!»[49].

Карло Гоцци. Гравюра с рисунка Антонио Бертольди. 1772

На это письмо Соловьев ответил только 7 марта:

«Простите, что я Вам так долго не писал. Дело в том, что после второго[50] спектакля “Апельсинов”, на котором я был, я схватил грипп и пролежал более десяти дней в постели. Следы пользования нашим сценарием Прокофьевым несомненны и в особенности заметны в первом и во втором действии его пьесы. Прежде всего бросаются в глаза две лестницы, находящиеся на краях авансцены и очень напоминающие собою наши башни[51]. По ним поднимаются и опускаются “чудаки” по Прокофьеву, которые несут то же назначение, как и наши “*шуты*”, т. е. вмешиваются в непосредственное действие. Сцены игры в карты между Фатой Морганой и Магом Челием нет у Гоцци, а у Прокофьева это одно из лучших мест в опере[52]. Слово “*дивертисмент*”, которым назван наш сценарий, несколько раз повторяется Труффальдино, когда он показывает увеселения больному принцу[53]. В сцене 3 первого действия (диалог между Леандром и Клариче) есть опять заимствования из нашего сценария (стр. 25): “в это время *по сцене за занавес[ом] проходит Труффальдино с шутовским реквизитом*” и “*при этом по просцениуму проходит маг Челий*”[54]. Вместо просцениума в отчетном спектакле Челий проходит по мостику, соединяющему обе лестницы. Прохода Челия и Труффальдино у Гоцци нет. В картине 2-ой (второго действия) есть заимствования и текстовые: “*Сын на отца замахнулся*” (с. 38)[55],

которого нет также у Гоцци. В 3-й карт[ине] 3 действия умерших принцесс уносят солдаты (опять наш сценарий), у Гоцци же "*крестьяне*"[56]. В том же акте Фарфарелло встречает мага Челия нашими словами "*Holá!*" (стр. 35)[57]. Опера Прокофьева в первой своей части (пролог, 1, 2 акты и [отчасти 3?]) следует изложению сценических событий по нашему сценарию. Чудаки, театральные критики, любители оперетты… – все это свидетельствует об использовании нашего дивертисмента. Но здесь возникает одно затруднение. Неясность положения в существующем законодательстве об авторском праве. "Заимствования" не воспрещены, с одной стороны; как говорят, администрация театров имеет дело только с автором музыки. Вопрос о гонораре авторов либретто дело личного соглашения автора текста с автором музыки. Дирекция "Аков" приобрела в собственность оперу Прокофьева, заключив договор с *Russische Verlag* в Берлине. Как говорят, наш иск мы можем предъявить к Прокофьеву. А может быть, он и сам найдет возможным и без суда нас удовлетворить. Прокофьев, член московского Общества, и получает авторские и довольно значительный гонорар за другие свои произведения. Возникает и еще ряд вопросов, которые я постараюсь и разрешить с Мещеряковым, с которым я уже раз виделся и с которым связь у меня порвалась из-за болезни. Думаю, Всеволод Эмильевич, что мне придется приехать денька на два в Москву[58], чтобы окончательно с Вами выяснить много в этом деле. <…>

P.S. Получил Ваше письмо с программой Персимфанса. Благодарю Вас. В Ленинграде выпущена и[здательст]вом "Academia" книжка, посвященная "апельсинам"[59], где эти сведения о передаче Вам[и] Прокофьеву нашего сценария также помещены»[60].

В действительности, в опере Прокофьева были использованы многие, перечисленные в письмах, элементы дивертисмента[61].

Как и авторы русской обработки итальянского сценария, Прокофьев использовал в своем произведении сценические особенности комедии дель арте. Композитор также повторил описанное в дивертисменте оформление сценической площадки.

Однако опера была создана спустя пять лет после публикации дивертисмента, за это время в Европе произошли глобальные исторические изменения. Постановщик ленинградского спектакля Радлов в своем выступлении в «Красной газете» в день премьеры заявлял: «…я считал себя обязанным в постановке оперы опираться не на эстетическое

восприятие итальянской комедии, характерное для 1913–1914 гг. эпохи мейерхольдовского журнала "Любовь к трем апельсинам" с его интересом к формальным мизансценам и стилизационно разработанным пантомимам, а взять за основу опыт моих работ в театре "Народной комедии" 1920–1922 гг. с резкой динамичностью и грубой жизнерадостностью полуциркового народного импровизационного театра»[62].

Действительно, опера, обладающая своеобразной спецификой жанра, объединяющего вокал, инструментальную музыку, драматическое и изобразительное искусство, предполагала совершенно иной, чем в драматическом произведении, подход к разработанному в дивертисменте сюжету, требовала более обобщенных форм. Поэтому прямые выпады против конкретных писателей, присутствовавшие и в сказке Гоцци, и в его русской переделке 1910-х гг., были неприемлемы в опере. Этим обусловливалось появление у Прокофьева вместо «сугубых трагиков» и «бытовых комиков» дивертисмента собирательных типов «трагиков», «комиков» и «пустоголовых» (любителей фарсов).

«Любовь к трем апельсинам» Прокофьева была нацелена на реформирование оперного искусства[63], на поиск новых средств музыкальной и зрелищной выразительности. Это произведение было направлено против обветшалых, канонизированных форм старого искусства, разбивало и пародировало устаревшие правила и догмы, представляло их в комическом виде и высмеивала.

Прежде всего, в опере, написанной в Америке с ее незнакомым Прокофьеву ранее ускоренным ритмом жизни больших городов, композитор представил несвойственную искусству вокального исполнительства динамичность. Опера XX в. стремилась к преодолению традиционной статичности, немалую роль в этом играли достижения кино. Свойственные опере романтические переживания и лирические излияния Прокофьев заменил сгущенным действием, даже неподвижный оперный хор приобрел у него черты активно действующего персонажа. Композитор использовал стремительный темп, неожиданные повороты в развитии сюжета, сокращал отдельные эпизоды, разработанные итальянским и российскими авторами. Так, стремясь к концентрации действия, он исключил сцены Смеральдины с Фатой Морганой, роль Бригеллы. Им была переделана сцена у Креонты: Прокофьев отказался от свойственной Гоцци и дивертисменту сложной и долгой истории проникновения в волшебные владения, во время которого героям приходилось смазывать заржавевшие ворота,

В.В. Дмитриев. Эскиз занавеса к постановке оперы
«Любовь к трем апельсинам» в бывш. Мариинском театре. 1926

кормить цепного пса, сушить отсыревшую колодезную веревку и вручать Пекарке веник для печи.

Переделке подвергся финал дивертисмента, о неудовлетворенности которым он неоднократно упоминал в дневнике[64]. У Гоцци и в переделке русских авторов история завершалась сценой в королевской кухне, где у Труффальдино, назначенного королевским поваром, сгорало жаркое, затем он вытаскивал волшебную шпильку из головы заколдованной Голубки, та превращалась в принцессу Нинетту, невесту Принца.

У Прокофьева сцены на кухне нет, финал краток и динамичен: Нинетту расколдовывал маг Челий.

«Любовь к трем апельсинам» признана одним из самых веселых и жизнеутверждающих произведений оперного жанра. Важнейшей особенностью оперы стал смех, не только мотивированный сюжетом как средство исцеления Принца от ипохондрии, но пронизывающая всю оперу смеховая стихия, в корне отличающая ее от романтической иронии дивертисмента Вогака, Мейерхольда и Соловьева. Комическому осмеянию подвергалась свойственная опере возвышенная патетика, напыщенный драматизм (партия Короля, хор трагиков, Кухарка). Был снят таинственный покров с театрального волшебства. В инфернальных сценах, где, несмотря на положенные появлению потусторонних сил на сцене гром, молнии, фейерверки и т. д. происходит разрушение сказочной реальности,

волшебники ведут себя как простые смертные, играют в карты, ссорятся, дурачатся (партия Чертенят – «хоровое пение, подобное вою на букву “и”»[65], «хор, поющий в рупоры»[66]), – их магия оказывается побежденной.

Осмеянием и разоблачением волшебства предстала в опере сцена у колдуньи Креонты, вместо которой герои Прокофьева сталкиваются с грозной Кухаркой (женская партия передана мужчине и исполняется хриплым басом), неожиданно теряющей свое могущество из-за сущего пустяка, из-за очаровавшего ее волшебного бантика, благодаря которому Принц с легкостью похищает у нее апельсины.

В сцене разрезания апельсинов действие у Гоцци и авторов дивертисмента происходит на берегу озера, в котором обитает Фата Моргана. Появившиеся из апельсинов прекрасные девушки умирают от смертельной жажды вблизи воды. У Прокофьева эта сцена перенесена в пустыню (не было ли это данью памяти о поисках воды в пустыне для лишившейся чувств героини бессмертной «Вампуки»?). Но и здесь нелепость условных положений доведена до полного абсурда невероятным появлением резко шаржированных фигур: среди песков пустыни «Четыре солдата маршируют через сцену с преувеличенной военной выправкой» и «останавливаются как вкопанные» по приказу Принца[67], поручившего им похоронить умерших девушек.

Третью девушку, Нинетту, у Прокофьева спасают «Чудаки», а не Принц. Гротескно преувеличивая ее жажду, они выносят ей целое ведро воды, что также производит комический эффект. В опере Чудаки действуют более активно, чем Шуты в дивертисменте: спасая Принца, они вталкивают мстящую Принцу Фата Моргану в одну из боковых башен и запирают ее там.

Ясно, что использовав старинный сюжет, композитор создал свое, более современное его прочтение. В жизнерадостности музыкального строя оперы современники в России увидели мотивы новой, революционной действительности, «мощный разлив звуков»[68], широкую удаль русской души, стремление к свободе и независимости, радостное приятие жизни, могучий «волевой»[69] характер.

Претензии Мейерхольда и Соловьева к Прокофьеву, высказанные в приведенной переписке, отразились в печати лишь в незначительной степени[70].

В рецензии на ленинградскую постановку А.А. Гвоздев, преданный защитник Мейерхольда во всех театральных бурях, повторял перечисленные Соловьевым заимствования из дивертисмента: «Вопрос

В.В. Дмитриев. Эскиз к постановке оперы «Любовь к трем апельсинам» в бывш. Мариинском театре. 1926

об истолковании музыки является, по моему мнению, самым существенным. Ведь либретто оперы Прокофьева написано не по “Гоцци”, как сказано в программе, а по переделке сценария Гоцци, сочиненной Мейерхольдом, Соловьевым и Вогаком и напечатанной в первой книжке журнала “Любовь к трем апельсинам”, вышедшей в 1914 году. В этом не трудно убедиться, сличив итальянский сценарий с русской переделкой. В последней имеются “высокие башни для шутов с наружными винтовыми лестницами, балкончиками и перилами”, поставленные по бокам просцениума; здесь выступают в прологе чудаки, актеры, комики и трагики и мальчик-прологист. Шуты взлезают на свои башни и сопровождают весь спектакль своими комментариями. В присочиненных к сценарию Гоцци интермедиях Маг Челий и Фата Моргана играют в карты и проч. Всего этого нет у Гоцци, но все это имеется в русской переделке, и все это вошло в либретто оперы и в постановку[71]».

Российская премьера оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» совпала по времени с вызвавшей резкую полемику и мешавшей решению насущных проблем реорганизацией учреждений, ведающих охраной авторских прав в Москве и Ленинграде. Идея их объединения по сути означала поглощение ленинградского отделения московским, против чего резко возражало его руководство[72]. Следствием этого процесса стал переход членов ленинградского общества в московское.

Опера «Любовь к трем апельсинам». Сцена из 3-го акта.
Бывш. Мариинский театр. 1926

Сведения об обсуждении претензий Мейерхольда и Соловьева в ленинградском и московском Обществах драматических и музыкальных писателей в архивах Петербурга и Москвы не обнаружены. Обращения Мейерхольда и Соловьева не нашли отражения в годовом отчете Драмсоюза[73], упоминание их фамилий и их произведения отсутствует в журналах заседаний правления Общества драматических и музыкальных писателей[74] и в перечне произведений, рассмотренных отделениями общества в Москве и Ленинграде[75].

На отношения Прокофьева с Мейерхольдом этот конфликт не повлиял (по всей видимости, композитор и не был осведомлен о притязаниях Мейерхольда). В дневнике Прокофьев, рассказывая о встречах с Мейерхольдом в Париже в мае 1926, через три месяца после ленинградской премьеры, упоминает: «Взгляд у него мне показался тяжелым, вошел он волком. Однако дальше он оказался по-прежнему мил и говорил, что любит меня. Я смотрел на него, был рад его видеть, но не мог отделаться от мысли, что он “безбожник”»[76].

