

Инна и Костя.

Из истории науки о театре

Домашнее и ласковое написание имен великих историков и театральных писателей – Инны Натановны Соловьевой и Константина Лазаревича Рудницкого – должно (по моему замыслу) показать их отношение друг к другу. Оно заслуживает внимания читателя хотя бы потому, что много отличалось от принятого в нашей высококонкурентной среде безоглядного сражения самолюбий.

С Рудницким я был знаком в последние два года его жизни. Нам не довелось много общаться: был разгар «перестройки» и у К.Л. стали выходить книги зарубежом. Он радостно упархивал то в Париж, то в Лондон, то в Нью-Йорк. В шутку называл себя интердевочкой (роман Кунина публиковался тогда в журнале «Аврора» и был интересен всем). Соловьеву в наших беседах упомянул, кажется, всего пару раз. Один микросюжет мне запомнился. К.Л. рассказывал, как в Париже И.Н. потащила его на выставку Рене Лалика, Рудницкому совершенно неведомого. Главным мотивом рассказа стало отнюдь не описание шедевров декоративного искусства *Art Nouveau*, а восхищение безграничной эрудицией И.Н. В дальнейшем мне не раз приходилось испытывать подобное же чувство.

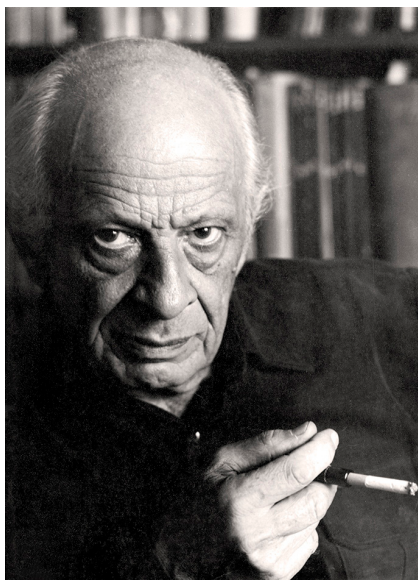
В отношении личного общения, с И.Н. мне повезло гораздо больше, чем с Рудницким, – она дарила меня своим дружеским расположением долгие годы. Рассказов про К.Л. было немало, но чаще всего возникал образ недавнего фронтовика в гимнастерке без погон, вылепленный абсолютно влюбленными словами. Будто не со страшной войны вернувшийся (ее К.Л. закончил позже многих, в Маньчжурии), остроумный, ничего и никого не страшящийся, радостно открытый впечатлениям Костя явился в девичий мир театроведческого факультета ГИТИСа подобно пылающей комете и создал, судя по всему, многие завихрения.

Притягательные человеческие качества подкреплялись огромным обаянием таланта. Оба были наделены им в чрезвычайной мере. И с радостью взаимно признавались в любви к точным словам, умениям и прозрениям друг друга.

Собственно, содержание публикуемого документа именно в этом и состоит. Однако только любовью не ограничивается.

Между корешков на одной из книжных полок ушедшей в 2024-м И.Н. Соловьевой обнаружилось письмо, направленное ей К.Л. Рудницким в 1976 г. Оно рождено чувствами и мыслями, которые появились у К.Л. после прочтения трех статей И.Н. Эти тексты составляли части докторской диссертации Соловьевой, защищенной в Институте искусствознания в 1974-м. Много позже (в 1980–1994 гг.) они вошли в шеститомное издание режиссерских экземпляров К.С. Станиславского¹.

Не разделить восхищение Рудницкого трудно. Среди блистательных книг Соловьевой ее предисловия к партитурам Станиславского занимают, на мой взгляд, особое место. Для понимания искусства



К.Л. Рудницкий

режиссуры это работы фундаментальные. В них И.Н. не только формулирует важнейшие понятия – такие, как, например, режиссерский сюжет. С предельной внимательностью к документу Соловьева показывает рождение смыслов и образов огромного поэтического охвата из тех схемок, планчиков и скупых ремарок, с помощью которых Станиславский создает сценический текст своих спектаклей. Режиссер размечает пространство, набрасывает мизансцены, сочиняет знаки – причем зачастую простейшие (выше–ниже, ближе–дальше). Из этих материальных, очень понятно как реализуемых на сценической площадке объектов конструируется полнота жизни в предполагаемых обстоятельствах, имеющая свои тона и звуки, настроения и ритмы.

