2020 № 1–2

вопросы театра
PROSCAENIUM

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ

вопросы театра

PROSCAENIUM

2020 № 1–2

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
Л.А. Антонова

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

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

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

Вопросы театра. Proscaenium. 2020. № 1–2. – М.: Государственный институт искусствознания, 2020. – 448 с., ил.

ISSN 0507-3952
© Государственный институт искусствознания, 2020
© Вопросы театра. Proscaenium, 2020

Pro настоящее

первые сюжеты	10	Людмила Бакши **«Игра в джин». Сцена и музыка**
зеркало сцены	20	Елена Горфункель **Письма из Петербурга.** **I. Достоевский с гримасами** **II. Бунт по-японски**
	36	Ольга Егошина **На берегах пруда, реки и колдовского озера**
	44	Екатерина Кретова **Фаина варит борщ**
	52	Вера Сердечная **Человек сильнее мыши,** **или Страшная сказка о девяностых**
крупным планом	60	Анастасия Иванова **Три вечера в НЕЖНОвартовске**
	74	Галина Коваленко **Лондонские премьеры:** **мелодрама в интерьере эпохи**
	90	Любовь Овэс **Сценографы Петербурга** **А. Орлов и И. Чередникова: встреча с оперой** **(1998–2019)**
фестивальное	104	Ксения Стольная **Простивший Горький**
	122	Анастасия Иванова **А мне обидно стало за любовь**
искания новой сцены	130	Дмитрий Мозговой **Инновационные процессы развития** **театральной инфраструктуры.** **На примере театральной Москвы 2010-х гг.**

Pro книги

146 Мария Хализева
Испытатель боли

158 Андрей Юрьев
Возвращение мистерии

Pro memoria

феатрон

174 Наталья Щербакова
Легенда картины из Байё

196 Ирина Чернова
Костюм в раннем испанском театре: случай Лопе де Руэды

220 Елена Дунаева
Битва комедиантов, или Великая Иллюзия Пьера Корнеля

230 Людмила Старикова
Фёдор Григорьев сын из рода костромичей Волковых. Новые документальные сведения – против мифов

театральные истории

252 Елена Беспалова
«Легенда об Иосифе» – балет антрепризы Дягилева

280 Зоя Бороздинова
О постановках пьес Уильяма Шекспира в нацистской Германии

296 Максим Гудков
«Железный занавес» Бродвея: Пьеса К. Симонова «Так и будет!» в США (1947)

наши публикации 316 **«У Мейерхольда волчьи глаза», или «Органы порядка – остановитесь». Выступление В.Н. Яхонтова в защиту ГосТИМа (1928)**
Публ., вступит. статья и коммент. Владислава Иванова

штудии 340 Сергей Стахорский
Кулак и палка как орудия магии и игры

376 Елена Хайченко
От драмы к эпосу

404 Елена Двизова
Дикция актера русского театра (конец XVIII–XIX вв.) как отражение общих эстетических условий и времени

Аппендикс

424 Аннотации

437 Авторы

Pro настоящее

Людмила Бакши

«Игра в джин». Сцена и музыка

С Галиной Борисовной Волчек мы встретились в конце июля 2013 г. Она пригласила Александра Бакши и меня на встречу: «Я начала репетировать “Игру в джин”. Это мой последний спектакль. Я хочу его сделать с вами».

1

В маленьком уютном кабинете Волчек шла читка пьесы американского драматурга Дональда Л. Кобурна «Игра в джин». За столом сидели Валентин Гафт и Лия Ахеджакова. Пьеса им не очень нравилась. Лия все время ворчала: «По одной, по две, по три, по четыре, по пять. По шесть, по семь, по восемь, по девять, по десять. Сдаешь карты, сбрасываешь карты. И так бесконечно. Может переписать?». Гафт искал интонацию, смысл – то представлял себя крупным менеджером компании, то выброшенным из жизни стариком. Однако назойливый повтор: «По одной, по две, по три, по четыре, по пять…» доставал, видно, и его. Галина Борисовна спокойно отвечала: «Да, не Шекспир».

И вдруг сквозь бормотанье и актерский «бур-бур» возникло и повисло в воздухе какое-то напряжение. Мы боялись шевельнуться, чтобы не разрушить то хрупкое и неосязаемое, что волновало и будоражило.

После читки Галина Борисовна стала рассказывать, как много лет назад, молодым режиссером была приглашена в США на постановку. Там она увидела «Игру в джин» в исполнении двух гениальных старых американских актеров. С тех пор мечтала поставить пьесу в России. Предлагала разным режиссерам. И даже Товстоногову. «Современник» тогда был молод. «Теперь, когда мы постарели, это возможно. Мы сами уходящие натуры. Я… , Гафт… И мой последний спектакль – не об игре в карты. Он – о нас. Об уходе. О прощании. Мы держимся за жизнь, держимся за театр, а в пьесе это – игра. Что нас ждет? Что там? Никто не знает. Но у каждого свое представление».

Из театра мы вышли завороженные. Это ощущение продолжалось и тогда, когда шли репетиции, и когда мучительно складывались акты, и когда собирался спектакль и уже шли прогоны. Дойти до финала означало – разгадать какую-то тайну, понять что-то важное. Первый раз мы столкнулись с ситуацией, когда задача не формулируется. Ее нужно было почувствовать. Мы поняли, что единственный способ работать с Волчек – ходить на все репетиции.

«Игра в джин» Дональда Л. Кобурна – пьеса для двоих.

Действие во всех четырех картинах пьесы происходит в одном пространстве, на очень маленьком пятачке сцены – в крохотном заброшенном помещении для старого хлама. Фонсия Дорси и Мартин Веллер – противоположности. Он – топ-менеджер крупной компании. Она – провинциальная простушка. Волею судеб они оказываются в доме престарелых и коротают время за игрой в карты. Веллер, обучающий

Г. Волчек.
Фото автора

Фонсию играть в джин, постоянно проигрывает. Поэтому и раздражается, стараясь в ссоре как-то унизить ее. Каждая партия заканчивается скандалом. Однако в процессе игры они признаются сами себе и друг другу, почему остались одинокими, без детей, без близких, в доме престарелых. Такой сеанс психоанализа.

Концепция Волчек была принципиально иной. Тема неудачно прожитой жизни, травмы героев пьесы ее меньше всего интересовали. Главный конфликт – не между этими двумя обитателями дома престарелых, а между ними и окружающим миром. За что мы держимся, куда уходим? Что будет после жизни? Это совсем другая история.

Герои оказываются в доме, где не живут, а умирают. Их окружают больные, потерявшие разум и волю к жизни люди. Главное для героев – процесс игры. Игра ли это в карты, или игра на сцене. Она заставляет смертельно больного человека подниматься с кровати, выходить на сцену. И в этом смысл жизни.

В традиционных пьесах для двоих, когда внимание сосредоточено на общении героев, музыка неважна. Не так у Волчек…

Здесь необходимо музыкальное решение, которое поможет ощутить атмосферу дома умирания, поможет понять, что люди чувствуют, на что реагируют. «Прочертить» сквозную музыкальную линию.

Особенно трудно дались первая и финальная «точки» спектакля. Именно они определяли начало и конец пути.

2

В первой же сцене пьесы «Игра в джин» есть ремарка:

«Воскресенье, день для посетителей, вторая половина дня. Действие происходит на заброшенной веранде в доме для престарелых в начале семидесятых годов. Диван-кушетка находится слева. В правом углу скамейка, костыли. На веранде свалены отслужившие в доме вещи – ящики, раковины, чемоданы, инвалидные кресла. Яркий солнечный день еще в разгаре. Весна. Воскресенье. В доме для престарелых день для посетителей»[1].

Сразу возникает масса вопросов: почему там оказались герои пьесы, отчего в день общего праздника они стремятся к уединению, кто они – выброшенные на свалку жизни старики или счастливо доживающие свой век в уютном доме бюргеры? Почему ни Мартина Веллера, ни Фонсию Дорси не навещают близкие? И вообще, кто обитает в этом доме? Говорит же про него Веллер:

«Склад мертвецов, правда, еще не совсем готовых для кладбища, но полностью отрешенных от всяких мыслей и чувств. Хранилище для тел, в которых жизнь почти угасла»[2].

Композитор предложил Галине Борисовне ввести в спектакль актеров, которые за сценой, оставаясь невидимыми для зрителя, будут играть пациентов и персонал заведения. Конечно, найти театр, где актеры согласятся на столь неблагодарный труд, практически невозможно. Однако в «Современнике» такие люди нашлись: Дмитрий Смолев, Марина Феоктистова, Татьяна Корецкая.

С ними я работала над звуковым действием. Им предстояло стать **звукоперсонажами**. Сыграть роли медсестер, больных, их родственников, детей и внуков, но без слов, с помощью только музыкальных интонаций. Они же выступали за провинциальный хор, развлекающий пациентов. Так «Игра в джин» из пьесы для двоих превратилась в многонаселенную историю. А музыка с самого начала спектакля погружала зрителей в *контекст* событий и *атмосферу* происходящего.

3

День посетителей в доме для престарелых это, в основном, конкретная музыка: праздничное призывное звучание колокольчиков и колоколов, велосипедных звонков, вой сирены и веселый детский смех. Именно эта раздражающая суета вытолкнула Мартина и Фонсию на узкий пятачок сцены-веранды, там можно укрыться от посторонних глаз.

Л. Ахеджакова – Фонсия, В. Гафт – Мартин. «Игра в джин». «Современник». Фото автора

Но и здесь тревожно и неуютно: мерцает под потолком – будто вот-вот взорвется – электрическая лампочка, гудят настоящие электроприборы. Больше похоже на кратер вулкана, чем на островок уюта.

Изначально создавались *два звуковых пространства*: «здесь», перед глазами зрителя – пространство Мартина Веллера и Фонсии Дорси. «Там», за сценой – большой населенный людьми мир: и «старые кретины с остекленевшими глазами», и посещающие их родственники, и солнечные патронессы, и медперсонал, и клоуны, развлекающие постояльцев заведения, и дети. А еще – чужие восточные люди со своими странными мелодиями… Шаркающие старческие шаги беспомощны и слабы. Слышатся хриплые стоны и всхлипы: «Сестра… Сестра…». Далекие истеричные голоса бранящихся старух, крик, стук хлопающей двери и грохот падающих кастрюль. Звуковая какофония. Хаотичный разноголосый мир, который так ненавидят Мартин и Фонсия.

На языке традиционного театра это звуковое действие могло бы называться *интродукцией*. Александр Бакши называет его антипрологом. В нем переплетены события, обострены конфликты, сосуществует разнородный стилевой и жанровый материал. Но пока все, что мы слышим – невидимые звукоперсонажи. С этого момента начинается развитие музыкального сюжета. По ходу спектакля он будет возникать как контрапункт к действию: то переплетаясь с ним, то отступая на

второй план, то активно влияя на ход событий, а то и вовсе, как «взгляд откуда-то сверху из космоса».

Первая картина спектакля – экспозиция. Герои случайно встречаются, знакомятся, играют в джин. В музыке все больше и больше проявляются *обстоятельства внешние* – мир за сценой. То, что существовало в нерасчленимом единстве, обретает самостоятельность, проступает рельефно очерченными музыкальными персонажами. Слышны разные женские голоса – кашляющие и кряхтящие. Плач и неприятные жутковатые царапающие звуки, стоны больных. Чужеродным фоном звучит повторяющийся восточный монотонный напев: «Больница, больница…».

Среди гостей, развлекающих пациентов дома престарелых, есть хор из «Авеню Благодати», той самой церкви, в которой Фонсия Дорси мечтала провести остаток жизни. Хор страшно фальшивит. Однако Фонсия этого не замечает, слышит голоса каких-то мифических «своих», с которыми вступает в диалог, пытаясь встроиться в хоровое звучание.

Весь звуковой сюжет интродукции в «сжатом» виде повторяется в конце первой картины, тем самым подчеркивая ее значение как расширенной экспозиции. Так, в первой сцене обозначается основной конфликт и драматургические линии, помогающие понять, как и почему герои очутились «здесь», и почему они вместе.

В спектакле два действия. В них по две картины. Музыкальный сюжет строится таким образом, что каждая картина становится этапом развития. Параллельный звуковой мир, с которым взаимодействуют актеры, помогает понять смысл происходящего. Показать, как меняется отношение героев к окружающим и к себе. Как приходит постепенное осознание, что жизнь прожита и проиграна. Как наступает время прощания и как человек остается лицом к лицу с собой, своей жизнью, с Богом.

Во второй картине внешние события уходят. Герои остаются наедине с собой. И выясняется, что одиночество – самое тяжкое испытание. Все музыкальное развитие связано с тем, что происходит в голове героев. Веллер перестает слышать собеседника, потому что слышит только странный звук, заглушающий все, что ему говорят. Это не реальный шум, а музыкальные звучания, дающие ощущение уходящего сознания. Композитор называет их болью, шумом в ушах, головокружением. Физиологические симптомы умирания.

«Головокружение» – новый музыкальный мотив – появляется в конце картины. Это музыкальная метафора: высокие прерывистые звуки сопрано, похожие на скрипичные обертоновые звучания, протяженные медленные глиссандо у высоких голосов, шорохи, скрипы и стоны мужского голоса, равномерный холодный деревянный звук (ритм клавеса) кротали смычком. От головокружения свистит в ушах. Этот образ развивается и в третьей картине. Здесь уже полный разрыв с внешним миром, сосредоточение на себе. В тексте пьесы есть фраза: «Мартин Веллер погружается в забытье (или ко́му) – никого не видит и не слышит».

Фонсия и Мартин не случайно оказались в доме престарелых. Не сложилась жизнь у Веллера – растерял близких, ушла жена, он не знает своих детей. В бизнесе подвели партнеры, обобрали и избавились от него. У Фонсии Дорси – те же обстоятельства. Она всю жизнь ненавидела мужа, с которым рассталась в молодости, пошла на конфликт с собственным сыном лишь потому, что он, будучи взрослым, захотел увидеть отца. Герои оказались там, где оказались, не в силу внешних обстоятельств (война, стихия), но из-за разлада в собственной душе. Дорси все время слышит церковный хор. Она хочет туда, где, как ей кажется, живут свои. Но своих нигде нет, нет и мира в ее душе.

Музыкальный контрапункт помогает актерам. В третьей картине есть лирические «размышления» в партии рояля, женский плач-монолог в исполнении Марины Феоктистовой. Он появляется до того, как героиня заговорит о своей несчастливой судьбе. Плач-монолог – то, что уже произошло в ее душе, но еще не высказано.

В этом контексте последняя, четвертая картина самая жесткая. Герои наконец-то признаются друг другу в том, что жизнь проиграна. Поэтому и пытаются выиграть хотя бы в карты: «Я выиграю, и это меня утешит».

Звуковое решение здесь метафорично: музыки уже нет. Только буря, гроза, завывание ветра. Голый человек на голой земле. Человек в природе. Кто он есть? Кто он наедине с Богом? Кодой, послесловием – как взгляд ввысь, или, напротив, из космоса – звучит в финале новая тема: прозрачная и надмирная *Lux Aeterna*.

У Галины Борисовны Волчек есть очень неожиданное определение – «неформулируемая тишина». Однажды во время работы над спектаклем она просила кого-то из композиторов написать музыку, как будто падает снег. «Неформулируемая тишина, – говорила Волчек. –

Для меня это очень важное понятие. Тишина должна быть чем-то наполнена, но она должна быть действенно объяснима. Я часто говорила об этом так: предположим, тишина – это вечное понятие. Возьмем, например, тишину XIX века, дальше копать не будем, и сегодняшнюю. Это абсолютно две разные тишины. В сегодняшней тишине есть ряд звуков, которые мы не можем ни сформулировать, ни понять, они нам мешают или помогают, не важно, но это что-то конкретное: неоновое освещение, лампочки на улице, что-то еще, чего раньше не было и не могло быть, понимаете? Неформулируемая тишина есть в каждом моем спектакле, и она разная. Она всегда связана сценически с обстоятельствами, с актерским ощущением. Это то неуловимое, что составляет, как говорил Чехов, душу спектакля. <…> В "Крутом маршруте" есть гул. Когда во втором акте пытают польку, этот гул прерывается воплями людей. Это страшные вопли, прекрасно сыгранные за кулисами или записанные на фонограмму. Но гул тюремный я даже не могу показать, у меня нет звуковых возможностей. Это страшней, чем вопли. Потому что ты понимаешь, что кричит какая-то конкретная артистка, твоя коллега, которая только что курила на лестнице. А вот такой гул – гораздо более сильный образ. Это "мясо", из которого возникает звук. Тишина может быть звучащей, а может быть только-только с намеком на звук. <… >. Я имею в виду то, что невозможно напеть, невозможно показать. Это надо почувствовать»[3].

Такую тишину, наполненную светом и звуком, мы долго искали для финала. Художник по свету Дамир Исмагилов нашел яркий, переливающийся красками свет. Композитор Александр Бакши с помощью электронных фильтров преобразовал звучание женских голосов так, будто высоко в небе запели ангелы.

Многоголосную партитуру спектакля Валентин Гафт в процессе репетиций определил как симфонию из звуков, шумов и музыки, которая помогает актерам понимать и чувствовать, что с ними происходит. О музыке сказал, что она – «первый голос спектакля. И только второй голос – человеческий»[4]. И во время репетиций, и по прошествии лет, анализируя музыкальную партитуру спектакля, я продолжаю удивляться его интуиции, удивительно тонкой актерской отзывчивости, образному восприятию.

О такой принципиально лаконичной, сонорной партитуре трудно говорить как о симфонической, тем не менее драматургия всей постановки явно наводит на эту мысль. В «Игре в джин» два музыкальных

полюса, конфликтно взаимодействующих. Первый связан с образами внешнего мира. Второй – с внутренним состоянием героев, «музыкой внутри», «звоночками» ухода. Логика развития и взаимодействия этих звуковых полюсов организует и направляет музыкально-сценический сюжет. Он развивается на протяжении последующих картин, подобно «интонационной фабуле» симфоний[5]. Два музыкальных потока – «вовне» и «внутри» – порождают музыку финала. Звукообразы «внешней жизни», в которой есть люди, машины, хор, выступления гостей, звонки, стуки, в четвертой картине порождают грохот бури, завывание ветра. Музыку «внутри» (постепенный уход в другой мир) готовят хрустально чистые голоса, в финале – «пение ангелов».

О проблеме симфонического мышления в театральных постановках раньше часто спорили. В работе «О театральности музыки и о музыкальности театра» Л.В. Варпаховский ссылается на мысли В.Э. Мейерхольда, который «часто говорил о сонатно-симфонической форме спектакля, имея в виду *вступление и экспозицию* (изложение главной темы и побочных), *разработку*, в которой дается драматическое столкновение-коллизия далее, *репризу*, то есть повтор, в котором главная и побочная темы предстоят в новом аспекте… и ведут к *кульминации* (она может быть также перед репризой) и, наконец, *коду*, *заключение*, финал спектакля»[6]. Но, может быть, точнее слова самого Варпаховского, произнесенные на встрече деятелей культуры в Доме актера в 1967 г.: «Музыка сильна тогда, когда она имеет свою особую линию. В этом случае не только театр формирует музыку, но и музыка формирует действие на сцене»[7].

Работа с Галиной Борисовной была необычной. Она никогда ничего не объясняла. Спектакль строился шаг за шагом, звук за звуком. Каждая репетиция прибавляла малую толику понимания дальнейшего хода событий. На репетиции она могла прошептать композитору: «Здесь что-то должно быть». А он в ответ: «Я уже сочинил. Контрабас. Тихое соло». Волчек кивала удовлетворенно, в полной уверенности, что на завтрашней репетиции это услышит.

С актерами она тоже работала как-то непонятно. Просто просила Ахеджакову на какой-то фразе погладить спинку кресла. Ахеджакова выполняла просьбу режиссера, и сцена волшебным образом менялась. Или говорила Гафту: «Валечка, на этих словах посмотри в зал». Гафт смотрел в зал, и слова почему-то звучали иначе. Она со скрупулезностью ювелира последовательно выстраивала с актерами их психологи-

ческие линии. А композитор сочинял музыкальную драматургию как *контрапункт,* как *сюжет сверхпорядка*. Именно это помогало зрителю, несмотря на бесконечные текстовые повторы, понять, как развиваются события, как происходит переход от внешнего к внутреннему, и уходу в другое пространство.

«Игра в джин» театра «Современник» – спектакль о человеке. О его уходе. Постановка Галины Волчек переводит бытовую пьесу в разряд философских притч.

Значение имеет лишь то, с чем человек умирает. С миром в душе? В конфликте с собой? Что вспоминает? Что после себя оставляет? И музыка с ее метафорическим языком этому помогает.

26 декабря 2019 г. Галина Волчек ушла в мир неформулируемой тишины. Этот спектакль – как она и говорила – оказался последним.

[1] *Д. Кобурн*. «Игра в джин». Редакция 29.10.13. С. 2: https://itunes.apple.com/WebObjects/MZStore.woa/wa/viewBook?id=10287BAFC693B89FAEE466D85820833B

[2] Там же.

[3] Цит. по: *Бакши Л.* Неформулируемая тишина. Памяти Галины Волчек. *Экран и сцена*. № 2 (1171). Январь. 2020. С. 8.

[4] Из интервью Валентина Гафта автору статьи. Архив автора.

[5] «Интонационная фабула» (музыкально-сюжетная организация) – понятие, данное И.А. Барсовой в книге «Симфонии Густава Малера». Так она называет «цепь драматургически связанных между собой интонационных событий, имеющих экспозицию, завязки тематических линий, развитие, кульминацию, развязку». То есть, логику развития, вызывающую ассоциации с драматургией литературного или драматического произведения. См.: *Барсова И.А.* Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. С. 40.

[6] *Варпаховский Л.* О театральности музыки и музыкальности театра // Наблюдения. Анализ. Опыт. М.: ВТО, 1978. С. 72.

[7] Театральные встречи. За синей птицей. Музыка в драматическом искусстве (1967). Видеозапись. https://www.youtube.com/watch?v=nvFs7ET8l7Q&t=540s. Доступ 19 марта 2020 г.

Елена Горфункель

Письма из Петербурга

I. Достоевский с гримасами

«Преступление и наказание» Константина Богомолова на редкость внятный и умный спектакль. Он идет на сцене петербургского «Приюта комедианта», в нем занято восемь актеров разных театров, в том числе те, с кем режиссер уже имел дело – Валерий Дегтярь и Алена Кучкова (они заняты в «Славе» БДТ); а также Александр Новиков из Театра им. Ленсовета, Дмитрий Лысенков – в недавнем прошлом ведущий актер Александринского театра; Илья Дель – нынче штатный актер Александринки; оттуда же Мария Зимина и Алексей Ингелевич.

Сколько ставили на сцене Достоевского, столько раз возникала проблема с романной формой. Даже в лучших случаях (например, «Идиот» в постановке Товстоногова, 1957) роман старались превратить в пьесу, сокращая до реплик движение внутренней жизни персонажей. Полифония Достоевского опирается не на диалоги, составленные репликами, а на диалоги в монологах – на цельный текст.

Богомолов не первым почувствовал, что лучше всего поддаться тексту – он-то и вывезет, выведет на правильную дорогу. Тридцать лет назад Лев Додин поставил в Малом драматическом театре «Бесов», которые шли практически целый день. Это время, эта дистанция, этот театральный день необходим, чтобы услышать текст Достоевского во всей его живой диалектике.

Другой пример театра прозы – «Идиот» в постановке Григория Козлова. Спектакль родился как учебный и крепко встал в репертуар

Д. Лысенков – Раскольников.
«Преступление и наказание». «Приют комедианта». Фото С. Левшина

взрослой, профессиональной «Мастерской». Он идет четыре часа, поскольку на сцену перенесено всего 206 страниц из шестисотстраничного романа. Действие связано с первым днем пребывания Мышкина в Петербурге. Второе название спектакля – «Возвращение», и только возвращению – полным радости встречам с людьми, со страной, собственно, с Отечеством – посвящен спектакль. Горестные страницы романа Козлов, похоже, ставить и не собирается. Режиссер наслаждается текстом: бóльшая часть спектакля – полноценные монологи, главным образом, Мышкина (три исполнителя играли в очередь).

Ставил Григорий Козлов в Петербурге и «Преступление и наказание» (в 1994-м). Тогда он опирался на инсценировку, история была доведена до конца, до раскаяния Раскольникова. Это был спектакль молодого поколения актеров и режиссеров о трагической вине юного человека и крушении самого драгоценного –любви, семьи, дружбы. Расколоть Раскольникова Порфирию Петровичу было легко. Следователь Алексея Девотченко не упускал ни одной его душевной трещины.

Не знаю, знаком ли Богомолов со спектаклем Додина (он редко идет в МДТ, да и состав исполнителей серьезно поменялся), видел ли он «Идиота» Григория Козлова, но он им наследует. «Преступление и наказание» в «Приюте» – снова театр прозы, и прозы исключительной

Д. Лысенков – Раскольников, А. Новиков – Порфирий Петрович.
«Преступление и наказание». «Приют комедианта». Фото С. Левшина

силы. Слушая ее в зале, сознаешь, насколько скромны современные модные пьесы, как оскудела речью и, стало быть, мыслью современная драматургия. В одном гениальном фильме жалуются: раньше слушали пение гениев, теперь довольствуемся лепетом гномов. Романная проза Достоевского на сцене – возвращение к гениальному пению.

Ныне устойчивы две позиции: театр (то есть практически режиссер) берет пьесу, поскольку разделяет взгляды драматурга и целью своей ставит вникнуть как можно глубже в его сочинение. Вторая состоит в том, что писатель свое дело сделал и может отойти в сторону. Режиссер оттолкнется от источника и свободно пойдет, куда захочет.

Константин Богомолов легко переступает с одной позиции на другую. Судя по отзывам на спектакль «Ленкома» «Князь», Достоевский там присутствует как сочинитель фабулы. Шекспира для «Лира» дважды университетски-образованному режиссеру тоже показалось недостаточно и он вбил в спектакль разные философские и поэтические тексты. Другое дело «Слава» – пьеса В. Гусева состояла из стихов-версификаций, от них никуда не денешься, поэтому, мне кажется, спектаклю надо было вырваться за пределы одиозных диалогов, и режиссер вырвался. Но патриотизм его казался притворным, не искренним, не как в пьесе. Наконец, в «Преступлении и наказании» режиссер – к счастью! – пошел на компромисс с текстом, если не у него на поводу.

А. Ингелевич – Лужин. «Преступление и наказание».
«Приют комедианта». Фото С. Левшина

Сцену организовала Лариса Ломакина. Замкнутый параллелепипед окаймлен боковыми барными столиками-досками, с лавкой по задней стене, двумя входами и выходами. Потолок сделан из светящихся по периметру прямоугольника труб, которые окрашиваются в разные цвета и тем переносят нас в разные места. Скажем, мерцающий красный цвет –трактир-бар, где встречаются Мармеладов и Раскольников. Яркий белый цвет – сцены Порфирия и Раскольникова. Перед венчанием Авдотьи Романовны и Лужина рабочая сцены без всякого пиетета прикрепляет крест на задник. Всё. Больше никаких атрибутов быта, никакого реквизита.

Замкнутое пространство отсылает к пьесам Жана-Поля Сартра («Мертвые без погребения» или «За закрытой дверью»). Достоевский здесь – экзистенциалист. Бытие и смерть, Бог и Дьявол, должен и «все позволено» – сквозные философские понятия романов Достоевского. Сценографическая замкнутость, как ни странно, предельно расширяет пространство. Чувствуется свобода, какая-то вымытость и готовность к действию. Изба, воображаемая Свидригайловым, все-таки не в пауках по углам, а чистая банька, только что без парной и веников.

Характер того или иного персонажа в спектакле решается сразу, одним махом, режиссерским выводом. Дмитрий Лысенков – нервный и не голливудского облика актер – Раскольников. Подловатого господина

В. Дегтярь – Свидригайлов.
«Преступление и наказание». «Приют комедианта». Фото С. Левшина

Павла Петровича Лужина Богомолов буквально «унизил», отдав эту роль актеру маленького роста Алексею Ингелевичу (одна из гримас режиссера, которых в спектакле немало). Пульхерия Александровна и Сонечка Мармеладова также ясны с первого взгляда. Мать Родиона и Дуни по образу мыслей, по способности оценить ситуацию и принять решение – ребенок, девочка. Поэтому ее играет молодая Алена Кучкова. Соня Мармеладова – по миссии, жизненному опыту, мудрости – зрелая женщина, мать. В ее роли зрелая Марина Игнатова. Ход остроумный и блестящий. Доводы являются сами собой, когда на сцене появляется Пульхерия Александровна и, перебирая складки платьица, словно робкая девица, читает письмо сыну прямо в зал. Или вот Раскольников ищет утешения и оправдания, словно блудный сын, припадая головой к плечу Сони.

Мармеладова играет молодой Илья Дель. Его герой – не беспомощный отец и муж, а просто неудачник, участник лотереи-судьбы, проигравший свой билет. Все решено без экзальтации и ореола «маленького человека» над головой. Трактирный монолог Мармеладов выдерживает на ногах, они с Раскольниковым тусуются в баре. Мармеладов – единственный в спектакле, кто осмеливается (или ему позволяют) повысить голос. Вопрос к собеседнику «Жалеете меня?» повторяется дважды, почти на крик. Так Мармеладов взывает к сочувствию. Покойный Мармеладов укладывается в уютной позе задремавшего пьяницы: лежа на

М. Игнатова – Соня, Д. Лысенков – Раскольников.
«Преступление и наказание». «Приют комедианта». Фото С. Левшина

скамейке, подтянув коленки и положив голову на руки. На собственных поминках он кажется посторонним телом (очередная гримаса Богомолова).

Спектакль строится на монологах и диалогах, внешне пассивных сценах. Зачин – письмо матери Раскольникову. Оно вводит нас в курс дела, в основные события, но также портретирует маленькую, худенькую женщину, немного побаивающуюся своих своенравных и передовых детей. Так, тихо (в спектакле все говорится на полутонах и без ярких интонаций, все речи выдержаны в предельном бесстрастии) начинается история Раскольникова. Ни замысла, ни самого убийства нет. Все стартует с высшей точки детектива, в который включена гибель Мармеладова, страсть Свидригайлова и эротическая спесь Авдотьи Романовны.

Сцена «ловушки», устроенная Свидригайловым, впервые разрешается так откровенно – Дуня страстно (и безнадежно) обнимает Свидригайлова, а потом удаляется на реплике – «я другому отдана и буду век ему верна». Еще одна гримаса режиссера, саркастически объединяющего пушкинскую Татьяну с несчастной Дуней, которая, любя Свидригайлова, как Ларина Онегина, пойдет замуж за калеку. Что, кроме сексуального мазохизма, является причиной? В романе внутренняя жизнь Авдотьи Романовны недоступна, и режиссер воспользовался

М. Зимина – Дуня Раскольникова.
«Преступление и наказание». «Приют комедианта». Фото С. Левшина

«туманом» чувств героини. Дело не в том, что Дуня чересчур целомудренна или жертвенна, или морально превосходит Свидригайлова. Из противоестественной гордости, часто свойственной героиням Достоевского, она истерически (хотя без внешних признаков собственно истерики) покидает Свидригайлова. Ведь любит же Катерина Ивановна Ивана Карамазова, а замуж собирается за его брата Дмитрия.

Религиозная и моральная слезливости (имеющиеся в романе и во многих интерпретациях) режиссеру претит. Поэтому он оставляет главного героя без раскаяния. Богомоловская версия Раскольникова отличается строгостью и резкостью. Не очень молодой, неулыбчивый и наглухо закрытый Раскольников не откликается на несчастья других, даже если это близкие люди. Он защищает от брака с Лужиным сестру скорее из брезгливости. Он равнодушно терпит исповедь Мармеладова – ему не интересны откровения пьяницы. Смерть Мармеладова Раскольникову тоже безразлична: первый свалился наземь, второй кого-то сухо проинформировал в приоткрытую дверь.

Из глухого цветного действующие лица спектакля переодеваются в черное траурное (художник по костюмам – Лариса Ломакина), поэтому чрезвычайный эффект производит появление Раскольникова в халате. Домашний облик несгибаемого до тех пор преступника говорит о том, что он сдал позиции. Порфирию удается застичь его без «цивильного»

А. Новиков – Порфирий Петрович. «Преступление и наказание». «Приют комедианта». Фото С. Левшина

костюма, то есть без футляра. Раскольников – сквозь презрение и упорство интеллекта – соглашается на уговоры Сони пойти на площадь. Но это формальное раскаяние: нате вам, только отстаньте. Злое и циничное примирение с толпой, с пошлостью.

Получается, что вся религиозно-воспитательная концепция романа летит в тартарары (не случайно на программке изображен прыжок в бездну). Цитата Петера Штайна кажется формулой идеальной режиссуры: «Мне нравится, когда на сцене в некоем состязании дружбы-вражды, любви-ненависти сходятся две позиции, ни одна из которых не имеет монополии на правду». Две позиции – Достоевского и Богомолова – в спектакле отчетливо выстроены одна против другой. Раскольников у Богомолова убил не из идейных соображений, он действительно хотел проверить, гений он или тварь дрожащая. Играл в отчаянную и бесчеловечную игру. В самом деле попробовал позу сверхчеловека, и она не получилась. Поражение есть, раскаяния – нет. Одна гордыня.

Дмитрию Лысенкову предстояло выдержать прохладную температуру монотонного спектакля. Раскольников сосредоточен на себе и полон пренебрежения ко всем остальным. Его ирония тоже пренебрежительна. Три сцены с Порфирием – поединки в хитрости убийцы и сыщика. Порфирия играет Александр Новиков, известный артистическим

И. Дель – Мармеладов.
«Преступление и наказание». «Приют комедианта». Фото С. Левшина

добродушием и талантом комика. Вот и в его Порфирии Петровиче нет въедливости и неприступности (полная противоположность И. Смоктуновскому – Порфирию в фильме Л. Кулиджанова). Он напоминает нашего гаишника (но не хапугу) на российской федеральной трассе. Такому восприятию в немалой степени способствует форменная одежда и характерная полицейская фуражка. Снисходительность к Раскольникову в нем есть – и «статейка», и попытка объясниться вызывает у него наигранное непонимание. В последнем свидании Порфирий чуть ли не извиняется перед Раскольниковым за то, что все про него знает. Новиков на протяжении долгих монологов, не пользуясь комическим обаянием, ставит все на места: претензии Раскольникова ничтожны в масштабе реальных жизненных измерений. В Порфирии и Раскольникове дается сопоставление обыденного, пошлого, но естественного, – и высокомерного, неоправданно эгоцентричного. Порфирий видит, как высоко задирает голову человек, и как легко он скатывается в убожество. Занять чью-то сторону сложно, ведь у каждого здесь свои представления о смысле существования.

В судьбе Раскольникова поставлена формальная точка. В судьбе Дуни она «оправлена» ритуалом венчания (еще одна гримаса режиссера – венцы представлены полицейскими фуражками). В судьбе

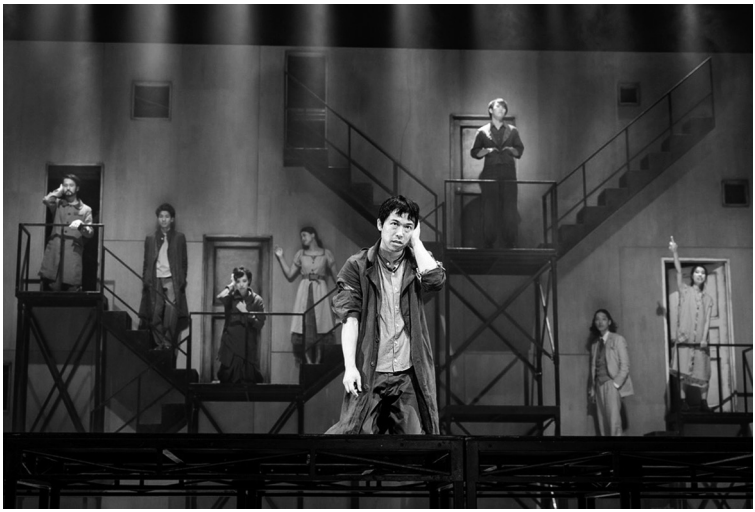
Свидригайлова точка не понадобилась. Безэмоциональная речевая манера у Валерия Дегтяря пронизана отчаянием и страстью. Как это сделано – актерский секрет, но такой Свидригайлов кажется достойным сострадания без оговорок – главным образом, из-за трагического скепсиса, обращенного на себя. Свидригайлов покидает сцену торопливым шагом, будто стремится исчезнуть прежде, чем уготованное им самому себе наказание свершится. Никакой Америки, только дверь в никуда.

