



Движение театральной поэтики

Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 7 / Редактор-составитель В.В. Иванов. М.: Индрик, 2019. – 824 с.

Уже в седьмой раз Владислав Иванов заклинает богиню Мнемозину, собирая и публикуя документы по истории русского театра XX в. Общеизвестно, что наука приходит в движение только тогда, когда набирает новые факты как объект изучения, когда документальная фактура начинает корректировать исследовательские парадигмы, когда устоявшиеся концептуальные клише входят в конфликт с объективностью жизненных реалий. «Мнемозина» Владислава Иванова призвана подготовить и взрыхлить почву для новой истории театра, да, собственно, она уже и пишет ее, проявляя и делая зримыми человеческие и эстетические механизмы движения театральной поэтики отплывшего в прошлое, казалось, еще вчера такого живого и полнокровного театра XX в.

Многие из тех, кто становится героями «Мнемозины», еще совсем недавно были активными действующими лицами бурной эстетической драмы, но и теперь еще живы те, кто знал, помнил их, хранил их документы, слышал их рассказы, учился у них. Мятежный XX в. с его социальными катаклизмами разбросал по всему свету людей, пытавшихся противостоять его вихревым, центробежным силам – тех, кто стремился сконцентрироваться в тесных студийных сообществах, в кругу посвященных единомышленников, старался сохранить и отстоять себя в мире искусства. И потому документальные свидетельства об этих людях и об их художественных поисках теперь нужно выявлять буквально по крупичкам в самых разных собраниях и хранилищах, расположенных по разным берегам океана жизни. Для того чтобы выстроить панораму

событий, жизненных и эстетических, авторы публикаций седьмого выпуска «Мнемозины» обращаются к материалам и фондам РГАЛИ, Музея МХАТ, Петербургского музея театрального и музыкального искусства, Национальной библиотеки Франции, Библиотеки конгресса США, Гуверовского института войны, революции и мира, Театральной коллекции Гарварда, Израильского центра документации сценических искусств. Источниковедческий «винегрет» здесь не только оправдан, но представляет собой единственно возможный путь для составления пазла – рассыпанной на тысячи кусочков картины.

Показательной является история, рассказанная израильским театроведом Ольгой Левитан о документах «Габимы», чуть было не выброшенных на помойку и спасенных директором Израильского центра документации сценических искусств Шимоном Лев-Ари. Среди обнаруженных бумаг оказалась и переписка дирекции знаменитого театра с такими выдающимися театральными деятелями, как Михаил Чехов и Алексей Дикий – эти материалы подробно комментируются в нынешнем выпуске «Мнемозины».

Другой уникальный блок документов представляет фонд деятелей русской театральной эмиграции из собрания баронессы М.Д. Врангель, хранящийся в Гуверовском институте войны, революции и мира. В.В. Иванов, предваряя большую подборку документов и прослеживая историю формирования этого фонда, излагает поучительный сюжет о том, как родовитая представительница русской эмиграции с поистине подвижническим упорством собирала свидетельства о жизни и творчестве наших соотечественников за границей. Автор публикации вводит в научный оборот документы, представляющие большой интерес для истории русского драматического и балетного театра. Здесь материалы, связанные с такими значительными фигурами, как Анна Павлова, Тамара Карсавина, Бронислава Нижинская, Сергей Бертенсон. Переписка последнего с М.Д. Врангель много добавляет к биографии самого Бертенсона, тесно связанного и с дореволюционной императорской сценой, и с зарубежными гастролями Художественного театра.

В материалах седьмой «Мнемозины» обнаруживаются не только сюжетные и человеческие переключки, но вольно или невольно проявляются выстраиваемые векторы движения театральной эстетики. Так, первая публикация, великолепно подготовленная Е.И. Струтинской, посвящена художникам Театра В.Ф. Комиссаржевской – Н.Н. Сапунову, В.Д. Милиоти, В.К. Коленде, В.И. Денисову, Л.С. Баксту, К.А. Сомову,

М.Ф. Якунчиковой, Н.Д. Давыдовой – и опытам условного символистского театра, которые вел В.Э. Мейерхольд («Меня безумно влечет Ваш театр...» / Письма художников В.Ф. Комиссаржевской и Ф.Ф. Комиссаржевскому. С. 11–46). Замечательная сама по себе, она вдруг остро резонирует в материале, посвященном постановке вагнеровской «Валькирии» в Большом театре, над которой бился С.М. Эйзенштейн в 1940 г. В его дневнике, заново прочтенном и откомментированном В.В. Забродиним (с. 487–558), обнаруживаются следы явной полемики ученика с учителем не только на поле интерпретации вагнеровской театральной концепции, но и в плане утверждения совершенно иного пространственно-временного континуума действия, основанного не на горизонтальном, «барельефном» построении, исходящем из творчески развиваемой романтической тезы Л. Тика, а из «вертикальной» мистериальной доминанты пространственно-мизансценического развертывания.