В 1920-е годы Драмсоюз активно занимался поддержкой русских авторов за границей[77]. К ним относилась переводчица З.А. Венгерова[78], подолгу жившая в Европе еще в дореволюционное время. Покинув

в 1921 г. Россию, она сохранила подданство СССР и сотрудничала с советскими изданиями. Авторский гонорар получал А. Ветлугин[79], проживающий в Нью-Йорке[80], и др.

Организации, занимавшиеся охраной авторских прав в России, проявляли свою лояльность и подчеркнутое внимание к Прокофьеву, возвращение которого в Советский Союз было желательным.

Косвенным ответом на претензии Мейерхольда и Соловьева может служить заключение руководящего деятельностью МОДПиК и ЛОДПиК органа – Главнауки[81] о «контрафакции произведений Сергея Прокофьева», составленное в июне 1926 г., в котором говорилось:

«Музыкальное творчество Сергея Прокофьева получило в настоящее время такое исключительное значение, а произведения его в Советской России получили такое громадное распространение, что популярность его имени и его творчества в широчайших кругах советского населения может быть приравнена лишь к былой популярности Чайковского или Рахманинова в период расцвета их славы.

В связи с этим получили необычайное распространение печатные издания его произведений.

Однако, в самое последнее время, в связи с жестким сжатием импорта, та часть его новейших сочинений, которая издана за границей, не получает доступа в Советскую Россию.

Это обстоятельство, правда, временного характера, натолкнуло на мысль о перепечатке его последних сочинений в Республике.

Правда, наше крупнейшее издательство – Музсектор Госиздата после мучительных колебаний перед соблазном получения значительных прибылей отказалось от перепечатки.

Хотя сочинения Прокофьева издаются в Германии, с которой у нас пока не заключено конвенции, и хотя, в силу этого советское законодательство не может оградить от контрафакции произведения Прокофьева, Музсектор Госиздата счел невозможным в данном случае руководствоваться лишь формальными соображениями. С одной стороны, заключение конвенции не за горами, ибо предопределяется самой сущностью советско-германского торгового договора. С другой – Музсектор не считает удобным нарушать авторские права русского композитора. С третьей – целый ряд советских композиторов, ввиду ограниченной продукции Музсектора, печатается за границей и срыв авторского права Прокофьева неминуемо стал [бы] прецедентом, повторение которого разрушило бы налаживание торгово-издательской связи с заграницей

и вызвало бы ответную контрафакцию современных советских произведений за границей.

Однако, другое, мелкое издательство, получастного, а по существу частного характера, принадлежащее гр[ажданину] Переселенцеву[82], в настоящее время приступило к изданию в Москве марша из оп[еры] "Любовь к трем апельсинам", начав таким образом контрафакцию произведений С. Прокофьева.

Ввиду всего вышеизложенного, а также ввиду намечающегося в последнее время стремления руководящих органов Наркомпроса возможно ближе связать Прокофьева и его творчество с Советской Россией, к чему обнаружено стремление и со стороны самого Прокофьева, представлялось бы тактически необходимым воспрепятствовать появлению этого контрафактного издания марша из оперы С. Прокофьева.

С. Прокофьев состоит членом московского Об[щест]ва русских драматических писателей и оперных композиторов. С другой стороны, издательство гр. Переселенцева работает под фирмой "Нотного склада ленинг[радского] О[бщества]ва драм[атических] и музык[альных] писателей. Москва. Леонтьевский пер. № 27". Оба общества находятся в ведении Главнауки Наркомпроса. Сопоставляя эти данные и исходя из того, что интересы композитора, охраняемого Московским об<щест>вом, имеют быть нарушены агентом, в сущности, скрытым частником, Ленингр<адского> Об<щест>ва, можно думать, что контрафакция могла бы быть предупреждена соответствующими переговорами между обеими об<щест>вами под руководством Художественного Отдела Главнауки»[83].

В письме, отправленном Прокофьеву 14 июня 1926 г. Московским обществом драматических и музыкальных писателей, говорилось, что печатание переаранжировки «Марша» из оперы «Любовь к трем апельсинам» в Государственной нотопечатне приостановлено для выяснения условий Прокофьева на издание его произведений в России, т. к. в существующем в СССР законодательстве отсутствуют положения о контрафакции[84].

Постановку оперы «Любовь к трем апельсинам» в Ленинграде Прокофьев считал наиболее удачной сценической трактовкой своего произведения. Контакты композитора с Советской Россией продолжались. В 1936 г. состоялся окончательный переезд композитора в СССР.

[1] *Прокофьев С.* Годы странствий (Письмо в редакцию журнала «К новым берегам») // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. М.: Музыка, 1965. С. 356.

[2] *Прокофьев С. С.* Дневник 1907–1933. В 3 т. М.: Классика XXI, 2017. Т. 2. С. 132.

[3] Там же. С. 133.

[4] Дивертисмент (от франц. divertissement – развлечение), в XVII–XIX вв. – второстепенный, вставной номер в спектакле, не имеющий непосредственной связи с сюжетом. Вогак, Мейерхольд и Соловьев, назвав свое произведение дивертисментом, намеренно снизили, затушевали его значение, желая скрыть его полемическую направленность против репертуарной политики Дирекции императорских театров, где состоял в это время на службе Мейерхольд.

[5] *Вогак Константин Андреевич* (1887–1938) – поэт, драматург, режиссер, автор статей в журнале «Любовь к трем апельсинам», сотрудник и преподаватель Студии Мейерхольда на Бородинской. В 1913 входил в первый Цех поэтов. В 1917 г. оказался на даче в Финляндии, с 1929 жил в Ницце.

[6] *Соловьев Владимир Николаевич* (1888–1941) – ученик и соратник Мейерхольда, режиссер, театральный критик и теоретик театра. Специалист в области итальянской комедии масок, изучением которой начал заниматься в студенческие годы. Вел класс по сценической технике commedia dell'arte в Студии на Бородинской.

[7] Любовь к трем апельсинам (1914–1916). В двух томах. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 1. С. 55–77.

[8] Мейерхольдовский сборник. Вып. 2: Мейерхольд и другие. Документы и материалы. М.: ОГИ, 2000. С. 242. Далее — «Мейерхольд и другие».

[9] Псевдоним Мейерхольда по имени персонажа рассказа Э.Т.А. Гофмана «Приключение в новогоднюю ночь» (1815). Согласно типовому контракту, заключенному Мейерхольдом с Дирекцией императорских театров (которой подчинялись Александринский, Мариинский, Михайловский театры в Петербурге и московские Большой и Малый театры), режиссер мог пользоваться своей фамилией лишь при постановках на сценах этих театров.

[10] Идеи «театра панпсихизма» были изложены Андреевым в 1912–1913 гг. в «Письмах о театре» (*Маски*. 1912–1913. № 3, *Литературно-художественный альманах* издательства «Шиповник». Кн. 22. СПб. 1914).

[11] *Рышков Виктор Александрович* (1862–1924) – прозаик и драматург. Мейерхольд относил Рышкова к числу драматургов, создающих

второсортные «сценические приспособления», считал, что его произведения «касаются идей временных и ничтожных» (См.: Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. М.: ВТО, 1978. С. 20, 21).

[12] *Потапенко Игнатий Николаевич* (1856–1929) – прозаик, драматург, журналист. Мейерхольд, осуществлявший постановки пьес Потапенко в 1903–1906 гг. в провинции, в 1910 г. называл произведения этого автора «отражением уже завершившей свой круг литературной и художественной эпохи», связанными «с традициями 60-х и 70-х годов» (См.: Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. С. 21) и причислял Потапенко к эпигонам бытового театра (*Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. В 2 частях. Часть первая. 1891–1917. М.: Искусство, 1968. С. 87).

[13] *Соловьев В. Н.* Доклад в Государственной академии искусствознания «Из истории работы над commedia dell'arte в русском театре эпохи империализма, в частности в студии Мейерхольда». 1 февраля 1934. Стенограмма // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Главная инвентарная книга № 7730/44. Отдел рукописей № 3405. (Далее – СПбМТиМИ, ГИК, ОРУ).

[14] *Блок А.* Собрание сочинений. В 8 т. 1960–1963. Т. 7. М.; Л., ГИХЛ, 1963. С. 232. Эта характеристика «сухо и пестро» повторена в письме к жене (*Блок А.А. – Менделеева-Блок Л.Д.* Переписка. 1901–1917. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 459). См. также: *Соловьев В.Н.* Из истории любительского театра в Петербурге // Мейерхольд и другие. С. 243.

[15] *Терещенко Михаил Иванович* (1886–1958) – чиновник особых поручений при Дирекции императорских театров (1911–1912), владелец издательства «Сирин», в 1917 г. министр финансов, министр иностранных дел Временного правительства.

[16] См.: *Рыков А.В.* Мои встречи с Мейерхольдом // Художник и зрелище. М.: Советский художник, 1990. С. 306.

[17] Мейерхольд и другие. С. 365, 368, 374, 380–381, 443.

[18] *Мейерхольд В.Э.* Переписка 1896–1939. М.: Искусство, 1976. С. 153–154.

[19] *Анчар Манценилов (М.Н. Волконский).* Принцесса африканская. Образцовое либретто для оперы // Русская театральная пародия XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1976. С. 523–531.

[20] *Прокофьев С.С.* Дневник (1907–1933). Т. 2. С. 175.

[21] Там же. С. 175–176.

[22] Там же. С. 146–147.

[23] *Сергей Эрнестович Радлов* (1892–1958) – режиссер, теоретик и историк театра. С Прокофьевым сблизился в 1910-х гг. благодаря общему ув-

лечению шахматами. Опере Прокофьева посвящены статьи Радлова: Сказка нелепая и чудная // *Рабочий и театр*. 1926. № 7. 16 февраля. С. 6; К постановке «Любовь к трем апельсинам» // «Любовь к трем апельсинам». К постановке оперы Сергея Прокофьева / Автобиографические данные и статьи Игоря Глебова, В.А. Дранишникова, Сергея Радлова. Л.: Academia, 1926. С. 32–36 (далее – *Буклет* с указанием страницы); *С. Радлов.* Шокинг // *Красная газета*. Вечерний выпуск. 1926. № 43. 18 февраля. С. 4; «Любовь к трем апельсинам» // *Буклет*. С. 12–15; «Любовь к трем апельсинам» // *Радлов С.* Десять лет в театре. Л.: Прибой, 1929. С. 201–207).

[24] *Фореггер Николай Михайлович* (Фореггер фон Грейфентурн, 1892–1939) – режиссер, хореограф, театральный художник.

[25] *Дранишников Владимир Александрович* (1893–1939) – дирижер, соученик Прокофьева по Петербургской консерватории (по фортепианному классу А.Н. Есиповой и по дирижерскому классу Н.Н. Черепнина). С 1914 г. служил в Мариинском театре.

[26] Драмсоюз (Союз драматических и музыкальных писателей), созданный для защиты авторских прав, возник в 1874 г. как Общество русских драматических писателей, в 1875 переименован в Общество русских драматических писателей и оперных композиторов, в 1904 разделился на две организационные структуры: Московское общество драматических и музыкальных писателей (МОДПиК) и петербургское отделение (Драмсоюз); в 1920-е гг. – Ленинградское Общество драматических писателей и композиторов (ЛОДПиК).

[27] *Экскузович Иван Васильевич* (1883–1942) – управляющий государственными академическими театрами Москвы и Ленинграда в 1924–1928 гг.

[28] СПбМТиМИ. ГИК 11287/9. ОРУ 10423.

[29] *Устинов Борис Эмильевич* (1884–1942) – сводный брат Мейерхольда.

[30] Единственное сохранившееся письмо *Аркадия Николаевича Мещерякова* Мейерхольду, датированное 17 февраля 1926 г., не содержит упоминаний об опере или дивертисменте «Любовь к трем апельсинам» и касается наследования З.Н. Райх прав после самоубийства ее первого мужа С.А. Есенина, последовавшего в ночь с 27 на 28 декабря 1925 г. (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1993).

[31] С 1923 г. начались попытки объединения Московского общества драматических писателей и композиторов (далее – МОДПиК) с ленинградским отделением (Драмсоюзом, ЛОДПиКом), в 1925 г. состоялась конференция по слиянию отделений, но Ленинградский союз

заявил о своем отказе от объединения, и решение конференции было признано недействительным. Эти действия вызвали протест многих членов общества. См.: *Плотников К.Н.* История литературной организации Всеросскомдрам (по материалам Отдела рукописей ИМЛИ РАН). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2015. URL: http: //imli.ru > upload/Dissertatciya_Plotnikov.pdf (дата обращения: 02. 04.2019)

[32] Сотрудники отдела театра Российского (с 1924 – Государственного) института истории искусств (бывшего Зубовского института, далее – РИИИ), в котором в 1920–1929 гг. работал Соловьев.