В других персонажах «Преступления», естественно, тоже отразились взгляд режиссера, его редактура, его гримасы. Особенно важна Соня Мармеладова, по-матерински опекающая мятежного «сына». Кажется, что подобные заблуждения ума ей встречались не раз, и она знает, как из них выводить. Это не история жертвы, девочки-подростка, маленькой хозяйки страшного дома, а история женщины сильной воли и влияния. Марина Игнатова играет как будто слегка свысока и чрезвычайно скупо.

Авдотья Романовна у Марии Зиминой получилась своенравной и гордой, под стать брату. Илье Делю (кроме роли Мармеладова) достался еще и Разумихин. Обыкновенный, немного смешной человек, обыватель. Без восторженности, которой наделен в романе. Тут он вовсе не студент, не однокурсник Раскольникова, а родственник и сослуживец Порфирия Петровича – иначе (таково сюжетное оправдание) откуда бы взяться давнему между ними знакомству и сотрудничеству? Разумихин тоже носит форму и полицейскую фуражку. Здесь это и спецодежда, и знак банального сознания.

Особой надобности, внутренней необходимости отдать роли Разумихина и Мармеладова одному актеру не было (допускаю, что не поняла ее), если не считать желания подбросить Делю побольше сценического материала. Такое распределение немного отдает литературностью режиссуры. Хотя в остальном она незаметна. Безусловная театральность этого «Преступления и наказания» не подлежит сомнению. То, что определено мною как гримасы, создает ироничный подтекст, который мы не так часто чувствуем у Достоевского. В спектакле Богомолова мне понравился умный и спокойный реализм, которому не мешают интересные и точные сценические условности.

Богомолов дебютировал на петербургской сцене громоздким, сценически неуклюжим и претенциозным «Лиром» по Шекспиру. Другая его здешняя постановка – «Слава» Виктора Гусева – хорошо



Иохай Кобаяси – Раскольников. «Преступление и наказание».
Театр Читен (Киото, Япония). Фото Такуа Мацуми

замаскированная под поиск духовных ценностей провокация. Стало быть, ожидать честного авторского слова от новой постановки было глупо. Однако, в дураках оказались те, кто не верил в такую возможность. «Преступление и наказание» – камерный спектакль. Эпического или монументального Достоевского здесь нет и в помине. Но сам Достоевский есть. И есть великая литература – текст, вызывающий душевный трепет и душевное возмущение самой своей словесной материей. От звучания текста в тебе (читателе) или вне тебя (в спектакле) невозможно оторваться.

II. Бунт по-японски

«Преступление и наказание» в Театре Читен (Киото, Япония) поставил Мотои Миура. Труппа руководимого им театра небольшая, и к шести актерам добавились несколько волонтеров из других театров. Всего одиннадцать человек сыграли русский роман.

Петербург у Миура-сан – не парадный город с роскошными площадями и архитектурными ансамблями. Художник (Итару Сугимото) и режиссер нашли свой образ – в брандмауэре (типовой торцовой стене доходного дома) грязноватого кирпичного цвета вырезали на разных

«Преступление и наказание». Театр Читен (Киото, Япония).
Сцена из спектакля. Фото Такуа Мацуми

уровнях пять дверей и снабдили каскадом лестниц, напоминающих одновременно пожарные спасательные конструкции и лестницы в спектаклях В.Э. Мейерхольда. Перед стеной выросла приподнятая над уровнем пола площадка во всю ширину сцены – дорога. Она имеет важное значение для Петербурга Достоевского и для г. Миуры. Это прогулочная зона – та, что в романе бульвар К., переулок С., улица М., мост Н. Но герои японского спектакля не прогуливаются – они бродят, как персонажи мистического сна. Хождение и есть существование. Действующие лица романа тоже активные пешеходы, особенно Раскольников. Отличие в том, что шаг японских персонажей почти всегда размерен. Как поэзия. Режиссер заставил всех не спешить и держать руки в карманах. Фигуры, лишенные рук, словно запакованы. Еще одно отличие: в романе люди собираются по углам, комнатам, трактирам. В спектакле все вышли на улицы. Неторопливо они движутся друг за другом малыми группками – живые и трехмерные тени то поднимаются, то опускаются с возвышения на пол сцены.

Казалось бы, бесцельная ходьба помогает связать романные концы – книга слишком велика для спектакля продолжительностью два часа семь минут. В одной группе идут Пульхерия Александровна и Авдотья Романовна, а поодаль следует Свидригайлов. И Авдотья

Мидори Аиои – Дуня, Даи Исиды – Лужин. «Преступление и наказание». Театр Читен (Киото, Япония). Фото Такуа Мацуми

Романовна каждый раз слегка оборачивается, чтобы проверить, идет ли он за ними. Когда же Раскольников поручает мать и сестру заботам Разумихина, во главе цепочки становится Разумихин, за ним Пульхерия Александровна и Авдотья Романовна. Свидригайлов же по известным причинам исчезает. Миколка (Казурнарки Масуда) преследует солидно прохаживающегося Порфирия Петровича (Коудзи Огавара), и тот спасается от него бегством, понимая: Миколка собирается признаться в убийстве, которого не совершал.

Движение прерывается в интермедиях. В них – диалогами и монологами – излагается непосредственный сюжет: мать пишет письмо сыну, стоя в нескольких метрах от него, Лужин уличает в воровстве Соню, а Лебезятников его разоблачает. Порфирий начинает с Раскольниковым разговор о «статейке» и т.д.

Ритм несколько раз ломают паузы – Порфирий, Соня, Раскольников и Миколка образуют неподвижную символическую группу, в которой Порфирий олицетворяет закон, Миколка – народ, Соня, осеняющая себя крестным знамением, – Веру, а Раскольников остается самим собой. По ходу дела Вера принимает формы фанатизма, Закон оказывается воплощением бесстрастного сыска, а Народ выступает в роли защитника (Миколка видит, что Раскольников вот-вот признается, и протягивает ему руку помощи, оговорив себя).

Иохай Кобаяси – Раскольников. «Преступление и наказание». Театр Читен (Киото, Япония). Фото Такуа Мацуми

По замыслу режиссера одно из центральных мест в спектакле занимает история о воскрешении Лазаря. Раскольников (Иохай Кобаяси) и Соня (Сатоко Абэ) читают ее, стоя на коленях. Труднейшая сцена, где Раскольников – он же Лазарь, он же Христос – умирает и воскресает.

Все персонажи наделены репликами, которые сопровождают их выходы. У Раскольникова это – «Я знаю»; у Сони – «Завтра», у Свидригайлова (Масая Кисимото) – «Я слушаю», у Разумихина (Юуки Танака) – «Идем». В то время, как на основной площадке Раскольников разговаривает с Соней, на самом краю сцены, приложив ладонь к уху, подслушивает их Свидригайлов. При этом он с долгим наслаждением выпевает свое ариозо «Я слушаю». Двумя репликами начинается действие. «Идем», – зовет Разумихин Родиона Романовича, тот отвечает – «Я знаю». В этих кратких словесных характеристиках найдена суть каждого образа. Разумихин все время призывает к движению, действию. Раскольникова ничем не удивить, он все «знает». «Я знаю» по-японски звуком похоже на слово «система», пожалуй, с бóльшим шипением, но сходство все равно поражает: в деле Раскольникова есть система предвидения, предчувствия.

Звуки спектакля добавляют, можно сказать, петербургской атмосферности. Крикливый, резкий голос Катерины Ивановны, своим высоким горловым звучанием как будто подражает истошным крикам

чаек, летающих над Невой. Мужчины то и дело произносят каркающее *«а»* – будто наши вороны.

Музыкальная партитура спектакля разработана прежде всего в голосоведении (хотя есть вальс Прокофьева из «Войны и мира» и песня «Хуторок», звоны колоколов, звук дверного колокольчика). Когда Катерина Ивановна (Саки Куоно) залезает в карман Сониной юбки, чтобы посрамить Лужина, и неожиданно для себя находит там сторублевый билет, ее реакция выливается в долгий протяжный, падающий вниз возглас. Стон разочарования.

Есть в спектакле и особая пластика, и особый жест. Выкинутыми вперед двумя пальцами персонажи подают и направляют реплику, обмениваясь, таким образом, и словами, и эмоциями.

До сих пор речь шла о техническом (он же – физический, он же – поэтический) языке спектакля. А что в японском варианте с историей преступления и наказания? Родион Романович бунтует; все его самооправдания сохранены. Он гневается оттого, что ничтожная старушонка, отравлявшая жизнь людей, мучает и его. В почти безумном порыве, ползая по полу, Раскольников показывает, как уничтожает эту вошь. Он гневается оттого, что прежде наполеоны могли без зазрения совести убивать миллионы, а он попробовал и не сумел переступить. Гнев вызывает у него и беспощадная нищета. Все это выливается не только в крики проклятий, но и в слезы. У Раскольникова есть только один серьезный оппонент – Соня. Существо сильной и неукротимой воли и веры, она борется за его душу. Пластически это выражено в том, что стоящая на коленях Соня хватает и притягивает к себе руку Раскольникова, а он отнимает руку.

Орудием возмездия становится вторая рука Раскольникова – она рубит, колет, режет его лицо, голову, тело будто настоящий меч. Соня поднимает Раскольникова с колен, заставляет его признаться. Под ее увещевания он начинает яростно отгонять от себя невидимых мух, словно Орест – Эриний.

Одно из морально-спорных понятий – самоубийство. В православии оно считается грехом, в синтоистско-буддистском кодексе – благородством. Раскольников убивает себя не как самурай, не буквально, речь идет о моральном самоубийстве. Иохай Кобаяси играет это очень убедительно.

Стена с петербургским домом тем временем уходит вглубь, делая Раскольникова совсем одиноким. Впрочем, одиночество здесь – удел

всех персонажей. Их общение, как теперь говорят, дистанционно. Мать и сестра ни разу не подходят к сыну и брату. На расстоянии держится Разумихин… Разобщенность, безлюбие – судьба японских петербуржцев.

Мотои Миура строит финал на сновидениях Раскольникова-каторжанина (эпилог романа), отчего общая тема существенно меняется: только несколько честных, хороших людей могут противостоять «чуме и моровой язве», идущей из Азии в Европу. Никакой социальной актуальности режиссер не добивался. Возможно, «чума и моровая язва» – из числа общих заблуждений, в которые так часто впадает человечество.

Одна из трудностей постановки состояла в том, чтобы разговоры по душам, психологическую литературу перевести на язык иероглифа. Иногда это ход от обратного – от японской школы к русской. Особенности режиссуры Мотои Миура – смелое соединение восточного и западного, как в букве (то есть сценическом языке), так и в духе.

Например, Петр Петрович Лужин в исполнении Дая Исиды – наиболее эффектный персонаж спектакля. Актер ведет свою роль так, что всякие границы между школами переживания и представления стираются. Замысловатая походка, какие-то крутящиеся колени, много раз повторенный жест ввинчивающейся в воздух высоко над головой поднятой руки, которая обязательно утыкается в грудь Лужина – «Я»! Именно так, с усмешкой и «отрицательной» жестикуляцией, с активной мимикой в традиционном японском театре изображают злодея. Внешняя изобразительность, между тем, помогает полнее понять внутреннее содержание образа.

Театр начинал работу с десятидневного чтения романа. В то же время было принято коллективное решение, как его инсценировать: что убрать, что увести на второй план, что выдвинуть вперед. В итоге режиссером и актерами было сделано все для того, чтобы русский роман явил на чужой стороне свою значительность и нравственную ценность. Общечеловеческую. К сожалению, спектакль не приедет в Россию, его жизнь на родине, в Киото, ограничилась всего 5–6 представлениями.

Ольга Егошина

На берегах пруда, реки и колдовского озера

Свердловский театр драмы отмечает свое 90-летие

Свердловский театр драмы – редкий в нашем пространстве пример художественного существования директорской модели. В нем нет худрука, поэтому его функции – выбор репертуарной линии, приглашение режиссеров, поиск и поддержка новых людей лежит на широких плечах директора – Алексея Бадаева. В афише – Булгаков и Чехов, Островский и Гоголь, Горький и Достоевский, Шекспир и Бомарше, Володин и Шукшин, Сигарев и Богаев. Среди приглашенных режиссеров – Григорий Козлов и Владимир Панков, Анатолий Праудин и Владимир Мирзоев, Сергей Афанасьев и Уланбек Баялиев. В 2017 г. режиссером театра стал Дмитрий Зимин, поставивший на большой и малой сценах одиннадцать спектаклей. Один из последних – «Вий» Василия Сигарева.

Так получилось, что во время моего приезда в Екатеринбург сошлись «Вий» (режиссер Дмитрий Зимин), «Железнова Васса. Мать» (Уланбек Баялиев) и «Чайка» (Григорий Козлов). Постановки образовали своего рода триптих о жизни русской провинции (зажиточного хутора почтенного сотника, дома богатого волжского купца, имения статского советника Сорина на берегу колдовского озера) и открыли несменяемые ее константы. «Жизнь груба», – как скажет Нина Заречная. Разные герои трех спектаклей так или иначе ощущают ее шершавое прикосновение. Сильнее всего страдают самые беззащитные. Девочка, которая жила свободно, как чайка, потеряет ребенка, расстанется с любимым, обречет себя на скитальческую жизнь. Забитая прислуга в доме Железновых родит от хозяйского сына, убьет ребенка и повесится в столовой. Юная дочь сотника, в вечерний час оказавшаяся на дороге одна, вернется домой изнасилованной и избитой до полусмерти… Мы часто говорим о непреходящей актуальности классики, но можно подумать и о почве-мачехе, упорно гнобящей своих детей.

Насилье – вред, а покаянье – свет

История Хомы Брута, пересказанная Василием Сигаревым, начинается с информации, будто взятой из уголовной хроники, – рассказа гулящей вдовы-шинкарки (Екатерина Соколова): трое неизвестных изнасиловали и жестоко избили дочку сотника Панночку. По одному тому, как от рассказа задрожал и метнул на шинкарку злобный и затравленный взгляд ее гость Хома Брут (Антон Зольников), становится понятно, что к скверной истории испуганный парень причастен. Более того, разбитная красотка (торгующая не столько горилкой, сколько собой) об этом догадывается. А посланные его отыскать и доставить к безутешному отцу четверо ражих молодцов – Явтух (Ильдар Гарифуллин), Спирид (Василий Бичев), Дорош (Игорь Кожевин) и Немой казак (Кирилл Попов) – о его преступлении прекрасно осведомлены.

Они поют и травят байки. Лихо опрокидывают стопки (одним движением руки за спину). Горилка из огромных бутылей льется рекой. Но как только Хома делает попытку скрыться от их пристальных взглядов, один из них становится на его пути («пан велел тебя доставить!»).

Главный художник Свердловского театра драмы Евгений Кравец – мастер больших пространств – сумел принести на малую сцену дыхание зажиточного хутора, описанного Гоголем, с его лугами, томной зеленью деревьев, селениями вокруг да полосой Днепра на горизонте.

А. Зольников – Хома Брут, Е. Соколова – Шинкарка. «Вий». Свердловский академический театр драмы. Фото В. Балакина

На авансцене неожиданно глубокий пруд. Из него черпают горилку, отпаивая вусмерть перепуганного гостя. В этот пруд ныряет с головой соучастник преступления – богослов Халява (Александр Хворов), не выдержавший угрызений совести. Утопленник придет к Хоме, дабы напомнить о воздаянии, гневе небес (овеществленным символом которого кажется гроб, нависающий над сценой). Символ жизни (вода) и символ смерти (гроб) образуют полюса напряжения.

Четверо стражей Хомы, каждый на свой лад, склоняют его к покаянию. Убитый горем Сотник (Михаил Быков) заглядывает ему в глаза и делает длинные паузы в рассказе о дочке. Покойница Панночка (Полина Саверченко) каждую ночь уговаривает своего убийцу снять грех с души. Но скверный мальчишка до последнего надеется на русское «авось, пронесет». В финале третий подельник – ритор Тиберий Горобец (Павел Табаков) – приходит с покаянным письмом. Рассказывает подробно, как именно насиловали и били несчастную Панночку, и просит честной мир простить его! Мир прощает покаявшегося насильника. Ибо кающийся грешник угоден людям и Богу…

А. Зольников – Хома Брут, П. Саверченко – Панночка. «Вий». Свердловский академический театр драмы. Фото В. Балакина

Бог в нас верить перестал

Спектакль «Железнова Васса. Мать» Уланбека Баялиева начинается предсмертным хрипом хозяина дома. «Сам» – строитель и владелец огромного дела, домашний тиран и мучитель, – лежит в стеклянной комнате за красными портьерами. Прислушиваются к дыханию свекра сыновья, невестка и Васса – Ирина Ермолова, статная, породистая, гордая красавица. Слушает с затаенным нетерпением: скорей бы!

В этом «скорей бы» не столько усталость измученной и задерганной жены, сколько досада деловой женщины. Хозяйка, политик, «голова» – эта Васса любое обстоятельство жизни оценивает в одной системе координат: поможет оно «дому Железновых» или помешает. В непростых предлагаемых обстоятельствах она всегда выбирает путь расчета выгод и убытков. Все ее решения логичны, рациональны, во благо делу. Последствия этих решений страшны: смерти, разрушенные души, опустевший дом.

Она просчитывает и осуществляет комбинацию по лишению наследства своих сыновей: озлобленного на весь мир горбуна Павла (Игорь Кожевин) и фанфарона-подкаблучника Семена (Антон Зольников). Ни Павел, ни Семен, ни невестка Наталья не могут противостоять ее безжалостным действиям. Ханжа и дура Наталья (с изумительной

И. Ермолова – Васса. «Железнова Васса. Мать».
Свердловский академический театр драмы. Фото В. Балакина

точностью сыгранная Юлией Костиной) лишь на несколько минут потешит себя самоощущением «хозяйки дома», и тем больнее будет отрезвление: маменька ничему не даст уплыть из ее цепких рук.

Деверь-сибарит Прохор (Борис Горнштейн) после смерти брата хочет изъять свой капитал из дела. Значит, разумно заставить запуганную служанку подложить ему смертельную дозу лекарства. Последнее, что мы видим перед антрактом, – повесившуюся на крюке посреди гостиной Липу.

Сценограф Евгения Шутина выстроила на сцене мрачный дом с черной мебелью, темные портьеры в минуты объявленной смерти сменяются алыми. Вокруг дома – голые деревья, будто сожженные останки пышного некогда сада. В осеннюю гулкую пустоту уйдет угрюмый и страстный Павел, преданный братом, матерью и женой Людмилой (Ольга Мальчикова). Его горбатая тень медленно растворится в сгущающейся темноте. Мать не смотрит ему вслед.

Он уже сыграл предназначенную ему роль – умело науськанный сестрой, довел до смерти больного дядю… Он – отыгранная карта.

А вот семью теперь придется строить заново. Васса расчетливо пытается наладить новый быт и новые порядки, предлагая дочери Анне (Татьяна Малинникова) и освободившейся от постылого мужа невестке Людмиле перебраться к ней жить: «Я вас не обижу».

«Железнова Васса. Мать». Свердловский академический театр драмы. Сцена из спектакля. Фото В. Балакина

В финале три красавицы на авансцене смотрят в зрительный зал, строят планы и говорят о саде (кажется, впервые в горьковской пьесе звучит такой прямой парафраз с финалом чеховских «Трех сестер»). Но от них веет страхом, веет холодом и смертью… Бог в эти мечты не верит…

На берегу озера

Девочка в белом платьице срывающимся голосом начинает хрестоматийный монолог: «Люди, львы, орлы и куропатки…». Постепенно голос крепнет. Воды озера отражаются в зеркальном небесном своде. Сводящий с ума лунный пейзаж полностью соответствует поэтическим ожиданиям Треплева.

Сценограф Владимир Кравцев «придвинул» колдовское озеро вплотную к дому. По легкомыслию никто не слышит ропота Леты, воды которой подступили и намереваются поглотить деревянные стены с висящими на них портретами предков. Персонажи шлепают босиком по отмели, слуги то и дело «выныривают» на господский оклик прямо из озера. Расшалившийся Тригорин плещет водой на Нину Кристины Шкабровой. Она замирает от счастья: известный писатель «играет» с ней (больше всего на свете в эту минуту ей хочется побежать похвастаться Треплеву)… От щенячьей доверчивости, с какой она идет навстречу

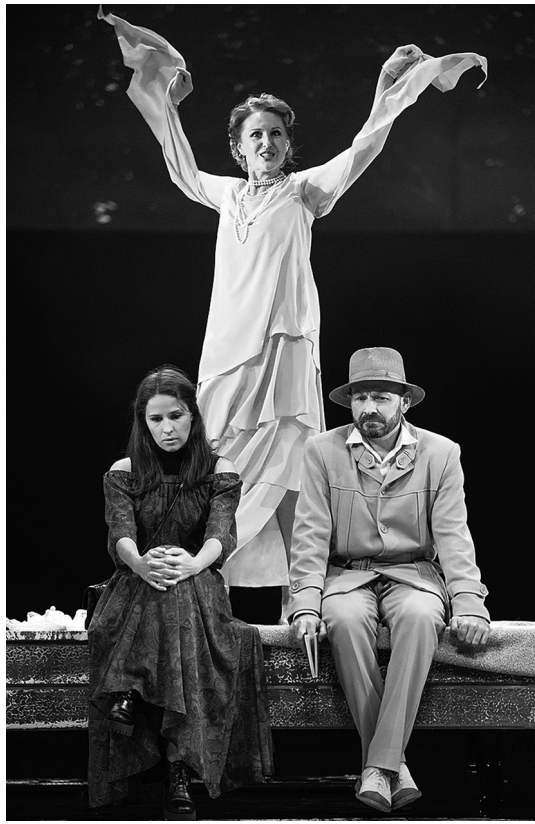
«Чайка». Свердловский академический театр драмы.
Сцена из спектакля. Фото В. Балакина

судьбе, действительно, можно сойти с ума. Треплев не только досадует на Нину, но и боится за нее. Девочка-бабочка Нина, обжигая крылья, летит «на огонек известности». Мальчик Константин Александра Хворова был поэтом недолго – пока его любовь встречала взаимность.

Режиссер Григорий Козлов на чеховских персонажей смотрит с понимающим состраданием, снисходительно принимая их «мелкие злодейства». Александр Баргман наделяет своего Тригорина обаянием мужчины, в которого легко влюбиться, но невозможно ни опереться, ни положиться. Какие бы драмы ни происходили в его жизни, они останутся для безвольно-равнодушного Тригорина сюжетами для небольших рассказов.

С насмешливым пониманием относится Ирина Ермолова к женскому и актерскому эгоизму Аркадиной. Слишком нарядная для будничной жизни, она ловко устраивает свои житейские дела, но проигрывает своих близких (смертельная болезнь брата, самоубийство сына – простит ли она себе их?). Игорь Кравченко играет Сорина постаревшим дядей Ваней, который пытается трогательно наверстать упущенное – курит сигары и выпивает рюмку хереса за обедом.

Екатеринбургская «Чайка» выстроена по законам музыкальных переходов. Диалоги, идущие на *forte*, внезапно меняют темп, переходят к замирающему *piano*: фразы падают в пустоту наших душ и будят



«Чайка».
Свердловский академический театр драмы.
Сцена из спектакля.
Фото В. Балакина

долгое эхо. Медленно падает мячик из руки Сорина, и вот уже его сон становится предвестием сна вечного.

Нина Заречная вспоминала «чувства, нежные как цветы». На спектакле Григория Козлова задумываешься о том, что и люди хрупки как те маленькие цветочки, которые Нина отдает Дорну (Вячеслав Хархота).

…Ольга Прозорова в «Трех сестрах» вздыхала: «Все идет не по-нашему». Реплику эту могли бы повторить все персонажи «Чайки» и зрители в зале. Кажется, для подавляющего большинства наших современников «идет не по-нашему» – постоянный и определяющий лейтмотив. Представители всех партий и группировок, политические деятели, властители дум и популярные блогеры, домохозяйки и фейсбучные бойцы – все они сходятся в этом «не по-нашему». Вечный чеховский мотив до боли созвучен мирочувствованию дня нынешнего.

Екатерина Кретова

Фаина варит борщ

Как поставить не «датский» спектакль

«Датская болезнь»… Это – когда спектакль, концерт, выставка или какое-то другое художественное событие приурочивается к некой юбилейной дате.

Здесь немало хорошего. Во-первых, дань памяти, уважения и пр. Во-вторых, юбилейная дата хорошо организует сознание, дает мотивацию, обоснование, актуальность. Точно не осудят, а может быть, и грант дадут. А в-третьих, облегчает выбор. Материала много, сюжетов еще больше, но в основном они не новы и даже заезжены – таковы приметы времени. Разве что коронавирус имеет все шансы стать ведущей темой художественных высказываний ближайшего будущего. Однако, он один такой свежий. Правда, когда пандемия еще не охватила мир, тема, владевшая сознанием творцов, – 75 лет Победы в Великой Отечественной войне и окончания Второй мировой, – вряд ли была для кого-то банально дежурной.

Кипение страстей, пересмотр исторических постулатов и догм, казавшихся незыблемыми, активное внедрение противостоящих идеологий, навязывающих важнейшему для всех народов мира периоду самые разные смыслы и аспекты, бесконечные провокационные акции со сносом памятников, переименованием улиц, развенчанием героев и героизацией тех, кто считался предателями, – весь этот, как теперь принято говорить, «хайп» делает тему бесконечно свежей, актуальной и животрепещущей. Спектакли, концерты, видео- и аудиопрограммы, посвященные Второй мировой или Великой Отечественной – не симптомы «датской болезни» и не акции «для галочки». Каждый, кто сейчас выходит с этой темой к людям, выносит на всеобщее обозрение выстраданную позицию, какой бы она ни была: традиционно героической, ностальгически-лирической, пацифистской, покаянной, политической, просоветской, антисоветской, ревизионистской, религиозной, наплевательской – любой. За каждой выбранной песней, за каждым произнесенным поэтическим словом, за каждым сюжетом, изображением и постом в фейсбуке мы сегодня непременно видим личную позицию автора, за которую он несет полную ответственность.

Священная война… Сегодня эти слова приобретают какой-то вселенский смысл. Это уже не только война советского народа с «фашистской силой темною». Это война за идеалы, ценности, традиции, за самоидентификацию, за будущее. Тривиальные слова, которым нас учили в школе – «мы должны знать и понимать прошлое, чтобы трагедия не повторилась в будущем» – в наши дни получают статус откровения. Другое дело, что вместо слов «знать прошлое», многие, пораженные вирусом агностицизма (а он куда опаснее «короны»!), предпочитают словосочетание «интерпретировать прошлое». Так легче. Так циничнее.

Е. Санаева – Фаина. «Фаина варит борщ». Театр «Школа современной пьесы». Фото Е. Морозовой

Но есть верное лекарство от цинизма. Надежное средство, позволяющее взглянуть на события военного прошлого не замутненным интерпретациями взглядом. Это доверие к тому, кто видел все собственными глазами. Не важно – понимал ли масштаб и логику происходящего, не существенно – верно ли помнит те или иные детали. Ценно одно: он это видел, пережил, пропустил через свою личность, он там был.

В «Школе современной пьесы» худрук театра Иосиф Райхельгауз поставил спектакль «Фаина. Эшелон», премьеру которого сыграли буквально за несколько дней до объявления карантина и закрытия всех московских театров. Он стал не только приношением всем, на чью долю выпали страшные испытания, смерть близких, ужас оккупации, лишения эвакуации и суровые будни послевоенной жизни. «Фаина» вышла настоящим гимном жизни и любви, веры в человека и силу духа. Правдивость спектакля, жанр которого автор лаконично и бесстрашно назвал «трагедией», обусловлена очень простым обстоятельством: он основан на воспоминаниях Фаины Райхельгауз, матери режиссера, сперва рассказавшей близким историю своей жизни, а затем описавшей ее в книге «О том, что помню… прошло… тревожит». Бесхитростная документальная повесть, рассказанная не литератором, не журналистом, а мамой, бабушкой… Те, кто не пропустил шанса выслушать своих стариков, возможно, счастливейшие люди на Земле. И очень

мудрые: простые истины, открывающиеся в этих незатейливых исповедях, становятся фантастическим источником для искреннего художественного высказывания.

Репетировать «Фаину» Райхельгауз начал, совершенно не имея в виду предстоящее 75-летие Победы. Ему просто необходима была эта работа. Она была его личным делом. Принес книжку в театр. Ее прочитали все. И были буквально сражены… Чем? Ощущением подлинности, всамделишности. В наше время фейков и спекуляций это действительно редкий опыт.

Заслуженная артистка России Елена Санаева тоже прочла книгу Фаины Райхельгауз просто для себя. После чего объявила: «Я бы хотела это сыграть». Нет, это неточное слово – «сыграть». Оно не только не отражает принцип работы с этим текстом, оно не совместимо с режиссерской технологией Иосифа Райхельгауза в принципе. В его театре «играть» нельзя – вылетишь из труппы. Естественность, безусловность, буквальность – вот краткий манифест существования актёра на сцене «Школы современной пьесы». Такая техника работы над образом в полной мере совпала с дарованием Санаевой.

Была придумана исходная мизансцена, которая в процессе репетиций развернулась в сложнейшее сценографическое решение Марии Трегубовой и драматургическую концепцию в целом. Гигантская платформа, воссоздающая реальный открытый вагон эшелона – таково сценическое пространство, где сконцентрировано действие и где располагаются зрители. Разнокалиберные стулья, приставленные друг к дружке простые столы. Такие выгораживали в пятиэтажках или бараках, когда собирались всем двором. Неприветливые, немногословные ассистенты в какой-то неопределенной униформе раскладывают миски, алюминиевые ложки, рассаживают зрителей. Героиня – в центре стола. Она занята простым и одновременно сакральным делом. Она (Елена Всеволодовна или Фаина Иосифовна? Этот вопрос так и не найдет ответа, настолько сильна идентификация актрисы с героиней) варит борщ. Настоящий постный – со всеми необходимыми закладками: картошка, зажарка из лука и морковки, свекла, фасоль, капуста, ну и соль-перец по вкусу… Варит борщ и начинает свой рассказ:

«Садитесь-садитесь! Здесь не очень удобно, но мы будем друг друга видеть и слышать. А я буду варить борщ. Его приготовить не сложно. У каждой хозяйки свой рецепт. Замечательный борщ варила моя мама. До войны мы жили в еврейском колхозе, хотя там были и украинские

Т. Циренина – Мать. «Фаина варит борщ». Театр «Школа современной пьесы». Фото Е. Морозовой

семьи, и молдаване, и, конечно, русские. Несколько немецких семей. Борщ варили все. Но самый вкусный – моя мама. Я всю жизнь варю по ее рецепту. Кто только из гостей моего сына – он работает в театре – не ел мой борщ. И Олег Павлович Табаков, и Юрочка Богатырев, а однажды мой борщ ел даже Булат Шалвович Окуджава, ему он так понравился, что он прочел мне свои стихи… Постараюсь вспомнить…

Настоящих людей так не много,
Все вы врете, что век их настал,
Посчитайте и честно, и строго,
Сколько будет на каждый квартал.
Настоящих людей очень мало,
На планете совсем ерунда,
На Россию одна моя мама,
Только… что она может одна?»

Проходят минуты, и граница между Фаиной и Санаевой стирается абсолютно. Подчиняясь ее спокойному голосу, зрители погружаются в те события, о которых идет речь. И уже не важно – то ли это воспо-

минания Фаины, то ли Елены, то ли мы сами вспоминаем рассказы своих родителей, своих дедов и бабушек, то ли просто оживает наша генетическая память.

Время от времени мы видим на сцене маму героини. Она молода, прекрасна. То ли призрак, то ли галлюцинация, то ли сон… Татьяна Циренина в этой почти бессловесной роли – невесомый поэтический образ, буквально парящий над рядами сидящих друг против друга зрителей. Перестук колес. Он становится все громче. История – все напряженнее. Трижды мы слышим рассказ о том, как 15-летняя Фаина и ее 12-летняя сестра, ехавшие в эвакуацию на эшелоне, попали в адскую бомбежку возле Армавира:

«Мы с сестрой плотно прижались к земле и не двигались. Самолеты улетели так же неожиданно, как появились. Подняв голову, я увидела страшную картину. Живых почти не было, родителей мы нашли не сразу. Мы с Бронечкой подбегали к каждому лежавшему, пока вдруг не узнали в женщине, лежавшей лицом вверх, с рассеченной головой и оторванными ногами, свою маму. Рядом лицом вниз лежал мертвый отец, обняв ее рукой. Впоследствии нам рассказали, что папа, увидев мертвую маму, подбежал к ней со словами: “Ой, убили мою Биночку”, – обнял ее и тут же умер на месте. У него был разрыв сердца. С этого момента я себя уже не помню, я потеряла сознание на несколько часов, а когда очнулась, то на этом страшном месте была уже огромная братская могила».

Это не придумано. Это пройдено. Пережито, но не изжито. С этим Фаина прожила до глубокой старости, и никто не имеет права такое забыть.

Но помнить – вовсе не значит впасть в уныние. Оптимизм, радость жизни, восторг перед природой – вот что пронесла Фаина через весь этот кошмар. И ей веришь безоговорочно не потому, что слова ее «убедительны», «духоподъемны», «жизнеутверждающи», а потому, что она говорит бесхитростную правду:

«Я часто думаю о том, что бы сказала моя мама, увидев, например, пылесос, стиральную машину, холодильник, телевизор, санузел. Какая легкая жизнь! И зачем при всем при этом нас посещает уныние, ненависть, злоба и зависть… Я дожила до такого возраста, слава Богу! Счастье, что рядом мои дети и внуки. Счастье жить в ладу с окружающими, а главное с самим собой! Хочется пожелать всем Удачи и Любви! Любви к ближнему!»

Е. Санаева – Фаина, Т. Циренина – Мать. «Фаина варит борщ». Театр «Школа современной пьесы». Фото Е. Морозовой

Спектакль сочетает, казалось бы, несовместимые вещи: с одной стороны, абсолютная бытовая достоверность – кипящий на плите борщ, дразнящий ноздри вкуснейшим запахом, вибрация платформы, создающая иллюзию движения, домашняя манера Санаевой, с которой она обращается к своим… зрителям? Да нет – просто гостям, которые пришли к ней в дом. Но в эту реальность постоянно вторгается иная – метафоричная, условная: кадры фильма «Эшелон», снятого Иосифом Райхельгаузом много лет назад, фото ушедших из жизни близких людей, в том числе актёров «Школы современной пьесы», удивительная тревожная музыка, которую вживую исполняет балалаечник Михаил Кандауров, волшебное появление в разных местах затемненного зала лица Мамы.

Кульминация спектакля совпадает с финалом… Память героини вновь возвращается к страшному эпизоду налета фашистской авиации. Бомбежка врывается в наше время, разрушая театральную условность и буквально обрушивая на зрителей страшный рев «мессершмиттов», звук летящих бомб, взрывы… Столы, стулья взлетают, превращая пространство в хаос…

«Фаина варит борщ». Театр «Школа современной пьесы». Сцена из спектакля. Фото Е. Морозовой

Пауза… Зрители только что пережили… конечно, не то, что довелось испытать тем, кто оказался под бомбами в годы войны. Но реакция людей говорит о том, что они испытали сильное эмоциональное потрясение.

«Дорогие, борщ готов – подходите, попробуйте», – говорит Елена Санаева, гостеприимно приглашая зрителей вернуться за столы. Публика начинает с аппетитом поглощать вкусный наваристый борщ. «Мамин борщ – это святое» – в шутку может сказать каждый из нас. А шутка ли это? Когда за обычным делом приготовления пищи для всей семьи, для друзей, соседей, зрителей, пришедших в театр, встает ощущение жизни как дара, как праздника – оно становится настоящим символом любви. Ведь только она способна гармонизовать душу человека и примирить ее с любыми обстоятельствами.

Вера Сердечная

Человек сильнее мыши, или Страшная сказка о девяностых

Семь лет назад Андрей Могучий выпустил в Театре Наций антиутопию *«Circo Ambulante»* с Лией Ахеджаковой и Альбертом Филозовым – визуально богатую историю об экзотическом и страшном острове, наполненную отсылками к нашей действительности. В 2019-м он вновь здесь, и в новом спектакле «Сказка про последнего ангела» опять занята Ахеджакова. Режиссер исследует пространство новейшей российской истории. Корни современности растут из девяностых: того времени, когда советский порядок разрушился, но не до конца, а новый порядок укрепиться не успел, и из разломов истории вылез хаос.