Разыгранный в воображении Станиславского и зафиксированный им на бумаге план будущего спектакля Соловьева видит с поразительной ясностью. Найденные ею слова превращают знаки в мысли и чувства такого напора, живописной плотности и заразительности, что и ты, как читатель, тоже втягиваешься в необычайное действо. И уже не разделяешь, где Станиславский, где Соловьева, а где пирует твое собственное воображение.

Мастерством реконструкции Рудницкий владеет в неменьшей степени. Его «портреты» мейерхольдовских спектаклей – абсолютная

ценность отечественного искусствознания. Поэтому восхищение К.Л. конструктивно и не лишено замечаний и пожеланий.

Показательно стремление Рудницкого вписать постановочное творчество Станиславского в широкую панораму отечественного сценического искусства начала XX в. Как-то Татьяна Израилевна Бачелис рассказывала, что доставшаяся их поколению историография русского театра воспринималась ими как авгиевы конюшни. Оставленные предшественниками перлы необходимо было очистить от навоза, которым их обильно умастили соображения идеологической конъюнктуры и девиации однобокой любви. Свою миссию Рудницкий видел в повторении наименее эффектного подвига Геракла.

Во времена написания публикуемого письма у К.Л., видимо, уже начал вызревать замысел труда, обобщающего историю русских режиссерских идей начала XX в., – его последней книги. Отсюда и замечания к соловьевскому «портрету» спектакля «Месяц в деревне».

В истории возникновения и становления режиссуры Рудницкий увидел сближение – эстетическое и тематическое – очень разных художников 1910-х гг. Ему казалось, что под поиски новой театральной выразительности Станиславским, Мейерхольдом и Таировым можно подвести единый знаменатель – традиционализм (привычно относимый историками исключительно к Мейерхольду, его публично провозгласившему). В последней своей книге он предпримет яркую попытку доказать, что в «Месяце в деревне» (с него К.Л. начнет хронологию театрального традиционализма) Станиславский преследовал задачу стилизации тургеневской эпохи².

Соловьевой эта идея оказалась неблизкой. В последней редакции текста, породившего замечания К.Л., она высказалась со всей определенностью: «Отказавшись от стилизации и от исторической ностальгии, добиваясь ясности и пронизательности вживания, режиссер умел передать ощущение: “та старая жизнь” – совсем иная, от нашей в бесконечно многом отличная. <...> Жизнь другая – по ритмам. Именно через ритм прежде всего и достигалось чудо отделения, чудо “другого века”»³.

В книгах Соловьевой и Рудницкого можно обнаружить множество примеров их невыпяченной полемики друг с другом. Точнее даже так: полемики с идеями и ощущениями друг друга. Впечатывая каждый свои следы в историю русской режиссуры, они вместе создают тот объем свежего воздуха, которым столь легко дышит мысль.

26.XI.76.

Дорогая Инна!

«Прошла пора одических поэм» и – прошла пора писем. Эпистолярным жанром все мы пользуемся, кажется, ради одной Раисы Беньяш⁴: иначе обидится. Но я вот понял, что по телефону – как обычно – не сумею выразить тебе *многие* чувства, которые вызвали у меня все твои последние работы о МХТ – от «Царя Федора» до «Трех сестер» и «Месяца в деревне», – и потребность именно написать тебе стала одолевать. Почему бы и не подчиниться этой потребности?! В конце концов, существуют же какие-то эмоции, невыразимые ни в телефонных разговорах, ни даже просто в разговоре «глаза в глаза». И есть в нашей работе, будничной, кропотливой и тяжелой, некий высший смысл, ради которого «издерживается жизнь» и о котором запросто не скажешь: неловко, не говорится как-то. Даже и вот еще что: будто ставится под сомнение наша бывалая, засаленная, профессиональная ремесленность: ведь все-то мы знаем, что почем, все умеем, каждый день гоним строку, ищем слова.