[33] *Гвоздев Алексей Александрович* (1887–1939) – критик, историк и теоретик театра. В РИИИ с 1920 г., в 1922–1930 возглавлял разряд (отдел) истории театра в институте, сотрудники которого в разработке принципов театроведческой науки в значительной степени опирались на теоретические выступления и сценическую практику Мейерхольда.

[34] *Мокульский Стефан Стефанович* (1896–1960) – историк театра и театральный критик. В РИИИ начал работать с 1923, с 1929 – ученый секретарь института.

[35] В это время Прокофьев активно гастролировал по Америке и Европе.

[36] Главрепертком – Главное управление по контролю за репертуаром Наркомпроса, цензурное ведомство, осуществлявшее политический контроль репертуара.

[37] *Яковлева Варвара Николаевна* [1884 (1885?) – 1941] – деятель революционного движения, в 1924–1926 – один из лидеров «левой оппозиции» в партии, в 1926 заявила о разрыве с троцкизмом. В 1922–1929 – заместитель наркома просвещения А.В. Луначарского. В 1930–1937 – нарком финансов РСФСР. В 1937 арестована, в 1941 расстреляна, в 1958 г. реабилитирована.

[38] РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2382. Л. 16–17 об.

[39] *Ромашков Владимир Федорович* (1862–1939) – драматический актер, член ленинградского Союза драматических и музыкальных писателей, кинорежиссер и киноактер.

[40] Аки – академические театры.

[41] РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2382. Л. 18–18 об.

[42] Прокофьев читал дивертисмент и обдумывал работу над оперой во время длительного переезда от Москвы до Токио. К сочинению оперы он приступил в декабре 1918 в Америке (см.: *Прокофьев С.С.* Дневник 1907–1933. Т. 2. С. 146–190).

[43] Афиши, программы спектаклей, а также официальные источники: Большая Российская энциклопедия. В 35 т. 2004–2017. Т. 27. М.: Большая Российская энциклопедия, 2014; Музыкальная энциклопедия. В 6 т. 1973–1982. Т. 4. М.: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1978. Стлб. 453 и др. указывают, что, в работе над этим сочинением Прокофьев опирался на сказку Гоцци дивертисмент Мейерхольда, Вогака и Соловьева не упоминается.

[44] Московское общество – МОДПиК и ленинградское – Драмсоюз, ЛОДПиК.

[45] *Извеков Николай Павлович* (1886–1942) – историк театра, специализировался в области устройства сцены, сотрудник РИИИ.

[46] *Слонимский Александр Леонидович* (1881–1964) – историк театра, сотрудник РИИИ.

[47] СПбМТиМИ. ГИК11287/91. ОРУ 10424. Частично опубликовано: *Мейерхольд В.Э.* Переписка. 1896–1939. С. 388.

[48] Первый симфонический ансамбль (Персимфанс) существовал в Москве с 1922 по 1932 г. Первый в истории музыки оркестр, выступавший без дирижера. Создан под влиянием идеи «коллективного творчества» (хоровое пение, хоровое чтение стихов и т. д.), получившей распространение в России первых послереволюционных лет.

[49] СПбМТиМИ. ГИК 11278/94. ОРУ 10427.

[50] 25 февраля 1926 г.

[51] См. описание сценического оформления «Пролога» в либретто оперы Прокофьева: «Занавес спущен. Большой просцениум. По бокам просцениума две башни с перилами и балкончиками»; «Любовь к трем апельсинам» С.С. Прокофьева. М.: Музыка, 1969. С. 15 (далее – *Либретто* с указанием страниц. Ср. в дивертисменте трех авторов: «Театр представляет зал, приготовленный для большого спектакля. По бокам обширного просцениума поставлены высокие башни для шутов с наружными винтовыми лестницами, балкончиками и перилами» [Любовь к трем апельсинам (1914–1916. Т. 1. С. 55. Устройство сцены в комедии дель арте было описано в статье: *Соловьев В.Н.* Опыт разверстки «сцены ночи» в традициях итальянской импровизованной комедии // Любовь к трем апельсинам (1914–1916). Т. 1. С. 79, 86].

[52] См.: там же. С. 64–66. Ср.: Либретто. С. 26–28.

[53] Либретто. С. 39–40.

[54] Там же. С. 30, 32.

[55] Там же. С. 46.

[56] Там же. С. 63.

[57] Там же. С. 49. В тексте либретто Прокофьева значится как «французское восклицание».

[58] Согласно записной книжке Соловьева, его отъезд в Москву состоялся в пятницу 23 апреля 1926 г. (СПбГМТиМИ. ГИК 11291/ 17. ОРУ 10780. Л. 31).

[59] Имеется в виду текст автобиографического отрывка Прокофьева, впервые напечатанного во втором номере журнала «К новым берегам» (М., 1923. С. 15), идентичный републикованному в: *Буклет*. С. 5.

[60] РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2382. Л. 14–15 об.

[61] См.: *Степанов О.* Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». М.: Музыка, 1972. С. 34–38.

[62] *Радлов С.* Шокинг. В 1920–1922 гг. Радлов был режиссером петроградского Театра народной комедии, в труппу которого наряду с драматическими актерами входили артисты цирка.

[63] Необходимость реформирования музыкального театра широко обсуждалась в российской прессе 1920-х гг. См., например: *Мятежный С.* «Омоложение» оперы и балета (Два очередных субботника МОДПиКа) // *Жизнь искусства*. 1926. № 6. 9 февраля. С. 8–10.

[64] См. записи 16 июня 1918: «Перечитывал “Любовь к трем апельсинам”. Мне очень нравится идея написать на это оперу, и, должно быть, напишу, но не нравится развязка» и 7 октября 1918 г.: «Не нравилось мне заключение в кухне, но сегодня я сочинил новый конец для всей фабулы. Я доволен …» (Там же. *Прокофьев С. С.* Дневник 1907–1933. Т. 2. С. 146–147, 175–176).

[65] *Б.Б.* Любовь к трем апельсинам. К предстоящей постановке в Ак-опере // *Рабочий и театр*. 1926. № 5. 2 февраля. С. 9.

[66] *К-ой.* Любовь к трем апельсинам // *Рабочий и театр*. 1926. № 9. 2 марта. С. 7.

[67] См.: *Либретто*. С. 63.

[68] *Валерьянов Б.* Прокофьев (К постановке «Любви к трем апельсинам» в Ак-опере) // *Рабочий и театр*. 1926. № 7. 16 февраля. С. 6.

[69] *Буклет*. С. 19.

[70] О заимствованиях в опере из произведения Вогака, Соловьева и Мейерхольда смутно упоминал К. Тверской (К.К. Кузьмин-Караваев, выступивший под псевдонимом К-ой – *Рабочий и театр*. 1926. № 9. С. 8), в 1928 г. писал А. Левинсон (Статьи о театре. 1913–1930 / Составитель, автор предисловия и комментариев, литературный редактор переводов С.Г. Сбоева. М.: АРТ, 2018. С. 137).

[71] *Гвоздев А.* Любовь к трем апельсинам. II // *Жизнь искусства*. 1926. № 9. 2 марта. С. 16.

[72] Ленинградское общество драматических и музыкальных писателей. 17 сентября 1926 – 16 мая 1927 // ЦГА СПБ, ф. 2555, оп. 1, ед. хр. 1099. Л. 71–75.

[73] Ленинградское общество драматических и музыкальных писателей «Драмсоюз». Годовой отчет за 1926–1927 // ЦГАЛИ СПб, ф. 367, оп. 1, ед. хр. 1.

[74] Союз драматических и музыкальных писателей. 1922–1926 гг. // ЦГА СПб, ф. 1001, оп. 6, ед. хр. 181. Л. 237–253.

[75] Союз драматических и музыкальных писателей. Канцелярия правления. Переписка Правления с драматургами и композиторами о вступлении в общество. 28 декабря 1925 – 27 июля 1926 гг. // РГАЛИ, ф. 675, оп. 1, ед. хр. 34.

[76] *Прокофьев С.С.* Дневник (1907–1933). Т. 3. С. 53.

[77] Общество драматических писателей. 1925–1926 гг. // ЦГА СПб, ф. 2555, оп. 1, ед. хр. 955. Л. 45.

[78] *Венгерова Зинаида Афанасьевна* (1867–1941) – переводчик, литературный критик, исследователь западноевропейской литературы. В 1921 уехала в Германию, после 1937 – в США.

[79] *А. Ветлугин* – псевдоним Владимира Ильича Рындзюна (1897–1953) – писателя и журналиста, в 1918–1919 сотрудничавшего в изданиях южных областей России, занятых белогвардейскими войсками, в 1920 эмигрировавшего. Автор воспоминаний о Сергее Есенине, менеджер Айседоры Дункан и кинопродюсер.

[80] Ленинградское отделение драматических и музыкальных писателей. 1922–1926 гг. // ЦГА СПб, ф. 2555, оп. 1, ед. хр. 1099. Л. 114.

[81] Главнаука – Главное управление научными, музейными и научно-художественными учреждениями Наркомпроса, занималось развитием и материальным обеспечением научных и художественных организаций в 1921–1930 гг.

[82] *А.А. Переселенцев* – нотный издатель и директор магазина на Кузнецком мосту в Москве в 1920-х гг.

[83] Союз драматических и музыкальных писателей. Канцелярия правления. Переписка Правления с драматургами и композиторами о вступлении в общество… 28 декабря 1925–27 июля 1926 // РГАЛИ, ф. 675, оп. 1, ед. хр. 34. С. 626.

[84] Там же. Л. 634–635.

Аппендикс

аннотации

Ольга Егошина

Куда несешься ты, старенький мотоцикл, по бездорожью?

Статья посвящена новому спектаклю БДТ им. Г.А. Товстоногова «Материнское сердце». Его поставил художественный руководитель театра Андрей Могучий. С помощью рассказов Василия Шукшина, текстов Николая и Елены Рерих, а также стихотворений Козьмы Пруткова режиссер задается вопросом, который нас тревожит много веков – «Что есть русская душа?».

Ключевые слова: БДТ, Шукшин, Андрей Могучий, Александр Шишкин, Андрей Феськов, Нина Усатова, Юрий Ицков, «Материнское сердце», Николай Рерих, Елена Рерих, русская душа.

Евгения Кузнецова

Привилегия последнего слова

Сравнивая спектакль Малого театра с прославленной «Кроткой» Льва Додина, автор рецензии приходит к выводу: герой Достоевского, созданный актером Сергеем Гармашом и режиссером Виктором Крамером, рожден из традиции отечественного театра, предполагающей определенную точку зрения на подобные личности. Но, если Олег Борисов играл абсолютное чудовище, то Гармаш говорит о трагическом заблуждении героя.

Ключевые слова: Достоевский, «Кроткая», Олег Борисов, Лев Додин, Сергей Гармаш, Виктор Крамер, Малый театр, Юрий Башмет, Кузьма Бодров.

Ксения Стольная

Мед и яд насмешливой судьбы

Рецензия на спектакль Миндаугаса Карбаускиса «Школа жен» по одноименной пьесе Мольера, ставшей последней постановкой режиссера на посту художественного руководителя Театра им. Вл. Маяковского.

Ключевые слова: Театр им. Вл. Маяковского, Мольер, «Школа жен», Миндаугас Карбаускис, Дмитрий Быков, Анатолий Лобоцкий, Наталья Палагушкина, Станислав Кардашев, Роман Фомин, Ольга Ергина, Евгений Матвеев, Константин Константинов, Виктор Довженко, Зиновий Марголин, Мария Данилова, Полина Шульева, Александр Мустонен, высокая комедия, комедия, фарс.

Маргарита Козленкова

Пространство как герой спектакля

Статья посвящена «театрам среды» (*environmental theatre*) и российским представителям этого влиятельного направления. На их примере автор доказывает, что пространство в представлениях *site specific* становится героем спектакля. Героем действующим, а иногда даже главным.

Ключевые слова: *environmental theatre,* Рихард Шехнер, Майк Пирс, Майкл Шэнкс, *Rimini Protokoll*, пространство, «Прощай, Ленинград!», Т. Рахманова, К. Люкевич, «Я вышел и вернулся не туда», М. Дадыченко, Т. Ткачев, группа «12:12».