Л. Ахеджакова – соседка Оксаны. «Сказка о последнем ангеле». Театр Наций. Фото И. Полярной

Девяностые – будто тридевятое царство русского фольклора (вспомнить хоть «Брата» Балабанова, где герой поступает по нормам архаичного мифа: убивает всех врагов). Могучий создает сказку об этом времени на основании разных литературных источников, собранных воедино Светланой Щагиной. Основная сюжетная нить (а также главные герои и любовная линия) взяты из рассказа Романа Михайлова «Героин приносили по пятницам». В финале спектакля звучит короткая и мрачная «Сказка о последнем ангеле» Алексея Саморядова. А во введении – кусочек из романа Саши Соколова «Между собакой и волком» и пересказ «Курочки Рябы»: «В чем, я спрашиваю, бывальщины соль? В том, что мышь человека сильней?».

Действие открывается под перебор задумчивой гитары Федора Журавлева. Сидит в углу сцены казачок в папахе, с винтовкой на коленях (всмотревшись, узнаешь в нем Лию Ахеджакову). За спиной его сменяются картины – выезжает по дымной речке лодка, а в ней – красавица, чистая Царевна-Лебедь (Муся Тотибадзе), правит лодкой человечек ростом ей по пояс, по сцене рассыпаются и ложатся поземкой блестки снега. Черный жесткий занавес опускается, как створка объектива. Следующий кадр: среди березок натянут мятый экран, на нем – темнолицые мужички в телогрейках и ушанках, а за их спиной кто-то, одетый как князь Гвидон, – сначала смотрят футбол, а потом хронику октября 1993 г. Важно отметить, что в течение всего спектакля на сцене висит календарь, и герои отрывают листы: от 11 марта до 3 октября.

М. Тотибадзе – Оксана. «Сказка о последнем ангеле». Театр Наций.
Фото И. Полярной

Темнолицые люди (программка подсказывает, не объясняя: «грибы, лесные жители») присутствуют весь спектакль грозным напоминанием… О чем? Может быть, как угольно-черные дровосеки в третьем сезоне «Твин Пикса», – о неправильном устроении бытия. Тем более, что в прологе один из черных мужичков, выйдя на авансцену, пытается что-то поведать аудитории, но речь его звучит так же неестественно, как в Черном вигваме у Линча, где персонажи произносят реплики задом наперед.

Казачок начинает сказку. Приходит на сцену актер в костюме курицы; выкатывается огромное яйцо. И нарождается из него советский школьник, словно из фильма про гостью из будущего.

Андрей Могучий извлекает из рассказа Михайлова сказочную праформу. Сказка часто начинается с отлучки старшего лица. У главного героя Андрея умирает тетя. Прямо по Проппу: «Жертва поддается обману и тем невольно помогает врагу». У юноши отбирают квартиру. 25-летний парень скитается и попадает в психбольницу под Минском.

Андреев в спектакле – двое. Близнецы Данила и Павел Рассомахины играют героя и рассказчика, меняясь местами. Они работают удивительно подробно и естественно на общем гротескном фоне: два молодца, одинаковых с лица, в красных мастерках или пиджаках с чужого плеча, воплощают образ Ивана-дурака и в его простоте, и в его наивности, и в его героической силе. Художественным законом спектакля

Д. Рассомахин, П. Рассомахин – Андрей. «Сказка о последнем ангеле». Театр Наций. Фото И. Полярной

становится предельно естественное существование протагонистов в окружающем невероятном мире: такое же, наверное, было у нас самих в девяностые.

Трагически звучит голос старика, который ходит под себя, но все зовет свою ушедшую возлюбленную; тоскливо смотрит в небо скрюченный судорогой больной; все они названы в программке «люди тайн». А вот озабоченная топотунья в грязноватом халате и шапке-ушанке, врач (блестящая работа Анны Галиновой), соединяет в себе суровость советской больницы, сердитую заботу («Жуем до образования хорошего пищевого комка!») и почти сверхчеловеческую силу: наркоманом–Черным она управляет, как марионеткой.

В психбольнице у Андрея появляются новые друзья: Игнат и Леусь. Трогательного полноватого заику Игната (на которого в его галлюцинациях настойчиво смотрит со стены портрет старухи) замечательно играет Павел Комаров. Игнат – настоящий помощник из сказки – бежит с главным героем из лечебницы, предупреждает об опасностях и всегда готов выручить. В нем сосредоточена сила всечеловеческой любви. «Он… Он ангел!».

Не менее важна роль Леуся: он немного заговаривается и считает себя священнослужителем. Высокий, статный Глеб Пускепалис, одетый в спортивные штаны и панамку, балансирует между комическим и возвышенным, постепенно переводя фокус с первого на второе.

«Сказка о последнем ангеле». Театр Наций. Сцена из спектакля. Фото И. Полярной

Из всей троицы он наиболее адаптированный: у него даже есть деньги, чтобы спонсировать их безумное путешествие. Но главное – именно он настойчиво внушает Андрею, что тому необходимо найти свою любовь.

Важнейшей целью героя сказки является женитьба на чудесной царевне. Это указывает на взросление героя, на прохождение им обряда инициации. Царевна в спектакле – бывшая одноклассница Андрея, Оксана. Все эти годы он видит сны, где она превращается в прекрасную Царевну-Лебедь и плавно движется между березок.

Важнейший персонаж сказки – антагонист, враг. В рассказе Черный – просто наркоман; в спектакле он приобретает мистические черты. Мышка из сказки про Рябу приобретает иностранный акцент. Высокий, пластичный актер Антон Ескин носит маску Микки-Мауса (до поры до времени на затылке) и говорит «детским» голосом из мультфильма, что в сочетании с голубыми «слепыми» линзами, шипастым ошейником, татуированным телом и диковинными прыжками по сцене выглядит жутко. Еще один пластический атрибут Черного – наклон из положения стоя по диагонали вперед, как это делал Майкл Джексон в клипе *Smooth Criminal*. Когда это движение повторяют другие пациенты больницы, становится очевидно: мир наркомании в спектакле раскрашен красками Америки, в девяностые открывшей перед Россией свой дивный новый мир.

А. Ескин – Черный, А. Галинова – врач. «Сказка о последнем ангеле». Театр Наций. Фото И. Полярной

Художник Мария Трегубова обставляет сказку-ложь узнаваемыми предметами пост-и советского быта: вот ковры, вот старый диван и пучеглазый телевизор, вот черная стена, на которой удобно писать мелом, а вот и порушенный гипсовый Ленин. Сценография в спектакле изобретательна и меняется крайне быстро; в особенности, если на сцене воплощается троичный принцип русской сказки. Действие происходит на авансцене, затем поднимается первый занавес – оно повторяется за ним; поднимается следующий занавес – сцена повторяется в третий раз. При такой подаче сказочный прием выглядит чистым сюрреализмом, зазеркальем.

Однако для наркоманской палаты понадобилась вся глубина сцены: здесь сгружены кровати с реющими над ними черными шариками, тут слоняется «кукла Черного» с покосившимся бантом (Виктория Мирошниченко). На заднике подвешены наркоманы: оборванные, пугающе-бледные существа, которые оживают только после дозы, которую выдают по пятницам. Получение наркотиков – по-настоящему страшная сцена исступленного танца, подсвеченная стробоскопом, в которой Черный надевает маску Микки-Мауса на лицо: зловещий оскал искушения.

Остановить наркоторговца – первое испытание трех друзей, с которым они благополучно справляются. Ритуальное сжигание героина в баке с самодеятельной молитвой-отчетом Богу о добром деле – сцена

«Сказка о последнем ангеле». Театр Наций. Сцена из спектакля. Фото И. Полярной

и смешная, и проникновенная: «Чудо свершилось, и любовь победила зло». Однако главная битва еще впереди. В сказках герой должен отбить свою царевну у злодея, здесь же Оксана и Черный не встречаются, но ясно: если Андрею удастся побороть неправильное, сломанное устроение бытия, то Оксана найдется и наступит счастье. Недаром с самого начала Леусь твердит, что Бог просто немножко не справляется со своими задачами, и они должны Ему помочь.

Поиск царевны идет своим чередом, герои добираются до бабушки (та рассказывает, что Оксана успела выйти замуж, родить ребенка и развестись), а затем и до Москвы. Приключения героев даны в жанре бытового анекдота, что позволяет сохранить баланс между смешным, трогательным и страшным. Но в Москве герои вновь вступают в пространство мистическое. Ахеджакова появляется в образе московской старушки, соседки Оксаны и, кажется, Бабы-Яги. Баба-Яга, повелительница мертвых и зверей, здесь только выглядит чудищем, а на самом деле помогает. Она наставляет Андрея странным заговором: «Чистые мысли. Живые звери, влага и холод… Катись, яйцо, на твое лицо…».

В ночь на 3 октября 1993 г. Андрей приходит в ресторан, который оказывается обителью зла. Сюда стекаются все странные и страшные персонажи спектакля: милиционеры и наркоманы, медведи и темнолицые. Дилер и кукла ломано танцуют в дыму – дискотека зомби. А к задней стенке подвешена девочка в пионерской форме: она поет

ангельским голосом. Раздаются выстрелы, падают почти все. Становится ясно, что вся страна провалилась в наркотический бред, в страшный сон; но прилетевшие гуси-лебеди помогают героям выбраться из передряги.

Они попадают в милицейский участок. Казалось бы, обычные сказочно-бытовые препятствия: вот сейчас чернолицые менты-лешие троицу обыщут, задержат, а они выкрутятся… Однако действие оборачивается самым неожиданным образом, и появившийся сантехник оказывается не кем иным, как Черным. Уже без маски Микки-Мауса, без татуировок, он показывается почти голым, в телесных стрингах – как квази-Кощей. Андрей побеждает, ведь он – правильный сказочный герой, и у него есть магический артефакт для последнего боя. Не булатный меч, а рукавица дяди Леуся, которую друзья таскали за собой в тумбочке-алтаре всю дорогу: бытовой предмет оказывается волшебным. Но как только Андрей побеждает Черного, он гибнет от милицейской пули: «Так я умер, точнее, погиб».

Девяностые – сказка неправильная. Гибель главного злодея ничего не меняет. Герой уничтожает чудовище, но его самого убивает государство. Из сказочного счастливого дурачка Андрей превращается в трагического героя.

В предсмертной фантазии он находит неказистую, как выясняется, Оксану, и открывается портал в их школьное прошлое, где рыжая девочка косо пишет на доске: «Третье октября. Кем я стану через 10 лет». И все становится хорошо. Если, конечно, не думать, отчего несколько раз повторено: в ночной перестрелке погибла официантка.

В спектакле четыре акта. Первый антракт длится всего три минуты; а во время последнего на сцене остается один актер, который говорит принципиально важные вещи, и публика не может определиться, идти ей в буфет или продолжать слушать. Единственный в спектакле настоящий антракт начинается с жутковатого клипа. Песня «Белые розы», хит 90-х, наложена на кадры из роддома, дорисованные анимационной черной жутью – так проказливые школьники раскрашивают учебники.

Некто шаловливый и злобный разрисовал нашу реальность так, что новорожденные белые розы оказались полностью беззащитны перед будущим.

Жутко звучит рассказанная Лией Ахеджаковой в эпилоге притча о последнем ангеле, где разозлившийся обездоленный мужик убивает ангела: «Мы другого Бога сыщем». По сей день ищем.

Анастасия Иванова

Три вечера в НЕЖНОвартовске

С прологом и поклонами

Пролог
Обсуждение спектаклей на труппе – вполне законченный и самодостаточный театроведческий жанр. Коли все проговорено, письменная фиксация кажется излишней. И все же, когда в одиночестве сидишь перед монитором, воспоминания трансформируются. Три вечера в Нижневартовском Городском драматическом театре собираются в один день. В одно многожанровое, как некогда было принято, представление: комедия, трагедия, и – не менее интересная – интермедия.

«Разводки по-итальянски». Городской драматический театр. Нижневартовск. Сцена из спектакля. Фото Д. Чусовитина

Комедия

Самое яркое впечатление от коллектива, готовящегося вскоре отметить четвертьвековой юбилей, – его профессионализм и единство. Театр, в котором, по ощущению, просто нет и не может быть случайных людей, где все, начиная от дирекции и заканчивая монтировщиками (порой они же – актеры), нацелены на создание атмосферы дома. В труппе всего 18 человек, зато у каждого есть спектакль, в котором именно он исполняет центральную роль.

Эта структура очень напоминает старинные актерские братства, где участники несли личную ответственность за все, а потому не имели права на леность или дилетантизм. «Разводки по-итальянски» – вольное стихотворное переложение Мольера – самый яркий из виденных мной спектаклей, подобным братством рожденный. Тщательно придуманное, но, по ощущению, хулиганское, творимое на наших глазах зрелище – из тех, что жизненно необходимы были бродячим труппам, дабы не умереть с голоду. В слабых труппах такого рода «боевики» работали на заработок, потрафляя невысоким устремлениям публики, а в сильных – привлекали зрителя непритязательным комедийным

В. Шемяков – Скапен, Е. Наумов – Жеронт. «Разводки по-итальянски». Городской драматический театр. Нижневартовск. Фото Д. Чусовитина

сюжетом и музыкальностью, незаметно его воспитывая и подготавливая к следующим спектаклям, упакованным не в столь притягательную обертку. Чем воспитывали? Многочисленными историко-театральными ассоциациями, что считывались более искушенной публикой.

В режиссерской интерпретации Маргариты Зайчиковой, сместившей действие в мафиозные 50-е гг. XX столетия, можно найти отголоски европейских театральных систем XVI–XVII вв. Например, элементы комедии дель арте – заданные пластика и интонации, своего рода маски, за пределы которых при необходимости можно выйти. Особенно заметны такие «выходы» у двух отцов, отчаянно изображающих невозмутимых мафиози, но мгновенно – стоит только задеть особо чувствительную струну – обретающих человеческие эмоции: обостренное самолюбие или не менее обостренную скупость. От испанского театра «золотого века» здесь отдельные структурные элементы действа. С музыкальным антрактом, не прерывающим общего течения спектакля, и финальной музыкальной частью, не связанной напрямую с основным действием, призванной продлить праздник для не желающей расходиться публики. От елизаветинского театра – безбашенное переложение Вячеславом Зайчиковым мольеровской

«Разводки по-итальянски». Городской драматический театр. Нижневартовск. Сцена из спектакля. Фото Н. Алексеенко

прозы в стихи с прямыми цитатами из пьес Шекспира и открытым приемом смены декораций, комментируемым самими персонажами. От театра французского классицизма – предельное внимание к звучащему слову. Речь большинства персонажей полетна и стремительна, но одновременно предельно внятна. Никакой речевой «каши», никаких проглатываемых голодными до действия актерами звуков. Все как на идеальном экзамене по сценической речи, только совершенно естественно. Это последнее – по ведомству русского психологического театра, хотя спектакль кажется большой игрой, устроенной Скапеном.

Игра вдохновлена также итальянскими фильмами, афиши которых украшают стены домов. Среди них находится место для рекламы «Разводок по-итальянски», в начале спектакля заботливо приклеенной самим Скапеном. Он здесь на все руки мастер – и расклейщик афиш, и режиссер, и педагог, и главный актер. Виталий Шемяков играет так, словно хватается за единственный шанс доказать, на что он способен. Доказательство это (мгновенное переключение внутренних состояний, моментальная смена «масок» при полном отсутствии грима) такой силы, что, покорившись обаянию, мысленно примеряешь на Шемякова все роли, требующие комедийной виртуозности. Монолог о судебной

А. Михеева – Раиса, В. Шемяков – Савелий Гыкин. «Ведьма».
Городской драматический театр. Нижневартовск. Фото И. Коваленко

системе, обращенный к изумленному Арганту, складывается в филигранный набросок к роли Фигаро. А монолог об азарте и искусстве аферы подошел бы Кречинскому или Остапу Бендеру: «Вы оцените красоту игры!».

По сути, чтобы определить качество любой постановки «Плутней Скапена», достаточно посмотреть сцену о галерах. Городской театр Нижневартовска подает ее публике, как изысканное блюдо «от шефа». Стихотворное переложение в этот момент уступает место оригинальной мольеровской прозе. Легкая, подвижная, всеми возможными способами организующая пространство сценографическая конструкция В. Зайчикова внезапно уходит в глубину, авансцена отделяется от основного пространства развешенным для сушки чисто выстиранным бельем. На подмостках – Скапен и Жеронт. Цели их прямо противоположны. Один сюжетом обречен на неудачу, но в актерской игре Жеронт Евгения Наумова обыгрывает Скапена Виталия Шемякова. «Кой черт понес его на эти галеры?!» – крылатая реплика, произносимая с подмостков всего мира вот уже триста пятьдесят лет, – около десяти раз воспроизводится в этой сцене. Однако ни разу не повторяется эмоциональное состояние человека, ее произносящего. Движения разнообразны, а статика

А. Михеева – Раиса. «Ведьма». Городской драматический театр. Нижневартовск. Фото И. Коваленко

оттеняема лишь интонациями, голосовыми модуляциями да мимикой. Красивая игра. Красивая победа. Актера. И спектакля.

Интермедия

Немного, думаю, сейчас существует театров, где столь пристальное внимание уделяется занятости актера (сегодня он – премьер, но завтра выйдет в массовке, а любой исполнитель вторых ролей знает, что обязательно получит центральную роль). Постоянное поддержание профессиональной формы – регулярные занятия по сценическому движению, танцам и вокалу – будни Нижневартовского театра. Грех не воспользоваться актерами, столь совершенно подготовленными. Любой постановщик найдет в этой труппе возможности для реализации самого безумного замысла.

Дебютный спектакль по чеховской «Ведьме» Анны Наумовой, выпускницы мастерской Вениамина Фильштинского. Актриса Нижневартовского театра, режиссер и педагог, она досконально знает явные и скрытые умения своих собратьев. Жанр обозначен в программке как «драматическая история», но постановка тяготеет к театру пластическому – да так сильно, что, кажется, отними весь текст, она

В. Шемяков – Савелий Гыкин, А. Михеева – Раиса. «Ведьма».
Городской драматический театр. Нижневартовск. Фото И. Коваленко

только выиграет. Этномистическое пространство, кропотливо созданное Ольгой Никаноровой из дерева и холстин, принадлежит миру, где слово просто не может быть профанным – только сакральным, а потому редким, почти невозможным. Раиса Алены Михеевой – плоть от плоти этого мира и этого пространства. Ее язык – язык тела, сродни гибким веткам, оплетающим сцену. Как они отзываются на малейшее дуновение ветра, так и тело ведьмы отзывается на любое изменение. Алена Михеева бесконечно хороша в этом непрекращающемся движении. Она словно сама ткет окружающее ее пространство, заговаривая, зачаровывая.

Второй план спектакля – драматический. В нем существует Савелий Гыкин. В. Шемяков для этой роли отказывается от всего внешнего, радостного, солнечного, из чего днем раньше творил Скапена. Актерские краски темнеют. Почти весь спектакль его герой словно ком грязного белья валяется на кровати, пристальным, не отпускающим взглядом отслеживает перемещения своей ведьмы-жены. Из этой неповоротливости рождается иная сила – противоборствующая, предельно выраженная не в движении, а в слове. Режиссер не дает герою возможности проявить себя в жесте: сгорбленный, зажатый в самом углу сцены,

он может только говорить. Из внешних проявлений – сжимающиеся кулаки и постепенно влажнеющие глаза. Финальный монолог Савелия ровный (в разнообразии интонаций ему отказано), без голосовых всплесков, при этом он обладает мощным заклинательным эффектом. В нем актер дает всю судьбу, всю силу своего персонажа.

Есть в «Ведьме» и третий план – мультимедийный, распахивающий чеховский текст в наши дни. Почтальон задуман режиссером как пришелец из нашей эпохи, не только заплутавший в снежном пространстве, но и потерявшийся во времени. Замысел интересный, однако, не нашедший убедительного сценического решения. На самом деле, обилие интересных идей в конечном счете срабатывает против спектакля – они разрушают друг друга. Не сумев отказаться ни от одного из найденных решений, режиссер в результате выпустила из рук постановку. Остались наброски нескольких возможных спектаклей.

Драма

Горьковскую «Вассу Железнову», выкованную главным режиссером театра Маргаритой Зайчиковой и главным художником Вячеславом Зайчиковым, наброском не назовешь. Это тот, нечастый сегодня случай, когда сценография неотделима от спектакля. Конструкция тех же «Разводок по-итальянски» универсальна. Она с легкостью предоставила бы себя в распоряжение любой мольеровской комедии, да и классической драме вряд ли бы отказала. Декорация «Ведьмы», можно сказать, тематически заточена. В ней хоть «Олесю», хоть «Вия», хоть «Макбета» играй. В «Вассе» буквально каждый предмет – мир Железновых, от самых корней изъеденный ржой. Смыслообразующий элемент, соединяющий несоединимое – супругов Железновых – железный сейф размером с чулан, который отпирается с помощью штурвала. А вокруг – ржавая жестяная галерея со ржавыми жестяными цветами, свисающие листы железа, железные разноуровневые столы-скамьи, то собирающиеся в круг, из которого нет выхода, то (ближе к моменту окончательного распада семьи) отдельными независимыми островками разлетающиеся по планшету сцены. Костюмы колористически вторят сценографии. В них практически нет иных оттенков, кроме ржаво-коричневого и стального. Ржавчиной покрыты почти все Железновы и близкие к ним люди. «Серых» служанок ржа начинает изъедать от манжет, воротников и фартуков. Рашель, как ржавым налетом, покрыта коричневым пальто, но под ним она «стальная» и «черная».

В. Захарко – Васса, С. Лесков – Железнов. «Васса Железнова».
Городской драматический театр. Нижневартовск. Фото Д. Чусовитина

В самой семье сталь сохраняют Наталья и Людмила. Одна – в пику матери, другая – от органической неспособности поддаться общему разрушению. Не допуская коррозию в себя, Людмила способствует ее распространению во всем доме – снова и снова она заливает все вокруг водой из жестяной леечки.

Есть, правда, еще два цвета – белый, блистательным капитанским саваном окутывающий еще живого Сергея Петровича, да черный, коим выкрашен лакей и приживал Пятеркин. Вот только в герое В. Шемякова (три театральных вечера оказались едва ли не его бенефисом) нет ничего ни от лакея, ни от приживала. Пятеркин остается вне истории, вне сюжета, хотя и влияет на все происходящее. Неизвестный, ведомый роком и рок воплощающий, он чем-то сродни чеховскому Прохожему. Именно он ударом ладони о жестяной лист запускает звуковое сопровождение спектакля. Где-нибудь сорвалась бадья?

В этой «Вассе» проступают мотивы «Вишневого сада», а за каждым персонажем угадывается чеховский двойник. Многие сцены вызывают неожиданные ассоциации. Дядя и старшая племянница обсуждают и осуждают неравный брак матери. Герои философствуют в духе второго акта чеховской пьесы. Евгений с каждой репликой, каждой мыслью все

В. Шемяков – Пятеркин, И. Харченко – Людмила, В. Захарко – Васса.
«Васса Железнова». Городской драматический театр. Нижневартовск

больше походит на Петю Трофимова, чтобы окончательно слиться с ним на реплике Вассы: «Тебе пора юнкером быть, а ты все еще кадет». Наконец, в инфернальной пьянке Пятеркин демонстрирует собравшимся жуткие фокусы, вызывая в памяти Шарлотту (к слову, существует любопытная теория, что Прохожий и есть Шарлотта, играющая очередную роль. С этой точки зрения Пятеркин – идеальный коктейль из двух персонажей). История распада дома, семьи. История ржавчины, разъедающей плоть.

В «Разводках по-итальянски» режиссер многое отдает на откуп актерам. В «Вассе» царит жесткий режиссерский рисунок, хотя каждая роль выстроена любовно. Особенно хороша А. Михеева, сбросившая пластическую колдовскую манкость ведьмы-Раисы, чтобы сыграть Наталью очень земной героиней, наделенной стальной силой матери, но еще не лишившейся человеческого тепла и обаяния.

В молодой зрелости Вассы Валентины Захарко много силы. Чтобы остановить ее сердце, градус трагедии должен подняться высоко. Васса сильна – на ней дом. Дело нужно для того, чтобы дом мог выстоять. Эту Вассу убивают не преступления мужа, не проблемы пароходства, а предательство дочери. Васса – Захарко человечна. В ее любви к дочерям,

Л. Захарова – Анна, В. Захарко – Васса. «Васса Железнова».
Городской драматический театр. Нижневартовск. Фото Д. Чусовитина

к внуку столько трогательного, что можно упустить момент, когда любящая мать превращается в преступницу. Стоит описать сцену, в которой актриса завладевает зрительским со-пониманием, со-чувствием так, что любое дальнейшее ее действие прочитывается через своеобразную исповедь-воспоминание Вассы. Ложкой об алюминиевую чашку, метрономом отбивая последние секунды жизни мужа, Васса рассказывает о начале «коррозии». О тех бесконечных минутах, когда языком слизывала пролитые сливки с сапога своего мужа. О том моменте, когда время остановилось и белый цвет стал сперва серым, потом коричневым. Чуть раньше ее руки соприкасались с единственным белым элементом одежды – старым гимназическим фартуком, хранимым столько лет, чтобы последним доводом чистоты быть предъявленным мужу. Голос В. Захарко приглушен, интонационный рисунок максимально спрямлен, движется только рука, помешивающая ложкой в пустой кружке. Неподвижен взгляд. Но глаза кричат, взывают к прощению. Эмоционально отзываются зрители, но не дочери, не брат Вассы. В выстроенной режиссером мизансцене они даже не глядят на мать. Смотрит безмолвный свидетель, незримо для остальных героев сидящий позади

Вассы, – Пятеркин. Он-то как раз слышит все. Его волей Вассе все-таки будет даровано прощение. В то время, как хор голосов в отдалении будет на все лады служить «панихиду» вопросами о деньгах и сейфах, Пятеркин подойдет к телу Вассы. Прикроет ее глаза двумя монетами и прольет на ее ноги немного белоснежных сливок, чтобы за секунду до наступления темноты прильнуть к ним губами. Вернуть остановившееся когда-то время. Оттереть ржавчину, ведь молоку это доступно. Таков режиссерский финал спектакля.

Поклоны

Когда представление подходит к концу, приходит время поклонов и можно посмотреть в лицо тем, кто творил иллюзию на наших глазах. После трех вечеров в Городском театре Нижневартовска хочется представить каждого актера. Долго колебалась, не зная, с кого начать и кем продолжить, пока в видеозаписях парижского «Одеона» не наткнулась на очень простой принцип – алфавитный.

Горбатов Роман. Надежный (но не до беспамятства) Мельников и беспамятно влюбленный Октав. Роль эта – богатая и текстово, и событийно – актером сконцентрирована в реплике «любви моей любимая любовь». Повторяемая на все лады, в каждых новых обстоятельствах она обретала все новые обертоны и смыслы. Этой фразой актер представлял свою возлюбленную, восхищался ею, дрожал за свое будущее, обретал веру в него, по-хозяйски гордился любимой и выдыхал, довольный исходом дела.

Горбатова Ольга. Итальянская уличная певица в актерском хороводе «Разводок по-итальянски». Роль бессловесная – одни песни, но каким голосом и с каким чувством спетые! Самый феллиниевский персонаж из озорного спектакля.

Захарко Валентина. Трагическая Васса и комическая Нерина-кормилица. Два полюса актерской игры. Два образа, сыгранные с одинаковой убедительностью. И голос – еще одна уличная певица, ведущая за собой хулиганское действо, срежиссированное Скапеном. Тембр, заполняющий пространство зрительного зала.

Захарова Лариса. Солнечная, бродящая по итальянским улочкам актриса. Через день – желчная, готовая на все наперсница Вассы Анна. Постоянная настороженность, двуличие, сквозящее в каждом движении, бесконечное, почти собачье ожидание благодарности, поощрения. Солнышко и вязкая мгла.

Иванов Дмитрий. Влюбленный, по-щенячьи наивный Леандр, похожий на одуванчик, готовый потерять голову от малейшего усиления ветра. На мгновения, когда дело не касается его влюбленности, готов обрести стойкость, но… в мольеровской пьесе дело всегда касается его влюбленности. Евгений Мельников из «Вассы» чуть менее наивен, у него есть внутренний стержень, появляются убеждения, которые он готов отстаивать, если позволят более сильные собеседники, а таких в его окружении – большинство.

Корнейчук Наталья. Нарочито сексуальная бессловесная медсестричка, призванная одним своим видом расслаблять или возбуждать (в зависимости от надобности) почтенных отцов двух семейств, уже в следующей сцене – порывистая и по-мальчишески задиристая дворовая девчонка. В «Вассе» превращается в забитую служанку Полю, опасающуюся лишнего движения, с вечно опущенной головой, но на лету схватывающую домашнюю ситуацию.

Лебедев Александр. Его управляющий пароходством тих и незаметен. Сильвестр куда любопытнее. Подмастерье (если не помреж) Скапена, вечный второй номер, готовый повторять, но не творить, в финале первого действия он, неожиданно для самого себя, отхватывает карт-бланш. Актер точно демонстрирует тончайшую грань, за которой страхи и зажим исполнителя переходят в неконтролируемую свободу самовыражения.

Лесков Сергей. Аргант и Сергей Петрович Железнов чем-то сродни. Оба прячутся за маской чудаковатого сильного мужика, которому сам черт не брат. Оба проигрывают, когда позволяют своим противникам-партнерам снять с себя эту маску. Потому что за ней – неконтролируемый страх. Позора ли, смерти – не так важно.

Михеева Алена. О ней я уже написала много. Здесь только поклоны.

Наумов Евгений. Жеронт, переигравший самого Скапена, и сластолюбивый алкоголик Прохор Борисович. Его Храпов умен, способен к точной оценке ситуации. Кажется, намеренно напялил на себя не слишком хорошо сидящую маску семейного шута. Нет-нет, да и полезет из-под нее что-то черное и вязкое, к чему лучше не приглядываться.

Прилепина Людмила. Беременная горничная – изначально забитое и обреченное существо, чья судьба настолько предопределена, что – страшно сказать – почти не вызывает сочувствия. Пешка, которую разменяют при первом же ходе.

Харченко Ирина. Ее Зербинетта нарочито экзальтированна, а вот Людмиле экзальтации отмерено ровно столько, чтобы героиня не казалась блаженной, чтобы сохранила рассудок, достаточный для вынесения приговора собственной матери. Но в то же время достаточно чистой, чтобы поползновения Пятеркина вызывали в зрителе чувство, близкое к омерзению.

Хлебникова Евгения. Очаровательная Гиацинта. Вернее, актриса бродячей труппы, разыгрывающая роль с трогательными поисками нужных «итальянских» интонаций, жестов и эмоций. Героиня с потенциалом к действию, но жестоким автором действия лишенная.

Шаханин Борис. Невозмутимый вестник с огромным барабаном на шее, бесстрастно возвещающий о роковых поворотах сюжета («Разводки по-итальянски»). Затерявшийся во временах и снегах Почтальон, физически не способный срастись ни с одним из миров («Ведьма»). Межмирность, некая постоянная выключенность из понятного происходящего – нота, на которой интересно сыграны две эпизодические роли.

Шаханина Елизавета. Пришелица Рашель. Визуально и эмоционально в чем-то непроизвольно повторяющая Вассу. Неслучайно та готова признать ее за свою больше, чем собственных дочерей. Пожалуй, актрисе приходится сложнее всех – очень трудно простроить образ несгибаемой революционерки (большего Горький ей и не дал) в спектакле, начисто лишенном социально-революционного пафоса.

Шемяков Виталий. О нем выше написано много. Здесь только поклоны.

Аплодисменты, переходящие в овацию. Занавес.

Галина Коваленко

Лондонские премьеры:

мелодрама в интерьере эпохи

В Лондоне было жарко – температура доходила до 35 градусов по Цельсию. Ежедневно в центре города проходили демонстрации *Brexit stop*!, по выходным достигающие внушительных размеров и нарушающие график движения транспорта. Со страниц газет и листовок не исчезали фотографии и карикатуры на Бориса Джонсона. Несмотря на жару и политические митинги, театры были переполнены. В *Duke of York's Theatre* и в *National Theatre* с большим успехом шли новейшие мелодрамы. Мой выбор пал на пьесы молодых драматургов, премьеры которых проходили в ведущих театрах страны.

Француз Флориан Зеллер – один из самых популярных сегодня авторов на английской сцене наравне с Агатой Кристи, Аланом Эйкборном и Теннесси Уильямсом. Он окончил Парижский институт политических исследований, позже преподавал там литературу. Дебютировав как романист и получив премию *Hachett* за роман «Искусственный свет», обратился к драматургии. С 2010 по 2018 г. написал цикл из пяти пьес, в которых исследует семейные отношения: «Мама», «Папа», «Сын», «Истина» и «Ложь». Зеллер вырос в предместье Парижа в неполной семье, его воспитывала мать, зарабатывая на жизнь гаданием на картах таро: «Когда я приступаю к работе, я не имею представления, о чем я напишу. Я знаю лишь то, что, находясь в состоянии абсолютного незнания, пишу пьесу. И часто удивляюсь, что вышло из-под моего пера. Возможно, "Сын" – моя единственная пьеса, приступив к написанию которой я знал, что хотел сказать… "Сын" напрямую связан с моей жизнью, хотя я не считаю, что в этом состоит цель театра. Отправляясь в театр, не нужно знать, что ты там найдешь. Ведь идешь в театр, чтобы разделить эмоции с другими, и, может быть, даже для чего-то большего. Думать не только о своих неурядицах, но разделить тревогу с другими. Убежден, это трудно. Я чувствовал, что эта проблема волнует многих. Если у вашего ребенка проблемы с психикой, необходимо, чтобы люди задумались о том, что и у них могут быть подобные проблемы»[1].

Кристофер Хэмптон перевел пьесу с языка оригинала, что редко встречается в театральной практике Запада. Как правило, известные драматурги не занимаются переводом пьес, предпочитая создавать адаптации на основе подстрочника. Все рецензенты отметили превосходный перевод Хэмптона, работавшего в сотрудничестве с Зеллером. Критики и публика проявили редкостное единомыслие в оценке спектакля Майкла Лонгхерста. «Зеллер не анализирует депрессию подростка, он ее показывает»[2], – пишет Майкл Биллингтон.

Английская премьера «Сына» состоялась в лондонском *Kiln Theatre*, ориентированном на жителей района Брент. Скоро спектакль переехал в *West End*, в *Duke of York's Theatre*. Сюжет пьесы жизненный и узнаваемый. Развод родителей изменил Николаса, превратив подростка с тонкой душевной организацией в неуправляемого аутсайдера. Он бросил школу, замкнулся в себе, оборвал все контакты с матерью, переехал к новой семье отца, буржуазный уклад которой его отталкивает. В безликой, модно и дорого обставленной квартире Николас не находит

Д. Лайт – Отец, Л. Кинастон – Николас. «Сын».
Kiln Theatre

себе места, несмотря на доброжелательное отношение молодой мачехи. Сценограф Лиззи Клечен нашла выразительный образ: большой черный рюкзак Николаса зловещим пятном (олицетворением душевного хаоса) распластался по стерильно белому потолку. Отец (Джон Лайт) пытается наладить контакт с сыном, но ему не хватает такта и тепла. Он бесконечно поучает сына, копируя модель поведения своего отца. Одна из лучших сцен спектакля вносит в мрачную семейную картину луч света. Николас не желает идти на вечеринку, поскольку не умеет танцевать. Отец вместе с молодой темнокожей женой Софи (Амака Окафор) дает ему урок танца и небезуспешно его этому искусству обучает. На миг возникшая надежда на сближение тут же пропадает. Софи становится свидетелем суицидальной попытки. Николас попадает в психиатрическую клинику, но уговаривает отца забрать его оттуда.

Дальнейшие события происходят через три года. Блудный сын возвращается домой с сигнальным экземпляром своего романа, посвященного отцу. Ремарка гласит: Отец «впервые за это время плачет. Рыдания его сотрясают, он ощущает почти физическую боль»[3]. Хотя временной разрыв снимает напряжение, финал вызывает разочарование, поскольку снижает психологическую мощь, с какой драматург рисует состояние одинокого мальчика, а 24-летний актер Лори Кинастон его воплощает.