Именно сквозь ремесло, отбрасывая ремесло прочь и думая о некой высшей цели, которой это самое ремесло повседневно прислуживает, я тебя читал и перечитывал. И то, что я сейчас пытаюсь выразить, – просто чувство влюбленности в тебя.

Конечно, настанут какие-то времена, когда какие-то другие, тоже, вполне вероятно, талантливые люди, будут писать о том же самом – и пойдут за тобой, по твоему «живому следу». Но уже никто и никогда не сможет ни миновать, ни оспорить твое удивительное, единственное, раз и навсегда найденное определение «кантиленности» постановки «Трех сестер». И поразительное, пронзительное замечание, что К.С. угадывал, как оскудеет, опустеет жизнь, когда не станет дома Прозоровых. И великолепную догадку о том, зачем нужны были корсеты в «Месяце в деревне»⁵. И еще десятки таких же (самых разных, идущих во все стороны!) как будто маленьких открытий, сливающихся в одну тему яростной (подспудно!) защиты духовности (которая в защите нуждается!) и красоты (исчезающей, тонущей и *спасаемой* твоей работой).

Передо мной сейчас лежат четыре твоих статьи («Федор», «Вишневый сад», «Три сестры», «Месяц в деревне»)⁶. Все четыре великолепны, две последние – «Три сестры» и тургеневская – особенно восхитительны в этом вот высшем и для меня единственно-главном смысле. Не потому только, что музыкально, по письму, по близости письма к тому, о чем пишется, они на октаву выше всей остальной литературы о МХТ и К.С.



И.Н. Соловьева

(Хотя и это бесспорно.) А потому, что есть в них уже и не зависимое от предмета дыхание собственной, твоей авторской темы. И от того, конечно, желание, которое я тебе сто раз высказывал, чтобы они были собраны в книгу (пусть не сейчас, пусть после книги о Немировиче⁷, но – непременно!), становится особенно острым. Ибо это будет не просто и не только книга о МХТ или К.С., но и книга, в которой наше поколение – твоими устами – выскажет себя, свои надежды, верования и *возражения*.

Статья о «Трех сестрах», по-моему, идеальна. Я бы убрал из нее только мелькающее кое-где кухонное (из кухни К.С.) словечко «нажито» (чувство, состояние etc). К статье о «Месяце в деревне» я бы советовал тебе потом кое-что добавить. А именно: первое обращение к «Миру искусства» и вообще к традиционализму (который всегда приписывается одному Мейерхольду, но который, думаю, начинается с мхатовского «Горя от ума» и вообще явление всеобщее для русского театра после 1905 года, а с приглашением Добужинского – осознанное, решенное, твердо принятое). С этим связан весь мотив обдуманной красоты спектакля (как бы возражение «Ревизору», в котором клопов давили!). И момент, который ты упускаешь: *круг в плане*. До «Месяца в деревне» за всю историю МХТ круговые планировки были допущены только дважды

и эпизодически: одна – в «Цезаре», одна – «Горе от ума», и обе были исторически и бытово обоснованы. А тут круг разлегся в планах интерьера и сада, хотя история, быт, пейзаж – все этому возражало. И еще. Ты мало обращаешь внимания (хотя абсолютно верно пишешь о законе симметрии и статичности, как о принципе всего спектакля) на *полемичность* этой симметрии и статичности по отношению ко всем прежним спектаклям МХТ. Обожали композиции диагональные, сдвинутые, скошенные, и *вдруг* – симметрия и фронтальность везде, *как закон*. Обожали динамику, расхристанность, и вдруг – не просто статичность, а невероятно длительная *неподвижность*, застылость мизансцены. Обожали правду со всеми ее неряшливостями, и вдруг – красота, да такая, что кто-то из рецензентов писал: не русские помещики, а парижане в Булонском лесу! Вот этого самого «и вдруг!», *поворота* К.С. мне тут не достает.