Олеся Лихачева

Театральные формы в условиях пандемии COVID-19

Во время пандемии театры были поставлены в безвыходное положение, им пришлось переосмыслить использование современных технологий, так как традиционные формы деятельности не были доступны из-за санитарных ограничений. Театры стали массово переходить в онлайн. И выяснилось, что онлайн-эксперименты – не суррогат или слабый заменитель привычного спектакля, а самостоятельная сфера, требующая особого отношения, особых инструментов, особого типа зрительского вовлечения. Перечисляя различные формы онлайн-проектов, автор подробно останавливается на фестивале современной драматургии «Корона-фест».

Ключевые слова: Адриена Йеник, Лиза Бреннейс, Эд Форнилес, «Корона-фест», «Корона-драма», «Корона-камеди» и «Корона-скул», пандемия, коронавирус, театротерапия.

Галина Коваленко
Патриарх британского театра
В статье представлены пьесы Эдварда Бонда, объединенные темой крушения европейского гуманизма – «Спасенные» (1956) и триптих «Стул» (2012). Старейший английский драматург Эдвард Бонд – автор более 50 пьес. Многие его сочинения в России не шли никогда. Автор статьи надеется привлечь внимание режиссеров России к этим пьесам.
Ключевые слова: Эдвард Бонд, Ван Гог, «Спасенные», «Стул», «Меня нет», «Нелегал», «Стул», *Lyric Hammersmith Studio, Sheep no Wool, Etcetera Theatre, Royal Court.*

Виктория Пешкова
Метод последовательных приближений
В статье дан очерк творческой биографии актера и режиссера Владимира Машкова, в контексте истории Московского театра Олега Табакова. Рассматриваются два периода – ранний, включающий учебу на курсе у Олега Табакова и первые постановки в его театре, и нынешний – в качестве художественного руководителя Московского театра Олега Табакова и Московской театральной школы Олега Табакова.
Ключевые слова: Владимир Машков, Олег Табаков, русский психологический театр, актерский театр, Московский театр Олега Табакова, Московская театральная школа Олега Табакова, «Матросская тишина», «Страсти по Бумбарашу», «Смертельный номер», «Ревизор», «Ночь в отеле», «И никого не стало».

Мария Хализева
Бог из машины
Статья о канадском режиссере Робере Лепаже, не самом радикальном, но и не самом гармоничном из театральных возмутителей спокойствия, исследователей межжанровых пространств, экспериментаторе и человековеде. Его постановки в Канаде, Европе и России.
Ключевые слова: Робер Лепаж, моноспектакли, спектакли-саги, технологии, мультимедиа, цирковые возможности, «Трилогия драконов», «Эоннагата», «Липсинк», «Семь притоков реки Ота», «Ночь в библиотеке», «Гамлет|Коллаж», «Мастер и Маргарита», театральный нарратив, лейттемы, спецэффекты, аттракционы.

Алексей Бартошевич
Питер Брук, искатель театральной всемирности
В статье, посвященной недавно ушедшему из жизни великому режиссеру, задан вопрос: к какой из национальных культур можно отнести Питера Брука? Брук родился в Англии, много работал в Париже, сам говорил о влиянии на него русской культуры, ничуть не менее важна его связь с индийской, японской, африканской традицией. Автор приходит к выводу: в искусстве и в самой личности Брука воплощен дух эстетического космополитизма, которому суждено было многое определить в судьбе театра его времени.
Ключевые слова: Питер Брук, Макс Рейнхардт, Жак Копо, Ежи Гротовский, Морис Бежар, Тадаси Судзуки, К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, О.Н. Ефремов, режиссерский театр, «всемирная отзывчивость», космополитизм, дионисийские ритуалы, средневековая мистерия, елизаветинские подмостки, комедия дель арте, русский романтический театр, Кабуки, Но, Центр театральных исследований, «Махабхарата», «Оргхаст», «Гамлет», «Оглянись во гневе».

Светлана Курбатова
Влияние идей Георгия Гурджиева на творчество Питера Брука в период экспериментальной мастерской *Lamda*
Статья посвящена одному из наиболее результативных периодов работы Питера Брука, связанных с исследованием идей Антонена Арто. Вновь открывшиеся факты биографии Арто позволяют предположить, что манифесты «Театра

жестокости» были сформулированы под влиянием учения Георгия Гурджиева. Идеи Арто помогли режиссеру найти способ соединить исследования Гурджиева о духовном преобразовании человека с собственными поисками и найти новый метод работы с актером. Спектакль «Марат/Сад» Петера Вайса (1964), где Брук впервые применил полученные результаты, открыл театральному миру имя Антонена Арто и его авангардистские идеи. Исследование дает возможность переосмыслить влияние идей Гурджиева на развитие мирового театра середины XX века.

Ключевые слова: Упражнения Брука и Маровица, практики Гурджиева, «Театр жестокости» Арто, экспериментальная мастерская *Lamda*.

Дмитрий Трубочкин

Работа с античным хором в театре XX в.

Сценическая интерпретация хора составляет одну из главных проблем при работе с классической античной драмой. Во второй половине XX в. наступил период разнообразных практических исследований античного хора в постановках спектаклей и в театральных лабораториях. Цель статьи – выяснить, насколько полезна античная терминология, выработанная для описания хорового действия, для современной театральной практики и проверить ее при анализе трех наиболее заметных постановок классической драмы 1960–1990-х гг.

Ключевые слова: античный театр, античный хор, современные постановки античной драмы.

Николай Песочинский

Мейерхольд. Биомеханика. Медленное чтение

Рецензия на пятый выпуск «Мейерхольдовского сборника», подготовленный Сектором изучения и публикации театрального наследия Вс. Мейерхольда ГИИ. В книге впервые полностью представлены все выявленные документы педагогической деятельности Мейерхольда в Мастерских (техникуме) при его театре в 1920-е гг. – студенческие конспекты и стенограммы занятий. Детально раскрыты методические основания театральной биомеханики в актерском творчестве, а также принципы обучения режиссуре в мейерхольдовской школе.

Ключевые слова: В.Э. Мейерхольд, русский театр 1920-х гг., театральная биомеханика, актерское мастерство, театральная педагогика, театральные школы, психология творчества, С.М. Эйзенштейн, обучение режиссуре, театроведение, Государственный институт искусствознания, О.М. Фельдман.

Дмитрий Трубочкин

Страсть к истории театра: О недавних книгах А.А. Чепурова

В статье рассмотрены четыре книги санкт-петербургского театроведа А.А. Чепурова, вышедшие в период 2020–2021 гг. Выявляются некоторые темы исследований автора, дается анализ его методологии. Объединяющей темой большинства исследований А.А. Чепурова является «театральный сверхсюжет» – система взаимосвязей и контекстов, в которой существует спектакль. «Сверхсюжет» раскрывается в работах автора разными способами: от подробного текстологического анализа драматургической основы конкретного спектакля – до крупных обобщений из истории русского и европейского театров. «Сверхсюжет» и связанные с ним темы, обозначенные в работах А.А. Чепурова, открывают захватывающие перспективы для развития театральной истории, теории и критики.

Ключевые слова: исследования А.А. Чепурова, «театральный сверхсюжет», история театра, театральная критика.

Надежда Ефремова

«Стучать в подмостки театра как в набат…». Опыт коллективной монографии о режиссере Эрвине Пискаторе

Сборник научных статей «Эрвин Пискатор. Путь от политического театра к театру откровения» рассматривается как образец жанра коллективной монографии, в которой творческий портрет режиссера Э. Пискатора создается из фрагментов, представляющих собой краткие аналитические исследования отдельных авторов на тему политического и «эпического» театра в Германии 1920-х – 2000-х гг.

Ключевые слова: Эрвин Пискатор, В. Колязин, «эпический театр», политический театр, театр откровения, новая документальная драма.

Видмантас Силюнас

Путь к гармонии

Лопе де Вега в поисках модели драмы нового типа, привлекающей множество зрителей. Стремление сочетать красоту сценических картин и правдоподобие. Комедии, в которых сатирическое изображение реальности спорит с ее поэтическим преображением. Произведения, в которых проявляется маньеристское заострение художественных приемов и ажитация чувств. Обретение умения гармонически сочетать поэзию и правду.

Ключевые слова: сатира, гротеск, маньеристская экспрессия, ренессансный неоплатонизм, гармония.

Софья Русакова

Звуковая партитура драмы Кальдерона «Жизнь есть сон»

Статья посвящена исследованию малоизученного сегмента творчества Кальдерона – звукам, внедренным автором в текст своих пьес. Анализ звуковой партитуры происходит на примере одной из самых знаковых драм Кальдерона – «Жизнь есть сон». Звуки в ней не только существуют в качестве служебных театральных средств, но и во многом способствуют формированию идейного поля драмы.

Ключевые слова: Кальдерон, «Жизнь есть сон», Золотой век, звук.

Анна Лампасова

Придворный театр королевы Анны Датской и образы власти в маске «Видение двенадцати богинь»

В раннем зрелище «Видение двенадцати богинь» в рамках придворных празднеств был впервые театрально представлен образ Якова I и его власть – но не через него самого, а через двенадцать богинь, Анну Датскую и ее придворных, – без самого участия короля. Сохранившийся текст Сэмюела Дэниела, а также письма придворных, приведенные в предисловии к изданию маски 1880 года, позволяют частично реконструировать представление. Королева не только участвовала в маске, но сама организовывала зрелище и выбирала других участниц из круга своих приближённых, выстраивая необходимую ей иерархию. Личность Анны Датской оказала значительное влияние на развитие придворных масок и на театральную репрезентацию власти короля, в которой благодаря королеве большое место продолжала занимать символика елизаветинского правления.

Ключевые слова: придворный театр, придворные зрелища, английский театр XVII века, английская маска, королева Анна Датская, Сэмюел Дэниел.

Мариалуиза Феррацци

Первые итальянские балетмейстеры при русском дворе. Антонио Ринальди (Фузано)

Статья посвящена деятельности итальянского танцовщика и балетмейстера Фузано (Антонио Ринальди) при русском дворе в эпоху императриц Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. Автор статьи рассматривает балеты, созданные Фузано на русской придворной сцене в рамках постановок итальянских опер-сериа 1730–1750 гг., и его работу в качестве наставника воспитанников императорской танцевальной школы как важный этап в становлении профессионального балетного искусства в России.

На этом этапе своего формирования отечественная танцевальная культура оказывается под определяющим влиянием итальянских балетмейстеров.
Ключевые слова: Анна Иоанновна, Елизавета Петровна, Фузано, Джулия Портези, Антония Константини, императорская танцевальная школа, Арайя, опера-сериа, придворный балет.

Людмила Старикова
Точка или многоточие в погребальном детективе? (Где похоронен «первый русский актер» Ф.Г. Волков)
Подробно рассматривается архивный документ 1763 г. – «Щет» всего оплаченного для погребения Ф.Г. Волкова, происходившего в Златоустовском монастыре в Москве. Анализируются две предыдущие версии о местонахождении могилы «первого русского актера», сообщенные Н.И. Новиковым и А.А. Мариным.
Ключевые слова: Ф.Г. Волков, Екатерина II, Н.И. Новиков, А.Ф. Малиновский, М. Евгений (Болховитинов), могила «первого русского актера».

Борис Голдовский
Система Деммени
В статье прослеживается жизненный путь и теоретическое наследие режиссера театра кукол Евгения Деммени, создавшего первую в мире цельную концептуальную систему работы режиссера театра кукол и методику работы режиссера кукольного театра над созданием спектакля.
Ключевые слова: Деммени, система, режиссерское искусство, профессиональный театр кукол.

Константин Черкасов
«Пушкинский спектакль»–2. Музыкальная версия
Статья посвящена «Пушкинскому спектаклю» (1925) Музыкальной студии Московского Художественного театра, созданному тремя режиссерами под руководством Вл.И. Немировича-Данченко. Постановка состояла из трех произведений малой формы, написанных по произведениям А.С. Пушкина: «Алеко» С.В. Рахманинова, «Бахчисарайский фонтан» А.С. Аренского и «Клеопатра» Р.М. Глиэра по «Египетским ночам». В мечтах Немировича-Данченко «Любовь и смерть» – так решили назвать постановку для выезда на зарубежные гастроли – должна была стать абсолютным идеалом «синтетического театра», создание которого режиссер начал с «Лизистраты» (1923) и продолжил постановкой «Карменситы и солдата» (1924). Однако наскоро «сшитый белыми нитками» новый спектакль не удался. Пришло время понять, почему.
Ключевые слова: Вл.И. Немирович-Данченко, Музыкальная студия МХТ, Музыкальный театр им. Вл.И. Немировича-Данченко.