Режиссер Майкл Лонгхерст старался избежать откровенно мелодраматического финала, поэтому создается впечатление, что внутренне отец и сын остаются по-прежнему чужими друг другу. Их отчужденность подчеркивается напряженным лиризмом адажио соль минор Альбинони. Лонгхерст акцентировал внимание на сложности проблемы и утолил нашу потребность в искренних переживаниях, помогающих осмыслить многие жизненные ситуации.

National Theatre обратился к политической мелодраме, каким бы оксюмороном не казалось подобное словосочетание. В спектакле по пьесе дебютанта Саймона Вудса *Hansard* много реалий английской жизни, без понимания которых трудно разобраться в том, что же произошло 28 мая 1988 г. в 11 часов утра в семье немолодых супругов Хэскетт, обитающей в родовом доме в Коутсуолде, графство Оксфордшир. На помощь приходит буклет, объясняющий слово *hansard,* понятное даже не всем англичанам. Оно означает официальный отчет о заседании парламента, записанный в технике *verbatim*. Здесь в этом качестве выступает личный дневник Дианы, жены члена парламента от консервативной партии тори, сторонника и проводника политики Маргарет Тэтчер, потомственного аристократа Робина Хэскетта.

В буклете к спектаклю помещена статья «Эти итонцы» литературного критика и романиста Джеймса Вуда с подзаголовком «О вездесущих старых итонцах, составляющих большинство современных политиков». Автор иронично пишет, что итонцами рождались: их деды и отцы окончили Итон, а «их наследники поступали в Итон подобно тому, как из рода в род передаются фамильные часы и поместья». Сам автор познавательной статьи окончил Итон только потому, что его незнатные небогатые родители добились для него стипендии. А герой пьесы – тот самый потомственный итонец. Своего героя Вудс описывает кратко – «патриций без помпы», а характеристика Дианы, женщины демократического происхождения, исповедующей левые взгляды, сторонницы лейбористов подробна: «Если бы она была более амбициозна и владела серьезной информацией, она могла бы стать адвокатом, артисткой или журналисткой… Возможно, написала бы книгу. Определенно, она слишком яркая личность для той жизни, которую ведет, из-за сложного сочетания одаренности и неудовлетворенности, ума и нервического недовольства собой»[4].

Робин – лоббист параграфа «О запрете пропаганды гомосексуализма» в законе «О местном самоуправлении», принятого правительством

Маргарет Тэтчер 14 мая 1988, за 4 дня до описываемых в пьесе событий. Его жена агитирует людей не голосовать за этот параграф (против него многие выступали из опасения, что он лишит возможности консультировать подростков-гомосексуалистов). Дискуссия супругов напоминает разговор Норы и Хельмера в 3-ем действии «Кукольного дома», растянутый на полтора часа, а сама Диана сравнивает с Геддой Габлер Маргарет Тэтчер. Она ненавидит ее и проводимую ею политику, возмущается рабским подчинением мужа премьер-министру: «Это великая тайна – непреодолимое желание лечь под старого итонца. Я говорю о нашей стране»[5].

Аллюзия прозрачна: старый итонец – Борис Джонсон. Публика приходит в восторг, бурно выражая одобрение аплодисментами, гулом и топаньем ног.

Подогретая виски Диана продолжает обвинять премьер-министра («мамаша Тэтчер – горилла-вожак в стае горилл»[6]), называет асексуальной, плохой матерью и видит ее «на танке»[7]. Робин напоминает, что Тэтчер родом из провинции, демократического происхождения и достигла высокого положения своими усилиями: «У нее нет качеств успешного политика. Она не харизматична, не оратор. У нее ужасные манеры, особенно за столом. У нее нет связей, нет родословной… Но она есть. Она самый успешный министр в послевоенную эпоху… Да, она чертовски трудный человек»[8].

Их диалог полон пространными филиппиками Дианы против аристократической семьи мужа: «В жизни своей не видела столько хорошо одетых несчастных людей. Их было целое стадо. Незаконный ребенок, сестра, о которой было не принято упоминать, племянники и племянницы, все под героином. Какой-то зверинец!»[9]. Диана причиняет боль Робину, говоря о его семье: «Твои родители прожили в браке 60 лет. У твоего отца была любовница и двое детей. Он жил двойной жизнью…»[10]. Особенно достается от Дианы матери Робина, которая представляет нечто «среднее между Нэнси Митфорд и царем гуннов Аттилой»[11].

Митфорд – известная писательница из круга Ивлина Во, развившая теорию английского лингвиста Алена Росса *U* vs *non-U* (*Upper class* – высший класс): по этой логике речь представителей высшего класса *(U)* богаче и изысканней, чем среднего и низшего. С 1955 г., когда появилась статья Митфорд, мир изменился, границы между классами в области образования почти стерлись. Сама Диана, несмотря на простое

А. Дженнингз – Робин, Л. Дункан – Диана. *Hansard*. *National Theatre*

происхождение, обладает прекрасной речью. Сравнивая свекровь с Митфорд, Диана подчеркивает ее старомодные взгляды. В диалоге супругов многое строится на метафорах. Он сетует, что их сад постоянно подкапывают лисы – приходят аж с другого континента, их не страшит тоннель под Ла-Маншем. Диана парирует: «Только без иностранных лис… Без них. Без *европейских* лис. Они считают, что могут так просто заявиться сюда и пожрать наших кур»[12]. Аллюзия с проблемой *Brexit* прозрачна.

На протяжении спектакля Диана неоднократно порывается включить старенький проектор, и к финалу это «ружье» стреляет. Выясняется, что сын Хэскеттов погиб, и Диана винит себя в его самоубийстве. В длинном монологе она описывает, как прекрасным летним днем вернулась домой и застала сына примеряющим ее свадебное платье: «Это был момент откровения… Он протянул ко мне руки и сказал: “Привет, мама!”. Я была в шоке. В панике. Я не знала, как реагировать. Он был не ребенок. Я испугалась своей реакции. Я не приняла этого – мой изумительный мальчик с румянами и накрашенными губами… Я должна была сказать моему мальчику в моем платье, что у него жизнь впереди, надо было его обнять, сказать, как я его люблю… Меня затошнило, я бросилась в ванную. …Потом я сидела на ступеньках и ждала его возвращения, чтобы просить у него прощения. В полночь пришла

женщина-полицейский и сняла шляпу… Я никогда не смогу попросить у него прощения. Сказать, как я его люблю»[13].

Диана включает проектор, мы видим сцены из жизни счастливой семьи, в центре которой – прелестный ребенок. История заканчивается примирением супругов. Однако, остается неизвестным, раскаялся ли Робин в том, что продвигал 28 параграф, отмененный в 2003 г. В 2012-м автор пьесы Саймон Вудс вступил в официальный брак с дизайнером Кристофером Бейли.

Несмотря на весь гражданский пафос, дебютная пьеса Вудса – хорошо сделанная мелодрама. Майкл Биллингтон в рецензии отмечает, что Вудс многим обязан Олби, в пьесе слышатся и отзвуки «Частной жизни» Кауарда. Критик называет Вудса «обещающим драматургом», который будет писать лучше, если поймет, что «драма не зависит от откровений последней минуты, когда ворошат прошлое»[14]. *New York Times* отметила «рабскую зависимость драматурга от Олби» и предложила назвать пьесу «Кто боится Маргарет Тэтчер?». В рецензии «Политические пьесы в политические времена» обозреватель пишет: хотя действие «происходит в мире британских политиков 80-х», герои пьесы «не закрывают глаза на реальность эпохи *Brexit*»[15].

Режиссура Саймона Годвина не отличается изобретательностью. Он всего лишь выстраивает мизансцены, покорно следуя указаниям автора. Сценография Хильдегард Бехтлер не дает представления об особняке в георгианском стиле, как указал Вудс. На сцене типичная среднестатистическая кухня нового района любого города мира 80-х прошлого века: газовая плита, чайник со свистком, холодильник. Примитивный гиперреализм не создает атмосферы родового дома, обветшавшего и запущенного.

Успехом спектакль Национального театра обязан аллюзиям на сегодняшний день в прямом смысле этого слова, но главная причина – блестящий актерский дуэт Линдзи Дункан и Алекса Дженнингза. Они перебрасываются репликами так, будто играют пьесу Оскара Уайльда. Текст в их исполнении звучит изящнее, искрометнее, нежели при чтении. Алекс Дженнингз играет человека породистого, с превосходными манерами, и дает почувствовать, как он раним и какую боль терпит из-за упреков жены. Тонкий, трепетный образ, созданный Линдзи Дункан, сложнее. Не впадая в патетику, она вскрывает драму нереализованной личности. Приходится согласиться с мнением обозревателя *New York Times:* этим актерам по силам сыграть «Кто боится Вирджинии Вулф?».

10 августа в *The Almeida Theatre* состоялась премьера «Профессора Бернгарди» Артура Шницлера. В апреле 2020 г. спектакль должны были показать в *West End, в The Duke of York's Theatre* (планы сорваны пандемией коронавируса, все театры закрыты). Пьеса номинирована на премию Лоренса Оливье как лучшая в сезоне, а исполнительница заглавной роли Джульет Стивенсон – как лучшая актриса.

Автор адаптации и режиссер – Роберт Икк. И он сильно изменил историю Шницлера. Там героем был профессор Бернгарди, выдающийся ученый и врач, основатель и директор Елизаветинского института. В пьесе Шницлера двадцать один персонаж, из них только одна женщина – второстепенная роль: в клинику привозят восемнадцатилетнюю девушку, умирающую от заражения крови после «операции, недозволенной законом»[16] (аборт). Медсестра приглашает к ней священника. Руководствуясь врачебной этикой, Бернгарди не допускает его к умирающей. Он хочет дать «ей спокойно умереть… Она счастлива и не думает о покаянии»[17]. Во время спора эмоциональный Бернгарди коснулся плеча священника, но медицинская сестра донесла, что профессор его толкнул. Бернгарди припомнили, что он иудей: «Мы живем в христианском государстве… долго он у нас не пробудет. На этой истории он сломает себе шею»[18]. С этого момента действие ускоряется. Антисемиты поднимают голову, подключается пресса, попечительский совет подает в отставку, некогда спаянная команда великолепных профессионалов разделяется на сторонников и противников Бернгарди. Один из них твердит, что 80% пациентов – католики, а большинство врачей другого вероисповедания. Другие возражают: «80% денег институт получает от людей другого вероисповедания». Один из профессоров заявляет, что судебное преследование – «политический маневр объединившихся клерикальной и антисемитской партий»[19]. Мнения свидетелей, отрицающих лжесвидетельство медсестры, суд не берет в расчет. Профессор приговорен к двум месяцам тюрьмы, лишен диплома и права заниматься врачебной практикой.

В пьесе Шницлера – множество сюжетных ответвлений. Сын Бернгарди Оскар и его однокашник – ассистенты профессора. К профессору обращается за помощью его бывший студент, работающий в провинции: там умерла роженица, потому что в больнице не было антисептиков, но уволили молодого врача-еврея. Министр Флинт – друг юности Бернгарди – считает это дело аферой, однако, возмущен, что «газета выставляет его мучеником, политической жертвой

Р. Змитович – Сэми, Д. Стивенсон – Рут. «Доктор».
Almeida Theatre

клерикализма, чем-то вроде Дрейфуса от медицины»[20]. Флинт настоятельно советует Бернгарди извиниться перед священником. Профессор отказывается и напоминает бывшему другу, что в молодости тот собирался написать статью «Дома молитвы – дома болезни».

Медицинская сестра на исповеди признается, что солгала, ее духовник велит ей отказаться от показаний, что она и делает. Бернгарди под овации студентов выпущен из тюрьмы.

Одна из важнейших в пьесе – сцена визита священника. Он пришел сделать важное признание: оба они как представители своих сфер, медицины и церкви, были правы. Свое молчание на суде объясняет тем, что его «на суде посетило божественное озарение: ничтожная правда обратилась бы в ложь с более возвышенной точки зрения… Высший завет моей церкви – смирение и послушание. Если я не смогу исполнять обязанности священника, я потеряю смысл существования». Бернгарди напоминает, что некоторые священники жертвовали ради истины всем, на что священник смиренно возражает: «Если бы я принадлежал к их числу, Господь подал бы мне силу сказать то, что я счел возможным сказать вам в четырех стенах». Он уходит, но скоро возвращается, чтобы взять свое признание обратно: Бернгарди «не имел нравственного права не допускать меня к умирающей… Другой человек, может быть, имел бы на это право, но не вы… Истинная при-

чина вашего поступка – в непреодолимой антипатии ко мне… к этой рясе, раздражающей вас и вам подобных»[21]. Тем не менее, архиепископ не простит ему молчания на суде и сошлет из столицы в дальний приход, а Бернгарди не перестанет считать его порядочным человеком.

Большинство критиков считает, что пьеса, написанная в 1912 г., направлена против антисемитизма. С другой стороны, она продолжает тему смерти, несущей освобождение, характерную для Шницлера и его современников, живших в Вене в период «веселого Апокалипсиса», – Стефана Цвейга, Гуго фон Гофмансталя, Франца Верфеля, Франца Грильпарцера. Именно со Шницлера – считают исследователи – началось проникновение политических идей в австрийскую литературу. За четыре года до «Профессора Бернгарди» он пишет роман «Дорога к воле», в котором читаем: «Между политическими оппонентами существуют забавные личные симпатии, и в то же время они постоянно обижают и предают друг друга, занимаясь обоюдной клеветой»[22]. Именно по этой схеме выстраиваются отношения между персонажами в «Профессоре Бернгарди», что передано в адаптации Роберта Икка, перенесшего действие в наши дни в Лондон.

С художественной точки зрения она намного бледнее оригинала. Язык ее – офисный, состоящий из простейших фраз. Спектакль называется «Доктор» (*The Doctor*), а героиней стала женщина. Персонажей в два раза меньше, чем у Шницлера. Среди них почти половина – женщины, чернокожие, евреи. Если гендерная проблема встает в полный рост, то проблема ЛГБТ заявлена пунктирно. В спектакле женщины играют мужчин и наоборот; чернокожие актеры играют белых, но в целом Икк сохраняет фабулу и главную тему – анатомию антисемитизма, укрупненную сценой теледебатов. Начало травли Рут Волфф (называя фамилию, героиня каждый раз уточняет – Волфф, с двумя «ф») положено интернетом, незримой анонимной массой, многоголовой гидрой, создающей общественное мнение. Рут добивается нового здания для Елизаветинского института, ее поддерживают коллеги. В разных вариациях много раз звучит фраза: «Мы – команда». Но тут умирает четырнадцатилетняя Эмили: «Если бы аборт сделали в больнице, она и сейчас ела бы мороженое и сидела в интернете»[23]. Как и у Шницлера, к умирающей приходит священник. Икк делает его чернокожим, и якобы толкнувшую его Рут обвиняют в расизме. По итогам грандиозных теледебатов Рут – талантливый ученый, без которой еще недавно не мыслилось дальнейшего развития института – на десять лет лишена

врачебной практики. В пьесе Икка те коллеги Рут, что стали ее недоброжелателями, оказываются заодно журналистами, задающими провокационные и некорректные вопросы. Рут позиционирует себя атеисткой, но журналисты вспоминают, что ее родители исповедовали иудаизм. Они грубо вторгаются в личную жизнь, которую она не афиширует. У нее есть, как она выражается, «партнер» по имени Чарли. В ремарке сказано: «публика не может с точностью определить, Чарли мужчина или женщина»[24]. В спектакле эту роль играет актриса. Кроме того, Рут дает приют в своем доме подростку-трансвеститу Сэми.

До начала дебатов Рут встречается с министром Джемимой Флинт. Та настойчиво убеждает Рут принести извинения, называя вещи своими именами: «Это политика». Рут парирует: «Это Дарвин. Политика – не моя проблема»[25].

Икк вводит в пьесу отца Эмили, который врывается на ученый совет. Икк обыгрывает слово «Отец», поэтому его роль исполняет тот же актер, что и роль священника. Хотя он меняет рясу на обычную одежду, на середине пламенного монолога-обвинения публика его узнает: «Вы убили мою девочку, и я добьюсь своего фунта мяса. Вы не знаете, что такое католическая семья. …Она умерла без покаяния, ей было четырнадцать лет, и она умерла в смертном грехе»[26]. Парадоксально, но католик повторяет угрозу Шейлока и осыпает Рут проклятиями. На ее машине кто-то рисует фашистскую свастику. Чарли кончает жизнь самоубийством. Сэми ее покидает. Приходит священник. Их диалог определеннее, чем у Шницлера. Священник уверен – его правда выше. Рут говорит о жертве Христа, священник отвечает: «Христос не жил в цифровом веке… В нас тысяча “я”. Мы выбираем то “я”, на которое возлагаем ответственность. Вы – на медицину. Я – на Бога»[27]. Шницлер пессимистичен, он не верит в возможность перемен в политической жизни Австрии. У Икка финал открытый.

Сценография Хильдегард Бехтлер минималистична: почти пустая белая сцена напоминает операционную. Эффект усилен ровным, сильно бьющим светом. Над сценой – небольшая площадка, где размещаются музыканты. Удары барабана Ханны Ледвидж соответствуют эмоциональному состоянию героини. В спектакле театра *Almeida* занято около десяти актеров, но в центре композиции – блистательная Джульетт Стивенсон, тонкая, нервная, интеллектуальная актриса. Лицо ее, крупным планом возникающее на двух экранах, отражает малейшее душевное движение: удивление, переходящее в ярость; отчаяние, сменяющееся

Н. Джеймс – Мара, М. Хэдфилд – Биззер. «Метеоролог».
Park Theatre

презрением; непримиримость, отказ принять поражение. Рут в исполнении Джульетт Стивенсон остается самой собой, очевидно, поэтому пьесе предпослан эпиграф из *Ars Poetica* Чеслава Милоша:

> *Цель поэзии – напомнить нам,*
> *как трудно остаться самим собой,*
> *ибо дом наш открыт, ключей от дверей нет,*
> *и невидимые гости входят и выходят, когда им вздумается.*

15 августа 2019 г. в *Park Theatre* состоялась премьера пьесы Юджина О'Хары «Человек погоды» («Метеоролог»). С мая 2013-го театр функционировал как прокатная площадка. Он гордится тем, что расположен в экологически чистом районе *Finsbury Park*, всего в пяти остановках метро от Оксфорд-стрит. Основатели *Park Theatre* Джез Бонд и Мелли Мари показали 8 спектаклей театров *West End* и два *National Theatre*. Однако, основная цель театра – воплощение классики и поиск новой драмы (*new writing*). В 2018-м театр был удостоен *The Off West End Theatre Award*, аналогичной американской премии *OBIE*, которую присуждают за лучшую офф-бродвейскую постановку.

«Метеоролог» – дебют Юджина О'Хары в большой драматической форме. Некоторые критики называют пьесу *pinteresque* (пинтереска), поскольку в ней явственно влияние Гарольда Пинтера: О'Хара

показывает криминальное дно общества, используя поэтику абсурда, но абсурд О'Хары более социален, чем у Пинтера. «Я столько же узнал о современных формах рабства из буклета, как и из спектакля»[28], – пишет Майкл Биллингтон. Тема пьесы – детское сексуальное рабство: из неблагополучных стран вывозят детей, на которых делают бизнес. Суть его передана опосредованно – через диалоги и отношение к нему персонажей. Сюжет построен искусно.

В северной части Лондона в большом многоквартирном доме живут двое мужчин за 40 без определенных занятий, во многом похожие на персонажей Пинтера. Это очень разные по характеру и по судьбе люди. О'Рорк – крайне неустойчивая, психопатическая личность – страдает оттого, что любимая девушка ушла, не сумев зачать от него ребенка. Квартиру он делит с пьяницей и бездельником Биззером по кличке Метеоролог. Он постоянно говорит о погоде, используя клише радио и телеведущих. Жилье героям предоставил человек по кличке Доллар. Постояльцы должны выполнять его поручения. В частности, стать «приемными родителями»[29] двенадцатилетней девочки Мары, привезенной из Румынии. Доллар использует круглую сироту в своем нелегальном бизнесе. Он сентиментален, ухаживал за парализованной матерью до последней ее минуты. О своем бизнесе он размышляет философски, считает, что голодным, обреченным на смерть детям он дает шанс: «Я видел на улицах Восточной Европы девочек на коленях с задранной юбкой, мальчиков, у которых еще не выпали молочные зубы, ублажавших толстых богатых стариков… По сравнению с духовенством Ирландской романо-католической церкви мы, грязные подонки, можем считать себя столь же чистыми, как лучшие из них. Думаете, папа Римский рыдает по ночам, когда его епископы "поигрывают в шахматы"со своими прихожанами? Он не может ни крошки проглотить, слыша о мучениях изнасилованных ими детей? Я вытаскиваю этих детей из нищеты, бездомности и проституции. Неужто я оставил бы эту девочку, у которой нет матери, на железнодорожных рельсах, откуда я ее забрал, с пакетом клея и презервативами? …Я улучшаю жизнь каждому из них. Скажите, что я не прав, парни? Короткая дерьмовая жизнь или же тоже дерьмовая, но не такая паскудная!»[30].

Люди дна О'Рорк и Биззер хорошо относятся к девочке, искренне жалеют ее. Она не знает ни слова по-английски, но именно ей О'Рорк доверяет свою драматическую исповедь: «Настоящий метеоролог – я, у меня система. Никаких изменений. Одно время года не походит на

другое, но в действительности разницы никакой. Погода всегда одинаковая. Всегда одна и та же. И ничего с этим не поделать»[31]. Пятистраничный монолог, пронизанный напряженным лиризмом, по настроению напоминает монолог Астона в финале первого действия «Сторожа» Пинтера. О'Рорк решает совершить с девочкой побег и пристроить ее у знакомой. Путь им преграждает Доллар; его приспешник до смерти забивает О'Рорка и бросает его тело бродячим собакам.

По доброте душевной Биззер пристрастил Мару к алкоголю. В финальной сцене она забывается тяжелым сном, он в подпитии смотрит на нее с доброй улыбкой, поет грустную лирическую песню, наблюдая, как за окном падает снег, и почти медитирует: «Снег засыпает трущобы. Огромное ясное небо. Исчезли облака, и одна за другой зажигаются маленькие звездочки. У них нет времени разгореться. Они стискивают рты, зажимают носы, закрывают глаза и отключаются, пока темно. Я тоже так делаю. Что еще нам остается, если в целом мире у нас есть только мы сами и холодная бесконечная тьма?»[32]. Звучит фортепианный цикл Бартока для детей (Том I, *no 3. Quasi Adagio*).

О'Хара – не только драматург, но и актер. Он не понаслышке знает природу профессии, создает выразительные характеры и лексически богатый диалог.

Дизайнер Джеймс Перкинс выстроил крошечную кухню с дверью, главным визуальным символом спектакля – «выхода нет». Убогость обстановки, нарочито слабое освещение, иногда усиливающееся, теснота – рождают клаустрофобию. В маленьком пространстве помещаются четверо. Оно воспринимается как материализовавшееся воплощение зла. Ощущение скученности и духоты никогда не проветриваемого помещения не проходит на протяжении всего спектакля, и бесшумный кондиционер в зрительном зале не уменьшает этого эффекта.

Молодой режиссер Элис Гамильтон (ей 30 лет) в одном из интервью сказала: «Я считаю, что смысл моей работы – служить автору. Возможно, поэтому я очень медленно продвигаюсь по карьерной лестнице». Она действительно скрупулезно проработала текст и создала подлинный ансамбль из мастеров, в который органично вошла дебютантка Нив Джеймс, только что окончившая *The Royal Central School of Speech and Drama*. Она получила роль без слов, но вышла из сложной ситуации с честью. Ее Мара – маленький запуганный зверек, чутко реагирующий на малейшее человеческое участие. Партнеры ее поддерживают. Самая трудная сцена – обращенный к ней монолог-исповедь О'Рорка – Алека

Ньюмена. Девочка видит его боль и сочувствует ему всей душой. Синкопированная речь выдает его стыд. Актер чередует выкрики и тихо произносимые фразы. Ньюмен создает сложный, неоднозначный образ мучительно страдающего изгоя. Биззер Марка Хэдфилда – человек, плывущий по воле волн по житейскому морю в никуда, о чем старается не думать. Забулдыга и шут, он преображается, общаясь с Марой, раскрывается перед ней: «В детстве хотел стать метеорологом. Мне говорили, станешь, кем хочешь. Это не так. У большинства нет шансов стать тем, кем они хотели бы быть»[33]. В этом признании слышится не только горечь, но и обвинение системе. От лиризма, в котором проявляется его подлинное «я», к грубым пошлым шуткам и лакейству Марк Хэдфилд переходит с таким мастерством, что временами в его герое проглядывают черты персонажей Достоевского – капитана Лебядкина или Мармеладова.

Доллар Дэвида Шаала кажется уважающим себя бизнесменом, хотя он всего лишь винтик в огромном, опоясывающем весь мир бизнесе секс-траффика. Не знающий удержу ни в жестокости, ни в сентиментальности, уверенный в своей силе, он олицетворяет мир, в котором нет места добру и милосердию.

Индюк – чернокожий нигериец (Сирил Нри) – уменьшенная копия своего хозяина. Заботливый семьянин, готовый делать самую грязную работу, сознательно закрывающий глаза на ее суть. Самый маленький винтик в механизме бизнеса, но с большим потенциалом.

В театральной жизни Лондона «Метеоролог» занимает особое место: Юджин О' Хара продолжает национальные традиции английского театра абсурда, у истоков которого стоит Пинтер.

Постановки, о которых шла речь, были созданы до эпидемии, охватившей планету. В меняющемся мире перед нами встают новые проблемы, которые, конечно, найдут отражение в новой волне драматургии. Конечно, никуда не исчезнут вопросы, волновавшие создателей и зрителей рассмотренных спектаклей, но сами спектакли и публика уже будут другими: каждый день приносит нам новый опыт, и задача театра – его отразить.

[1] *Bano T.* On the Eve of the Production. Florian Zeller Talks Creativity with Tim Bano. The Booklet to *The Son* by Florian Zeller in *Duke of York's Theatre*.

[2] *Billington M.* Florian Zeller's Frightening Tale of Teen Depression. *Guardian*, 27 February 2019.
[3] *Zeller F.* The Son. London: Faber and Faber, 2019. P. 68, 69.
[4] *Woods S.* Hansard. London: Faber&Faber, 2019. P. 4.
[5] Ibidem. P. 10.
[6] Ibidem. P. 57.
[7] Ibidem. P. 63.
[8] Ibidem. P. 64, 65.
[9] Ibidem. P. 39.
[10] Ibidem. P. 30, 31.
[11] Ibidem. P. 58.
[12] Ibidem. P. 71.
[13] Ibidem. P. 86, 87.
[14] *Billington M.* Who's Afraid of Virginia Woolf – for Cotswold Set. *Guardian*, 4 Sept. 2019.
[15] *Wolf M.* Political Plays for Political Times. *New York Times*, 26 Sept. 2019.
[16] *Шницлер А.* Профессор Бернгарди. Петроград: товарищество «Начатки знаний», 1923. С. 8. Перевод Е.М. Браудо.
[17] Там же. С. 28, 29.
[18] Там же. С. 31.
[19] Там же. С. 99.
[20] Там же. С. 149.
[21] Там же. С. 125–128, 129.
[22] *Schnitzler A.* Der Weg ins Freie. Цит. по: *Джонстон У.М.* Австрийский Ренессанс. М.: Московская школа политических исследований, 2004. С. 598.
[23] *Icke R.* The Doctor. London: Oberon Books, 2019. P. 16.
[24] Ibidem. P. 1.
[25] Ibidem. P. 43.
[26] Ibidem. P. 59.
[27] Ibidem. P. 98.
[28] *Billington M.* The Weatherman. Review. *Guardian*, 22 August 2019.
[29] *O'Hare E.* The Weatherman. London: Methuen Drama, 2019. P. 49.
[30] Ibidem. P. 36.
[31] Ibidem. P. 43.
[32] Ibidem. P. 57.
[33] Ibidem. P. 59.

Любовь Овэс

Сценографы Петербурга А. Орлов и И. Чередникова: встреча с оперой (1998–2019)

Александр Владимирович Орлов и Ирина Геннадиевна Чередникова давно работают в отечественном театре. Они – признанные мастера. Орлов – лауреат Государственной премии РФ и заслуженный художник РФ, член-корреспондент Российской академии художеств. Чередникова – серебряный медалист Российской академии художеств. Оба – дипломанты «Пражской квадриеннале» – важнейшего международного сценографического форума, неоднократные лауреаты многочисленных фестивалей, обладатели петербургской театральной премии «Золотой софит».

Ими создано более двухсот спектаклей по всей стране с режиссерами разных поколений и творческих методов. Они оформляли постановки в Германии и Польше, Норвегии и США, Болгарии и Финляндии, экспонировали работы на крупных сценографических выставках в Москве и Казани, Вильнюсе и Таллине, в Праге и г. Нови-Сад. Их декорации и костюмы видели на разных континентах, когда оформленные ими спектакли привозились на гастроли музыкальными или драматическими театрами России. Сайты десятков сценических коллективов содержат информацию об этих художниках. Казалось бы, ничего нового узнать невозможно. Однако выставка «Контрапункт. Театральные эскизы Александра Орлова и Ирины Чередниковой», которая была открыта три летних и два осенних месяца 2019 г. в главном здании Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, стала для многих неожиданностью.

Идея показать произведения, созданные исключительно для музыкального театра, оказалась на редкость удачной и провокативной. Теперь уже невозможно воспринимать Александра Орлова и Ирину Чередникову исключительно как художников драматического театра. Они переместились в иной, более элитный эшелон. Со времен Ренессанса опера – привилегированный вид искусства.

Музыкальный театр потребовал от них иной меры обобщения и чувствования, и они смогли ему соответствовать. Такого уровня концептуальных решений, какой предложил Орлов, оперная сцена не знала со времен работы на ней Давида Боровского. Орлов и раньше любил пустое пространство, был ему верен, не загромождал, «не пачкал», ограничиваясь самым необходимым. Пространство у него всегда философично. Оперный театр раздвинул его пределы, предоставил новые возможности для осмысления и трансформации. Чуткая к жанру и поэтике произведения Чередникова тоже выиграла, получив материал редкой глубины и разнообразия. Две «Пиковые дамы», две «Царские невесты», такие разные и непохожие! В освобожденных для хора дышащих пространствах зажили нервно-экспрессивные, драматически напряженные, трагически беспомощные, острокомедийные, откровенно гротесковые персонажи Чередниковой. Ее эскизы костюмов – великолепная графика, легко представимая на самой престижной международной книжной выставке.

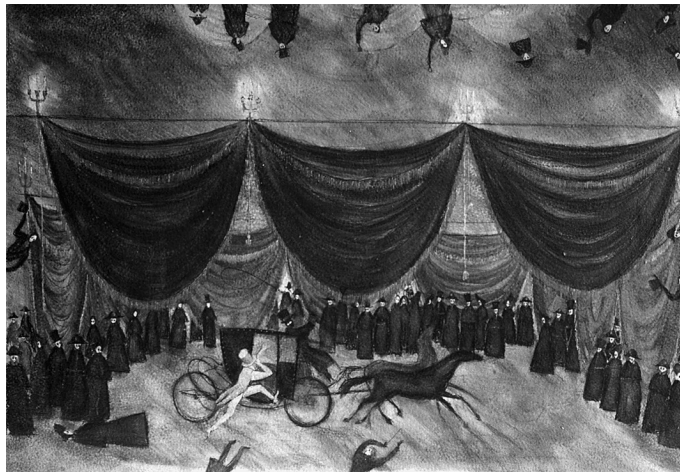
Будучи супружеской и творческой парой, Орлов и Чередникова не всегда работали вместе и в драматическом, и в музыкальном театре.

Экспозиция выставки «Контрапункт. Театральные эскизы Александра Орлова и Ирины Чередниковой». Санкт-Петербург. 2019

У него были оперные спектакли, костюмы к которым делала Кристине Пастернака. Это постановки латышского режиссера Андрейса Жагарса[1]. У нее – работы со сценографом Зиновием Марголиным и режиссером Юрием Александровым[2].

Еще студенткой Чередникова оформила на сцене Академического театра драмы им. А.С. Пушкина «Зеленую птичку» К. Гоцци, выступив как сценограф и художник по костюмам. Дебют, обнаруживший чувство театра, его игровой и зрелищной природы, смелость, обусловил приглашение от С.Л. Гаудасинского, на тот момент главного режиссера Малого театра оперы и балета. Чередникову позвали оформить комическую оперу Т.Н. Хренникова «Доротея» (1985). Спустя три года в том же театре она вновь сделала декорации и костюмы для комической оперы Хренникова «Голый король» (1988).

В тренде времени был «суровый стиль». Она выпадала из него. Сценографы создавали единую пластическую среду, искали метафоричность. Чередникова играла, шутила, хулиганила, была ярка и самостоятельна. Созданные ею в музыкальном театре декорации были легкими и веселыми, соответствуя легкомысленному жанру – комической опере. Эскизы костюмов изобиловали деталями, были изобретательны. Самостоятельного графического значения, не связанного с содержанием спектакля, они не несли. Лист бумаги оставался белым, не включался



А. Орлов. Эскиз сценографии. Финал. «Горе о ума». Мюзикл О. Фельзера. Театр музыкальной комедии. Минск. 1984

в художественный контекст. Это был фон, призванный не отвлекать внимание от главного – костюма, отлично нарисованного, придуманного, но не выходившего пока еще за пределы гротесково-комедийного театрального образа.

Первый спектакль в музыкальном театре они сделали вместе. Это был мюзикл «Горе от ума» О. Фельзера (1984, либретто О. Фельзера и С. Штейнберга) в Театре музыкальной комедии Минска в постановке Романа Виктюка[3]. В «Горе от ума» Орлов применил движущиеся занавесы-подборы, с помощью которых трансформировал сценическое пространство. Были использованы штанкеты, к которым привязывались подобранные снизу, словно гардины, завесы. Они поднимались и опускались, двигались направо и налево. Найденный в старом учебнике по сценической технике и технологии прием использовался потом Орловым не единожды («Как Вам это понравится», 1990; «Карусель по господину Фрейду», 1992; «Фердинандо», 1993; «Мирандолина», 1997). Прием манил безграничными возможностями театральной образности; был легок и театрален, заряжен бесконечными возможностями преображения. Его оценил Валерий Гергиев, увидев на монтировке «Пиковой дамы» П.И. Чайковского в Баден-Бадене (1998).

Спектакль создавался для международного музыкального фестиваля в Германии. Из-за крайне сжатых сроков не все задуманное удалось

А. Орлов. Эскиз сценографии. Картина «Кабачок». «Мадам Помпадур»
Л. Фалля. Театр музыкальной комедии. Санкт-Петербург. 2008

осуществить. На репетиции с занавесом не оставалось времени. А они были необходимы для воплощения замысла во всей полноте. Перенос на родную сцену театр сделал самостоятельно, не позвав художника, без него же спектакль возили на гастроли в Японию. Иные габариты сцены, изменившие пропорциональные соотношения, учтены не были, однако концептуально решение было настолько четко продумано, что при всех недочетах реализации, смыслово и образно работало.

После «Пиковой дамы», о которой речь впереди, были «Богема» Дж. Пуччини (2000) в Детском музыкальном театре «Зазеркалье» с режиссером А. Петровым, экспериментальный проект Большого театра – концертное исполнение оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» (2003), режиссер В. Крамер. Чередникова создала костюмы для «Царской невесты» (2004) Мариинского театра, а Орлов – «Пиковую даму» (2005) в Риге. Она стала второй для сценографа. Вновь Орлов и Чередникова работали вместе в Театре музыкальной комедии над «Мадам Помпадур» Л. Фалля, ставил спектакль венгерский режиссер М. Сенитар (2008). Это была постановка со сложным решением пространства и массой костюмов, работа над которыми стала большой удачей Чередниковой.