Переписка Б.В. Казанского с Мейерхольдом 1910–1933 гг. (публикация, вступительная статья и комментарии В.В. Иванова. С. 47–92) обнаруживает не только мотивы, связанные с поисками историко-культурных источников для постановки оперы Р. Штрауса «Электра» (1913), но и вскрывают один из ключевых методологических вопросов развития театральных систем. Уже в 1920-е гг., обратившись к изучению современной театральной эстетики и задумывая исследование о Мейерхольде, Б.В. Казанский задает герою своей будущей книги ключевой вопрос: каким образом объяснить его переход от метода импровизации в духе *Commedia del'Arte* в 1910-е гг. к театру конструктивистскому, каким он родился в 1920-е гг.? Здесь исследователь невольно вскрывает противоречие между эволюционным и революционным путем развития театральной эстетики – при том, что упорно доискивается связи между, казалось бы, оборванными концами художественной нити. И речь идет не об однозначном ответе на поставленный вопрос о том или ином понимании и интерпретации эстетических «скачков» художника, а о самой постановке проблемы, о необходимости заострить внимание на парадоксальном явлении в «театропонимании» режиссера, объяснение которому должно искать и находить театроведу.

Особый сюжет составляют коллизии, связанные с судьбами Московского Художественного театра и его студий. Несмотря на то, что в последние десятилетия самим МХТ и его исследователями было сделано немало в плане публикации исторических документов и научного воссоздания картины движения жизни и эстетики театра в 1920–1930-е гг.,



Р.В. Болеславский – Беляев.
«Месяц в деревне» И.С. Тургенева.
МХТ, 1909 г.

материалы нынешнего выпуска «Мнемозины» оказываются в высшей степени репрезентативными и внутренне связанными друг с другом. Интереснейшим в данном случае является эпистолярный блок, представленный письмами В.И. Качалова периода европейских и американских гастролей 1922–24 гг. («...Сам бы поехал только в Россию»). Публикация, вступительная статья и комментарии М.В. Львовой. С. 197–288). Помимо многочисленных бытовых зарисовок гастрольной одиссеи и портретных характеристик главных мхатовских лиц, главное, что прослеживается в этих текстах, – это острое ощущение кризиса, идущего от отсутствия новых задач и творческой работы над новым материалом, о чем В.И. Качалов прямо и достаточно резко пишет самим К.С. Станиславскому и Вл.И. Немировичу-Данченко. При этом творческий кризис он ощущает лично, прежде всего относя его к своему собственному искусству, к так называемой «потере имени», что по сути означает выпадение его творчества из эпицентра общественного интереса.

Соотношение творческих проблем и общественных коллизий, развертывающихся в стране и заставляющих позиционироваться и в жизни, и в искусстве, очень явственно проявляется в публикации беллетристически ярких страниц воспоминаний ученика и последователя К.С. Станиславского Ричарда Болеславского («Ричард Болеславский меж огней в Москве 1917-го»). Публикация, перевод, вступительная статья,



В.В. Соловьева

подбор иллюстраций и комментарии С.Д. Черкасского. С. 47–92). Здесь зримо представлена драма самоопределения молодых людей, связанных любовью и самоотверженной преданностью своему искусству, но ставящих себя перед выбором пути в жизни. Автор комментариев дает подробную историческую хронику событий 1917–18 гг. (она позволяет остро ощутить контекст художественных и жизненных событий), доискивается до неизвестных деталей и подробностей жизни героев, идентифицирует лица персонажей, появляющихся на страницах воспоминаний Болеславского, написанных уже в годы эмиграции.

Проблема позиционирования амбивалентна. С одной стороны, она разводит людей, творческих соратников, учителей и учеников по разные стороны границ и разделяющих жизнь океанов. С другой стороны, она заставляет с особой остротой проявлять некие универсальные черты творческих систем, что позволяет сохранять или наводить мосты между различными островами жизненного архипелага. В этом смысле опыты сотрудничества русских режиссеров Алексея Дикого и Михаила Чехова со знаменитым еврейским театром «Габима», вышедшим из России в мировое плавание, оказываются весьма интересными и показательными («Что вы думаете о Шейлоке?» Публикация, вступительная статья и комментарии О. Левитан и Я. Кор. С. 321–358). Если в ярком, динамичном режиссерском искусстве А.Д. Дикого развивалась лишь определен-

ная социально-гротескная линия искусства «Габимы», порою входящая в противоречие с ностальгически-лирическими настроениями зрительской аудитории этого театра, то стремление М.А. Чехова на материале шекспировской комедии «Двенадцатая ночь» возвести национально-специфические черты «театра на языке иврит» к общечеловеческому универсализму оказалось весьма органичным и перспективным.