Елена Струтинская
Гильотина на советской сцене в 1931 г. Сценография Н.П. Акимова к спектаклю «Страх»
Выполненное художником Н.П. Акимовым сценографическое решение спектакля «Страх» по пьесе А.Н. Афиногенова (Госдрама, 1931) позволило этому спектаклю стать одним из острейших произведений советского искусства, выразившим трагические проблемы эпохи 1930-х гг. Анализ постановочных приемов «пластической режиссуры» Акимова позволяет увидеть рождение смыслов в визуальных образах спектакля. В статье показана ведущая роль художника, определившего основную идею спектакля и раскрывшего глубинный смысл пьесы, недоступный в ее сценических воплощениях в других театрах.
Ключевые слова: «Страх», Н.П. Акимов, А.Н. Афиногенов, сценография, сценическое пространство, пластическая режиссура.

Анастасия Арефьева
«Заговор чувств». Испанский цикл Николая Акимова
Статья посвящена спектаклям Н.П. Аки-

мова по драматургии испанского Золотого века. «Собака на сене» стала невероятно успешным дебютом Акимова в Театре Комедии и была сыграна более 500 раз. Этому во многом способствовал блистательный перевод, сделанный М.Л. Лозинским. Он же перевел и «Валенсианскую вдову» Лопе де Веги. В обоих спектаклях заглавную роль играла Е.В. Юнгер, подчеркивая тему борьбы с непокорными чувствами. Постановка «Любовью не шутят» 1948 г. стала последней работой Акимова перед увольнением из Театра Комедии – пресса обвинила режиссера в формализме и увлечении «чистой театральностью».

Ключевые слова: Акимов, Лопе де Вега, Кальдерон, Золотой век, Юнгер, Лозинский.

Виолетта Гудкова

Михаил Булгаков.
Пьеса о Сосо Джугашвили

В статье рассмотрена история создания М.А. Булгаковым пьесы о Сталине, ее культурно-исторический (объективный) и биографический (субъективный) контекст. Рассказано о гипотетических причинах запрета «Батума». Стала ли драма послушным осуществлением «заказа» МХАТа к юбилею вождя – либо драматургу удалось преодолеть заданность сюжета, нарушив канон построения центрального персонажа. Наконец, дан краткий анализ поэтики драмы, предлагающий не интерпретационные, а структурные аргументы в пользу мысли о том, что автор сумел уклониться от сугубо комплиментарной концепции пьесы.

Ключевые слова: пьеса «Батум», история создания, поэтика драмы, общественная ситуация, архивные источники.

Наталья Балатова

Портрет А.А. Стаховича
в интерьере Художественного театра

Публикация писем А.А. Стаховича – члена Товарищества, полного пайщика и, наконец, Третьего директора МХТ. Для журнала отобрано 19 писем А.А. Стаховича, адресованных К.С. Станиславскому, Вл.И. Немировичу-Данченко, А.П. Чехову, М.П. Лилиной, О.Л. Книппер-Чеховой в период с 1898 г. по 1910 г. Переписка Стаховича напоминает увлекательный спектакль под названием «Золотое десятилетие Художественного театра». Публикация сопровождается комментариями и вступительной статьей, в которой представлены не только портрет Стаховича, но драматическая история его отношений с основоположниками и труппой МХТ.

Ключевые слова: МХТ, А.А. Стахович, К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, А.П. Чехов, М.П. Лилина, О.Л. Книппер-Чехова, М.И. Цветаева, В.И. Качалов, «Провинциалка», «Зеленое кольцо», Вторая студия МХТ, «Живой труп», «Николай Ставрогин», «Горе от ума», «Каменный гость», Товарищество МХТ.

Юлия Галанина

«Любовь к трем апельсинам».
Дивертисмент К.А. Вогака,
В.Э. Мейерхольда и Вл.Н. Соловьева
и опера С.С. Прокофьева

На основании архивных источников прослеживается история возникновения замысла оперы С.С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», истоки, сюжетные и текстовые заимствования из опубликованного в журнале Доктора Дапертутто в 1914 г. «дивертисмента» К.А. Вогака, Вс. Э. Мейерхольда и В.Н. Соловьева «Любовь к трем апельсинам» и попытки его авторов добиться признания их, наряду с К. Гоцци, авторами сюжетной канвы и других элементов произведения Прокофьева.

Ключевые слова: С.С. Прокофьев, Вс.Э. Мейерхольд, Вл.Н. Соловьев, К.А. Вогак, К. Гоцци, С.Э. Радлов, дивертисмент, заимствования, опера, журнал «Любовь к трем апельсинам», Ленинградский театр оперы и балета (б. Мариинский театр).

annotations

Olga Yegoshina

Old Motorcycle, Where are You Rushing Off-Road?

The article is devoted to *Mother's field*, the new production of the Bolshoi Theater named after. G.A. Tovstonogov. It was staged by the artistic director of the theater Andrey Moguchiy. With the help of Vassily Shukshin's stories, texts by Nicholas and Helena Roerich, as well as poems by Kozma Prutkov, the director asks a question that has been troubling us for many centuries: "What is the Russian soul?"

Keywords: Bolshoi Drama Theatre, Shukshin, Andrey Moguchy, Alexander Shishkin, Andrey Feskov, Nina Usatova, Yuri Itskov, *Russian field*, Nicholas Roerich, Helena Roerich, Russian soul.

Yevgenia Kuznetsova

Privilege of the Last Word

Comparing the production of the Maly Theater with Lev Dodin's famous *The Meek One*, the author of the review comes to the conclusion: Dostoevsky's hero, created by the artist Sergei Garmash and director Viktor Kramer, was born from the tradition of the national theatre, which implies a certain point of view on such personalities. But, if Oleg Borisov played an absolute monster, then Garmash speaks of the tragic delusion of the hero.

Keywords: Dostoevsky, *The Meek One*, Oleg Borisov, Lev Dodin, Sergei Garmash, Viktor Kramer, Maly Theater, Yuri Bashmet, Kuzma Bodrov.

Ksenia Stolnaya

Honey and Poison of Derisive Fate

Review of the Mindaugas Karbauskis' production The School for Wives based on the play by Moliere, which became the director's last production as Artistic Director of the Mayakovsky Theater.

Keywords: Jean-Baptiste Molière, Mayakovsky Theatre, *The School for Wives*, Mindaugas Karbauskis, Dmitry Bykov, Anatoly Lobotsky, Natalya Palagushkina, Stanislav Kardashev, Roman Fomin, Olga Yergina, Evgeny Matveev, Konstantin Konstantinov, Viktor Dovzhenko, Zinovy Margolin, Maria Danilova, Polina Shulyeva, Alexander Mustonen, high comedy, comedy, farce.

Margarita Kozlenkova

Space as the Hero of the Play

The article is devoted to the *environmental theater* and the Russian representatives of this influential thread. The author proves that the space in *site specific* representations becomes the acting hero, and sometimes even the main one.

Keywords: environmental theatre, Richard Schechner, Mike Pearce, Michael Shanks, Rimini Protokoll, space, *Goodbye Leningrad!*, T. Rakhmanova, K. Lukevich, *I Went out and Came back to the Wrong Place*, M. Dadychenko, T. Tkachev, "12:12" group.

Olesya Likhacheva

Theatrical Forms during the COVID-19 Pandemic

During the pandemic, theaters were put in a stalemate, they had to rethink the use of modern technologies, as traditional forms of activity were not available due to sanitary restrictions. Theaters began to move online. And it turned out that online experiments are not a surrogate or a weak substitute for the usual theatre production, but an independent area that requires a special attitude, special tools, a special type of audience involvement. Listing the various forms of online projects, the author dwells in detail on the festival of modern drama *Corona Fest*.

Keywords: Adriena Yenick, Lisa Brenneis, Ed Fornieles, *Corona Fest*, *Corona Drama, Corona Gum* and *Corona School*, pandemic, coronavirus, theater therapy.

Galina Kovalenko

Patriarch of British Theatre

Essay is focused on two plays by Edward Bond out of more 50 plays he wrote — *Saved* (1965) and triptych *The Chair* (2012).

These plays are united by common theme – crash of humanism. Author of this essay hopes to draw attention of the Russian directors to these plays.
Keywords*:* Edward Bond, Van Gogh, *Saved, Have I None*, *The Under Room*, *The Chair*, *Lyric Hammersmith Studio*, *Sheep no Wool*, *Etcetera Theatre*, *Royal Court*.

Victoria Peshkova
Method of Successive Approximations
The article gives an outline of the creative biography of the actor and director Vladimir Mashkov, in the context of the history of Oleg Tabakov's Studio Theatre. Two periods are considered – the early one, which includes studying on the same course with Oleg Tabakov including the first productions in his theater, and the current one as the Artistic Director of the Oleg Tabakov Theater and the Tabakov Theater School.
Keywords: Vladimir Mashkov, Oleg Tabakov, Russian psychological theatre, actor's theatre, Oleg Tabakov's Theatre, Tabakov's Theater School, *Sailor's Silence, Passion for Bumbarash, Death Number, The Inspector General, A Night in the Hotel, And there was no one*.

Maria Khalizeva
Deus ex Machina
The article is about the Canadian director Robert Lepage, who is not the most radical, but not the most harmonious of the theatrical troublemakers, a researcher of inter-genre spaces, an experimenter and a humanologist. One can see his productions in Canada, Europe and Russia.
Keywords: Robert Lepage, solo performances, saga performances, technology, multimedia, circus opportunities, *Dragon Trilogy, Eonnagata, Lipsink, Seven Tributaries of the Ota River, Night in the Library, Hamlet|Collage, Master and Margarita*, theatrical narrative, key themes, special effects, attractions.

Alexei Bartoshevich
Peter Brook, Seeker of Theatrical Universality
The article devoted to the recently deceased great stage director asks a question: which of the national cultures Peter Brook can be attributed to? He was born in England, worked a lot in Paris, stated himself that he was influenced by the Russian culture; of no less importance is his connection with Indian, Japanese, African tradition. The author comes to the conclusion: Brook's art and personality is an embodiment of the cosmopolitanism spirit which was destined to determine the theatre of his time to a great extent.
Keywords: Peter Brook, Max Reinhard, Jacques Copeau, Jerzy Grotowski, Maurice Béjart, Tadashi Suzuki, Konstantin Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold, Oleg Efremov, director's theatre, worldwide responsiveness, cosmopolitanism, Dionysian rituals, medieval mystery, Elizabethan stage, commedia dell'arte, Russian romantic theatre, Kabuki, Noh, Theatre Research Center, *Mahabharata, Orghast, Hamlet, Look Back in Anger*.

Svetlana Kurbatova
The Influence of George Gurdjieff's Idea on Peter Brook's Work during the Experimental Workshop *Lamda*
This research is devoted to one of the most productive periods of Peter Brook's work related to the study of Antonin Artaud's ideas. The newly discovered facts of Artaud's biography suggest that the manifestos of the Theater of Cruelty were influenced by the teachings of George Gurdjieff. Artaud's ideas helped the director combine Gurdjieff's research on the spiritual transformation of a human being with his own quest - for a new method of working with actors. The play Marat/Sade by Peter Weiss (1964), where Brook first applied his findings, revealed the name of Antonin Artaud and his avant-garde ideas to the theater world. The study allows to rethink the influence of Gurdjieff's ideas on the development of the world theater of the mid-twentieth century.
Keywords: Brook and Marowitz exercises, Gurdjieff's practices, Artaud's Theater of Cruelty, Lamda experimental workshop.

Dmitry Trubochkin
Working with ancient chorus in the theatre of XX century
One of the main problems for a director who intends to produce an ancient classical drama will be a chorus: how to interpret it on stage. In the second half of XX century, we find an active development of various practical research in ancient choruses both in theatre performances and theatre laboratories. The aim of this article is to find out how useful will be the ancient terminology that described choral performances, for a contemporary theatre practice and check how ancient terms should be used in the analysis of three significant productions of ancient classical drama of 1960–1990s.
Keywords: ancient theatre, ancient chorus, contemporary performances of ancient drama.

Nikolai Pesochinsky
Meyerhold. Biomechanics. Slow Reading
Review of the fifth issue of the ***Meyerhold Collection*** prepared by the Sector for the Study and Publication of Vsevolod Meyerhold's Legacy of the State Institute for Arts Studies. For the first time, the book fully presents all the identified documents of Meyerhold's pedagogical activities in the Workshops at his theater in the 1920s, such as student notes and shorthand records of classes. The methodological foundations of theatrical biomechanics in acting, as well as the principles of teaching directing in the Meyerhold school, are disclosed in detail.
Keywords: Russian theater of the 1920s, Vsevolod Meyerhold, theatrical biomechanics, theater pedagogy, acting skills, theater schools, psychology of creativity, Sergei Eisenstein, training for theater directing, theater studies, State Institute of Art Studies, Oleg Feldman.