В том же 2008 г. был «Очарованный странник» Р. Щедрина в Концертном зале Мариинского театра в постановке Алексея Степанюка,

А. Орлов. Эскиз сценографии. I акт. «Евгений Онегин» П.И. Чайковского. Мариинский театр. Санкт-Петербург. 2014

положивший начало сотрудничеству с композитором. В Новосибирском театре оперы и балета в 2012 они сделали «Фауста» Ш. Гуно с режиссером И. Селиным, а в 2013 – к открытию новой сцены Мариинского театра – «Левшу» Щедрина со Степанюком. С ним же, год спустя, в Мариинке – «Евгения Онегина» Чайковского, а в 2015 – «Рождественскую сказку» Щедрина и «Пиковую даму» Чайковского. Работа на сцене Мариинского театра становится не только регулярной, но и важнейшей для творческой жизни. Они практически перестают оформлять спектакли в петербургских драматических театрах, оставляя за собой лишь Самарский драматический театр. Щедрин доверяет им сценографическое решение всех своих произведений на сцене Мариинского театра и даже выбор режиссеров на постановку. В 2017 г. в Концертном зале Мариинки с драматическим режиссером А. Кузиным они делают «Не только любовь» Р. Щедрина, а в 2018 – на Новой сцене «Царскую невесту» Римского-Корсакова. Осенью 2019 г. работают над его «Снегурочкой» в постановке Анны Матисон.

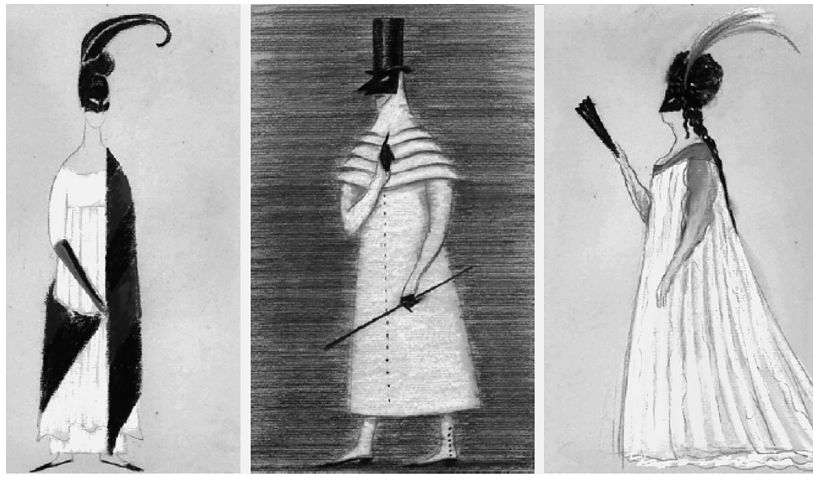
Если посмотреть репертуар Мариинского театра последних лет, окажется, что Орлов и Чередникова – чуть ли не единственные отечественные художники, регулярно работающие на сцене театра, который преимущественно предоставляет свою площадку иностранным творческим бригадам.

И. Чередникова. Эскизы костюмов. Петербургский бал. «Евгений Онегин» П.И. Чайковского. Мариинский театр. Санкт-Петербург. 2014

Не имея возможности рассмотреть все спектакли, остановимся на «Пиковой даме» 1998 г., слегка коснувшись одноименных спектаклей 2005 и 2015 гг. Интервалы между спектаклями в 7 и 10 лет делают эту выборку репрезентативной.

Поставить «Пиковую даму» в 1998 г. В.А. Гергиев пригласил Александра Галибина, актера театра и кино, на тот момент модного молодого режиссера, за десять лет до этого закончившего курс у Анатолия Васильева. Он имел опыт работы исключительно в драматическом театре. С Орловым и Чередниковой он уже сотрудничал. Все вместе решили, что будут отталкиваться от произведения А.С. Пушкина, а не от либретто М.И. Чайковского. То есть действие перенесли в начало XIX в. Галибин придумал, что Графиню будут возить в коляске. Графиня была постоянно в черном. Ввели несуществующего персонажа: желтую даму в костюме XVIII в. – фантом, воспоминание о молодой графине, Венере Московской. Ее силуэт в высоком черном парике можно было увидеть то тут, то там, она проходила по первому плану и исчезала в кулисах. Желтый был выбран как цвет золота, цвет игры, раздражающее сочетание желтого и черного само по себе было драматично.

Основные цветовые отношения в декорации были черно-белые. Орлов придумал три занавеса. Они двигались по множеству тросов, натянутых параллельно порталу, разрезая пространство, фрагментируя



И. Чередникова. Эскизы костюмов. Бал. «Пиковая дама» П.И. Чайковского. Мариинский театр. Санкт-Петербург. 1998

и кадрируя его, при этом не разрушая, а наоборот подчеркивая своим непрекращающимся движением кантиленность музыки. Соединяясь, они становились единой диагональю, белой или черной стеной. Были двусторонни, черно-белые. Как свет и тьма в душе героя, добро и зло. Каждая из трех частей могла переворачиваться сама по себе. Занавес мог уйти полностью в сторону, скрыться, а мог неожиданно перевернуться и пойти прямо на зрителя. Множество натянутых тросов позволяли всем трем занавескам двигаться на разных планах и по любой траектории, принимая многообразные формы.

Партитура движения была разработана в соответствии с музыкальной драматургией и запечатлена в специальной книжечке, напечатанной для помрежей. С каждой стороны сцены находилось по помощнику режиссера, отвечавшему за движение занавеса.

Сцена в Летнем саду переносилась постановщиками спектакля на набережную, что создавало несколько иное настроение. Она была светлой, то есть занавес был на белую сторону, когда же начиналась гроза, он поворачивался вокруг оси и шел на зрительный зал черным смерчем, сметая гуляющих. В сцене бала разрезал сцену пополам.

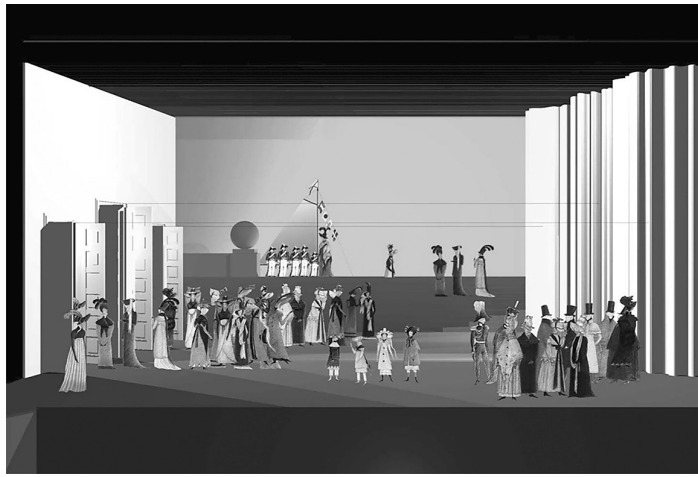
Спектакль решался покадрово, сценическое действие ни на минуту не замирало. Все время возникали новые и новые варианты пространства, оно трансформировалось в соответствии с эмоциональным состо-

А. Орлов. Эскиз сценографии. Петербургский бал. «Евгений Онегин» П.И. Чайковского. Мариинский театр. Санкт-Петербург. 2014

янием каждой музыкальной картины. Занавесы работали как монтажные ножницы в кино, кинематографичность решения подчеркивалась сменой планов: крупных и общих.

Наименее удачно получилась комната Лизы, сероватая, вялая. Случилось это потому, что не были осуществлены задуманные Чередниковой высокие черные парики. Они должны были контрастировать с прозрачными белыми платьями и эффектно выделяться на белом фоне декораций.

Внутри костюмов никакой детализации и подробной разработки Чередникова не делала. Это обуславливалось характером декораций. Цвет появлялся как фон – на заднике, например, красный. Эмоциональный накал возникал от перемены темного к светлому, от контраста музыки и визуального движения занавесов, от появления яркого локального цвета на заднем плане. Цвет шел через костюм. Костюмы должны были работать вместе в моменты движения групп артистов. И работать на контрасте. Например, весенний прозрачный день в Летнем саду рождался благодаря сочетанию светло-голубого, бледно-желтого, светло-серого в костюмах и черного в декорации. Бал был, напротив, цветной. Чередникова не пожалела блесток, и когда Глеб Фильштинский осветил сцену, все замерцало. Костюмы на балу задумывались цветово целостными: красно-черный, бело-желтый, сине-красный.



А. Орлов. Эскиз сценографии. 1-я картина. «Пиковая дама» П.И. Чайковского. Мариинский театр. Санкт-Петербург. 1998

В этом спектакле Орлов принял эстафету от старших мастеров отечественной сценографии. Он «вступил» там, где остановились Боровский и Кочергин. Три «Пиковые дамы» (1998, 2005 и 2015)[4], «Руслан и Людмила» (2003)[5], «Князь Игорь» (2009)[6], «Фауст» (2012)[7], «Евгений Онегин» (2014)[8], «Царская невеста» (2018)[9] – спектакли, в которых очевидно развитие сценографических идей, осуществленных Боровским в Московском театре на Таганке, Кочергиным в Ленинградском Малом драматическом театре[10]. Общее – концептуальный ряд, выстроенность цепочки пространственных и пластических преобразований, отсутствие зазора между сценографическим и режиссерским решением, наполненность каждой секунды существования сценического пространства действием; декорация, функционирующая как действующее лицо спектакля.

В рижской «Пиковой даме» все было значительно жестче. Режиссер Андрейс Жагарс неизменно классику актуализировал. Делал это активно, а часто и агрессивно. Действие переносилось в Петербург девяностых годов XX в. Героиня возвращалась из эмиграции, куда уехала после революции. Все развивалось в увеличенной копии одного из залов особняка графини Голицыной в Петербурге на Большой Морской улице в помещении, которое занимает поликлиника МВД. На стенах находилась наглядная агитация, щиты с информацией о болезнях, лечении и

А. Орлов. Эскиз сценографии. «Пиковая дама» П.И. Чайковского.
Латвийская национальная опера. Рига. 2005

препаратах. Павильон был неизменно один. Но менялось освещение, а с ним – и эмоциональное состояние сцен. Сюда же выезжали постаменты с плоскими фигурами – скульптурами Летнего сада. В сцене грозы они поворачивались к зрителю черной плоской стороной. Эта же комната становилась спальней Графини, где она пела свой знаменитый романс на французском языке и при этом смотрела старое немое дореволюционное кино, в котором была молодой и красивой. За одним экраном находился другой. Гости, танцующие на балу в предыдущей картине, в «Спальне графини» становились тенями, возникающими при запуске проектора с немым фильмом.

Бал выглядел как сегодняшний корпоратив: воздушные шарики, официанты, современные костюмы.

В финале сверху появлялись призмы, которыми укрывали скульптуру, как некогда в Летнем саду. А потом призмы поднимались и под ними оказывались игровые автоматы. Режиссерское решение спектакля было достаточно прямолинейное и лобовое и вряд ли могло порадовать художника. Следующая «Пиковая дама» была поставлена в Мариинском театре оперным режиссером Алексеем Степанюком. Орлов и Чередникова делали с ним четвертый спектакль(«Очарованный странник», 2009; «Левша», 2013; «Евгений Онегин», 2014).

А. Орлов. Эскиз сценографии. Бал. «Пиковая дама» П.И. Чайковского. Мариинский театр. Санкт-Петербург. 2015

Орлов решил спектакль в традиционном театральном приеме, который как всегда, прочитывался лишь профессионалами. Остальные воспринимали решение как красивое и соответствующее традиционной интерпретации оперы. Пространство решалось на планах многочисленных тюлей и колонн. Каждая колонна дублировалась на втором плане, скрытом первым. Одна была золотой, вторая – черной. Колонны тянули за собой тюлевые завесы. Был применен принцип кулисного театра. Сцена в Летнем саду состояла из золотых колонн, частично воспринимавшихся как осенние деревья. Когда появлялся Герман и наступала гроза, а народ начинал метаться и исчезать, в это самое время золотые колонны полностью перекрывались черными. Происходила театральная подмена. Костюмы делались приближенными к историческим. От Пушкина возвращались к Чайковскому, поэтому мода была конца XVIII в. Постановщики взяли конкретное время с некоторым прострелом вперед: сентиментализм, возвышенные талии в костюмах мужчин и женщин. По сравнению с галибинской «Пиковой дамой» сценографическое решение этого спектакля было менее драматизированное и формальное, без жесткого и четкого разделения на цвета. Летний сад в третьей редакции стал более прозрачный и легкий, туманный, красивый, романтический. Сцены разрабатывались более

подробно, чем в первой редакции. В сцене в Игорном доме, например, Чередникова стремилась передать ощущение своеобразного мальчишника: кто-то одетый, а кто-то уже почти нет, скинуты рубашки. То есть когда женщин нет, и мужчины не стесняются ничего. Валяются бутылки. Ощущение чего-то светлого, бельевого, густоты мужской компании. Плотности и брутальности карточной игры.

А сцена бала в опере вставная. И создатели хотели сохранить это ощущение. Бал был плотный, золотой, активно-агрессивный, в отличие от других сцен.

Эмоциональность решения достигалась движением колонн, тем, что они менялись от золотых к черным, сдвигали и раздвигали пространство. Колонны тянули за собой сетчатые, тюлевые завесы, создавая ощущение туманности. Благодаря движению этих своеобразных стенок возникали и камерные пространства. В музыкальном театре, где иногда необходимо выделить одного исполнителя, арию или дуэт, а потом, наоборот, подчеркнуть огромность хора и мощность площадки, соединенной с оркестром, такая трансформирующаяся сцена – находка. Старый прием кулисного театра, продемонстрировавший свои современные концептуальные возможности еще при постановке пьесы Г. Гауптмана «Перед заходом солнца» в БДТ (режиссер Г. Козлов, сценограф А. Орлов, 2000), оказался для музыкального театра на редкость выигрышным. Он позволял менять общее эмоциональное состояние сцены в соответствии с развитием музыкальных тем.

Все три сценографических решения «Пиковой дамы» продемонстрировали разность подходов. Если первое было более музыкальным и романтическим, второе – актуализированным под современные тренды, то последнее – при внешней эффектности и подчеркнутой классичности – наиболее жестким и драматичным.

[1] «Пиковая дама» П.И. Чайковского. Латвийская национальная опера. Рига. 2005. Дирижер Мартиньш Озолиньш; «Князь Игорь» А.П. Бородина. Оперный театр *Aaito*. Эссен. 2009. Дирижер Штефан Шолтес.

[2] «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова. Мариинский театр. Санкт-Петербург. 2004. Дирижер Валерий Гергиев.

[3] Впоследствии они оформили мюзиклы: «Человек-амфибия» А. Петрова. Театр «Карамболь». Санкт-Петербург. Реж. Л. Квинихидзе (2007),

«Когда исчезнет кровь» В. Вербина. Театр «Рок–опера». Реж. В. Подгородинский (2008), «История Лошади» по Л. Толстому. Самарский Академический театр драмы им. М. Горького. Реж. С. Грицай (2016), «Барышня-крестьянка». Самарский Академический театр драмы им. М. Горького. Реж. С. Грицай (2019).

[4] «Пиковая дама» П.И. Чайковского. Мариинский театр. Санкт-Петербург. 1998. Дирижер Валерий Гергиев, режиссер Александр Галибин, художник по костюмам Ирина Чередникова; «Пиковая дама» П.И. Чайковского. Латвийская национальная опера. Рига. 2005. Дирижер Мартиньш Озолиньш, режиссер Андрейс Жагарс, художник по костюмам Кристине Пастернака; «Пиковая дама» П.И. Чайковского. Мариинский театр. Санкт-Петербург. 2015. Дирижер Валерий Гергиев, режиссер Алексей Степанюк, художник по костюмам Ирина Чередникова.

[5] «Руслан и Людмила» М.И. Глинки. Большой театр. Москва. 2003. Дирижер Александр Ведерников, режиссер Виктор Крамер, художник по костюмам Ирина Чередникова.

[6] «Князь Игорь» А.П. Бородина. Оперный театр *Aaito*. Эссен. 2009. Дирижер Штефан Шолтес, режиссер Андрейс Жагарс, художник по костюмам Кристине Пастернака.

[7] «Фауст» Ш. Гуно. Новосибирский театр оперы и балета. 2012. Дирижер Евгений Волынский, режиссер Игорь Селин, художник по костюмам Ирина Чередникова.

[8] «Евгений Онегин» П.И. Чайковского. Мариинский театр. Новая сцена. Санкт-Петербург. 2014. Дирижер Валерий Гергиев, режиссер Алексей Степанюк, художник по костюмам Ирина Чередникова.

[9] «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова. Мариинский театр. Санкт-Петербург. 2018. Дирижер Валерий Гергиев, режиссер Александр Кузин, художник по костюмам Ирина Чередникова

[10] Вспомним «Гамлета», «А зори здесь тихие», «Дом», «Братьев и сестер», «Живи и помни», «Бесов».

Ксения Стольная

Простивший Горький

Первый горьковский фестиваль был приурочен к 90-летию со дня рождения писателя (1958), а нынешний IX – к 800-летию Нижнего Новгорода: 17 спектаклей, конференции, творческие встречи, выставки. Горький зазвучал на сцене с новой интонацией. Присущая ему резкость обернулась нежностью, осуждение – прощением, беспощадность – любовью.

«На дне». Театр «Мулькёль». Сцена из спектакля. Фото В. Авдеевой

Открылся фестиваль постановкой «На дне» южнокорейского театра «Мулькёль» (Сеул). Режиссёр Сон Хён Ок поставила спектакль-танец. Горьковские смыслы будто выломались из слов и воплотились в пластике: вот Настя читает книгу, стоя на деревянном ящике-нарах, и по тому, как движется, становится ясно, про что и даже почему читает; Пепел и Василиса вытанцовывают свое хищное обездушенное чувство, в движениях – и отвращение, и похоть; а вот Пепел и Наташа – они стоят на нарах вдвоем, держась друг за друга и оттягиваясь в стороны: один отпустит – упадут (пропадут) оба.

Выразительность тела в этом спектакле самодовлеющая. Нужды в словах практически нет (что они добавят пластической правде?), но они остались как музыка, под которую этим людям живется. На протяжении всего действия герои издают звуки, которые – то отрывисто, то протяжно – исторгаются будто из центра тела: «А! Э! Ы!». Звуки усилий; оказывается – тщетных. Актеры играют с предельной экспрессией, с остервенением, с полукриком-полустоном. С чувством своей *донности*. Могущество страдания и предельность эмоций предложены самой пьесой.

Очертания сюжета в спектакле сохранены. Однако повествовательное начало побеждается густой поэтической образностью. Ритмичное нагнетание состояний похоже на движение волн: вверх – вниз, вверх – вниз. Дух угнетен – воспрянул – угнетен. Действующие лица кажутся

«На дне». Театр «Мулькёль». Сцена из спектакля.
Фото В. Авдеевой

единым телом, поскольку ритм для них общий (что не вполне сообразно логике их слишком разных судеб). В этот сумрачный мир вдруг пробивается яркий луч, герои бегут к нему, тянут вверх руки, греются в его золотистом пыльном сиянии, пытаются поймать, схватить… Получается своего рода притча – о тщете усилий по преодолению бессмысленности бытия. Исполнитель роли Луки – артист Ли Кёнг-ёл оказался, пожалуй, единственным, кто не лишил своего героя национального своеобразия, пластики, характерной для корейского театра. В нем и полусвятость, и юродство. Лукавство при твердости веры.

«Зачем ты живёшь?» – предсмертным вопросом Актёра заканчивается действие. Спектакль всей логикой своего развития отвечает: только любовь стоит того, чтобы жить.

«Мещане» Театра на Васильевском в постановке Владимира Туманова сразу впечатляют темной, глухой, массивной сценографией (художник – Александр Орлов). Сперва кажется, что по периметру высятся старые ели, но нет – это гигантские фикусы в огромных кадушках. Мрачная живописность пространства работает на создание атмосферы дома Бессеменовых, но усложняет задачу артистам – они должны эффектную сценографию переиграть.

«Мещан» часто трактуют как историю взаимоотношений отцов и детей. В этом спектакле главная пружина – во внутренней жизни

М. Николаев – Тетерев. «Мещане». Драматический театр на Васильевском. Фото В. Авдеевой

Бессеменова – Юрия Ицкова. Режиссер чересчур настойчив в оправдании Бессеменова и отказывает в масштабе другим персонажам. От этого многоголосая страстная жизнь дома сведена к проповедничеству, бесконфликтному и монологичному.

Герой Юрия Ицкова – человек с расчесанным нутром – полон отравляющей смесью боли и любви. Он не к людям относится как к вещам, а к вещам – как к людям. Его шершавое неумелое отеческое чувство расплескалось и запуталось, перестало различать живую и неживую природу. Ставит стул на место – и гладит его резную спинку. Подходит к дочери Татьяне и столь же ласково обнимает ее за плечи. С одинаковой истовой нежностью прижимает к себе сына Петра – и льнет к листьям комнатных растений. Когда Бессеменов стонет, кажется, что вековой дуб трещит под топором. В нем есть беспомощность при мощной корневой силе. Ицков строит образ последовательно – герой пытается выстоять-вытерпеть жизнь, которой не понимает.

Невероятно полнокровный и живой образ создал Михаил Николаев. Его Тетерев – сладострастная румяная нежность, мещанский шут. Говорит: «Не желаю жить напоказ, как в балагане». А живет именно так. Называет себя «вещественным доказательством» и действительно комментирует жизнь больше, чем в ней участвует. «Я человек посторонний, *не причастный* делам земли», – за обедом Тетерев наливает

«Мещане». Драматический театр на Васильевском. Сцена из спектакля. Фото В. Авдеевой

в тарелку водку и бросает туда куски хлеба. Какая жизнь, такое и причастие.

Петр Арсения Мыцыка свободолюбив, но качество это не находит себе применения, не может воплотиться в деле. Кажется, он нарочно воспаляет себя. Его раздраженность не гневливая, не яростная, смягченная изнутри чем-то теплым и ясным. Когда Петр добивается расположения Елены, выясняется, что ему достаточно такой простой любви, и вся воинственность растворяется в мальчишеском восторге.

Татьяна Бессеменова Елены Мартыненко – человек, который высох. *Механически* жива, по инерции, будто умерла раньше смерти. Татьяна здесь только серая, только уставшая. Ее внутренняя жизнь уплощена, и даже любит она блекло. Страшно становится, когда Татьяна обедает и говорит, что ей незачем жить. Жутко, как на поминках, когда жующее тело не совпадает с плачущей душой.

«Мещане» Театра на Васильевском – назидательный, напористый, упрямый спектакль. «Беспутные вы, дети», – говорит он. Но сцена, где Бессеменов ласково причитает над судьбами своих детей, оставляет надежду – не на понимание, не на счастье, но на прощение. Прощение по любви.

Спектакль «Васса» в постановке Ильи Ротенберга представил Нижегородский ТЮЗ. Акварельная светлая декорация – резкий контраст

с атмосферой дома Железновых – будто гнилое яблоко обернуто кружевом. Музыка сопровождает действие почти беспрерывно, плотно к нему льнет. Слышится то напряженное дрожание скрипичных струн, то гнетущие звуки фортепиано. Спектакль будет не о том, как в этом «пряничном доме» живут, а о том, как в нем умирают.

Широкое прямоугольное, как могильная плита, имя. ВАССА. Она появляется в одной из многочисленных дверей, прорезающих выгородку в форме распахнутой на зрителя, «разъехавшейся» буквы П. Строго выкладывая шаг, Васса подходит к столу в центре комнаты и садится спиной к залу. То ли предлагает увидеть происходящее ее глазами, то ли занять ее сторону. На первый взгляд, Ирина Страхова воплощает общие представления о Вассе Борисовне: хрестоматийно строгая, властная, сжатая. Постепенно становится ясно: Железнова пытается казаться таковой, но этот корсет то и дело распускается. В присутствии других – держит себя, остается одна – с какой-то даже не женской, а девичьей задумчивостью роняет голову на руки. Ожесточенное скомканное лицо размягчается, милеет. Сникнут плечи – забылась. Через секунду – снова вытянулась в струну. Чем ближе к финалу, тем очевиднее внутренняя растерзанность и усталость. Крепкие руки, в которых Васса держит дело и дом, постепенно слабеют.

Сергей Петрович Железнов Леонида Ремнева подпускает в спектакль «карамазовщинку». Ползущей пластикой, внезапной резкостью ужимок, самодовольной расчеловеченностью напоминает Федора Павловича. В их с Вассой общении взаимное отвращение удивительным образом сплетается с памятью об оставшейся в прошлом любви. Кажется, это идет поперек текста Горького, но хорошо уживается с решением образа Вассы – мягкой от природы, вынужденной себя ожесточать. Покажется, что она предлагает ему принять порошок из жалости, оставшейся после любви. «Замотала ты меня», – говорит он. Она, не слушая, отрывисто его целует.

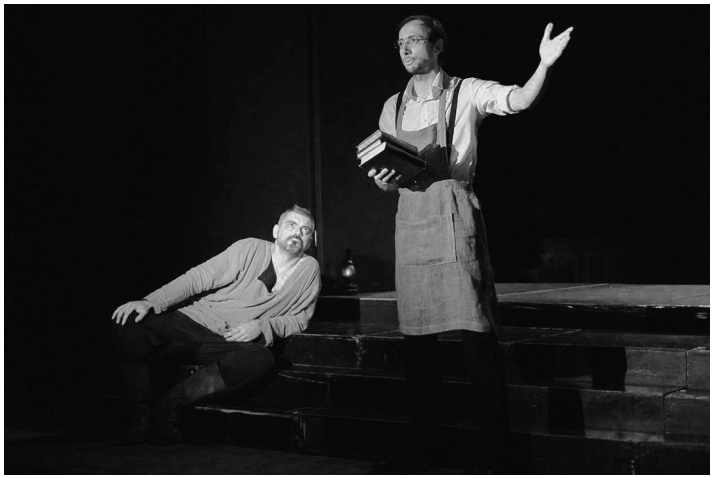
Пожалуй, главная удача спектакля – Игорь Авров в роли Прохора Храпова, брата Вассы. В отличие от многих, он дает подтексту быть подтекстом, не несет его впереди себя. Он будто танцует со своим персонажем, то сливаясь с ним, то слегка отстраняясь. Этот способ жизни в роли соответствует характеру Храпова, неуловимому в своей изменчивости. Авров ловко передает его духовную червивость. Омерзение, которое вызывает персонаж, смешивается с восторгом от работы актера.

«Дачники». Московский драматический театр «Сфера». Сцена из спектакля. Фото В. Авдеевой

В большинстве других ролей чувствуется неопределенность жанровой интонации: трагедия или мелодрама? Илья Ротенберг словно ставил задачу играть вверх, рывком взметнуться к трагедийной обобщенности. Но свойственный ему лиризм то и дело превращал вертикаль в горизонталь; с другой же стороны, тяга к укрупнению размыла подробности взаимоотношений и оттенки характеров.

Спектакль получился «плавучим» по ритму и тону, неустойчивым по жанру, но выразительным по смыслу и атмосфере. «Васса» Нижегородского ТЮЗа – страшная история о том, как смерть заволакивает жизнь еще до того, как полностью себе подчинит.

Четвертым и последним из представленных на фестивале спектаклей по пьесам Горького стали «Дачники» Московского драматического театра «Сфера» в постановке Александра Коршунова. На сцену выплеснулась живая жизнь и правда чувств. Вот Екатерина Ишимцева – Калерия читает стихи про эдельвейс так, что веришь в ее талант. «Я обыватель – и больше ничего-с! Вот мой план жизни. Мне нравится быть обывателем… Я буду жить, как я хочу!» – Олег Алексеенко подает страстный монолог с такой достоверностью, что зал поддерживает все соображения Суслова аплодисментами. Всех здесь можно понять, простить, полюбить. Ни одного неприятного человека, буквально у всех своя правда, ищущая и страдающая душа. Обличительная и острая



Т. Епифанцев – Коновалов, Д. Кривощапов – Максим. «Коновалов». РАМТ. Фото В. Авдеевой

пьеса режиссером была обезоружена. Такому христианскому человеколюбию она готова сопротивляться. В ней есть резкость суждения, непримиримость, злость, которые А. Коршунову не пригодились. Это скорее Горький через Чехова, чем Горький как таковой. Но можно ли судить за избыток любви?

Из семнадцати фестивальных спектаклей шесть сделаны по Горькому, в том числе два по его прозе. Это «Коновалов» РАМТа (постановка Олега Долина) и «Детство» «Коляда-театра» (режиссер – Николай Коляда). Градус горечи в обоих снижен, и кажется, что Горький был писателем тихим, ласковым, мягким.

Заявленный в программке «Коновалова» жанр «дружеской человеческой беседы» соблюдается в интонации, с которой ведет рассказ Максим Дмитрия Кривощапова. Он существует сразу в нескольких пространственно-временных плоскостях: в прошлом и настоящем. Заново проживая воспоминания, герой комментирует их «сегодняшним» собой. Он одновременно находится и внутри, и снаружи действия. Максим – свидетель правды, а ее «носитель» – Коновалов Тараса Епифанцева.

В рассказе Максим считает себя виновным в самоубийстве друга. Горький обнажает бессилие книжной образованности перед подлинным талантом народной души. Он констатирует беспомощность

«Детство». «Коляда-театр». Сцена из спектакля.
Фото В. Авдеевой

интеллигенции, ее безосновательную самонадеянность. Олег Долин ставит спектакль с противоположным посылом. Его «Коновалов» заканчивается пламенным монологом из приложения к «Несвоевременным мыслям» Горького: «И в эти дни, страшные для всех, для всей страны, созданной множеством поколений, воспитавших нас таковыми, каковы мы есть, в эти дни безумия, ужаса, торжества глупости и пошлости, я помню одно: все это от человека идет, все это он творит… И он же сотворил все прекрасное на земле, всю поэзию ее, все великолепные подвиги мужества и чести, все радости и праздники жизни, всю прелесть ее, ее смешное и великое, ее красивые мечты и чудесные науки, он создал свой дерзкий разум и непреклонную волю к счастью. И это он, человек, всегда во все дни трагедий, страданий, мук – упрямо верующий в победу новых добрых начал над старыми и злыми, это он, непобедимый ничем, соединил нас здесь для дружеской человеческой беседы. Пойдемте же к человеку, который и грязно, и много грешен, но – искупает грязь и грех величайшими, невыносимыми страданиями. Можем ли мы создать атмосферу, в которой человеку дышалось бы легче? И можем, и должны»[1].

История Коновалова служит длинным предисловием к этой проповеди.

«Три сестры». Нижегородский государственный академический театр драмы им. М. Горького. Сцена из спектакля. Фото В. Авдеевой.

Сокрушенную, покаянную интонацию рассказа режиссер меняет легкой, ироничной, тем самым сбавляя драматизм. Тяготея к игровому театру, Долин расцвечивает историю жизнелюбивым мерцанием, которое делает зрелище приятным, но лакирует подлинный смысл.

«Детство» Николая Коляды по одноименной повести Горького не столько играется, сколько сказывается. Укладывая внука Алешу (Лева Рыков) спать, Бабушка (Татьяна Бунькова) рассказывает ему о себе. А в противоположной части сцены актеры воскрешают прошлое, где еще живы родители Алеши. В детстве время тянется медленно, и здесь все подчеркнуто неспешно. Это «равнинный» спектакль, действенность которого не рельефна. В главной роли не люди, а слово и та ласковость, с которой оно произносится.

В афише фестиваля, помимо постановок по Горькому, были спектакли по Чехову. И «горьковское», как ни парадоксально, проявилось именно в «Трех сестрах» Нижегородского театра драмы имени М. Горького (постановка Валерия Саркисова). Полутона стали чистым цветом, установка на самодостаточность слова лишила действие подтекста и сделало его чересчур буквальным. Вначале кажется, что герои маются как-то радостно, будто бы им все нравится, все по душе. Постепенно проясняется, что дом не обжит, он им чужой, и люди в нем тоже чужие

друг другу. Здесь нет резкого контраста между сестрами Прозоровыми и Наташей Алины Ващенко, поэтому получается, что власть захватывает не она, а сама пустота.

«Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет», – слова Чебутыкина (Алексей Хореняк) могли стать эпиграфом к спектаклю. События разворачиваются как бы между сном и явью, небылью и былью. Не то жизнь, не то воспоминание о ней. Герои смотрят в окна, но за ними ничего не видят, будто там и нечего высмотреть. На известие о гибели Тузенбаха Ольга (Мария Мельникова) и Ирина (Маргарита Баголей) реагируют экспрессивно и мгновенно. «Всё сгорело, ничего не осталось», – говорит Ольга, а в голосе совсем не слышится сочувствия. «Люблю Вершинина», – признается Маша (Марина Львова), но за словом не ощущается любви. Андрей (Юрий Котов) провозит коляску со спящим ребенком, но понятно, что она пуста, ребенка там нет (потому что нет к нему *отношения* Андрея). Персонажи будто обречены на мучительное присутствие при пустой, лишенной чувства жизни.

Вероятно, это ощущение возникает не по воле режиссера. Здесь есть вещная подробность, историческая достоверность в костюмах и интерьерах, опора на традицию психологического театра. Однако, подтекст иссушен, отношения действующих лиц недостаточно мотивированы, и спектакль лишается жизненной правды. Время в нем кажется заколдованным, вязким, бесконечным, а пространство дома – замкнутым, так что за его пределами не угадываются ни земская управа, ни сгоревший дом Федотика, ни Москва.

Спектакль «Золотой слон» по одноименной пьесе А. Копкова представил Казанский академический русский Большой драматический театр им. В.И. Качалова (режиссер Александр Славутский). Единственная комедия в программе фестиваля, да и та в основе своей драматична. Колхозник Гурьян Мочалкин (Михаил Галицкий) находит клад – золотого слона, и решает отправиться на дирижабле в Америку, чтобы стать там «буржуем Купером». Улетает недалеко, потому что «земля притянула». Действие происходит в колхозе «Светило», но в спектакле нет соответствия определенному времени и месту – некое «тридевятое царство». Актеры играют нарочито преувеличенно, жестом иллюстрируют слова, утрируют комизм, говорят на деревенский манер. Они не танцуют, а выплясывают, не просто ходят – а топают, прыгают, маршируют. Реплики подаются не напрямую партнеру,

«Золотой слон». Казанский академический русский Большой драматический театр им. В.И. Качалова. Сцена из спектакля. Фото В. Авдеевой

а через зал. Колхозники, неотступно присутствующие на сцене, в программке обозначены как одно действующее лицо – своеобразный хор, реагирующий на происходящее и комментирующий события. Но и все прочие персонажи – некий коллективный Емеля (в одной из сцен Мочалкин буквально едет на печи).

Музыка задает настроение и ритм. Веселый марш на стихи, сочиненные актерами труппы, звучит на протяжении всего спектакля. «Просторы ненаглядные, родные небеса, колосья золотистые, бескрайние леса. Пригожая, нарядная, цветет моя земля. Живем в колхозе, мы – одна семья!» – торжественно выпевают колхозники с сосредоточенными серьезными лицами.

Когда Мочалкин, задушив в себе буржуя, возвращается домой, он произносит покаянный монолог, ради которого, вероятно, затевался весь спектакль. Герой сокрушается об одолевшей его жажде наживы, о своей жалкой мечте разжиться капиталом – «хотелось эффекту», «пиджак купить» и чтобы «все почитали». «Куда ты, Мочалкин, летишь?» – спросил он себя, когда летел на дирижабле. Тот же вопрос – по замыслу режиссера – должен задать себе каждый зритель.

Спектакль совсем другого настроения – «Алексей Каренин» по пьесе В. Сигарева – представил Челябинский театр драмы им. Н. Орлова (режиссер Евгений Маленчев). Сценография в черно-розовых тонах.

«Алексей Каренин». Челябинский государственный академический театр драмы им. Н. Орлова. Сцена из спектакля. Фото В. Авдеевой

Сцена уходит вглубь треугольником, диагонали которого – стеклянные стены. На них нанесен зигзагообразный рисунок, напоминающий кардиограмму. Мрачная история самопознания героя романа Толстого – Алексея Каренина. В заглавной роли Михаил Гребень.

Сразу обращает на себя внимание манера речи – слова перечисляются одно за другим без пауз и знаков препинания. Актеры не обращаются ни друг к другу, ни к залу. Пластика намеренно скована. Это демонстрирует тотальную разобщенность между персонажами. Все всем чужие (даже себе), но от этого уходит взаимодействие, спектакль делается монотонным и бесцветным. Мрачная бесстрастность сохраняется даже в эмоциональных (с точки зрения сюжета и событий) сценах. Действие кажется неподвижным, время в спектакле – застывшим и «круглым», словно происходящее – не движение, не последовательная история, а точка, которую предлагается рассмотреть со всех сторон. Все это затрудняет восприятие и делает невозможным сочувствие кому бы то ни было. Трагедия Каренина, насколько можно понять, в том, что он приговорен к заточению в самом себе. «Освободите меня», – на этой реплике звучит надоедливый писк комара, похожий на звон в ушах, от которого невозможно избавиться.