Одним из важнейших инструментов построения исторической поэтики театра является визуальная реконструкция и анализ сценических текстов, реконструкция театрального события как некоего сверхсюжета спектакля. И здесь визуальные, иконографические источники приобретают особое значение. В «Мнемозине 7» такого рода публикации занимают важное место. Уже упомянутая переписка художников с заведующим постановочной частью Театра на Офицерской Ф.Ф. Комиссаржевским не только уточняет детали оформления конкретных спектаклей, но и позволяет представить себе саму театральную атмосферу, то эстетическое пространство, в которое были вписаны постановки Мейерхольда. В этих письмах речь идет об оформлении зала, о колористической гамме занавесов и обивки кресел, о соотношении декораций и костюмов, об освещении и технологии декорационных перемен. Словом – о том реальном бытовании спектакля, которое предполагало участие зрителя в одном пространстве-событии (если позволено будет здесь использовать термин Макса Германа).

Вторая публикация Е.И. Струтинской под названием «Реалистическая химера» посвящена сотрудничеству А.Д. Дикого со знаменитым Малым театром в 1930-е гг., его работе над постановкой пьесы А.В. Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина» (С. 459–486). Автор публикации обращает наше внимание на исключительный факт взаимодействия этого, по преимуществу актерского театра с активной, острогротескной режиссурой, со сценографией А.Г. Тышлера, подталкивающего действие в сторону карнавализации образов мира и человека. Струтинская прослеживает, как инициированный директором Малого театра С.И. Амаглобели замысел спектакля трансформировался в процессе своей реализации (в итоге образ, первоначально предложенный А.Д. Диким и А.Г. Тышлером, был адаптирован и смягчен художником Прусаковым), и как Малый театр в очередной раз делал попытку включиться в систему яркой театральной режиссуры.

Интереснейшим примером художественной фиксации сценических образов является публикация рисунков Генрика Рипзама,



Тверской бульвар, дом Коробковой после обстрела. Ноябрь 1917 г.

зафиксировавшего актеров театра «Габима» в ролях из спектаклей «Гадибук» С. Ан-ского, «Голем» Г. Лейвика и «Корона Давида» Кальдерона («Габима» в рисунках Генрика Рипзама». Публикация, вступительная статья и комментарии О. Левитан и Я. Кор. С. 359–368). Блистательная графика художника передает главное – внутреннее состояние героев, выразительность пластики и мимики актеров. Художник сумел уловить и передать язык рук актеров, выразительность их глаз и жестов. Глядя на эти зарисовки, ясно понимаешь художественный строй актерской игры, возникает такое ощущение, что ты слышишь интонации, слышишь музыку этих спектаклей.

Помещенные в «Мнемозине» материалы, посвященные истории русского балета, так же зримо и динамично представляют движение поэтики этого вида искусства. Хореография М.И. Петипа, спектакли А.П. Павловой, искания и противоречия труппы С.П. Дягилева, постановки советских балетов за рубежом... Но, пожалуй, самым глубоким и показательным в плане проникновения в суть «театра движений» является блок материалов, посвященный выдающемуся хореографу Брониславе Нижинской. На страницах издания мы находим и автобиографию Б.Ф. Нижинской из собрания М.Д. Врангель, и статью Л. Гарафола «Бронислава Нижинская, Парижская опера и попытка создать собственную труппу» в переводе Е. Суриц и, наконец, дневниковые записи самой Нижинской, подробно проанализированные и отком-

ментированные А.С. Галкиным. Последняя публикация продолжает ту, что была помещена в предыдущем выпуске альманаха. В текстах, напечатанных в седьмой «Мнемозине», отражающих творческие искания Б.Ф. Нижинской 1925–1930-х гг., мы как бы погружаемся в творческую лабораторию хореографа, получаем возможность наблюдать за «техникой» записи танцевального текста. Мы будто воочию представляем, как диалог художника со зрителем (о чем так эмоционально пишет автор дневника) через посредство пластической формы обретает свою оригинальную выразительность. В этом смысле становятся ясны слова Нижинской о том, что она воспринимает хореографию не столько как танец, сколько, прежде всего, как театр.

Движение лиц и эстетических сюжетов во времени – главное, за чем следишь, погружаясь в мир документальных свидетельств, помещенных и фундаментально прокомментированных в «Мнемозине». Перед читателем явлены яркие сюжеты из жизни представителей русской эмиграции, отъезды из России и несостоявшиеся возвращения, жизнь «на два лагеря», по ту и по эту сторону границы... Здесь все существует на грани науки и увлекательного романа. А иначе и не может быть, ведь движение поэтики запечатлевается в чувственном и художественном опыте тех, кому довелось соприкоснуться с ушедшими в историю сценическими созданиями и образами.

Александр Чепуров