Dmitry Trubochkin
A passion for theatre history: On the latest books by A.A. Chepurov
Four books by A.A. Chepurov that were published in 2020–2021 are in the center of attention in the article. Some of themes and methods of research presented in the books are studied. The main theme of majority of his studies will be a "theatre superplot", or a system of connections and contexts that surround any given performance. A "superplot" is researched by the author in different ways: from a detailed textual criticism of dramaturgical basis of a specific performance – to major generalizations upon Russian and European theatre history. "Superplot" and other connected themes that are found in the books by A.A. Chepurov open exciting perspectives for the development of theatre history, theory, and criticism.
Keywords: theatre studies by A.A. Chepurov, "theatre superplot", theatre history, theatre criticism.

Nadezhda Yefremova
"Sounding the Stage as if it Were Alarm …". The Experience of a Collective Monograph about Erwin Piscator
Collection of scientific articles *Erwin Piscator. The Path from the Political Theater to the Theater of Revelation* is considered as an example of the genre of a collective monograph, in which the creative portrait of the director Erwin Piscator is created from fragments – the brief analytical studies by individual authors on the topic of political and epic theater in Germany in the 1920s–2000s.
Keywords: Erwin Piscator, V. Kolyazin, epic theatre, political theatre, theater of revelation, new documentary drama.

Vidmantas Silyunas
The Path to Harmony
Lope de Vega is looking for a model for a new type of drama that will attract many viewers. The desire to combine the beauty of stage paintings and verisimilitude.

Comedies in which the satirical depiction of reality argues with its poetic transformation. Works in which the mannerist sharpening of artistic techniques and the agitation of feelings are manifested. Acquiring the ability to harmoniously combine poetry and truth.
Keywords: satire, grotesque, mannerist expression, renaissance neoplatonism, harmony.

Sofia Rusakova
Sound Score of Calderón's Drama *Life is a Dream*
The article is devoted to the study of a little-studied segment of Calderón's work – the sounds embedded by the author in the text of his plays. The analysis of the sound score takes place on the example of one of the most iconic dramas of Calderón – on the example of the drama *Life is a Dream*. The sounds in it not only exist as auxiliary theatrical means, but also largely contribute to the formation of the ideological field of drama.
Keywords: Calderón, *Life is a Dream*, Golden Age, sound.

Anna Lampasova
Court Theatre of Queen Anne of Denmark and the Images of Power in the Masque of *The Vision of the Twelve Goddesses*
In the early spectacle *The Vision of the Twelve Goddesses* the image of James I and his power was first theatrically presented – not through him, but through the twelve goddesses, Anne of Denmark and her courtiers, without the king's participation. The surviving text by Samuel Daniel and letters of the courtiers, given in the preface to the 1880 edition of the masque, make it possible to partially reconstruct the masque. Anne of Denmark not only participated in the spectacle, but she organized the spectacle herself and chose other participants from her circle of confidants, building the hierarchy she needed. The personality of the Queen had a significant impact on the development of court masques and on the theatrical representation of the power of the king, in which – thanks to Anna of Denmark – the symbolism of Elizabethan rule continued to occupy a large place.
Keywords: court theatre, court spectacles, English theatre of the 17th century, English masque, Queen Anne of Denmark, Samuel Daniel.

Maria Luisa Ferrazzi
The First Italian Choreographers at the Russian Court. Antonio Rinaldi (Fusano)
The article is devoted to the creative activity of the Italian dancer and choreographer Fusano (Antonio Rinaldi) at the Russian court in the era of Empresses Anna Ioannovna and Elizaveta Petrovna. The author of the article considers the ballets created by Fusano on the Russian court stage as part of the productions of the Italian opera series of 1730–1750, and his work as a mentor to the pupils of the imperial dance school as an important step in the development of professional ballet art in Russia. At this stage of its formation, the national dance culture is under the determinant influence of Italian choreographers.
Keywords: Anna Ioannovna, Elizaveta Petrovna, Fusano, Giulia Portesi, Antonia Constantini, imperial dance school, Araya, opera seria, court ballet.

Lyudmila Starikova
Dot or Three Dots in the Funeral Detective? (Where the "First Russian Actor" F.G. Volkov is Buried)
The archival document of 1763 – the bill of everything paid for during the burial of F.G. Volkov, which took place in the Zlatoust Monastery in Moscow. The article analyzes the two previous versions about the location of the grave of the "first Russian actor", reported by N.I. Novikov and A.A. Marin.
Keywords: F.G. Volkov, Catherine II, N.I. Novikov, A.F. Malinovsky, M. Evgeny (Bolkhovitinov), the grave of the "first Russian actor".

Boris Goldovsky
Demmeni's System
The article traces the life path and theoretical legacy of the director of the puppet theater Evgeny Demmeni, who created the world's first complete conceptual system of the director of the puppet theater and the methodology of the director's work on the creation of the puppet theatre production.
Keywords: Demmeni, system, director's art, professional puppet theatre.

Konstantin Cherkasov
The Moscow Art Theatre Production in the Name of Pushkin – Version 2
The article is devoted to *Pushkin production* (1925) by the Musical Studio of the Moscow Art Theatre, created by three directors under the direction of Vl.I. Nemirovich-Danchenko. The production consisted of three works of small form, based on the works of A.S. Pushkin: *Aleko* by S.V. Rachmaninov, *The Fountain of Bakhchisaray* by A.S. Arensky and *Cleopatra* by R.M. Glier based on *Egyptian Nights*. In Nemirovich-Danchenko's dreams, *Love and Death* (this is how they decided to call the production for the foreign tour) was to become the absolute ideal of «synthetic theater», the creation of which the director began with *Lysistrata* (1923) and continued with the production of *Carmencita and the Soldier* (1924). However, the new hastily prepared performance failed. It's time to understand why.
Keywords: Vl.I. Nemirovich-Danchenko, Musical Studio of the Moscow Art Theater, Musical Theater. Vl.I. Nemirovich-Danchenko.

Elena Strutinskaya
Guillotine on the Soviet Stage in 1931. N.P. Akimov's Scenography for the Play *A Fear*
Made by the artist N. Akimov the scenographic solution of the play *A Fear* based on the drama by A. Afinogenov (Gosdrama, 1931) is one of the most acute stage works of Soviet theatrical art, expressing the tragic problems of the era of the 1930s. The analysis of the staging techniques of Akimov's "plastic directing" allows us to see the birth of meanings in the visual images of the performance. The article shows the leading role of the artist, set designer, who defined deep meaning and the main ideas of the play, inaccessible in its stage incarnations in other theaters.
Keywords: N. Akimov, A. Afinogenov, *A Fear*, scenography, stage space, plastic directing.

Anastasia Arefieva
«Conspiracy of Feelings». Spanish Cycle of Nikolai Akimov
The article is devoted to the Nikolai Akimov's productions based on the dramaturgy of the Spanish Golden Age. *Dog in the Manger* was Akimov's incredibly successful debut at the Comedy Theater and was played over 500 times. This was largely facilitated by the brilliant translation made by M. Lozinsky. He also translated *The Valencian Widow* by Lope de Vega. In both productions, Elena Yunger played the title role, emphasizing the theme of the fight against recalcitrant feelings. The production of *Love Is No Laughing Matter* was Akimov's last work before his dismissal from the Comedy Theater: the press accused the director of formalism and passion for «pure theatricality».
Keywords: Akimov, Lope de Vega, Calderon, Golden Age, Yunger, Lozinsky.

Violetta Gudkova
Michail Bulgakov. A Play about Soso Dzhugashvili
The article considers the history of the creation of M.A. Bulgakov's play about Stalin, its cultural, historical (objective) and biographical (subjective) context. The author suggests the hypothetical reasons for the ban of *Batum*. Did the drama become an obedient implementation of the «order» for the anniversary of the leader that came from the Moscow Art Theater – or did the playwright manage to overcome the predetermination of the plot, violat-

ing the canon of the construction of the central character. Finally, a brief analysis of the poetics of the drama is given, offering not interpretative, but structural arguments in favor of the idea that the author managed to evade the purely complimentary concept of the play.
Keywords: *Batum*, the history of creation, poetics of the drama, social situation, achieve sources.

Natalia Balatova
Portrait of Alexei Stakhovich in the Interior of the Moscow Art Theatre
19 letters of A. Stakhovich, a member of the MAT Partnership and a full shareholder, the third director of the MAT, have been selected for the publication. The letters of the period from 1898 to 1910 are addressed to Konstantin Stanislavsky, Vladimir Nemirovich-Danchenko, Anton Chekhov, Maria Lilina, Olga Knipper-Chekhova. Stakhovich's correspondence resembles a fascinating stage production which could be named *The Golden Decade of the Art Theatre*. The publication includes an introduction and is accompanied by comments where not only the portrait of Stakhovich, but also a dramatic history of his relationship with the directors and company of the MAT can be found.
Keywords: Moscow Art Theatre, Alexei Stakhovich, Konstantin Stanislavsky, Vladimir Nemirovich-Danchenko, Anton Chekhov, Maria Lilina, Olga Knipper-Chekhova, Marina Tsvetayeva, Vassily Kachalov, *A Provincial Lady*, T*he Green Ring*, The Second MAT Studio, *The Living Corpse*, *Nikolai Stavrogin*, *Woe from Wit*, *The Stone Guest*, MAT Partnership.

Yulia Galanina
Love For Three Oranges.
Divertimento by Vogak, Meyerhold and Solovyov and Prokofiev's Opera
The author traces the history of the conception of S.S. Prokofiev's opera *The Love for Three Oranges* on the basis of archival sources. In the focus of researcher's attention are the origins, the plot and the text borrowings from the divertimento *Love for Three Oranges* by K.A. Vogak, Vs. E. Meyerhold and V. N. Solovyov, published in 1914, as well as the attempts of its authors to achieve recognition of them, along with K. Gozzi, as the authors of the plot outline and other elements of Prokofiev's work.
Keywords: S.S. Prokofiev, Vs.E. Meyerhold, V.N. Solovyov, K.A. Vogak, K. Gozzi, S.E. Radlov, divertissement, borrowings, opera, *Love for Three Oranges* magazine, Leningrad Opera and Ballet Theater (former Mariinsky Theater).

об авторах

Арефьева Анастасия Борисовна
Кандидат искусствоведения, театральный критик, театровед. Преподаватель истории зарубежного театра и старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. Автор идеи и куратор выставок «Испанский цикл Вс. Мейерхольда» и «Чаепитие с Дульсинеей» в ГЦТМ им. А. Бахрушина, «Островский и русская Испания» (Музей-заповедник «Щелыково»), «Свойства первого молчания» (Библиотека De Krook, Гент). Печатается в журналах «Сцена», «Петербургский театральный журнал», «Театрал», газетах «Экран и сцена» и др.
Контакты: arefieva.a@gmail.com

Балатова Наталья Робертовна
Кандидат искусствоведения, театровед, театральный критик, научный сотрудник ЦНБ СТД РФ, автор статей в научных сборниках, посвященных В.Э. Мейерхольду, С.М. Михоэлсу, Л.Н. Андрееву, С.С. Юшкевичу, А.М. Эфросу, «Испанцам» М.Ю. Лермонтова на сцене ГОСЕТа, студии «Искусство движения» В.И. Цветаева, А.И. Третьяковой.