В какой-то момент приходишь к выводу, что таким способом может быть поставлен любой текст любого автора и на любом языке. Слово

А. Мошой – Нуреев. «Рудольф Нуреев. 48 часов». Театр «Русская сцена». Фото В. Авдеевой

как таковое значения не имеет, важна манера говорить и состояние полусонного забытья. Спектакль не стремится выйти на контакт со зрителем. Чахнущий темпоритм, мертвенность интонаций и пластики – принципиальны. Однако ближе к концу в спектакль прорывается живое человеческое чувство, неожиданный комизм, действие оживает и наполняется воздухом. Сперва история сводилась к тому, что всяк человек зло, но к финалу внезапно возникает христианская тема воскресения, прощения, любви. Эта часть выламывается из общей стилистики спектакля, но смысл рождается благодаря ей. Вернее, благодаря актерам, которые «переиграли» режиссера.

Три спектакля фестиваля можно назвать байопиками: «Затмение солнца» нижегородской «Комедіи» (режиссёр Вадим Данцигер) – о Горьком; «Ничего, что я Чехов?» Московского драматического театра «Модерн» (постановка Юрия Грымова) – о Михаиле Чехове и «Рудольф Нуреев. 48 часов» берлинского театра «Русская сцена» (Инна Соколова-Гордон).

Пьеса Е. Нарцизовой-Шипуновой «Ничего, что я Чехов?» посвящена Михаилу и Ольге Чеховым. Пустое темное пространство и актерские «прозодежды» – как в репетиционном зале. Красные клоунские носы и маленькие фокусы привносят элементы цирковой игры. Цветные воздушные шарики в конце образуют целый лес, символизируют

А. Кабанов – Позднышев. «Семья». Театр-фестиваль «Балтийский дом». Фото В. Авдеевой

воспоминания и чувства. В одном из эпизодов старшая пара отпускает шарик, и он перелетает к молодым. Время движется вспять.

«Ничего, что я Чехов?» – попытка встретиться с прошлым и признаться ему в своей нежности.

В одной из сцен свет падает так, что кажущиеся маленькими люди отбрасывают гигантские длинные тени. А в спектакле – наоборот: крупные личности даны «уменьшенно», не такими, какими были, а какими их запомнили. Здесь главных героев – молодых и старших – играют актеры разного возраста. В программке пары зовутся «становление» и «эпоха». Две точки во времени соединяет Ольга Анны Каменковой, она определяет ход событий. Ее игрой преодолевается (хотя и не сразу) мозаичность спектакля – попытка вместить большой объем событий и множество персонажей приводит к тому, что действие распадается на сцены-этюды.

Другой биографический спектакль – монодрама «Рудольф Нуреев. 48 часов» по пьесе И. Соколовой-Гордон (она же – режиссер постановки). В заглавной роли Андре Мошой. Герой рассказывает, как ему дали 48 часов на то, чтобы приехать в СССР попрощаться с умирающей мамой. Однако, этот эпизод в спектакле предваряет слишком долгий, пользуясь балетным термином, препарасьон.

«Семья». Театр-фестиваль «Балтийский дом». Сцена из спектакля. Фото В. Авдеевой.

Над сценой подвешены балетные станки. Актер взаимодействует с ними почти непрерывно: то висит на них, то раскачивается, то их раскручивает. Так обозначены противоречивые отношения Нуреева с балетом – он к нему приговорен, но в его искусстве – его свобода. Нуреев Андре Мошоя – нервный, печальный, озлобленный. Интонационно держит одну ноту, будто бы все время обижен. Ненасытный человек, которому всегда мало любви. Он говорит то от своего лица, то о себе чужими словами, иногда обращается напрямую к зрителям. Остается неясным, почему герой взялся за рассказ, кто его собеседник. Ситуация меняется в конце спектакля, когда Мошой перестает *показывать* Нуреева и просто играет сына, приехавшего проститься с матерью.

В афише фестиваля были также спектакли по произведениям Льва Толстого. Один из них – «Семья» Театра-фестиваля «Балтийский дом» в постановке Анатолия Праудина. В основе – пьеса Ю. Урюпинского по мотивам повести «Крейцерова соната». История искривленной, ущербной любви. Спектакль выстроен как исповедь Позднышева, убившего свою жену (она представлена одновременно четырьмя актрисами). На сцене почти неотлучно присутствуют Проводник (Юрий Едагин) и Попутчик (Сергей Андрейчук). Вместе с Позднышевым Александра Кабанова они в трех лицах образуют единую мужскую личность. Постепенно

«Власть тьмы». Национальный театр, Белград. Сцена из спектакля.
Фото В. Авдеевой

пространство зарастает паутиной из красных нитей, повсюду видны кровавые следы, мебель и люди пакуются в черные мусорные пакеты.

Семья как место постоянного насилия…

Национальный театр из Белграда (режиссёр Игор Вук Торбица) показал «Власть тьмы». Действие разворачивается в стеклянном павильоне. За прозрачной перегородкой – комната, обшитая деревом. На стене висит крест без распятия, но по маленькой светлой коробке сцены расползается ужасная мерзость. И без того мрачные краски пьесы сгущаются до предельной концентрации. Музыкой, пластикой, манерой игры нагнетается зловещая атмосфера. Актеры истошно кричат, по-звериному ревут, колдуют голосом, заговаривают. Текст Толстого сокращен, но слово «грех» повторено многократно. Оно кажется здесь столь же инородным, как и крест. Едва ли этих людей, напоминающих троллей из скандинавских мифов, можно чем-то пронять. Грех – результат выбора между добром и злом, здесь же тьма самодержавна, ничто не сопротивляется ей. Она не предполагает сомнений, которые посещают Никиту перед убийством младенца. В спектакле речи нет о покаянии, власть тьмы тотальна и окончательна. Получается не драма, не трагедия, а хоррор. Акцентируется телесное, грубое, плотское – духовное принципиально пропущено. Зло наделено здесь безграничной

А. Кублашвили – Башмачкин. «Шинель». Тбилисский академический русский драматический театр им. А.С. Грибоедова. Фото В. Авдеевой

властью, и главные слова пьесы – «душа надобна» – отброшены за ненадобностью.

Тбилисский государственный академический русский драматический театр им. А.С. Грибоедова привез в Нижний Новгород гоголевскую «Шинель» (режиссёр Автандил Варсимашвили). Жанр обозначен как феерия в одном действии. В спектакле использован прием театра в театре: актеры репетируют под руководством режиссера, но вскоре перестают ему подчиняться и разыгрывают собственную версию. Акакий Акакиевич Аполлона Кублашвили напомнил Солдата Олега Даля из «Старой-старой сказки». А шинель здесь – не вещь, она – женщина, любовь, которую у него отняли. Гоголь в этой постановке предстает романтиком, поэтом и лириком.

Спектакли горьковского фестиваля не были скреплены единой темой, но в большинстве звучит вопрос: «В чём искать опору?». Горький, наверное, сказал бы – в деле. Фестиваль его имени отвечает: «В любви».

[1] *Горький М.* Несвоевременные мысли. М.: T8Rugram, 2017. С. 258.

Анастасия Иванова

А мне обидно стало за любовь

Подборки «Лучшие спектакли о любви» регулярно появляются в электронных изданиях ко дню Святого Валентина, но наполнение их меняется мало. Зрители и критики из года в год называют одни и те же постановки. В ноябре в Рязанском театре драмы прошел 4-й фестиваль «Свидания на Театральной». Драматургия классическая и современная, российская и западная, разнообразные жанры и стили – никаких ограничений. Главное, чтобы говорили все эти спектакли о любви.

География «Свиданий на Театральной» весьма широка: от Омска до Мюнстера, от Владикавказа до Санкт-Петербурга. Десять городов, десять спектаклей, десять названий произведений. Каждое из них обещает (самим своим сюжетом) разговор о любви. Остается посмотреть, чем он оборачивается на сцене.

Вот перед зрителем советские Ромео и Джульетта – рощинские Валентин и Валентина. В спектакле Максима Ларина (Рязанский театр драмы) о чистом первом чувстве мы знаем лишь из текста. Молодые герои проходят все повороты прописанного драматургом сюжета, но остаются практически безучастными друг к другу. Мир, созданный Екатериной Галактионовой в пространстве молодежного кафе, кажется, начисто лишен любви. О ней слышали, возможно, хотели бы испытать, но не выходит. Вот и действуют герои по описанным и предписанным кругам – встречаются, съезжаются, ссорятся с родителями, расстаются – и так по кругу. Механика – не более. Любовь в спектакле внезапно возникает там, где ее совсем не ждешь. Второ-, если не третьестепенный персонаж – Гусев – на одной из вечеринок начинает заигрывать с Валентиной. И схема дает сбой. Безответственному трепу о белом медведе и луне с неба начинаешь верить – он действительно ее достанет! Реплика за репликой (а их всего-то ничего) эпизодический морячок вырастает в по-настоящему влюбленного героя. Андрей Блажилин находит для Гусева очень точные человеческие интонации. И кажется, у Валентины появляется шанс вырваться из схемы, но актриса Мария Конониренко им не пользуется.

Небольшим монологом Гусева можно спектакль закончить, потому что все, что можно сыграть о любви, сыграно. Причем на материале, для этого не предназначенном. Ведь о чем говорит Гусев? Все о той же схеме: я думал, что поступлю так, потом сяк, затем этак, и получится романтика. «Красиво я думал?» Пьеса предполагает отрицательный ответ: «Нет, не красиво, а по́шло». А вот Гусеву Блажилина так не ответишь. В его словах, интонациях, взгляде нет и крупицы пошлости. Только любовь, которую убивают на наших глазах. Это страшно. И это красиво.

Красота есть и в спектакле Юрия Печенежского по «Евгению Онегину». «*Оне*гин» Омского ТЮЗа, решенный в жанре *blues*, радует взгляд свисающими с колосников березками и молодыми актерскими голосами, в джазовой манере выводящими пушкинские строки. К слову, обидно, что прекрасно придуманного и прекрасно исполненного блюза

М. Конониренко – Валентина, А. Блажилин – Гусев. «Валентин и Валентина». Рязанский театр драмы. Фото С. Газетова

очень мало, а все остальное звучит весьма банально, если не сказать скучно. Опять – как в спектакле «Валентин и Валентина» – не сыграна линия Татьяна – Онегин. Все ключевые сцены выстроены «в разлуке», порой через общение с фотопортретом партнера или даже через экран, а живого взаимодействия толком нет ни в одном из объяснений. Дыхание любви появляется в начале сцены письма Татьяны, когда она молча сидит перед закрытым фортепиано и вглядывается в портрет Онегина. Но как только начинают звучать слова, чувство пропадает, уступая место ученическому изложению известного текста.

Эмоция и в этом спектакле рождается не там, где ждали, а из дружбы Онегина и Ленского. Причем не сказать, чтобы эта тема была сквозной для постановки. Развитие роли – не то понятие, которое можно применить к этому спектаклю. Можно и нужно говорить лишь об одной сцене – той, что предшествует дуэли. На заднем плане мужики фарсово разыгрывают саму дуэль, переходящую в перестрелку, а справа на авансцене сидят Александр Галимов и Дмитрий Керн. Онегин и Ленский. Он угощает Онегина чаем: «Зачем вечор так рано скрылись?..». Герои вступают в скупой диалог, обмениваясь строками из строфы «Они сошлись…». Тихая, спокойная, моментами даже веселая, беседа друзей перед прощанием. Один уходит, другому остается термос с остывшим чаем. Сила безмолвной потери такова, что на краткий миг термос

Д. Керн – Ленский, А. Галимов – Онегин. «ONЕГИН-блюз». Омский ТЮЗ. Фото С. Газетова

представляется погребальной урной. Немую скорбь Онегина Александр Галимов играет в этой сцене глубже и точнее, чем в финале спектакля.

Смерть рядом с любовью, гибельная любовь – эти темы могут на каком-то уровне объединить спектакли «Оркестр» Русского театра им. Евг. Вахтангова (Владикавказ) и «Женщина из прошлого» Уфимского государственного татарского театра «Нур». Любовь как своеобразный рок, управляющий небольшим курортным оркестром и обычной семьей. Рок в лице полубезумного пианиста и не менее безумной женщины. Обоих режиссеры (Александр Федоров и Байрас Ибрагимов) наделяют инфернальными чертами. Пианист в финальной мизансцене превращен едва ли не в дьявола, окруженного одержимыми им женщинами. Женщина же из прошлого одержима сама. Одержимость – чувство сильнейшее, не посюстороннее, требующее от актеров особых психофизических затрат и мастерства, не позволяющего скатиться в грубую нарочитость. К сожалению, в обоих случаях актерам не удается удержаться на тонкой грани, отделяющей мощный выплеск актерской энергии от беззастенчивого наигрыша. Режиссеры им не помогают – напротив, подталкивают к тому, чтобы спрятать неудержимое чувство за спасительным шаржем, маскирующимся под гротеск. То, что могло быть сыграно с высоким накалом, оборачивается театральной неправдой, за которой не разглядеть ни любви, ни страсти, ни одержимости.

«Оркестр». Русский театр им. Евг. Вахтангова. Сцена из спектакля. Фото С. Газетова

Всего этого давно не ждет от жизни и немолодой герой спектакля «Гайзенберг» Театра им. Вольфганга Борхерта. Руководствуясь принципом неопределенности, он не верит в возможность любви в преклонном возрасте. Но с появлением 42-летней Джорди убеждения подвергаются пересмотру. Режиссер Таня Вайднер нанизывает шесть эпизодов-встреч на нитку абсурда, погружает актеров в театральный мир эксцентрики, с пронзительным мастерством высвеченный художником по свету Херменгильдом Эрихом Фитцем. Иванна Лангмайер и Майнхард Цангер балансируют на этой нити, периодически оступаясь в прямолинейный бытовизм, замирая в почти стерильной статике, но всякий раз возвращаясь к спасительной эксцентрике. Хотя спектакль выстроен по-немецки строго и лаконично, почти математически выверенно и очень рассудочно, из этой концентрированной смеси абсурда, быта, эксцентрики странным образом рождается мелодрама. Предсказуемая, но (что свойственно хорошей мелодраме) возводящая чувство в абсолют.

Банальность другого свойства может подобно вирусу поразить всю постановку, что и произошло со спектаклями «КрокодилЪ души моей» петербургского Театра эстрады им. Аркадия Райкина и «Как важно быть *Serioznym*» московского «Бенефиса». Любовные игры бессчетного числа пар из рассказов Чехова и пьесы Уайльда, очевидно, показались режиссерам понятными. До того простыми, что потребовали многочис-

М. Цангер – Алекс, И. Лангмайер – Джорджи. «Гайзенберг». Театр им. Вольфганга Борхерта. Фото С. Газетова

ленных апгрейдов и дополнений. В итоге остались почти бесплодные усилия насмешить публику наборами гэгов. И Чехов, и Уайльд вдруг показались записными пошляками.

Неожиданный оттенок пошлости – в другом значении этого слова – внезапно обнаружился в музыкальном спектакле для подростков «Птица Феникс возвращается домой» Великолукского драматического театра. Режиссер Андрей Корионов резко сместил акценты: история юной и восторженной любви кошки Тоси к бессмертному Фениксу, чье сердце неожиданно отозвалось на этот призыв, зазвучала довольно грязно. На первый план неожиданно выступило не чувство, но чувственность, и откровенные сексуальные подтексты разрушили наивную лирику пьесы Ярославы Пулинович. Причем в видеоверсии того же спектакля Феникса играет другой артист и его герой выглядит не любителем малолеток, а молодеющим на наших глазах Пигмалионом, покоряющимся своей ободранной, надрывно мяукающей и неуправляемой Галатее.

Увы, так и не удалось покорить объект своего интереса героине Островского. Не получается написать «своей любви» или «своей страсти», хотя жанр кинешемской «Снегурочки» обозначен как «романтическая поэма о любви». В Берендеевом царстве Александра Огарева царит ностальгическая ирония. Или ироническая ностальгия? Здесь не столько любят, сколько – азартно и талантливо – играют в любовь.

«Снегурочка». Кинешемский драматический театр им. А.Н. Островского. Сцена из спектакля. Фото С. Газетова

Островского придумывают как комедийного Шекспира. В этом не так уж много странного – Островский был весьма умелым и увлеченным переводчиком Шекспира, да и вообще западной комедии. Огарев был и остается не менее умелым и увлеченным театральным игроком. Каждую сцену его спектакля можно разбирать как отдельную игру со своими правилами и своими участниками. Она увлекает, затягивает, заставляет забыть о реальности. Оттого-то на первый план выходит ирония, но тем сильнее действует резкий переход к острому психологизму. Один из участников внезапно отказывается существовать в предложенных правилах и словно выныривает в реальность, чтобы обнаружить, что все погрузилось в море забав, – осталось полнейшее одиночество. Сцена Бермяты, брошенного Еленой, прожита Виктором Смольковым так, словно поставлена на подмостках раннего МХТ – всерьез и до конца. Подобно морячку Гусеву с его обманутой любовью, Бермята оказывается единственным персонажем спектакля, способным на живое чувство.

Героиня спектакля, придуманного Екатериной Корабельник на основе пьесы Радзинского «Я стою у ресторана: замуж – поздно, сдохнуть – рано» (мытищинский театр ФЭСТ), не то превратила жизнь в игру, не то назвала игру жизнью. В исполнении Людмилы Лобановой это актриса, изо всех сил старающаяся сыграть главную роль в спектакле

Л. Лобанова – Она. «Я стою у ресторана…». Мытищинский театр ФЭСТ.
Фото С. Газетова

о любви, но не способная определиться с его названием, жанром и с самой собой. Страстность сменяется наивностью, обожание ненавистью, робость чувственностью. В игре Лобановой нет оттенков – лишь крупные мазки чистых, несмешанных цветов. Ее персонаж не знает полутонов. Переходы от «роли» к «роли», от эмоции к эмоции – резкие, мгновенные. Словно по удару гонга на боксерском ринге (где и происходит действие спектакля). Слой за слоем она открывает все то, что способно вместить в себя понятие любовь, и – в отсутствие партнера – ее теряет. Столько любви – и ни малейшей возможности ее осуществить. Ни в какой форме, кроме безумного театра…

…Не случайно столь мало меняется топ-лист театральных любовных сцен – они даются немногим. Как сказано в «Чуме…» Григория Горина: «А мне обидно стало за любовь – она в спектакле так и не воспета».

Дмитрий Мозговой

Инновационные процессы развития театральной инфраструктуры

На примере театральной Москвы 2010-х гг.

Год театра в России наметил некоторые изменения в нашем деле: подведены итоги «Концепции развития театрального дела в РФ до 2020 г.», подготовлена стратегия на следующее десятилетие, продолжается работа над новой редакцией закона «О культуре». Но в 2020-м из-за пандемии коронавируса жизнь театров страны остановилась. Пока длится вынужденная пауза, вспомним, как совсем еще недавно эта жизнь формировалась.

Искусство театра подвижно, переменчиво и зависимо от политических, социальных, общекультурных процессов. Это искусство «быстрого реагирования». С одной стороны, его диалог со зрителем очерчен строгими временны́ми рамками одного спектакля, с другой, логично интерпретировать взаимоотношения театра и общества как более широкие, пролонгированные, охватывающие собой и текущее время, и целые эпохи. В конце XX – начале XXI вв. с переходом страны на рыночные отношения театры получили возможность вернуться *к системе самоорганизации*, существовавшей в дореволюционной России, что потребовало пересмотра буквально всех параметров дела, причем – как со стороны исторического опыта, так и со стороны современного освоения механизмов рыночной экономики. Определился круг существенных проблем, связанных с формированием *театральной инфраструктуры* как основы сохранения и развития отечественного театра, упрочения его роли в жизни общества.

Изменения в театральной жизни столицы с рубежа и на протяжении первого десятилетия наступившего века можно характеризовать как кардинальные. Вызваны они сменой политического строя и экономического курса, интеграцией в мировой культурный процесс, развитием средств коммуникации, расширением конкурентного поля (благодаря активному распространению разнообразных форм проведения досуга), опытом освоения практик мирового театра. В этом смысле можно говорить о формировании театральной инфраструктуры столицы начала XXI столетия как об инновационном процессе. Театральная Москва – понятие многомерное, постоянно развивающееся, обладающее неизменной притягательностью и вызывающее неподдельный интерес. Без театров облик столицы России представить так же трудно, как без Кремля, Красной площади, излучин Москвы-реки, памятника Пушкину работы А. Опекушина, арбатских переулков и городских застав.

Впервые оказавшись в Москве в 1871 г., Владимир Алексеевич Гиляровский всю жизнь работает над книгой «Москва и москвичи», где много и охотно пишет о театрах и актерах. Никому не приходило в голову подсчитать – сколько раз в его рукописи упомянуты слова «театр», «сцена», «актер» и производные от них. Результат выходит внушительным: «театр» – 80 раз, «сцена» – 32, «актер» – 78! Чаще встречаются только слова «Москва», «москвич», «московский». Другой Владимир – Владимир Александрович Нелидов, служивший управляющим

труппой Московского императорского Малого театра, в своей книге «Театральная Москва» дает очерк конца XIX – первых десятилетий XX в., предуведомляя читателя: «Мои рассказы о том, что за свою жизнь видел москвич-театрал. Большинство рассказов о московских театрах. Прежде чем говорить о них, я хочу сообщить, какова была Москва конца прошлого столетия. Всего каких-нибудь сорок раз с того времени совершился "круговорот земного шара", а прожиты были столетия»[1]. Он пишет о числе жителей (около 800 000), размерах города и его освещении, об извозчиках, прожигателях жизни и грабителях, о московском университете и его профессуре, дворянских, купеческих, адвокатских кругах и т.д. и т.п. «Патриархальность и романтизм» – вот что, по мнению В.А. Нелидова, отличало московскую жизнь той эпохи, о которой он рассказывает с любовью и ностальгией – уже из 20-х гг. XX в.

С того времени «круговорот земного шара» совершился 93 раза, то есть прошло вдвое больше того времени, наблюдателем которого был автор, и за который, по его мнению, «прожиты были столетия». Московские «оконечности», откуда было трудно добираться до «земляного города», чтобы увидеть оперные или драматические новинки (по сему поводу печалился А.Н. Островский), давно приближены к центру ветками метро и технологичными дорожными развязками, построенными на месте старомосковских конных дорог.

Театральная Москва изменилась вместе с городом и с готовностью вобрала в себя те многочисленные новшества, что пришли с развитием различных технологий. Новые театры – государственные и частные – обосновались и на городских «оконечностях». Живое обсуждение премьер переместилось из трактиров и клубов в социальные сети. Билеты стали доступны на порталах интернета, их можно приобрести, не выходя на улицу. Информация о событиях, некогда считываемая с афишных тумб, доставляется прямо на дом. «Патриархальность и романтизм», отличавшие театральную Москву конца XIX в., канули в Лету и забыты современным мегаполисом, как речка Неглинка, заточенная в подземную трубу. Наконец (или – в результате), изменился сам театр, его статус, образ, формат и структура. Проектный или продюсерский театр во многих случаях успешно конкурирует с традиционным репертуарным, а иногда теснит его. В 2012 г. СТД–ВТО РФ инициировал дискуссии на тему «Есть ли будущее у репертуарного театра в России?». Худрук Александринского театра В.В. Фокин призвал коллег проводить реформирование поэтапно: «А иначе мы потеряем наш репертуарный

театр. Мне кажется, сегодня тот момент, когда театральное сообщество должно определить: мы хотим, чтобы этот больной выздоровел, или мы хотим его добить? Я уверен, что мы хотим, чтобы русский репертуарный театр выздоровел»[2].

Очевидно, что говорить о кризисе репертуарного театра и связанной с ним перестройкой театрального дела в целом, по меньшей мере, неконструктивно, если взять во внимание образ самонастраивающейся системы и сообразующейся с ней инфраструктуры, но диагностированные болезни, несомненно, поддаются лечению. Для того, чтобы решать проблемы, необходимо их анализировать. В нашем случае – на примерах театральной Москвы.

Особенности театральной жизни Москвы

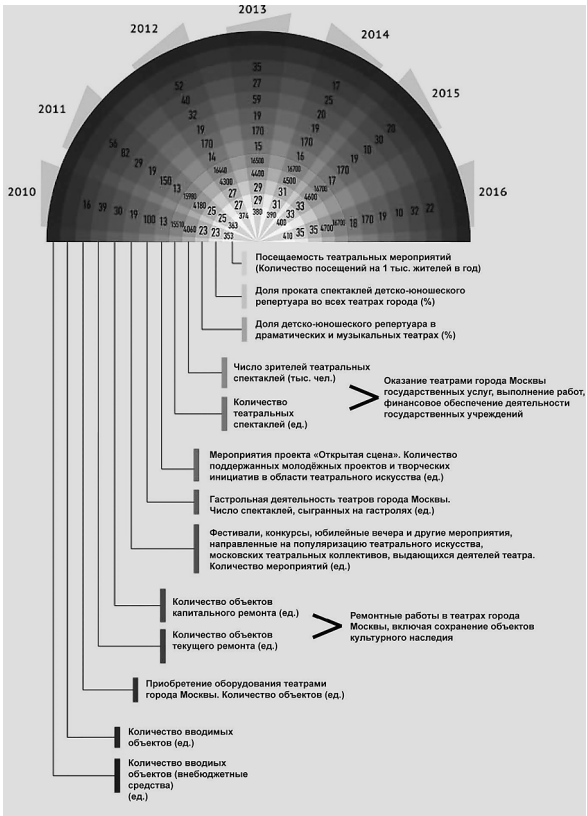
В тексте «Концепции долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 г.» перечислены необходимые условия для развития театра как вида искусства и указано, что «при сопоставлении статистических данных по развитости сети театров наша страна проигрывает большинству европейских государств. Если в России в расчете на 1 млн. жителей работает 3,2 театра, то в Австрии этот же показатель равен 24, в Швеции – 13,6, во Франции – 9,6, в Великобритании – 8,9, в Италии – 5,9»[3]. Здесь же сказано про устаревшие социальные нормативы, «устанавливающие минимальное количество государственных и муниципальных театров разных видов в субъектах Российской Федерации», тем более что они «игнорируются в 77 (!) из них»[4]. Москва в этом отношении – территория исключительная, сеть театров развивалась в столице сообразно росту инфраструктуры и социальной структуры города.

По данным Министерства культуры РФ, в 2019 г. здесь функционировало 103 театра, из них – 16 – федерального ведения, 87 – местного. Однако эти данные не отражают реальной картины, так как в официальную статистику не входит (по разным подсчетам) более 200 негосударственных театральных компаний. К сегменту «неучтенных» следует отнести также автономно существующие проекты, в том числе те, которые выросли, например, из дипломных студенческих спектаклей. Говорить об их административно-хозяйственном статусе не приходится. Большинство театральных коллективов, подведомственных Департаменту культуры г. Москвы, базируется в стационарных зданиях и располагает постоянной труппой. На сей день в Москве более 240 театральных

помещений (включая не только здания со сценическими площадками, но и офисы – например, в Государственном академическом театре классического балета Н. Касаткиной и В. Василёва). Вместимость зрительных залов Москвы составляет от 5-ти (малая сцена Московского театра «Тень») до 1768 мест (основная сцена Большого театра). Коммерческая вместимость всех театральных залов Москвы составляет более 37 000 мест, а с учетом дополнительных – более 42 000. В связи с ремонтами и реконструкциями основных сценических площадок общее число мест колеблется, однако в среднем в последние десятилетия не опускается ниже 40 000.

В начале XXI в. оно уменьшалось за счет ликвидации многочисленных театров-студий (их количество доходило до 300 единиц), отказом от формата выездных спектаклей государственных театров в черте города (в доперестроечный период – до 1000 в год), сокращением гастрольной практики немосковских театров, составлявшей значительный сегмент предложения в столице. Однако к концу 2010-х гг. наблюдается рост театрального предложения (о чем свидетельствуют и аналитические документы Департамента культуры Москвы), связанный не в последнюю очередь с внедрением новых форм организации дела и с развитием театральной инфраструктуры. Можно не владеть высшей математикой, чтобы сделать вывод – «при самом благоприятном и эффективном использовании всех зрительных залов (100-процентная заполняемость), их совокупная вместимость позволяет москвичам посещать театр не чаще 1,5 раз в год»[5]. Не секрет при этом, что многие столичные площадки испытывают постоянные трудности с заполняемостью залов.

По-прежнему существуют проблемы, которые делают театры труднодоступными. Они вызваны экономическими, территориальными и социальными причинами. По данным РИА «Новости» примерно 40% горожан никогда не были в театре. В Департаменте культуры Москвы (именно он проводил в 2012 г. соответствующее исследование на основе опроса 6 тысяч респондентов) все это понимают и внедряют в повседневный опыт разные формы работы по привлечению публики. Глава ведомства, в частности, предложил организовывать театральные постановки и другие культурные мероприятия в актовых залах школ, в московских библиотеках, а также развивать направление *site specific*. Внедрен в практику опыт проведения «Ночи театров» и «Ночи искусств» (по аналогии с мировой практикой «Ночи музеев»), учащиеся, благодаря программе Департамента культуры «Московский стандарт



для школьников», с 2014 г. получили возможность дважды в месяц бесплатно посещать театры.

На диаграмме, иллюстрирующей динамику развития столичной культурной жизни в ее театральном сегменте, показан реальный и прогнозируемый рост большинства структурных показателей. Укажем на важнейшие и сопроводим их краткими комментариями, учитывая, что развитие театральной инфраструктуры тесным образом связано с реальной картиной культурных потребностей общества и функционированием театрального рынка.

В частности:

- посещаемость театральных мероприятий вырастает в среднем на 10 000 единиц, что соответствует увеличению на 2,5% в год (на 1 000 единиц или на 20 человек в год на один театр);

- доля проката спектаклей детско-юношеского репертуара во всех театрах города должна увеличиваться на 2% в год, что, с одной стороны, продиктовано заботой о воспитании подрастающих поколений, с другой, выглядит популистской мерой по привлечению новой аудитории и едва ли соотносимо с живой практикой театрального дела. При прогнозируемом увеличении доли проката спектаклей для детей и подростков все театры рано или поздно будут вынуждены перепрофилировать свой репертуар. Нетрудно подсчитать, что при обозначенных темпах к 2035 г. доля подобных названий в репертуаре любого театра составит более 1/3 афиши – притом, что население все еще «молодеет» медленными темпами;
- показатель увеличения количества спектаклей до 16 700 в год (стабильно и без изменений в 2014–2016 гг.) напрямую связан с проблемами инфраструктуры: спектакли необходимо репетировать, в том числе на сцене. Без инфраструктурного роста (расширения репетиционных площадей и открытия дополнительных прокатных площадок) художественное качество новых постановок, скорее всего, окажется в прямой зависимости от количества задания на общий прокат репертуара;
- в соответствии с Государственной программой «Культура Москвы на 2012–2018 гг.» число мероприятий в рамках проекта «Открытая сцена» увеличивается всего на одну единицу в год (соответственно, 16 – в 2014 г., 17 – в 2015 г. и 18 – в 2016 г.), что свидетельствует о постепенном сворачивании приоритетного для Москвы и России в целом направления – поддержки молодежных проектов и творческих инициатив в области театрального искусства. Стагнация проекта приведет к инфраструктурному дисбалансу театральной жизни Москвы, и связанные воедино звенья (в том числе касающиеся обучения и дебютов режиссеров, актеров, художников, хореографов, представителей других театральных специальностей) разорвутся;
- диаграммная позиция, отражающая деятельность театров города Москвы по числу спектаклей, сыгранных на гастролях (170 единиц ежегодно, соответственно – с 2012 по 2016 г.), выглядит в Государственной программе «Культура Москвы на 2012–2018 гг.» едва ли не самой уязвимой. Возможность проведения гастролей напрямую увязана с вопросами

сбалансированной работы любого коллектива, ибо стимулирует художественный процесс, коллективный и индивидуальный творческий рост, повышает эстетическую и этическую самооценку труппы, поскольку позволяет ей рассматривать свою деятельность в контексте общетеатрального процесса. При функционировании 84 столичных театров объем общей гастрольной деятельности представляется пародийно малым: в среднем – по 2 гастрольных показа в год, что в условиях реальной практики можно квалифицировать как участие театра в программе того или иного фестиваля, но не как полноценную гастрольную деятельность;

- фестивальная деятельность, объединенная в рассматриваемой программе с другими мероприятиями (в частности, с юбилейными вечерами), направленными на популяризацию театрального искусства, ограничивается в период с 2010 по 2016 г. 19 единицами, из чего следует, что Департамент культуры города Москвы не планирует ее расширения, довольствуется поддержкой уже существующих во всероссийском статусе фестивалей – например, фестиваля «Гаврош» или «Золотая маска»;
- планирование показателей по ремонтным работам в театрах Москвы, включая объекты культурного наследия, в целом соответствует реальной картине сохранности и эксплуатации театральных помещений и свидетельствует о том, что подавляющее их большинство находится в удовлетворительном состоянии;
- строительство новых театральных помещений или перепрофилирование объектов городской недвижимости под таковые вплоть до 2018 г. не планируется.

Конечно, краткого обзора диаграммы, иллюстрирующий театральный сегмент Государственной программы города Москвы «Культура Москвы на 2012–2018 гг.», недостаточно, чтобы воссоздать реальную картину театральной жизни Москвы в текущее время и спрогнозировать ее развитие. Без всесторонней и постоянной поддержки государственных институций и общественных организаций (к такой поддержке, напомним, относятся: «развитие сети театров и совершенствование их материально-технической базы, в том числе строительство новых

и реконструкция имеющихся театральных зданий; государственная и общественная поддержка различных форм и моделей организации театрального дела, творческих инициатив; кадровое обеспечение театральной деятельности, соответствующее современным требованиям; поддержка механизмов самоорганизации в театральном деле; совершенствование нормативно-правовой базы; определение антикризисных мер в театральном деле»[6]) любое планирование рискует обернуться прекраснодушными мечтами.

В основном цели и задачи, определенные Департаментом культуры Москвы в подпрограмме «Театры, концертные организации и учреждения кинофикации до 2018 г.» не расходятся с теми, что ставит перед государством «Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 г.»:

«6.2.5. Цели

1. Обеспечить сохранение и развитие профессионального театрально-концертного искусства.
2. Создать условия для развития и совершенствования системы театрально-концертного обслуживания.
3. Повысить уровень удовлетворенности зрителей услугами, предоставляемыми театрами, концертными организациями и учреждениями кинофикации.

6.2.6. Задачи

1. Реализовать театральные проекты, концерты и перформансы на открытых городских общественных пространствах, в том числе за пределами Центрального административного округа города Москвы.
2. Обеспечить поддержку экспериментальных, инновационных проектов в области развития театрального и исполнительского искусства.
3. Расширить возможности для реализации государственных и негосударственных инициатив при подготовке общегородских театральных проектов.
4. Обеспечить поддержку гастрольной деятельности театрально-концертных организаций.
5. Продолжить совершенствование информационной политики и повышение уровня доступности услуг в сфере культуры, в том числе для посетителей, не владеющих русским языком, а также для людей с ограниченными возможностями здоровья.

6. Развить киноклубную деятельность, привлечь целевую аудиторию для проката артхаусного и авторского кино.
7. Провести материально-техническое переоснащение сценических площадок и кинозалов Москвы»[7].

Однако, театр – искусство переменчивое и реагирующее на изменения в жизни общества. Не только в сфере духовно-эстетической, где он чувствует себя наиболее свободно, но и в любой другой: экономической, социальной, политической. Изменения в производственных отношениях, социальных ориентирах, правовых и законодательных актах влекут за собой корректировку жизнедеятельности театра как общественного института.

Важно, чтобы цели совершенствования механизмов организации дела не расходились с реальной практикой, в которой Департамент культуры города Москвы берет на себя регулятивные функции на правах учредителя театрально-зрелищных предприятий столицы и главного координационного центра ее театральной жизни.

Свободные сценические площадки как часть театральной инфраструктуры столичного мегаполиса

Проблему, касающуюся свободных сценических площадок как необходимого в новейшее время инфраструктурного элемента, во многом удалось решить, благодаря инициативной группе, поддержанной Департаментом (в 2000 г. – Комитетом по культуре) культуры города Москвы. В нее вошли: профессор Института экономики РАН А.Я. Рубинштейн, художественный руководитель театра «Ленком» М.А. Захаров, продюсер Э.В. Бояков, директор Театрального центра «На Страстном» М.В. Пушкин.