А знаешь ли ты, что дочь Кошке еще жила в Староконюшенном и моя Таня⁸ шила у нее лифчики? И что внучка Кошке Маринка Шадрина живет где-то рядом с нами на Аэрофлоте, очень красива, но, увы, лифчики шить не умеет? Она была Нейкина⁹ подруга.

Впрочем, все это – в сторону: и «круг», и Маринку, и лифчики.

Суть моего письма очень простая: объяснение в любви к твоему таланту, к твоей работе, к тебе, какая ты есть.

И я не прошу прощения за то, что письмо получилось длинное. Боюсь другого: что все-таки не сумел достаточно ясно выразить, *как* восхищаюсь тобой. А заодно и Верой¹⁰, ибо знаю, что ее энергия и воля – передаются тебе и живут тобою.

Целую тебя нежно и благодарно.

Костя Рудницкий

Публ., предисл. и коммент. В.А. Щербакова

¹ См.: Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского: В 6 т. / Н.-и. комис. по изуч. и изд. наследия К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького; Ред. В.И. Виленкин, И.Н. Соловьева. М.: Искусство, 1980–1994.

² См. главу «Традиционализм» в: *Рудницкий К.Л.* Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М.: Наука, 1990.

³ Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского, т. 5, с. 55–56.

- ⁴ Речь идет о Раисе Моисеевне Беньяш (1914–1986), театральном критике и историке. Она жила в Ленинграде, и для москвича Рудницкого переписка с нею выглядела естественной необходимостью.
- ⁵ Стоит привести большую цитату: «Когда речь идет о Наталье Петровне, в режиссерском экземпляре возникает слово-знак: “корсет”. Можно прочесть его как напоминание о стянутости, зашнурованности, к которой раз навсегда приучена героиня <...>. Но воспитание заключается в том, что корсет не мешает, а только держит, оберегает красоту движения. Волею Станиславского, кстати, и для него самого [он играл Раkitина – В.Щ.], и для Н.О. Массалитинова в роли Ислаева, и для Р.В. Болеславского в роли Беляева стали обязательны корсеты. <...> Если можно подумать, что Станиславскому просто хотелось быть в роли стройнее, то Болеславский и так был молод, ему про это не приходилось думать. Видимо, настоящие, шитые в магазине Кошке корсеты стали необходимы в том же качестве, в каком до поры было нужно само слово-знак: они должны были дать телесное ощущение привычной выправки, телесное ощущение “правил”, “воспитанности”, “нераспушенности”, которое в спектакле Станиславского так много значило». Цит. по: Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского, т. 5, с. 67.
- ⁶ Статья о «Царе Федоре» «Зачем режиссеру быть гениальным» напечатана в журнале *Театр* №2, 1973, с. 104–120. Статья «Реальность с заглавной буквы (“Вишневый сад”))» в журнале *Театр* №8, 1974, с. 55–64. «“Три сестры” – 1901» в сборнике «Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр» (М.: Книга, 1976, с. 102–126). «“Месяц в деревне” (Художественный театр, 1909)» в журнале *Театр* №7, 1976, с. 104–128.
- ⁷ Имеется в виду работа И.Н. над книгой: *Соловьева И.Н.* Немирович-Данченко. М.: Искусство, 1979. 408 с. (Серия «Жизнь в искусстве»).
- ⁸ Речь идет о Татьяне Израилевне Бачелис (1919–1999), историке театра и кино, жене К.Л. Рудницкого.
- ⁹ Имеется в виду Нея Марковна Зоркая (1924–2006), историк кино, друг и коллега по Институту искусствознания Т.И. Бачелис и К.Л. Рудницкого.
- ¹⁰ Вера Васильевна Шитова (1927–2002), соавтор и подруга И.Н. Соловьевой.