Бартошевич Алексей Вадимович
Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки РФ, зав. кафедрой истории зарубежного театра ГИТИСа. Председатель Шекспировской комиссии научного совета «История мировой культуры» РАН. Автор книг: «Шекспир на английской сцене второй половины XIX – первой половины XX века» (1985), «Шекспир. Англия XX век» (1994), «Мирозданью современный. Шекспир в театре XX века» (2003) и др. Лауреат премии К.С. Станиславского, премии Москвы, премии «Чайка».
Контакты: bartoshevitch@mail.ru

Галанина Юлия Евгеньевна
Старший научный сотрудник Сектора источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ, С.-Петербург), автор монографии «Любовь Дмитриевна Блок. Судьба и сцена» (1909) и статей о литературе и театре 1900–1940-х гг. Постоянный автор публикаций в издании РИИИ «Петербургские театры, которых нет» (вып. 1–5). Автор экспозиций, посвященных литературе и театру Серебряного века в музеях С.-Петербурга.
Контакты: galanina_julia@mail.ru

Голдовский Борис Павлович
Доктор искусствоведения, заслуженный работник культуры Российской Федерации, Президент Центра С.В. Образцова.
С 1996 по 2012 гг. – художественный руководитель Государственного академического центрального театра кукол им. С.В. Образцова. В настоящее время – художественный руководитель Московского театра кукол, историк и теоретик театра, театральный критик, драматург, сценарист, педагог. Персональный член UNIMA, член Союза театральных деятелей РФ, член Русского ПЕН-центра, основатель Мемориального музея-квартиры С.В. Образцова, Международного кукольного фестиваля им. С.В. Образцова «Образцовфест», журнала российских кукольников «Театр чудес».
Контакты: goldboris@yandex.ru

Гудкова Виолетта Владимировна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Сектора 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

Егошина Ольга Владимировна
Профессор, доктор искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Научно-

исследовательского сектора Школы-студии МХАТ. Работает в Школе-студии МХАТ. Читает курс истории русского драматического театра XX в. Автор книг «Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского», «Первые сюжеты. Русская сцена на рубеже тысячелетий», «Театральная утопия Льва Додина» и др.
Контакты: ovegoshina@rambler.ru

Ефремова Надежда Георгиевна
Историк театра, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГИИ. Преподает в Школе-студии МХАТ.
Контакты: nefremeo@yandex.ru

Коваленко Галина Вячеславовна
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства РГИСИ. Историк театра, театральный критик, переводчик. Автор монографии «Театр Эдварда Олби» (2020), ряда статей. В ее переводе с английского опубликованы монографии М. Эсслина «Театр абсурда» (2010), «Лев Додин и Малый драматический театр. Рождение спектакля» Марии Шевцовой (2014), пьесы Д. Хуана, Т. Уильямса, Г. Пинтера, М. Бартлетта.
Контакты: galinadrama@mail.ru

Козленкова Маргарита
Выпускница Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ), магистр («Театральное искусство»), драматург.
Контакт: marko89@bk.ru

Кузнецова Евгения Борисовна
Театровед, окончила ЛГИТМиК в 1985 г. и аспирантуру ВНИИ искусствознания в 1990 г. С 1996 по 2020 г. – завлит, помощник художественного руководителя московского театра «Современник». Автор-составитель и редактор нескольких изданий, посвященных истории «Современника», куратор выставки «Современники “Современника”» (2021), создатель нескольких программ, направленных на взаимодействие театра с молодой режиссурой. С 2021 года доцент кафедры продюсерства и менеджмента РАТИ (ГИТИС). Заслуженный работник культуры.
Контакты: totska@mail.ru

Курбатова Светлана
Режиссер, педагог, руководитель негосударственного театра движения «Люди дождя» в Санкт-Петербурге. В 2021 г. закончила аспирантуру РГИСИ. Круг научных интересов – новые актерские техники в европейском театре XX века. Брук. Гротовский.
Контакты: yes-teatr@mail.ru

Лампасова Анна Владимировна
Аспирантка кафедры истории зарубежного театра Российского института театрального искусства – ГИТИС.
Контакты: lampasova_a@mail.ru

Лихачева Олеся Эдуардовна
Окончила магистратуру Российского государственного института сценических искусств по направлению «Театральное искусство» (образовательная программа «Театр как исследование»).
Контакты: likhacheva85@gmail.com

Песочинский Николай Викторович
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств в Санкт-Петербурге. Как исследователь и составитель участвовал в изданиях «Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938», «Мейерхольд: К истории творческого метода», «Любовь к трем апельсинам (комментированное переиздание журнала»), *Vsevolod Mejerchold. L'Attore Biomeccanico*, «Русское актерское искусство XX века». Автор статей об истории театроведения, о режиссуре А. Васильева, Э. Някрошюса, Л. Додина, В. Фокина, А. Могучего, Ю. Бутусова, К. Люпы, О. Коршуновaса, А. Жолдака, Д. Волкострелова и др. Составитель и автор разделов в книге «Семинар по театральной критике». Член исполкома Международной ассоциации театральных критиков.
Контакты: pesochinsky@yahoo.com

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

Русакова Софья Сергеевна
Театральный критик, театровед. Печатается в журналах «Театр», «Театрон» и др.
Контакты: rusakovasofia@yandex.ru

Силюнас Видмантас Юргевич
Доктор искусствоведения, с 1984 г. профессор, с 1986 г. заслуженный деятель искусств РФ. С 1986 года – заведующий Сектором иберoамериканского искусства ГИИ. Заведующий кафедрой искусствознания Школы-студии МХАТ; профессор Российского института театрального искусства – ГИТИС; член Правления и член жюри Международного фонда К.С. Станиславского.
Контакты: espvalencia@mail.ru

Старикова Людмила Михайловна
Историк театра России XVIII в., доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Сектора театра Государственного института искусствознания. Сфера научных интересов: документальное исследование истории театра России XVIII столетия. Автор 9 книг и большого количества научно-исследовательских статей. Лауреат премии министерства культуры РФ (1997) за книгу «Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны»; Международной премии Станиславского (2001) за книгу «Москва стародавняя. Герои жизни и сцены»; премия Правительства г. Москвы в области литературы и искусства (2004) за книгу «Москва стародавняя. Герои жизни и сцены»; обладатель золотой медали Театрального фестиваля в г. Нови-Сад на 13-м Триеннале книг и периодики о театре за книгу «Москва стародавняя. Герои жизни и сцены» (2003); награждена знаком «За достижения в культуре» (2002). Лауреат премии «Театральный роман» (2019) за книгу «Театр и зрелища российских столиц в XVIII веке. Историко-документированные очерки» (2018).
Контакты: liudmistar@gmail.com

Стольная Ксения Евгеньевна
Выпускница театроведческого факультета Российского института театрального искусства – ГИТИС. Театральный критик.
Контакты: 5758583@mail.ru

Струтинская Елена Ивановна
Историк театра, кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Сектора изучения и публикации театрального наследия Вс. Мейерхольда Государственного института искусствознания. Автор монографий: «Искания художников театра. Петербург – Петроград – Ленинград. 1910–1920-е годы», М., ГИИ, 1998; «Художники Малого театра. XX век», М., Малый театр, 2014. Печаталась в журналах «Театральная жизнь», «Театр», «Вопросы театра», «Русское искусство» и др., статьи и публикации в альманахе «Мнемозина» (1996, 2000, 2004, 2009, 2019), в изданиях: «Александр Головин» (ГТГ, 2014), «Камерный театр и его художники» (ГЦТМ им. А. Бахрушина, 2014), «Василий Поленов» (ГТГ, 2019), «Земля дыбом» (СПбГМТиМИ, 2020), «Юрий Анненков. Революция за дверью» (МРИ, 2020) и др.
Контакты: elenas-22@mail.ru

Трубочкин Дмитрий Владимирович
Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра ГИТИСа, заведующий Сектором классического искусства Запада 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

Феррацци Мариалуиза
Почетный профессор русского языка и литературы при Падуанском университете. Основные сферы научных интересов: развитие прозаических, драматургических и поэтических жанров и их теоретическое определение в русской культуре XVII–XVIII вв.; русско-итальянские и западноевропейские литературные и театральные связи в XVIII в. (см., например,

«Le meravigliose avventure del Barone di Münchhausen» fra Inghilterra, Germania e Russia, a cura di M. Ferrazzi e A. Mingati, Padova University Press, Padova, 2014). Особое внимание уделяет итальянскому театру в петровской и послепетровской России (статьи в итальянских и русских изданиях: о Гольдони на русской сцене; о петербургском турне Пьетро Пертичи; о театральных теориях Луиджи Риккобони в России Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны; о комедии дель арте и пьесах Кальдерона; об итальянском вкладе в западноевропейские влияния на первые пьесы театра Алексея Михайловича; монографическое исследование «Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны.1731–1738» М.: Наука, 2008).
Контакты: marialuisa.ferrazzi@unipd.it

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, помощник генерального директора Большого театра России по творческим вопросам, аспирант РИТИ-ГИТИС, один из авторов издания «Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Хроники. 1918–2018». Член Экспертного совета «Музыкальный театр» национальной театральной премии «Золотая маска». Печатается в журналах: «Большой театр», «Театр», «Музыкальная жизнь», «Вопросы театра. Proscenium».
Контакты:
konstantincherkasov96@yandex.ru

about authors

Arefieva Anastasia
Theater critic, PhD in Arts History, Research Associate at the State Institute for Art Studies, European theatre history lecturer, author of the idea and curator of exhibitions at the Bakhrushin State Theater Museum (Moscow), Library De Krook (Ghent) and others. Author of *Ehkran i Stsena* newspaper, *Stsena*, *Peterburgsky Teatralny Zhurnal* etc.
Contacts: arefieva.a@gmail.com

Balatova Natalia
PhD in Art History, theatre studies specialist, theatre critic, Research Associate at the Central Reaserch Library of the Theatre Union of the Russian Federation. Author of scientific articles about Vsevolod Meyerhold, Solomon Mikhoels, Leonid Andreev, Semyon Yushkevitch, Anatoly Efros, Mikhail Lermontov's *The Spaniards* staged at the Moscow State Jewish Theatre, V. Tsvetayev's and A. Tretyakova's *Art of Movement* Studio.

Bartoshevich Alexei
Drama critic and theatre historian, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Foreign Theatre History at GITIS. Head of the Shakespeare Commission of the World Culture History Council of the Russian Academy of Sciences. Awards: Stanislavsky International Prize, Moscow Prize, Seagull Prize. Author of *Shakespeare on the British Stage of the Second Half of the 19th – First Half of 20th Century* (1985); *Shakespeare. Britain. Twentieth Century* (1994); *Contemporary With the Universe. Shakespeare in the 20th Century Theatre*, and others.
Contacts: bartoshevitch@mail.ru

Cherkasov Konstantin I.
Theatre historian, music theatre critic, assistant to general director of the Bolshoi Theatre of Russia for artistic affairs, postgraduate student of the Russian Institute of Theatre Arts-GITIS, one of the authors of "Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Music Theatre. Chronicles. 1918–2018". Member of

the *Music Theatre* Expert Council of the *Golden Mask* National Theatre Award. His texts are published on *The Bolshoi Theatre Magazine*, *The Theatre*, *Music Life*, *Problems of the Theatre. Proscenium*.
Contacts:
konstantincherkasov96@yandex.ru

Ferrazzi Maria Luisa
Professor emeritus of the Russian language and literature at the University of Padua. Research interest: the development of prosaic, dramaturgic and poetic genres and their theoretical definition in the Russian culture of XVII – XVIII centuries; Russian-Italian and West European literary and theatre connections in the XVIII century (e. g. *Le meravigliose avventure del Barone di Münchhausen fra Inghilterra, Germania e Russia,* a cura di M. Ferrazzi e A. Mingati, Padova University Press, Padova, 2014). The author pays special attention to the Italian theatre of the Petrine and Postpetrine Russia (articles in Italian and Russian publications about: Goldoni on the Russian stage; Pietro Pertichi's Petersburg tour; theatre theories of Luigi Riccoboni in the Russia of Anna Ioannovna and Elisaveta Petrovna; commedia dell'arte and the plays of Calderon; the Italian contribution into the West European influences on the first plays of Alexei Mikhailovich's theatre; monograph *Commedia Dell'Arte and its Performers at Anna Ionnovna's Court. 1731 – 1738* (2008).
Contacts: marialuisa.ferrazzi@unipd.it

Galanina Yulia
Senior research associate at the Russian Institute of Art History in St. Petersburg, author of *Lyubov Dmitrievna Blok. Fate and Stage* monograph, of articles on literature and theatre of the 1900 – 1930s, creator of museum exhibitions on the same topic. Permanent author of publications in the edited by the Russian Institute of Art History *Petersburg Theatres That Do Not Exist* (Vol. 1-5). Author of expositions devoted to the literature and theatre of the Silver Age in the museums of St. Petersburg.
Contacts: galanina_julia@mail.ru

Goldovsky Boris
Doctor of Arts, historian and theatre theorist, theatre critic, dramatist, playwriter, and educator. Member of UNIMA, the Russian Theatre Union, member of the Russian Pen Center; founder of the S.V. Obraztsov Memorial Apartment Museum, the S.V. Obraztsov International Puppet Festival («Obraztsovfest»), and the Russian puppeteer journal *Theatre of Miracles*. Artistic director of the S.V. Obraztsov State Academic Central Puppet Theatre (Moscow, 1995–2012), Artistic director of the Moscow State Puppet Theatre (Moscow, from 2014 to date).
Contacts: goldboris@yandex.ru