«Самое короткое определение “открытой сцены”, – писал в 2000 г. на страницах газеты «Коммерсантъ» обозреватель Роман Должанский, – театр без постоянной труппы. Но со стабильными стенами, своим техническим оснащением и продюсером. И самое главное – со своей художественной политикой, определяемой экспертами и направленной на развитие инновативных театральных проектов, на экспериментальные опыты, на поиск и поддержку оригинальных идей. Именно “открытые сцены” должны были стать тем местом, где эти идеи могут проходить практическое испытание на оригинальность,

а выдвинувшие их режиссеры, актеры и продюсеры – на профессиональную состоятельность. Проектом предполагалось создание финансового механизма, дополняющего действующую систему бюджетной поддержки государственных и городских театров. В идеале таких "открытых сцен" должно быть несколько, чтобы между ними шло реальное соревнование»[8]. Идеологически противопоставляя «открытые сцены» традиционной модели репертуарных театров, автор «Коммерсанта» уповал на то, что они станут «домом новых идей, нового поколения, в отличие от домов скорби, в которые постепенно превращается множество репертуарных театров»[9]. В список возможных адресов для открытых сцен Р. Должанский включал ДК имени Зуева, ДК «Красный пролетарий», Щукинскую сцену в саду «Эрмитаж», центр «Юнком» на базе гостиницы «Юность».

Новый проект выглядел оригинально, но история открытых сцен началась раньше – в первые десятилетия XX в. Еще до Октябрьской революции о доме свободных идей, где любой театральный деятель может осуществить задуманное, говорили В.Э. Мейерхольд и А.Я. Таиров. Как открытую сцену, куда можно приглашать не состоящих в штате артистов и на которой – по словам Ф.И. Шаляпина, – можно играть «... все, то есть оперы, оперетту, комедию, драму и трагедию», позиционировал свой Свободный театр (просуществовавший в 1913 г. всего один театральный сезон на Щукинской сцене сада «Эрмитаж») К.А. Марджанов. В 1987 г. СТД–ВТО РФ учредил Всероссийское объединение «Творческие мастерские». К созданию спектаклей привлекались различные постановочные группы и актеры разных театров. С того же года ведет свою деятельность Государственный театр Дружбы народов (с 1991 г. – Государственный театр Наций), который, помимо гастрольной деятельности, превалировавшей на протяжении первых 20-ти лет, вел и постановочную – осуществлял спектакли с приглашением режиссеров, художников, композиторов, исполнителей. В 1999-м в Москве открылся Центр имени Вс. Мейерхольда, задуманный его создателями (прежде всего, режиссером В.В. Фокиным) как экспериментальная творческая площадка.

В дайджесте-обзоре «Российский театр – время перемен», составленном по заказу СТД-ВТО РФ Научно-информационным центром по культуре и искусству (НИЦ Информкультура) на основании материалов российской прессы за 2005–2010 гг., истории современных открытых сцен посвящена отдельная глава: «Среди театральных

деятелей, всерьез обеспокоенных состоянием российского театра в современных экономических условиях, особую остроту приобрел вопрос, как использовать экономическую свободу не только для финансовой поддержки коллективов, но и для того, чтобы воплотить новые плодотворные идеи, дать место эксперименту создать площадки для проведения различных фестивалей, без которых сегодня практически невозможно представить современную театральную жизнь»[10]. В обзоре упоминаются: Государственный театр Наций, Центр им. Вс. Мейерхольда (ЦИМ), Театральный центр «На Страстном», охарактеризованный как «некоммерческая площадка, открытая для проектов режиссеров самых разных художественных направлений и для независимых театральных групп», а также проект Департамента культуры города Москвы «Открытая сцена», чья программа «преследует цель дать дорогу экспериментальным постановкам, помочь реализоваться компаниям и коллективам, не имеющим своей площадки»[11]. Авторы дайджеста делают справедливый вывод, что характерной приметой времени стало «создание многофункциональных театральных центров, своеобразных открытых площадок, на которых могли бы найти воплощение самые современные и смелые идеи и творческие начинания отечественных режиссеров, драматургов, артистов»[12].

Постоянное взаимодействие участников культурной деятельности позволило обогатить существующую театральную инфраструктуру новыми моделями и формами организации. Рост театрального предложения приходится на рубеж веков и первое десятилетие XX в., когда самоорганизуются новые коллективы, множатся идеи продюсерского и проектного театров, разрастается фестивальное движение, инициируются многочисленные программы мастер-классов, *work shop*'ов, творческих лабораторий, обменных гастролей, а также выставочной деятельности. В ответ театральная система внутри себя обнаружила прежде скрытые возможности, стимулируя подсистему – инфраструктуру – и сообщая ей импульсы к обновлению. Процесс формирования так называемых свободных площадок и (или) открытых сцен, таким образом, представлялся естественным «откликом» на формирование новейшей театральной реальности.

Государственный театр Наций и ЦИМ (Центр имени Вс. Мейерхольда) осуществляют свою деятельность, руководствуясь выработанными художественными ориентирами и продуманной организацией репертуара, в котором соблюдают соответствующий их творческим

устремлениям баланс. Задумывая на своих сценах спектакли и проекты, не чуждые экспериментаторству, в формировании афиши они неизменно руководствуются принципом **художественного и идеологического отбора** (от пьесы до постановочной группы и исполнительского состава). Не случайно в штатном расписании названных компаний значится должность художественного руководителя. Театральный центр «На Страстном», ориентированный на реализацию задач, поставленных СТД–ВТО РФ, функционирует как **свободная площадка.**

Однако при всей востребованности свободных площадок их устройство четко не было обозначено. Очевидно, что за все время существования проекта «Открытая сцена» театральная продукция, создаваемая на гранты, размещалась на временных свободных сценических площадках, а единственной постоянной стала в 2006-м г. площадка в здании на Поварской улице, справедливо оцененная Ю. Захаренковым (первым директором проекта «Открытая сцена») как «специфичная» и «неуниверсальная», пригодная только для показа спектаклей малых форм.

«Неуниверсальность» единственной постоянной свободной сценической площадки привела к тому, что Департамент культуры Москвы был вынужден вновь и вновь обращаться к руководству стационарных театров, чтобы на условиях аренды прокатывать поставленные в рамках проекта спектакли. Неформатная продукция «Открытой сцены» (постановки, не пригодные для проката на Поварской) вписывалась в сверстанный репертуар стационарных театров с трудом и, как правило, была обречена на короткую жизнь.

Тем не менее, к моменту создания самостоятельной Дирекции проект «Открытая сцена» зарекомендовал себя как предприятие, способное осуществлять миссию по открытию новых имен, творческих направлений и форм работы. Достаточно сделать выборку по осуществленным в первые годы работам и оценить их с высоты сегодняшнего дня, чтобы убедиться в справедливости этого суждения. Даже начинающий театровед легко восстановит хронику появления на профессиональной сцене таких заметных для нынешнего театра фигур, как М. Угаров, Е. Гремина, Д. Крымов, В. Рыжаков, В. Агеев, Г. Стрелков, Н. Чусова, Е. Гришковец, А. Огарев, К. Серебренников, К. Богомолов, И. Вырыпаев, В. Сенин, Н. Рощин, В. Панков и многих других.

Помимо постановочной деятельности, в рамках проекта финансировались различные творческие лаборатории и мастер-классы – драматургов, театральных критиков, молодых актеров. Поддерживались

фестивальные, конкурсные и концертные программы. Сегодня проект свелся к выделению грантов на постановку спектаклей молодыми режиссерами. Заявки принимаются от государственных и независимых театральных коллективов. По сути это один из немногих проектов в столице, который поддерживает негосударственные театральные коллективы и компании.

«Открытая сцена» на протяжении своего развития путем проб и ошибок решала задачи, объективно диктуемые театральным рынком и объективными изменениями театральной жизни.

[1] *Нелидов В.А.* Театральная Москва. Сорок лет московских театров. М.: «Материк», 2002. С. 6.

[2] *Решеткина И.* В СТД обсудили проблемы репертуарного театра // Театральные Новые Известия – *ТЕАТРАЛ*. [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://www.teatral-online.ru/news/6700/

[3] Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года. Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rg.ru/2011/06/21/teatr-site-dok.html#attachments

[4] Там же.

[5] См., например: Аналитические материалы по расширению театрального предложения в Москве, подготовленные Комитетом по культуре на заседании Правительства Москвы 26 декабря 2000 года. – М., 2000. С. 1.

[6] [Электронный ресурс].– Режим доступа: upload/mkrf/mkrfdocs2009/24_08_2009_1.doc. С. 6–7.

[7] [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://kultura.mos.ru/upload/iblock/69f/gosudarstvennaya-programma-goroda-moskvy-kultura-moskvy-na-2012-_-2018-gody.pdf. С. 30.

[8] *Должанский Р.* Московские театры откроют свои сцены // *Коммерсантъ*. № 195. 18 октября 2000 г. С. 14.

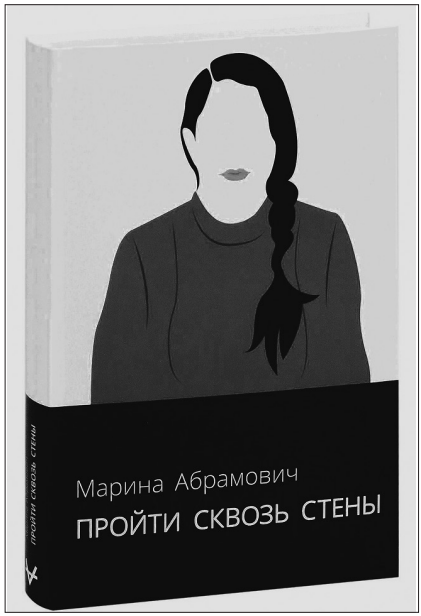
[9] Там же.

[10] «Российский театр – время перемен» (дайджест-обзор по материалам российской прессы за 2005–2010 годы подготовлен по заказу Союза театральных деятелей Российской Федерации). НИЦ Информкультура, М.: 2010. [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://do.gendocs.ru/navigate/index-106653.html

[11] Там же.

[12] Там же.

Pro книги



Испытатель боли

Марина Абрамович.
Пройти сквозь стены.
Автобиография / Перевод
Кати Ганюшиной. М.: АСТ,
2019. – 344 с.

Редко кто из творцов способен адекватно оценивать собственное творчество. Марина Абрамович, «сербский мастер искусства выносливости» – как формулирует Википедия, почерпнув определение у самого́ сербского мастера, – чрезвычайно многое в своей полувековой деятельности осмыслила и четко сформулировала в многочисленных интервью.

«Хорошая идея может жить долго», – утверждает Марина Абрамович. Именно эта мысль двигала ею при основании *MAI* – Института Марины Абрамович (Институт сохранения искусства перформанса Марины Абрамович), существующего неподалеку от Нью-Йорка. Той же верой руководствовалась она, надо полагать, и при создании мемуаров.

Автобиография Марины Абрамович «Пройти сквозь стены» (*Walk Through Walls*) в 13 главах издана в 2016 г. к ее 70-летию американским издательством *Crown Archetype* в двух версиях, обычной и коллекционной. Каждый из пары тысяч коллекционных экземпляров подписан автором.

В России книга вышла спустя три года, в мягкой обложке, тиражом 3000 (серия «В ритме эпохи»). Сейчас на сайте издательства «АСТ» можно увидеть анонс повторного ее выпуска, но уже в новой редакции.

Хочется думать, что речь идет о редакции перевода – если что и может дискредитировать эти бескомпромиссные мемуары, уволакивающие в малодоступные для обычного человека сферы, то только отсутствие у русскоязычной версии редактора и корректора (как и любых указаний на оригинальное американское издание). Впрочем, о негативных впечатлениях позже.

«Пройти сквозь стены» – весьма откровенное повествование о чрезвычайно неординарном человеке и захватывающем существовании, причем захватывающая неординарность с годами явно не дает сбоев. Разумеется, книга представляет не только автора и его работы на протяжении полувека, но и множество людей на пути Марины Абрамович, едва ли не главный из которых – Улай (Франк Уве Лайсипен) – только что, в начале 2020 г., ушел из жизни. Неудивительно, что двигается автобиография, как и сама биография одной из первопроходцев перформанса, от препятствия к препятствию. В разделе «Благодарности», открывающем книгу, сказано: «Я бы не смогла пройти сквозь стены одна» и «…я надеюсь, что эта книга вдохновит и научит каждого, что не существует непреодолимых преград, если вы стремитесь к своей цели и любите то, что вы делаете». Преграды и их преодоление видятся Абрамович, а за ней и читателю, квинтэссенцией слитых воедино физического бытия, мысли и творчества, спаянных вопросом, который неизменно задавался ей и продолжает поныне часто невысказанным витать в воздухе: «Почему это искусство?».

Книга собирает в хронологической последовательности воспоминания и структурирует размышления, высказанные Мариной Абрамович за десятилетия в беседах с журналистами, на встречах с публикой, аккумулирует всю ее саморефлексию. В идеале правильно было бы читать эту автобиографию параллельно с просмотром записей перформансов и как минимум пары документальных фильмов – «Балканское барокко» Пьера Кулибёфа (Франция, Нидерланды, Австрия, 1999) и «В присутствии художника» Мэтью Экерса и Джеффа Дюпре (США, 2012). Заглавия обоих фильмов совпадают с названиями знаменитых перформансов их героини – на Венецианской биеннале (1997, премия «Золотой лев») и в нью-йоркском *MoMA* (2010) соответственно. Краткая хронология творчества автора тоже наверняка украсила бы книгу, сняв некоторые читательские вопросы.

Кажется, бóльшую часть событий своей биографии, взлеты и разочарования, встречи и разрывы, символические совпадения и

Марина Абрамович

комические недоразумения (их описания на редкость самоироничны) Марина Абрамович воспринимает как уроки. Неслучайные уроки жизни, проповедующие главный принцип – ни при каких обстоятельствах не отчаиваться: «Если ты экспериментируешь, ты должен быть готов потерпеть поражение».

Поскольку тело мастера перформанса – его инструмент даже в большей степени, чем у актера, Марина Абрамович относится к себе довольно серьезно, и – парадокс – в этом плане ее чрезвычайно поддерживает особый сорт юмора, сформировавшийся в унылой послевоенной Сербии ее детства и юности. Одна из работ Абрамович, продолжительный развернутый перформанс, названный «Биография», включала в себя декламацию слов, определяющих ее сущность: «Гармония, симметрия, барокко, неоклассика, чистый, светлый, блестящий, туфли на высоких каблуках, эротика, вращение, большой нос, большая задница и, вуаля: Абрамович!».

Три главных города ее жизни – Белград («Я родом из мрачных мест»), Амстердам («в Амстердаме всегда идет дождь») и Нью-Йорк («Мне было страшно переезжать туда, и это привлекало меня еще больше»), многолетнее кочевое – сугубо добровольное – существование «дышавшей в унисон» пары Улай и Марина (и даже так: УлайиМарина), поездки в пустыню и на безлюдные острова, в Австралию и на Восток («Путешествия всегда были для меня афродизиаком»), бесконечно

причудливые люди вокруг и почти постоянное пребывание в творческих экспериментах на грани – с остановками только на восстановление организма и обдумывание новой идеи. Книга содержит ошеломительные подробности повседневной жизни акциониста – на исходе сил, физических и душевных, на пределе разумности и разума («Когда дело доходит до рискованных вещей, я не размышляю. Я просто прыгаю в это»).

Фанатичный испытатель всех сортов боли (совсем по Бродскому: «Страданье есть способность тел, и человек есть испытатель боли»), самопровокатор и самоистязатель, мемуарным текстом Марина Абрамович не только подкрепляет и укрупняет представление о парадоксальности и многообразии своих интересов и устремлений, но убеждает в реалистичности ума, абсолютной трезвости самооценки, склонности к структурированию и анализу, в литературном даровании, наконец. Безжалостность в отношении собственного тела сочетается у нее с вниманием к моде и жгучим желанием войти в историю не только «бабушкой искусства мирового перформанса», но и подлинной дивой. Надо сказать, с определенного момента ей удается и то, и другое – эту дихотомию уловил и красноречиво продемонстрировал в фильме об Абрамович Пьер Кулибёф.

Стремление, а затем и навык «проходить сквозь стены» сформированы, разумеется, всей жизнью. Судя по автобиографическому повествованию, бытие Марины Абрамович отличается от существования среднестатистического человека в первую очередь присутствием бессчетного количества событий, почти каждое претендует на то, чтобы стать роковым – сокрушительность и масштабы их разные, но интенсивность мало с чем сравнима. Все они, часто взаимосвязанные между собой, нередко мистические, откликающиеся в жизни спустя годы или десятилетия, находят место в ее творчестве.

Шокирующий ход мысли Абрамович с юности нередко оказывался провидческим. Сейчас, когда этот текст пишется в ситуации вынужденной самоизоляции весны 2020 г. и бесстрастные видеокамеры показывают безлюдные туристические места, вроде фонтана Треви или Испанской лестницы, Площади Сан Марко или моста Риальто, Казанского собора или Красной площади, кажется, что человечество попало в одну из ранних работ Марины Абрамович – «Очистка горизонта». Тогда с открыток с видами Белграда она убрала памятники и бóльшую часть зданий (во время Косовской войны конца 1990-х гг. некоторые из стертых ею зданий оказались разбомблены). В нашей сегодняшней

реальности – рукотворные шедевры на месте, горизонт очищен не от них, а от жизни, вопрос только в том, что это предвещает.

Возвращаясь к биографии Марины Абрамович, перечислим несколько знаковых фактов из детства и юности. В их противоречивости заложены изгибы будущего пути. Родители – югославские партизаны-коммунисты («она была прекрасна, он был красив, и каждый спас жизнь другого»), чей брак оказался похожим на войну («они спали с пистолетами на прикроватных тумбочках»). Мать, одержимую симметрией и порядком, фанатично муштровавшую дочь и поощрявшую лишь дисциплину и занятия искусством, а на детские праздники наряжавшую ее в костюм черта, Марина воспринимала как врага; отец, на 14-летие подаривший пистолет и сводивший девочку в стрип-клуб, в ее глазах долгое время оставался другом, пока просто не исчез из семьи, переехав к другой женщине. В те же 14 она позвала приятеля-ровесника сыграть в «русскую рулетку», после попытки каждого и соответственно двух глухих щелчков пистолета – третий проверочный выстрел разнес книжный шкаф, и пуля попала в том с «Идиотом» Достоевского. Многие дальнейшие перформансы Марины Абрамович могут показаться безбашенно отважными играми в «русскую рулетку». Причем для стороннего наблюдателя отнюдь не всегда очевидно, во имя чего такая отвага, явно унаследованная от родителей, – неизменное балансирование на кромке небытия, когда ради факта искусства творец готов рисковать жизнью.

До 6 лет и рождения брата Велимира Марина Абрамович жила с религиозной бабушкой (один из дедушек – патриарх Югославской православной церкви), дальнейшее детство прошло в 8-комнатной родительской квартире, апартаментах красной буржуазии, в страхе побоев, мигреней и в страданиях по поводу родительских свар, тирании матери, ортопедических ботинок, уродливых очков и непропорционально большого носа. В 16 она резала вены, потом «случилось искусство» и осознание его безграничности – целебности и разрушительности. В 1968-м в вихре бесконечных студенческих демонстраций Марина Абрамович приходит к пониманию того, что в буквальном смысле готова умереть за идею, и с тех пор неизменно предъявляет эту готовность в своих работах.

«Превращать случайное в часть перформанса» – это еще и способ самопознания. Человек, так часто испытывавший боль и так ее страшившийся, добился того, что боль перестала иметь значение. Абрамович пришла к этому во время одного из ранних перформансов – «Ритм 10»

(растопыренные пальцы руки, 10 разнокалиберных ножей и магнитофон, фиксирующий звуки – в первую очередь вскрики, когда нож попадал в живую плоть), показанный в Эдинбурге перед толпой зрителей с Йозефом Бойсом в первом ряду. Боль стала и стеной, «сквозь которую <…> нужно было пройти, чтобы оказаться по другую сторону», и «священной дверью» в иное состояние сознания: «Я была пьяна от захватывающей дух энергии <…> и это было чувство, которое, я знала, я буду искать снова и снова».

Марина Абрамович, несомненно, обладает даром рассказчика. Ее описания перформансов (к примеру, первого и довольно невинного «Приходите постирать со мной», не говоря уже об эпатирующих дальнейших – одиночных и совместных с Улаем) волнующе зримы. Анализ собственных чувств – в отношении семьи, мужчин и своих экспериментов – нередко приправлен остроумием, саркастической горечью и пониманием: «все было жизнью» (заключительные слова автобиографии). Повествование об их с Улаем притяжениях, отталкиваниях, романтических скитаниях и работах, рождающих из них двоих некую третью сущность, или о материальной стороне замысла и его воплощения (вроде грандиозного института *MAI*) – увлекательнее любых фантазий.

Поскольку в случае Марины Абрамович жизнь неотделима от ее искусства, размышления об истоках измены могут сплетаться в книге с лаконичным выводом о природе перформанса, а намерение, в очередной раз бросив всё, двинуться в путешествие за материалом для будущих созданий, скажем, в пустыню, элегантно комментироваться фразой: «Мы всегда шутили, что Моисей, Мохаммед, Иисус и Будда отправились в пустыню никем, а вернулись кем-то…».

На протяжении книги несколько раз возникают манифесты Абрамович того или иного периода. В конце 1970-х ею задекларированы принципы перформера – идеального перформера, того, кем задумано сделаться и кем постепенно удается стать: «…Движение энергии. Постоянное перемещение. Отсутствие репетиций. <…> Никакого фиксированного исхода. <…> Расширенная уязвимость. Преодоление границ. Подверженность случаю. Принятие риска. <…>». А XXI в. рождает уже «Правила жизни художника». И тут виден ретроспективный взгляд, слышен голос опыта («когда идея становится реальностью, получается опыт»), иногда гармоничного, иногда трагического: «Художник не должен лгать ни себе, ни другим», «Художник не должен красть идеи других

художников», «Художник не должен делать из себя идола…», «Художник не должен влюбляться в другого художника», «Художник должен создавать пространство тишины для входа в свою работу», «Одиночество очень важно», «Художник должен много времени проводить, смотря на горизонт, где встречаются океан и небо» и т.д.

Весь путь Марины Абрамович – это поиск и обретение доказательств трансформирующей силы перформанса, отнюдь не только очищающей и облагораживающей, но способной в определенных случаях превращать в маньяка как творца, так и публику («странные и неспокойные люди, по моим наблюдениям, питают особую страсть к искусству перформанса»). В работе 1975 года «Ритм 0», состоявшейся в Неаполе, Абрамович разложила на столе 72 предмета с разрешением ими пользоваться и на 6 часов стала безмолвным объектом, делегировав роль актора толпе, приняв на себя полную ответственность за происходящее. Почти каждый из предметов либо являлся оружием, либо мог использоваться в качестве оружия в отношении нейтрального и не оказывающего сопротивления живого объекта. Молоток, пила, перо, вилка, топор, роза, колокольчик, ножницы, иголки, мед, нож, зеркало, газета, булавки, помада… И пистолет с приготовленной пулей.

По сравнению с близким по духу и смыслу перформансом Йоко Оно «Отрежь кусок» 1965 г., где перед зрителями лежали ножницы и позволялось поочередно подниматься на сцену и отрезать по кусочку от произвольного места одежды исполнительницы (Йоко Оно задекларировала свое право в любой момент прервать перформанс), Марина Абрамович спустя десятилетие бесстрашно шагнула вперед и оказалась многим ближе к опасности. И там, и там художник ничего не навязывал публике, но предлагал сделать личный выбор. Первые три часа с Абрамович почти ничего не происходило («время от времени кто-то вручал мне розу, клал на плечи шаль или целовал»), затем события приобрели угрожающую интенсивность, футболку разрезали, помадой написали на лбу «конец», в тело вонзали булавки, сделали надрез на шее, из раны сосали кровь, вложили пулю в пистолет, а пистолет в руку пассивной жертвы и поднесли к ее шее. Началась потасовка, человека, затеявшего манипуляции с пистолетом, вытолкали из галереи. Перформанс не менее тревожно продолжился, пока галерист не объявил, что шесть часов истекли. Тогда Абрамович перестала смотреть в никуда и перевела взгляд на публику: «Я выглядела ужасно. Наполовину голая, с кровоточащими ранами, мокрыми волосами. В этот момент случилась

странная вещь: зрители, которые все еще находились там, стали меня бояться. Когда я приближалась к ним, они выбегали из галереи. <…> В этот момент я поняла – публика может убить». Ничего не предпринимая, Абрамович хотела узнать, как далеко может зайти человек толпы, – и узнала сполна; хотела освободить себя от страхов – и, вероятно, действительно на время освободилась ценой пережитого вселенского одиночества – и во время перформанса, и по его прошествии, залечивая раны всех сортов.

Выкладываясь в перформансе на пределе возможного, Марина Абрамович неизменно размышляла о том, как сделать так, чтобы ни при каких обстоятельствах он не прекращался раньше времени, чтобы обозначенная заранее продолжительность (минуты-часы-дни-месяцы) неуклонно соблюдалась, даже если это невыносимо для исполнителя, даже если случилась потеря сознания и возникла угроза для жизни. В какой-то момент она приходит к пониманию, что «невозможность продолжать, возможность срыва» тоже может стать частью перформанса. Развивая свое искусство и развиваясь вместе с ним, целеустремленно идя к намеченным целям, достигая их путем разрушения себя и всякий раз возрождаясь из праха, научившись «выключать все шумы вокруг», Абрамович «открыла новую версию себя, в которой боль не имела значения». На смену боли стало приходить состояние, которое автор автобиографии сравнивает с предощущением эпилептического припадка князем Мышкиным – необыкновенное чувство гармонии с миром вокруг.

Ретроспективно оглядывая вехи биографии Марины Абрамович, посланные ей и добровольно принятые на себя испытания, в которых она выстояла, барьеры, целенаправленно воздвигнутые («я всегда была тем, кто заваривает дела») и осмысленно взятые, отчетливо видишь динамику. Проложенный и пройденный путь от любопытствующей и провоцирующей экстремальности к продуманной радикальности работ художника, по-прежнему не щадящего себя, но уже по-иному. Ее эволюцию внутри перформанса можно определить как движение от опасности к масштабности и монументальности. При этом Абрамович, очевидно, испытывает ответственность за развитие жанра как такового: «С конца 1970-х по 2010-е перформанс набрал силу. <…> Было ощущение, что перформансом занимаются все и хороших перформансов мало. Я дошла до той стадии, что мне стало стыдно рассказывать, что я делаю, потому что <…> человек мог плюнуть на пол и назвать это

перформансом». Ответственность за дело в целом сказалась и в создании Института сохранения искусства перформанса Марины Абрамович – многолетнем маниакальном поиске здания и денег на него, а затем в организации деятельности.

Ничтожность расплодившихся по миру перформансов, конечно, не может сравниться с максимализмом Абрамович – с крайностью требований, которые она предъявляла и продолжает предъявлять себе как в индивидуальных работах, так и в союзе с Улаем. Эти перформансы растягивались порой на месяцы, вроде самых знаменитых – «Влюбленные» («Поход по Великой Китайской стене») и «В присутствии художника».

Название «Влюбленные» за 8 лет подготовки перформанса Мариной и Улаем печально трансформировалось в «Поход по Великой Китайской стене». Работа была задумана в 1980 г. парой, вознамерившейся пройти с разных сторон по Стене и, встретившись, пожениться. Разрешения от китайских властей добивались годами, вплоть до момента, когда отношения себя практически исчерпали. Перформанс все же состоялся – Улай шел из пустыни, Марина со стороны моря (поскольку огонь символизирует мужское начало, а вода – женское), и покорять гористую местность ей было гораздо труднее. Подгоняла их отнюдь не любовь, скорее раздражение, но и вечная страсть преодоления. Каждый проделал около 2000 км, чтобы символически обняться и поставить точку в многолетних, пульсирующе насыщенных отношениях. Случилось это 27 июня 1988 г.: «…встреча наша была совсем не такой, как мы планировали. Вместо встречи с идущим навстречу мне Улаем на Стене я обнаружила его ждавшим меня в живописном месте между двух храмов, конфуцианским и таосистским [даосским. – *М. Х.*]. Он был там уже три дня. И почему он остановился? Потому что это живописное место было идеальным для фото нашей встречи. Мне было наплевать на фото. Он нарушил нашу концепцию по эстетическим причинам. <…> Я зарыдала, как только он меня обнял. Это были объятия товарища, а не любящего человека: из них ушло тепло». Ни один разрыв не удостаивался, вероятно, такой величественной фиксации. Их примирение спустя 12 лет тоже стало частью перформанса «В присутствии художника» (оно зафиксировано в одноименном фильме).

Отношения с театром начались для Марины Абрамович, как она сама признается, с провала, «худшей в жизни работы». Ее название оказалось символическим – «Абсолютный ноль». В спектакле, который был сложен из живых картин и демонстрировал всевозможные грани кон-

Марина Абрамович и Улай. Перформанс «Отношения во времени». 1977

фликтов, помимо Марины и Улая принимали участие четыре тибетских монаха и два австралийских аборигена: ламаисты распевали песнопения, аборигены играли на диджериду. Марина Абрамович, заподозрив неладное еще во время репетиций, после премьеры характеризовала итог беспощадно («Всё <…> было китчевым и дерьмовым, иллюстративным и наивным, невероятно наивным. Это было просто плохо»), но пока еще не признавала или не осознавала факта того, что ей нужен профессиональный режиссер. Возможно, именно эта неудача навела ее на категоричную формулировку: «перформанс реален, а театр фальшив».

Всю жизнь Марину Абрамович манит опасность. Неудивительно, что размышления о смерти входят в эту жизнь как повседневная составляющая: «Я часто помещала смерть в свои работы <…>. Я считаю жизненно важным включать смерть в свою жизнь». Одна из таких работ – образ «последнего зеркала, перед которым мы все окажемся» – перформанс 2005 г. «Обнаженная со скелетом», на протяжении которого нагая Абрамович лежала на спине, а на ней в таком же положении был уложен скелет (его череп – на ее лице, его ребра – на ее груди). Она глубоко дышала, словно пытаясь поделиться жизнью с некогда существовавшим человеком или в попытке примириться с неизбежным будущим.

Вполне логично, что театральная постановка, на которую Абрамович снова решилась и в качестве режиссера позвала Роберта Уилсона

(они были знакомы с начала 1970-х), получила название «Жизнь и смерть Марины Абрамович» (2011). Ее партнером в этом спектакле, шедшем на мировых сценах 6 лет, стал Уиллем Дефо. На этот раз результат театральной работы не воспринимался Абрамович как фиаско: «Боб Уилсон был абсолютно прав в своем решении презентовать мои трагедии публике в форме комической оперы». До некоторой степени она оказалась в чужом перформансе и, проживая совместные репетиции как непрерывный кошмар, не могла не признать важность такого опыта: «В одной сцене я была подвешена над сценой на высоте четырех с половиной метров: я помню, что висела там вечность, пока Боб, медленно разговаривая, корректировал вместе с директором по свету освещение: “Десять процентов синего, двенадцать процентов пурпурного, шестьдесят процентов красного…”. Я все это время висела наверху и думала, лучше бы чертову куклу вместо меня повесил…».

После приведенной развернутой цитаты самое время, пожалуй, сказать о переводе. Переводчиком Катей Ганюшиной, несомненно, вложено много сил, поскольку текст Абрамович выглядит ярко и литературно разнообразно (стоит, кстати, отметить по-писательски умелые переходы автора от сюжета к сюжету). Однако тандем редактора и корректора наверняка смог бы устранить в процитированном фрагменте не только формулировку «В одной сцене я была подвешена над сценой», но и соседство слов «свет» и «освещение», «висела» и «повесил», как и узаконить в нем художника по свету, переведенного на русский как директор по свету. Не говоря уже о бесконечных «фрустрациях» и «коллаборациях», «сооружении двух высоких вертикальных кейсов», «агонировании», «волнительно», нетрадиционном написании имен, фамилий и учреждений вроде Бри*д*жит Бардо, *Д*живанши, Марии Калла*с*с и Гет*т*е института и феерических опечаток. Два места в книге, впрочем, особо потрясают воображение.

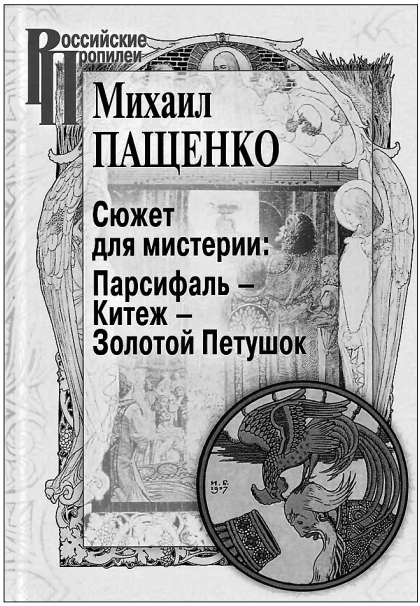
Первое – в самом начале повествования. Марина Абрамович рассказывает о своем юношеском впечатлении от книги «Письма 1926 года» – переписки Рильке, Марины Цветаевой и Бориса Пастернака, попутно признаваясь, что факт совпадения собственного имени с цветаевским казался ей космически значимым, и доходит до трагического самоубийства Цветаевой. Только вот вместо Елабуги называет Одессу. И то, что хоть как-то простительно Марине Абрамович, кажется абсолютно невозможным для русского переводчика, не делающего в этой связи ни сноски, ни комментария, как и перевод ключевого для

смерти Дездемоны в «Отелло» слова «виселица» – вместо, как мы понимаем, «удушение».

«Отелло» возникает в книге как часть давнего проекта Марины Абрамович, долгое время носившего условное название «Как умереть». Речь идет о смертях семи оперных героинь («Кармен», «Тоска», «Отелло», «Норма», «Аида», «Мадам Баттерфляй», «Травиата»), причем все они в свое время были воплощены на сцене Марией Каллас, которую Марина Абрамович невероятно чтила, порой себя с нею отождествляя: «Каллас была моим вдохновением. <…> Как и я, она была Стрельцом, как и у меня, у нее была ужасная мать. Мы были похожи даже внешне». Поначалу Абрамович предполагала, что в оммаже Марии Каллас она перед белым экраном, без макияжа, будет в десяти предложениях излагать либретто опер, а затем в семи видеоинсталляциях воспроизводить одну за другой оперные смерти; исполнителем убийцы во всех семи случаях ей виделся Уиллем Дефо (он им и предстанет). Шесть лет назад планировалось, что видеоинсталляции снимут разные режиссеры, в частности, шли переговоры с Романом Полански и Алехандро Гонсалесом Иньярриту. Режиссеры соглашались и отказывались, тем временем замысел видоизменялся – в итоге на 11 апреля 2020 г. Баварской оперой (Мюнхен, Германия) была запланирована премьера оперного спектакля «Семь смертей Марии Каллас» в постановке и с участием Марины Абрамович. Пандемия, однако, вносит коррективы во всё: премьера перенесена на неопределенную дату.

«Все мы вынуждены сдаваться переменам, и смерть – самая большая перемена», – пишет Марина Абрамович и задумывается о своем посмертном перформансе «Три Марины», заключающемся в том, чтобы ее будущая могила располагалась бы в трех местах, где она прожила дольше всего, – в Белграде, Амстердаме, Нью-Йорке. Тело действительно будет захоронено в одной из них, но никто не должен знать, в какой. Параллельно она размышляет и о трех Маринах при жизни – воинствующей, духовной и бестолковой: «Третью я стараюсь прятать от всех. Это бедная маленькая Марина, которая думает, что все, что она делает, неверно, Марина толстая, некрасивая и нежеланная». Преодолению в себе этой третьей Марины, какой бы она в разные моменты ни виделась Абрамович, посвящен психотерапевтический перформанс всей ее жизни.