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

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

Kovalenko Galina
PhD (Arts), professor of Department of Foreign Arts Studies at Russian State Institute of Performing Arts. Theatre historian, drama critic. Her published works include the

monography Edward Albee (2020), M. Esslin. The Theatre of the Absurd (translation and Preface, 2010), M. Shevtsova. Dodin and the Maly Drama Theatre. Process to Performance (translation and Preface, 2014), plays by D. Hwang, T. Williams, H. Pinter, M. Bartlett.
Contacts: galinadrama@mail.ru

Kozlenkova Margarita
Graduate of the Russian State Institute of Performing Arts (RGISI), master (Theatrical Art), playwright.
Contacts: marko89@bk.ru

Kurbatova Svetlana
Director, educator, head of the non-state movement theater *Rain People* in St. Petersburg. In 2021 she finished her postgraduate studies at the Russian Academy of Sciences. The circle of scientific interests is new actor trainings in the European theater of the XX century. Brook, Grotowski.
Contacts: yes-teatr@mail.ru

Kuznetsova Yevgenia
Theatre studies specialist, graduated from the Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinema (LGITMiK, now the Russian State Institute of Performing Arts) in 1985 and postgraduate studies at the All-Russian Research Institute of Art Studies in 1990. From 1996 to 2020 was the Literary Director and assistant of the Artistic Director at the Moscow Sovremennik Theatre. Author-compiler and editor of several publications devoted to the history of the Sovremennik, curator of the exhibition *Sovremennik's Contemporaries* (2021), creator of several programs aimed at the interaction of the theater with young directors. Since 2021, Associate Professor of the Department of Production and Management of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). Honored Worker of Culture.
Contacts: totska@mail.ru

Lampasova Anna Vladimirovna
PhD student of the Department of History of the World Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS)
Contacts: lampasova_a@mail.ru

Likhacheva Olesya
Graduated from the Russian State Institute of Performing Arts with a master's degree in Theatrical Art (educational program *Theatre as Research*).
Contacts: likhacheva85@gmail.com

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

Pesochinsky Nikolai
PhD in Art History, Professor of the Department of Russian Theater of the Russian State Institute of Performing Arts in St. Petersburg. As a researcher and compiler, he participated in the publications *Meyerhold in Russian Theater Criticism. 1920-1938*, *Meyerhold: On the History of the Creative Method*, *"Love for Three Oranges"* (commented reissue of the journal), *Vsevolod Mejerchold. L'Attore Biomeccanico*, *Russian Acting Art of the Twentieth Century*. Author of articles on the history of theater studies, on art of directing of Anatoly Vasiliev, Eimuntas Nekrošius, Lev Dodin, Valery Fokin, Andrey Moguchy, Oskaras Koršunovas, Yuri Butusov, Krystian Lupa, Andrii Zholdak, Dmitry Volkostrelov et al. Compiled and authored sections in the book *Seminar on Theater Criticism*. Member of the Executive Committee at International Association of Theater Critics.
Contacts: pesochinsky@yahoo.com

Rusakova Sofia Sergeevna
Theater critic. Published in the magazines *Teatr*, *Teatron*, etc.
Contacts: rusakovasofia@yandex.ru

Silyunas Vidmantas
Dr. habil. in Arts, Professor, Honored Artist of Russia. Head of the Iberoamerican Art Sector at the State Institute for Art Studies, Head of the Art Studies Department at Moscow

Art Theatre School, Professor at the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), member of the board and jury member of the international Stanislavsky Fund.
Contacts: espvalencia@mail.ru

Starikova Lyudmila
18th century Russian theatre historian, Doctor of Arts, Chief theatre researcher at the State Institute for Art Studies. The area of expertise: documentary study of Russian theatre history of the 18th century. The author of 9 books and a great number of research articles. The laureate of the Russian Federation Ministry of Culture Prize (1997) for the book *Theatre Life in Russia in the Reign of Anna Ioannovna*; the Stanislavsky International Prize (2001) for the book *Moscow of Old Times. Heroes of Life and Stage*; the Moscow Government Prize for Literature and Arts (2004) for the book *Moscow of Old Times. Heroes of Life and Stage*; the Gold Medal winner of the Theatre Festival in Novi Sad, Serbia, at the 13th Triennial of theatre books and periodicals (2003) for the book *Moscow of Old Times. Heroes of Life and Stage*; Culture Achievements Award (2002). Winner of the *Theatre Novel Prize* (2019) for the book *Theater and Spectacles of Russian Capitals in the XVIIIth Century. Historically documented essays* (2018).
Contacts: liudmistar@gmail.com

Stolnaya Ksenia
Graduate of Theater Studies faculty of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). Theatre reviewer.
Contacts: 5758583@mail.ru

Strutinskaia Elena
PhD in Art History, theatre historian. Leading research associate of V.E. Meyerhold Theatre Legacy Study Department at the State Institute for Art Studies.
Monographs by the author: *Theater stage designers' pursuits: Petersburg-Petrograd-Leningrad, 1910–1920-es.* Moscow, SAHI, 1998; *Maly Theater stage designers. XX century.* Moscow, Maly Theater. 2014.
Articles and chapters on theater and stagecraft by the author: *Mnemosina* (Issue 1, 1996; Issue 2, 2000; Issue 3, 2004; Issue 4, 2009; Issue 7, 2019). *Alexander Golovin* (State Tretyakov Gallery, 2014). *Chamber theater and its stage designers* (State Central Theater Museum, 2014). *Vassily Polenov* (State Tretyakov Gallery, 2019). *Land on end. On the history of Russian theater expressionism* (St. Petersburg State Museum of Theatre and Music, 2019). *Yury Annenkov, Revolution behind the door* (MRI. 2020), and others.
Contacts: elenas-22@mail.ru

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

Yefremova Nadezhda
Art historian, PhD in Art History. Senior research associate at the State Institute for Art Studies. Lectures at Moscow Art Theatre School.
Contacts: nefremeo@yandex.ru

Yegoshina Olga
Professor, Dr. habil. in Arts. Leading research associate of the Research Sector at Moscow Art Theatre School. Lectures on the history of the Russian Drama Theatre of the 20th century at Moscow Art Theatre School. Author of books: *Innocenty Smoktunovsky's Actor Notebooks, The Leading Actors. Russian stage on the edge of Millennium, Lev Dodin's Theatre Utopia*, etc.
Contacts: ovegoshina@rambler.ru

Pro Present

stage opening	10	Olga Yegoshina **Old Motorcycle, Where are You Rushing Off-Road?**
	16	Yevgenia Kuznetsova **Privilege of the Last Word**
	22	Ksenia Stolnaya **Honey and Poison of Derisive Fate**
glance at something	32	Margarita Kozlenkova **Space as the Hero of the Play**
	46	Olesya Likhacheva **Theatrical Forms during the COVID-19 Pandemic**
close-up	58	Galina Kovalenko **Patriarch of British Theatre**
	72	Victoria Peshkova **Method of Successive Approximations**
main persons	88	Maria Khalizeva **Deus ex Machina**
experience and thoughts	116	Alexei Bartoshevich **Peter Brook, Seeker of Theatrical Universality**
	128	Svetlana Kurbatova **The Influence of George Gurdjieff's Idea on Peter Brook's Work during the Experimental Workshop *Lamda***
	146	Dmitry Trubochkin **Working with Ancient Chorus in the Theatre of XX Century**

Pro Books

166 Nikolai Pesochinsky
Meyerhold. Biomechanics. Slow Reading

180 Dmitry Trubochkin
A Passion for Theatre History:
On the Latest Books by A.A. Chepurov

190 Nadezhda Yefremova
"Sounding the Stage as if it Were Alarm ...".
The Experience of a Collective Monograph
about Erwin Piscator

Pro Memoria

theátro

204 Vidmantas Silyunas
The Path to Harmony

228 Sofia Rusakova
Sound Score of Calderón's Drama *Life is a Dream*

248 Anna Lampasova
Court Theatre of Queen Anne of Denmark
and the Images of Power in the Masque
of *The Vision of the Twelve Goddesses*

264 Maria Luisa Ferrazzi
The First Italian Choreographers
at the Russian Court.
Antonio Rinaldi (Fusano)

290 Lyudmila Starikova
Dot or Three Dots in the Funeral Detective?
(Where the "First Russian Actor"
F.G. Volkov is Buried)

theatre stories

312 Boris Goldovsky
Demmeni's System

330 Konstantin Cherkasov
The Moscow Art Theatre Production in the Name of Pushkin – Version 2

340 Elena Strutinskaya
Guillotine on the Soviet Stage in 1931. N.P. Akimov's Scenography for the Play A Fear

364 Anastasia Arefieva
«Conspiracy of Feelings». Spanish Cycle of Nikolai Akimov

386 Violetta Gudkova
Michail Bulgakov. A Play about Soso Dzhugashvili

our publications

398 Natalia Balatova
Portrait of Alexei Stakhovich in the Interior of the Moscow Art Theatre

438 Yulia Galanina
***Love For Three Oranges*. Divertimento by Vogak, Meyerhold and Solovyov and Prokofiev's Opera**

Appendix

464 **Annotations**
About authors

к сведению авторов

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

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

К статье обязательно прилагаются:

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

Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо:

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

Правила оформления статей и иллюстраций:

1. тексты принимаются в формате MS Word;
2. имя автора и название статьи даются строчными буквами;
3. все примечания отмечаются сквозной нумерацией и даются в конце текста;
4. примечания на иностранных языках должны строго соответствовать правилам грамматики;
5. кавычки используются в виде «елочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате TIF, JPG (разрешение от 300 до 600 dpi);
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

С аспирантов и соискателей докторской степени плата за публикации не взимается.

Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.

Все указанные параметры обусловлены новыми правилами, установленными в 2008 году Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки России (ВАК) для изданий, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий».

information for authors

The Editorial Board examines the materials submitted for publication only if they fully meet the following requirements:

1. acceptable article size is up to 60 000 characters with spaces;
2. the number of illustrations (if proposed) shall be agreed with the editors;
3. tables, graphs and musical texts are not published;
4. the texts and illustrations are accepted on electronic media (CD) with the printout (2 copies) signed by the author or by e-mail: proscaenium@yandex.ru;
5. manuscripts are examined by the Editorial Board of the journal.

The article should be attached with:

1. a brief abstract of the article in Russian and English (up to 800 characters with spaces) and key words (5 to 10);
2. information about the author in Russian and English (with indication of scientific degree, scientific title, workplace, mailing address including zip code, phone, e-mail).

For graduate and doctoral students required:

1. to specify the Department and faculty of the institution or names of scientific institutions;
2. the stamped review from scientific supervisor, a leading specialist or the sending organization (2 copies).

Submission rules for texts and illustrations:

1. texts are accepted in MS Word format;
2. the author's name and article title are given in small letters;
3. the numbering of all notes must be continuous and the notes are given at the end of the text;
4. notes in foreign languages must conform strictly to the grammar rules;
5. quotation marks are used in the form of « »;
6. illustrations are accepted in TIF, JPG (resolution from 300 to 600 dpi);
7. captions below the illustrations should include the title of the artwork, the name of the author, performers, year and place of creation.

Post-graduate students and doctoral candidates will not be charged the fee for publication.

Materials that do not comply with these requirements will not be considered.

All of these requirements are enacted by the new rules established in 2008 by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russia (VAK) for publications included in the «List of leading reviewed scientific journals and publications».

ГИИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

вопросы театра
PROSCAENIUM

Главный редактор: В.А. Щербаков
Предпечатная подготовка: С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург
Корректор: А.В. Мартынова

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993 гг. Издание было возобновлено в 2006 году. Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону театральной журналистики. Цель журнала – вспомнить опыт корифеев театроведческой науки, которые умели сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и настоящее, старые и новые смыслы. Издание предназначено театроведам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер.

The journal as a whole is devoted to the topical theatre problems and continues the tradition of the almanac *Voprosy Teatra*, which was published in the Institute for Art Studies from 1965 to 1993. The edition was resumed in 2006. Life and theatre are different today. The theatrology is increasingly focused on the study of the theatre's past; theatre criticism is increasingly drifting in the direction of theatrical journalism. The purpose of the journal is to recall the experience of theatre studies coryphaeuses who knew how to join theory and practice, how to link past and present, old and new meanings. The edition is intended to theatre critics, art historians, culture experts, lecturers and students of humanitarian universities, as well as just theatregoers who love theatre and believe that it does not die.

Адрес редакции:
125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5, Государственный институт искусствознания. Редакция журнала «Вопросы театра».
Контактный тел.: +7 (910) 456-31-94
e-mail: proscaenium@yandex.ru

Editorial Office Address:
The Editorial Board of «The Problems of the Theatre».
125009, Moscow, Kozitsky pereulok 5, The State Institute for Art Studies.
Contact phone: +7 (910) 456-31-94
e-mail: proscaenium@yandex.ru