Мария Хализева



Возвращение мистерии

Пащенко М.В.
Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна).
М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. – 720 с. (серия «Российские Пропилеи»)

Книга Михаила Пащенко – уникальный труд в отечественной гуманитарной науке, для которой филологический подход к опере стал неожиданной новостью. Оправданность такого подхода была бы сомнительной, если бы не поздние сочинения Р. Вагнера и Н.А. Римского-Корсакова, выбранные автором как предмет исследования и относящиеся к жанру музыкальной драмы – с иным, чем в классической опере XIX в. (особенно итальянской и французской), соотношением музыки, поэтического слова и драматического действия[1]. Удельный вес внемузыкальных составляющих в них настолько значителен, что без филологического инструментария, выходящего за пределы компетенции строгого музыкознания, их аутентичный анализ просто невозможен. Это, однако, не означает, что коллизия «филология *versus* музыковедение» неразрешима. Автор книги, не вторгаясь в зону изучения нотных текстов и крайне осторожно затрагивая темы, связанные непосредственно с музыкальной эмпирикой, вовсе не претендует на универсальность исследования, но вносит посильный и, безусловно, ценнейший вклад в изучение творчества Вагнера и Римского-Корсакова. Вместе с тем

значение этого поистине фундаментального труда не ограничивается указанными обстоятельствами. Книга должна стать настольной для любого читателя, живо интересующегося *судьбами мистериальной драмы и мистериального театра в эпоху предмодерна и самого модерна*.

В большинстве театроведческих исследований, а также в словарях и энциклопедиях мистерия характеризуется как явление сугубо средневековое (античные орфические и элевсинские рассматриваются отдельно). Возьмем дефиницию из известнейшего «Словаря театра» Патриса Пави: «религиозная средневековая драма на сюжеты из Библии и Евангелия (Ветхий и Новый Заветы) или на темы из жизни святых, представлялась во время религиозных праздников актерами-любителями (в частности, мимами и жонглерами) под управлением ведущего, с симультанными декорациями»[2]. Указывая на церковный запрет мистериального театра в XVI в., Пави отмечает, что традиция все-таки продолжала существовать, но ограничивает ее влияние елизаветинским (Марло, Шекспир) и испанским (Кальдерон) театром, не прочерчивая линию к последующим векам[3].

До сих пор широко распространенным остается убеждение, что в условиях секулярной культуры Нового времени традиция заглохла и мистерия возродилась на принципиально новых мировоззренческих и художественных основах уже в модернистском искусстве. Подобные суждения несправедливы. Достаточно посмотреть на преломление «умершей» традиции в гетевском «Фаусте» и немецкой романтической «драме-компендиуме»[4], в ряде произведений Хенрика Ибсена («Бранд», «Пер Гюнт», «Кесарь и Галилеянин», «Росмерсхольм», причем в последних двух строго соблюдаются требования художественного реализма XIX в.[5]), и конечно, в вагнеровском «Парсифале». Он оказал несомненное влияние на теоретические построения и театральную практику символистов, с идеями которых и сопрягают, как правило, возрождение мистериального сознания в европейской культуре рубежа XIX – XX столетий. А от символизма уже рукой подать до авангардистской «неомистерии», связанной с именами Антонена Арто и Ежи Гротовского.

Помнить об этом контексте в связи с книгой Михаила Пащенко тем более важно, что неподготовленный читатель, ошарашенный богатой эрудицией автора в области филологии, философии, эстетики и теологии, может запутаться в сложной терминологии[6] и заплутать в замысловатых «ответвлениях» и без того витиеватого сюжета книги.

Героями этого сюжета являются не только Вагнер и Римский-Корсаков, но также либреттист «Китежа» и «Золотого петушка» В.И. Бельский, академик А.Н. Веселовский, чьи методологические принципы не только убежденно отстаивает, но и развивает автор, и антипод Веселовского – Фридрих Ницше с его многочисленными старыми и новыми адептами, мировоззренческие и методологические принципы которых подвергаются Михаилом Пащенко суровой, а подчас разоблачительной критике. К списку имен нужно добавить Гете, Шиллера, Пушкина, Вл. Соловьева, Блока, Вяч. Иванова, А. Белого, Эллиса, Дурылина, Ахматову, Клюева и Есенина (поэма «Инония», в которой получает развитие взятая непосредственно из оперы Римского-Корсакова «китежская» тема, проанализирована в отдельной тридцатистраничной главе). С менее значимыми персоналиями читатель может ознакомиться по указателю имен, насчитывающему 26 страниц (что касается списка привлекаемой автором литературы на семи языках, то он впечатляет еще больше, растягиваясь на 54 страницы).

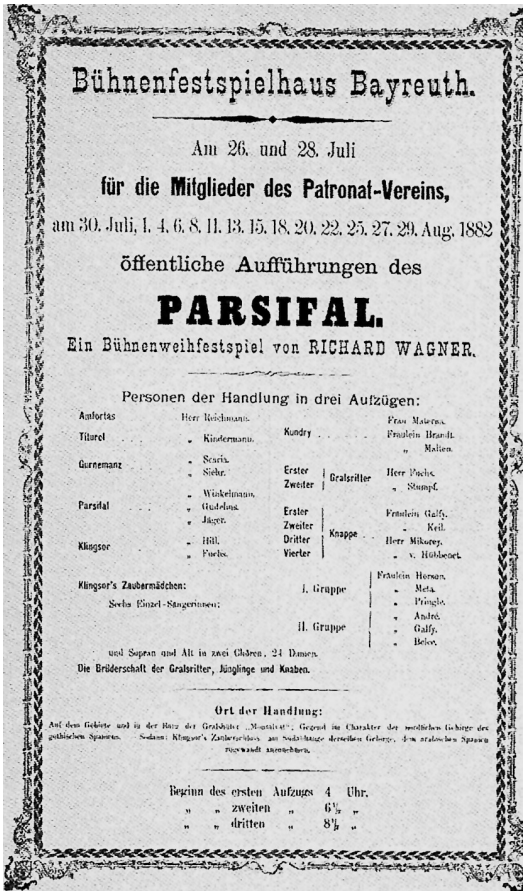
«Ответвлений» от магистрального сюжета книги много, но все они варьируют его центральную коллизию: «Веселовский *versus* Ницше». Именно она определяет типологию мистериальной драмы в канун модерна и в период раннего модерна, а за ней стоит (если учитывать, в частности, то обстоятельство, что союзником Веселовского оказывается Вл. Соловьев) другая, более значительная: «христианство *versus* ницшеанство».

Эта последняя получает подчас такой окрас, что сегодняшние адепты восходящей к Ницше философско-эстетической традиции и сопряженной с ней «мифопоэтики» получают возможность упрекнуть автора в недостаточной выдержанности и христианской «ангажированности», выводящей исследование за пределы строго «объективного» академизма. На такой упрек я бы ответил указанием на то, что сей «недостаток» есть продолжение огромного достоинства, ныне редко встречающегося: живая мысль автора пульсирует, захватывая читателя не только интеллектуально, но эмоционально, при этом не причиняя ни малейшего вреда строго научно верифицированной филологической аргументации.

М. Пащенко впервые в мировой науке привлекает сложнейший методологический аппарат исторической поэтики Веселовского для изучения творчества Вагнера и Римского-Корсакова. Принципы исторической поэтики предполагают строжайшее разграничение между

мифом, относимым исключительно к глубокой архаике, и литературными, а также другими художественными явлениями позднейших эпох. Решая проблему «обновления вечных сюжетов <…>, <…> Веселовский обозначал на карте литературной истории пропасть между мифом и христианством» (с. 15)[7]. И читатель должен хорошо усвоить вытекающее из этого условие: «*Историческая поэтика исходит из представления, что "миф" вне архаического контекста – только метафора*» (с. 18; курсив автора). Анализируя литературный текст «Парсифаля» и сопряженные с ним эстетико-теоретические опусы Вагнера, до сих пор не переведенные на русский язык, автор доказывает, что пропасть между *а*-историчным мифом и христианством, не только вобравшим в себя глубокое чувство истории («священной истории»), но и утверждающим *историчность мирового существования*, столь же отчетливо осознавал и демонстрировал немецкий драматург-композитор. Это подтверждается, в частности, его признанием, сделанным в ходе работы над своей последней музыкальной драмой: «[Т]рудность в том, что теперь приходится иметь дело с таким далеким от мифа миром» (с. 132). Указанный факт резко противостоит до сих пор господствующей в мировом вагнероведении «мифологизирующей» тенденции, распространяемой не только на тетралогию «Кольцо Нибелунга», но и на последовавшего за ней «Парсифаля», – вопреки исходному вагнеровскому замыслу и его конечному художественному воплощению.

М. Пащенко доказывает, что «Парсифаль» – не что иное, как *христианская* мистериальная драма. Решительно, даже запальчиво, но при этом аргументированно он оспаривает преобладающий в мировом (особенно немецком) вагнероведении взгляд, согласно которому христианство носит в «Парсифале» чисто внешний, поверхностно формальный характер и драматург-композитор якобы выворачивает его «наизнанку», прокладывая путь к постхристианской «неомистерии». Пробиваясь к подлинному Вагнеру, не фальсифицированному сегодняшними модными трендами (они определяют многое не только в новейших сценических прочтениях «Парсифаля», но и в массе новейших вагнероведческих трудов), Пащенко пользуется инструментарием «структурной теологии»[8], выводимой им из методологических основ исторической поэтики Веселовского (сюда относится анализ по большей части впервые вводимых в научный оборот фактов работы Вагнера не только с католической и лютеранской литургикой, но и богословием Цвингли, немецкой церковной песней XV – XVI вв. и



Bühnenfestspielhaus Bayreuth.

Am 26. und 28. Juli

für die Mitglieder des Patronat-Vereins,

am 30. Juli, 1. 4. 6. 8. 11. 13. 15. 18. 20. 22. 25. 27. 29. Aug. 1882

öffentliche Aufführungen des

PARSIFAL.

Ein Bühnenweihfestspiel von RICHARD WAGNER.

Personen der Handlung in drei Aufzügen:

Amfortas — Herr Reichmann.
Titurel — „ Kindermann.
Gurnemanz — „ Scaria. „ Siehr. „ Winkelmann.
Parsifal — „ Gudehus. „ Jäger.
Klingsor — „ Hill. „ Fuchs.
Kundry — Frau Materna. Fräulein Brandt. „ Malten.
Erster / Zweiter Gralsritter — Herr Fuchs. „ Stumpf.
Erster / Zweiter / Dritter / Vierter Knappe — Fräulein Gally. „ Keil. Herr Mikorey. „ v. Hübbenet.
Klingsor's Zaubermädchen: Sechs Einzel-Sängerinnen:
I. Gruppe — Fräulein Herzog. „ Metz. „ Pringle.
II. Gruppe — „ André. „ Gally. „ Belce.
und Sopran und Alt in zwei Chören, 24 Damen.
Die Brüderschaft der Gralsritter, Jünglinge und Knaben.

Ort der Handlung:

Auf dem Gebiete und in der Burg der Gralsritter („Montsalvat"). Gegend im Charakter der nordischen Gebirge des gothischen Spaniens. Sodann: Klingsor's Zauberschloss auf Südabhange derselben Gebirge, dem arabischen Spanien zugewandt anzunehmen.

Beginn des ersten Aufzugs 4 Uhr.
„ „ zweiten „ 6½ „
„ „ dritten „ 8½ „

Афиша первой постановки «Парсифаля». Байрейт. 1882

стихотворными текстами геррнгутеров, окрашенными религиозными настроениями, которые с очевидностью преломились в «Признаниях прекрасной души» из гетевского романа «Годы учения Вильгельма Мейстера», – и другим обширным материалом). Предпринятое автором исследование образно-символического массива вагнеровской мистерии и ее драматургической структуры впечатляет своей скрупулезностью и многогранностью. В методе, который применил Вагнер при работе с многочисленными литературными источниками, обнаруживается родство с принципами исторической поэтики Веселовского; в то время как целью, подчиняющей себе этот метод, является *интерконфессиональный синтез в строго ограниченном пространстве театральной сцены*.

Анализируя не только литературный текст «Парсифаля», но и опосредованно комментирующие его поздние статьи драматурга-композитора, исследователь новаторски рассматривает концепт *Kunstreligion* как восходящий к веймарскому классицизму Гете и Шиллера, что позволяет автору убедительно выявлять *панэстетический* характер вагнеровской программы – в противовес тем ученым, которые склонны усматривать во всем корпусе поздних теоретических работ великого немца выходящие за пределы искусства претензии на церковное реформаторство, основание «новой германской религии» и политическое прожектерство. Особо важным в анализе вагнеровского «веймарства» предстает усвоение и применение драматургом-композитором шиллеровского понятия *«эстетической религии»*, которое непосредственно заимствовано из письма Шиллера к Гете от 17 августа 1795 г. Поскольку автор, явно переоценивающий эрудицию своих читателей, не приводит соответствующий текст Шиллера, приведем фрагмент целиком: «Я нахожу в христианской религии *virtualiter*[9] задатки самых возвышенных и благородных идеалов, и некоторые проявления ее в жизни кажутся мне столь отвратительными и пошлыми именно потому, что они суть ложные отражения этого наивысшего. Если говорить о той характерной черте, которая отличает христианство от всех других монотеистических религий, то она состоит не в чем ином, как в *упразднении закона* или кантовского императива, который христианство стремится заменить свободным влечением. Таким образом, в своей чистой форме христианство является прообразом *прекрасной* нравственности или воплощением святости, и в этом смысле оно – единственная *эстетическая* религия»[10].

Именно тут обнаруживается автором книги исток ряда тем и мотивов позднейших теоретических и публицистических работ Вагнера: критика пришедших в упадок церковных институтов, неприятие кантовского «категорического императива», отторжение ветхозаветного «законничества», давно проникшего в церковную практику и ставшего орудием политического господства[11]. При этом, несомненно, «Вагнер, ищущий художник, видится <…> в движении от искусства Веймарцев во всей силе его автономии – в сторону искусства религиозно-христианского» (с. 83). В итоге выстроенная исследователем аргументация не оставляет камня на камне от попыток многих вагнероведов трактовать «Парсифаля» в духе шопенгауэровского «буддизма», индуизма, каббалистики или психоанализа и ведет к пониманию *христианского* смысла последних слов вагнеровской драмы *«Erlösung dem Erlöser»*:

«Человек – полноправный участник Божьего дела. Поэтому весь сюжет “Парсифаля” – это долгое блуждание героя на пути к искуплению, которого ждет от него Сам страждущий Христос. Идея финального сотериологического афоризма “Спасение Спасителю” (или “Искупление Искупителю”), по толкованию которого написаны горы, не может быть ясна без вагнеровского понимания Евхаристии. В Евхаристии можно видеть лейтмотив всей жизни Вагнера. <…> Находясь на высотах мысли и творчества, он провозглашал апокатастасис и исполнял свою миссию художника: спасал зерно религии с помощью искусства» (с. 116).

В среднем разделе книги (с. 213–305) автор переходит к восприятию искусства Вагнера русскими символистами, предлагавшими иные варианты мистериального проекта. Бóльшая часть этого раздела посвящена символистской «филологии музыки» и анализу эстетических воззрений Эллиса, Вяч. Иванова и А. Белого. Здесь, на наш взгляд, возникают проблемы, недостаточно четко проработанные автором. Причина – в размытости предложенного им понимания мистерии.

В предисловии предлагается такая дефиниция: «*Жанр мистерии – это драма познания тайны первооснов, где эта тайна является в непосредственном переживании и осмысляется в развертывании драмы*» (с. 18; курсив автора). Оставляя в стороне крайне сложный и едва ли поддающийся однозначному решению вопрос, относится ли мистерия к области жанровых категорий, заметим, что при такой расплывчатости определения можно отнести к мистерии произведения самых разных жанров – от античной трагедии до театральных сказок Гоцци. Если бы автор уточнил, что мистериальная драма по своему содержанию непременно религиозна, что ее существование возможно лишь *в строгих рамках картины мира, заданной конкретным религиозным культом* (и это максимально затрудняет успешное практическое воплощение мистерии в условиях Нового времени, уже вне средневекового социокультурного контекста), многое в хитросплетениях авторской мысли стало бы яснее. Обрел бы бóльшую предметность разговор о «теургической» эстетике младосимволистов, изначально пораженных вирусом утопизма, часто употреблявших слова «религия» и «мистерия» всуе и предвосхитивших *пост*христианскую *псевдо*мистерию – «авангардистский метажанр “нео-мистерии”, парафразирующий [всего лишь! – *А. Ю.*] элементы традиционного ритуально-культового представления от Античности до Средневековья» (с. 17), т. е. феномен, прочно фундированный в «мифе» о «неизменно цельном человеческом сознании и,

А. Матерна – Кундри,
Э. Скариа - Гурнеманц,
Г. Винкельман – Парсифаль.
«Парсифаль». Действие
третье, картина первая.
Байрейт. 1882

соответственно, главенстве доцивилизационных законов в сознании человека современной цивилизации» (с. 19)[12].

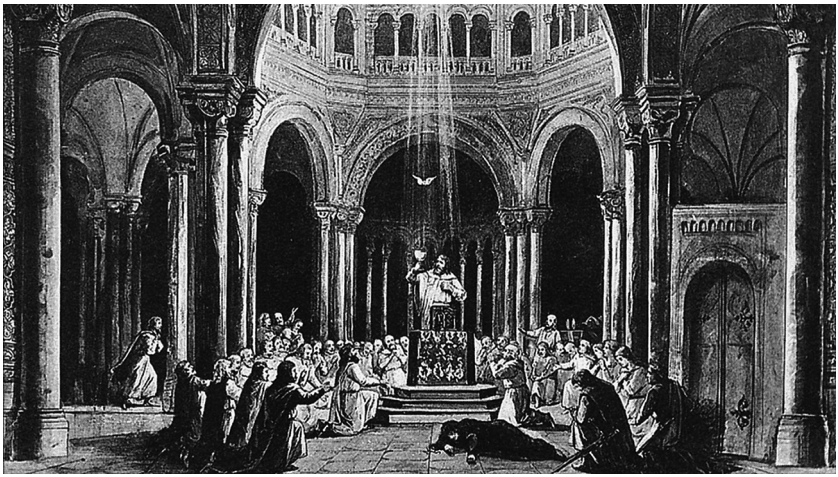
Что же касается непосредственно символистского театра, то его *псевдо*мистериальность столь же, на мой взгляд, очевидна, как и в экспериментах создателей указанного выше «метажанра», соответствующего ремифологизирующим и при этом внерелигиозным построениям ницшеанства. Уже Т.И. Бачелис справедливо замечала в связи с метерлинковской драматургией: «“Слепые”, “Непрошеная”, “Там, внутри” часто именовали мистериями. Это, может быть, не до конца верно. Символистская метафизика этих пьес возникла как своего рода реплика театральной поэзии на ницшеанский тезис о том, что “Бог умер”. Слепые Метерлинка обречены жить в покинутом Богом мире»[13]. Даже прямо обращаясь к христианским образам, темам и мотивам (примером чему может служить «Сестра Беатриса», получившая совершенное сценическое воплощение в знаменитом спектакле Мейерхольда), символистская драма не шла дальше утонченно

изысканной стилизаторской игры с ними, преследуя цели, не связанные с подлинно религиозной драмой и вполне сводимые к известной декларации Габриеле Д'Аннунцио: «Опыт закончен. Наука неспособна вновь заселить опустевшее небо, вернуть счастье душам, которых она лишила наивного мира. Мы больше не хотим правды. Дайте нам мечту»[14]. У нее не было той прочной, кровной, хотя и очень сложной связи с христианской религиозной парадигмой, которая сохранялась у Гете, Ибсена и Вагнера (а в постсимволистской драме – у Поля Клоделя[15]). И в ней, и в «теургических» фантазиях русских младосимволистов, многим обязанных, конечно, христиански ориентированному Владимиру Соловьеву, слишком сильна *ницшеанская* компонента (включающая в себя «мифологический» концепт Вечного Возвращения), чтобы прочно связывать их с христианской традицией и в целом – религиозным миропониманием. Реализации символистского проекта как синтетического и завершенного препятствовал непреодолимый мировоззренческий *эклектизм* – верно отмеченная в рецензируемой книге «раздвоенность корней символизма, питающегося одновременно христианством с его вечными идеей и образами – и мифом, ницшеанской иллюзией парящего в космосе свободного человека» (с. 630).

Критика автором младосимволистской «теургии» как бесплодного «теоретического прожектерства» создает контекст для анализа мистериальной драматургии «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» и «Золотого петушка» – художественных исканий позднего Римского-Корсакова и его либреттиста Бельского. В связи с этим ловлю автора книги на противоречии. В предисловии заявлено, что «Римский-Корсаков <…> уже в летах под конец жизни стал творцом мистерии молодого русского символизма» (с. 28). Но это утверждение никак не согласуется с хорошо аргументированным в книге постулатом: «Мистериальные проекты Римского-Корсакова – "Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии" и "Золотой петушок" – не просто прошли мимо поэтов-символистов, а представляли собой программный антагонизм их собственному проекту» (с. 304). Удивительное недоразумение: глубоко и по-настоящему новаторски проанализировав «Петушка» как *смеховую мистерию*, характер которой восходит к гоголевскому пониманию смеховой стихии[16], в самом конце книги автор пишет: «"Золотой петушок" – один из центральных текстов пушкинианы русского символизма, впервые утвердивший комедию на теургических [??? – *А. Ю.*] началах» (с. 630).

Раздел, посвященный «Китежу» как мистериальному ответу Римского-Корсакова и Бельского на вызов «Парсифаля», не содержит противоречий и невнятностей, он полон ценных наблюдений и подлинных открытий, связанных с трактовкой христианской темы в русской музыкальной драме.

Напоследок остановимся на том, как автор, относящийся к театру с живейшим интересом, обращается к теме сценических воплощений музыкальной мистериальной драмы. В конце предисловия он сообщает, что для создания его труда важно было успеть в реальности пережить возобновленный в Большом театре без купюр «Китеж» (1983) и «Золотого петушка» (1988) под управлением Евгения Светланова, а затем, в 1998 г. – «Парсифаля» Валерия Гергиева с режиссурой Тони Палмера в Мариинском театре (с. 30). Автор занимает весьма жесткую позицию в отношении режиссерского волюнтаризма, способствующего превращению музыкальной драмы в феномен *Opéra Clinique*, и весьма критично оценивает постановочную и пропагандистскую (но не музыкально-исполнительскую) практику Байрейта после смерти Вагнера. Уже супруга композитора Козима, возглавившая руководство вагнеровскими фестивалями после кончины супруга и стремившаяся к «аутентичности», на практике невольно искажала вагнеровский концепт *Kunstreligion*, политизируя его и превратно толкуя эстетические намерения мужа, который делился с ней многими своими мыслями, но не допускал ее в свою творческую лабораторию (с. 104–107, 109–111, 113, 155–162). Что уж говорить о Винифред Вагнер – хозяйке Байрейта в 1930–1944 гг. Да и весь послевоенный *Festspielhaus* под руководством потомков Вагнера далек, как полагает автор книги, от реализации внемузыкальных художественных намерений великого немца, а редкие исключения лишь подтверждают правило. Исследователь приводит показательный факт: «Послевоенный пересмотр национального значения всегерманского гения в сторону эстетического универсализма внуки Вагнера Виланд и Вольфганг проводили под лозунгом изгнания политики из театра, и символом полного обновления Фестиваля в 1951-м стал аскетично абстрактный, построенный на игре света “Парсифаль”. Но даже здесь было невозможно говорить о чистом искусстве. Это решение Виланда следовало тому, что в 1942-м завещал ему Адольф Гитлер, – поставить “Парсифаля” так, чтобы в действии оказались стерты все приметы исторического времени. <…> Что касается “Парсифаля”, то и Байрейт, и его критиков консолидирует



«Парсифаль». Финальная сцена. Сценография Павла Жуковского.
Байрейт. 1882

[до сих пор! – *А. Ю.*] стремление направить его интерпретацию в прямо противоположном христианству направлении» (с. 42).

Наблюдения, увы, точны, но есть и возражение: при всей меткости инвектив М. Пащенко в адрес байрейтской *Opéra Clinique*, старательно прививающей Вагнеру антиценности и доводящей патологию до таких масштабов, которые невозможно было представить еще двадцать лет назад, трудно согласиться с его двусмысленно ироничной оценкой Патриса Шеро как «терапевта, временно озаботившегося поднятием качества жизни пациента» (с. 8). Ведь поставленное им «Кольцо» было неспроста отвергнуто сидевшим в зале *Festspielhaus*'а немецким политическим истеблишментом 1970-х. Ибо в нем пульсировала живая художественная мысль *самого* Вагнера, хотя и не все в концепции режиссера было убедительным[17].

Сказанного, полагаю, достаточно, чтобы осознать: мы имеем дело с трудом, который, при всех частных недочетах и издержках, несомненно является *выдающимся*. В исследовании Михаила Пащенко отражается существенная для отечественного гуманитарного знания последних двух десятилетий тенденция – стремление к синтезу обособившихся специализаций, пока обозначаемое не самым удачным термином «интердисциплинарность». И если бы не академические формальности чисто бюрократического характера («так вы намерены

диссертацию защитить или научное открытие сделать?»), его автор мог бы претендовать на получение не кандидатской, а сразу докторской степени.

Не стоит сокрушаться, что книга издана ничтожно малым тиражом в 500 экземпляров. В сегодняшней буржуазной России, где культурное поле стремительно сужается, едва ли найдется больше читателей, способных оценить ее по достоинству. Как не вспомнить тут слова из предисловия к книге: «В свое время Вагнер, наблюдая наступление власти денег, уже знал, чем все закончится» (с. 8).

Андрей Юрьев

[1] К сожалению, в обширном предисловии «ИСТОРИЯ ОПЕРЫ *meets* РОЖДЕНИЕ КЛИНИКИ: Музыковед, Философ и Филолог в *Opéra Clinique* (введение в филологию музыкальной драмы)», написанном в яркой эссеистической манере и содержащем некоторые из основополагающих идей автора-филолога, отсутствует необходимая дифференциация понятий «опера» и «музыкальная драма», что сразу определяет критическую реакцию музыковедов, хотя и не препятствует усвоению центральных положений предисловия и всей книги в целом.

[2] *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 188.

[3] Лишь в краткой справке о драме Страстей, прочно связанной со средневековой мистериальной традицией, Пави бегло упоминает о том, что ее «до сих пор <…> продолжают играть в Обераммергау, Тефелене, Нанси и т. д.» (там же. С. 333).

[4] См.: *Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992. С. 76–100.

[5] Автор этих строк подробно рассмотрел указанное обстоятельство в монографии: *Юрьев А.А.* Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2013.

[6] Так, противопоставление биполярного догмата мифологическому символу уже в предисловии (стр. 22) может сразу вызвать аллергию у далекого от понимания теологической проблематики реципиента.

[7] Здесь и далее в круглых скобках указываются номера страниц рецензируемой книги.

[8] «Для решения идеологически болезненного и трудноразрешимого вопроса о христианстве художественного высказывания Веселовский разработал филологический метод “структурной теологии”: не только поэтический текст, но и всякая отличная от теологической концепция, желающая быть христианской, воспроизводит не догму, а отдельные элементы доктрины/обряда, где структурно обусловленные позиции могут быть заполнены, парадигматически смещены или оставлены вакантными» (с. 54).

[9] Потенциально (лат.).

[10] *Гете И.-В., Шиллер Ф.* Переписка: в 2 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 120–121.

[11] Последний из указанных мотивов нередко рассматривают как производный от печально известного и, увы, реального вагнеровского антисемитизма. Поэтому М. Пащенко, не ставя перед собой задачу разоблачения откровенно вздорных фантазий и домыслов, крепко засевших, к сожалению, не только в массовом сознании, вынужден затрагивать и «еврейскую тему» в публицистике Вагнера (с. 187–196), которая занимает в современном вагнероведении (особенно немецком) непропорционально объемное место и грубо педалируется антивагнеровски настроенными авторами. Задача эта в русскоязычной вагнеристике решена монографией: *Кравцов Н.А.* Апология Вагнера (сравнение вагнеризма и гитлеризма с точки зрения политики и эстетики). Ростов н/Д.: Издательство Южного федерального университета, 2007. М. Пащенко подвергает критике расистские прочтения «Парсифаля» как абсолютно надуманные и резонно указывает на то, что антисемитизм, который очевиден в ряде публицистических высказываний Вагнера, ни в коей мере не определяет его эстетико-теоретические построения, в том числе и связанные с *Kunstreligion*. Вместе с тем автор обращает внимание и на противоречивость отношения Вагнера к иудаизму, приводя его слова: «христианство от иудейской основы не отделимо <…>, даже если мы чего-то не понимаем» (с. 116).

[12] Указанный «наукогенный миф», – отмечает М. Пащенко, – «ограничивает прогрессивную роль знания лишь внешними общественными формами и тем разбивает последний бастион надежды человека исторического. Его фрустрацию призван компенсировать, как холодное горячим <…>, миф о “модернизме”, внушающий, что

современный неоархаический человек инстинктов и гигантского механизированного интеллекта и есть продукт прогресса и пик антропологического совершенства» (с. 19).

[13] *Бачелис Т.И.* Заметки о символизме. М.: Государственный институт искусствознания, 1998. С. 45.

[14] Цит. по: *Потапова З. М.* Многоликий Габриеле Д'Аннунцио // *Д'Аннунцио Г.* Леда без лебедя: Сборник. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Бестселлер», 1995. С. XVIII.

[15] Подробно об этом см.: *Некрасова И.А.* Поль Клодель и европейская сцена XX века. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2009.

[16] «Смех обосновывается [Гоголем. – *А. Ю*] <…> как полноценный национально-антропологический феномен, абсолют русского карнавала в сегодняшнем понимании проблемы, соотнесенный с религиозным чувством на основе дополнительности, а не взаимоотрицания. Только русский человек, – провозглашал Гоголь, – умеет и "истинно возблаговеть", и "истинно посмеяться": "Все смеется у нас одно над другим, и есть уже внутри самой земли нашей что-то смеющееся над всем равно, над стариной и новизной, и благоговеющее только пред одним нестареющим и вечным"» (с. 580–581).

[17] Подробно см.: *Юрьев А.А.* Драма буржуазной цивилизации («Кольцо Нибелунга» Патриса Шеро как модель современной театральной вагнерианы) // *Вопросы театра. Proscaenium*. 2019. № 3–4. С. 372–383.

Pro memoria

Наталья Щербакова

Легенда картины из Байё

Нормандский городок Байё всемирно прославлен гобеленом, который хранится в местном Музее ткачества. На многометровом полотне, сотканном в XI веке по заказу супруги Вильгельма Завоевателя, цветными нитями вышита история покорения Англии норманнами. Однако этим не исчерпываются сокровища Байё. Собранию Музея искусства и истории барона Жерара принадлежит одно из первых живописных изображений спектакля *Commedia dell'Arte*.

Порбус (?). Сцена из *Commedia dell'Arte*, сыгранная во Франции перед благородной публикой. 1570-е гг.

Для историков итальянского театра масок «Сцена из комедии дель арте, сыгранная во Франции перед благородной публикой»[1] входит в число ключевых памятников изобразительного искусства второй половины XVI в. Картина из Байё – одно из немногих для своей эпохи живописных свидетельств первых успехов актерских компаний при французском дворе. Наряду с альбомом рисунков и печатной графики с изображениями персонажей комедии в момент игры – знаменитым Сборником Фоссара[2] – она является ценным источником по ранней иконографии масок.

«Сцена из комедии…», исполненная неизвестным фламандским художником, датируется первой половиной 1570-х гг. Действие в произведении разворачивается во внутреннем дворе французского замка.

Героев картины окружают высокие кирпичные стены с окнами и дверью, через арку на заднем плане виден фрагмент регулярного парка. Особую театральность этой «декорации» сообщает откинутый занавес, фрагмент которого мастер пишет в верхнем левом углу картины. Комедианты (группа актеров слева и на авансцене) образуют стандартную по составу участников труппу и разыгрывают традиционный для *Commedia dell'Arte* любовный конфликт. На глазах двух изумленных стариков, сопровождаемых слугой (Панталоне, Доктор и дзанни в заплатанной рубахе на первом плане слева), происходит эмоциональная сцена признаний Влюбленных (трое персонажей справа на авансцене). За бурными проявлениями чувств в изумлении следят пара слуг справа (серветта и ее не слишком галантный кавалер), Вторая Влюбленная, которой что-то втолковывает еще один слуга в шляпе, украшенной заячьим хвостом, а также притаившийся в глубине сцены человек, закутанный в плащ до самого носа. Таким образом, одна часть участников этой многофигурной сцены (на картине изображены двадцать персонажей) вовлечена в игровое действие. Тогда как другая (благородная публика на втором плане) – наблюдает за ним или же приятно проводит время за светской беседой и музицированием.

Начиная с «Театра Итальянских Комедиантов» К.М. Миклашевского (1927)[3] и заканчивая последними изысканиями Сиро Ферроне (2014)[4], «Сцена из комедии…» находилась в фокусе театроведческих исследований, авторы которых пытались найти соответствие между театральной практикой и изображением, определить участников запечатленного события, исправить ошибки предшествующих толкователей. Картина проходит сквозь века под разными названиями, приписывается кисти то одного, то другого мастера, предположительно увековечившего игру той или иной знаменитой труппы. Стоит отметить, что в течение долгих полутораста лет даже содержание этой картины вызывало споры среди специалистов.

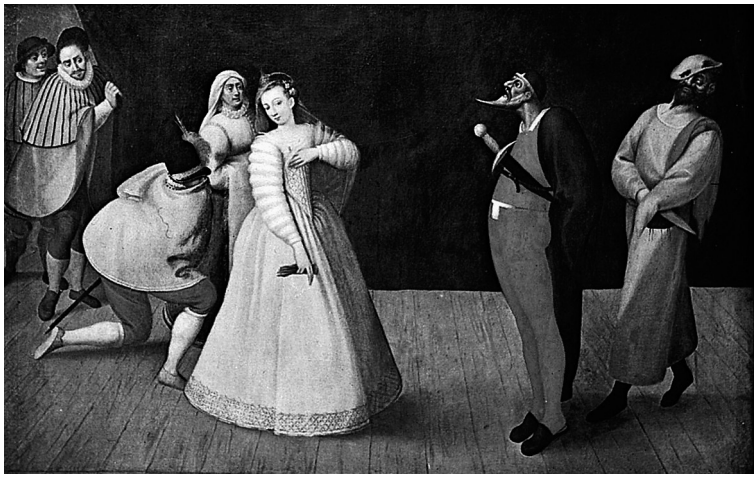
История интерпретаций произведения начинается в первой трети XIX столетия с типичной для этого времени мистификации. В 1830-х гг. к нижнему краю основной деревянной доски XVI в. была добавлена узкая панель с подписью, совершенно изменяющей первоначальный сюжет произведения. На этом фрагменте золотой краской под номерами от первого до одиннадцатого были перечислены имена предполагаемых участников сцены из числа французского нобилитета эпохи Карла IX. Соответствующие номера были помещены непосредственно

на изображение – над головами героев. С годами, однако, часть этих подписей утратила читаемость или вовсе исчезла. Приведем «список действующих лиц» с некоторыми комментариями[5]:

1 – **Порбус, художник, автор произведения** (номер поставлен над головой закутанного в плащ персонажа в черной шляпе в крайнем левом углу картины); 2 – **король Карл IX** (персонаж в зеленой шляпе, в чулках с подвязками, кремовом дублете и черном плаще; расположен сразу за героиней, которая стоит на коленях на первом плане); 3 – **Генрих, герцог де Гиз** (персонаж авансцены в черной шляпе, в палевом плаще и чулках; перед ним преклонила колена героиня); 4 – **Екатерина Медичи, королева-мать** (дама, расположенная сразу позади Панталоне); 5 – **герцог Анжуйский, будущий Генрих III, брат короля** (молодой человек подле Екатерины Медичи, в розовом плаще, черном дублете и зеленой шляпе[6]); 6 – **герцог Алансонский, брат короля** (номер 6 значится над головой женщины в темном платье на самом дальнем плане справа от арки, выходящей в сад[7]); 7 – **Елизавета, жена Филиппа II, короля Испании, сестра короля** (согласно номеру – дама, расположенная слева от молодого человека с лютней[8]); 8 – **Клод, жена Карла II, герцога Лотарингского, сестра короля** (номер не читается, не ясно, какая фигура имелась в виду); 9 – **Маргарита, жена Генриха Наваррского, сестра короля** (сидящая дама с собачкой в крайней правой группе[9]); 10 – **Карл, кардинал Лотарингский** (расположен рядом с Маргаритой); 11 – **Мария Туше, фаворитка короля Карла IX** (согласно номеру, дама в темном платье в дальнем правом углу у фальшь-арки за парой сидящих персонажей).

Не представляется возможным установить, кто был автором этих подписей, однако, известно, что в 1837 г. в муниципальный музей Байё[10] картина попала уже с позднейшей вставкой. Ее, в числе прочих произведений из своей обширной коллекции, передал в дар городу граф Шарль-Кристоф Д'Удето – первый известный нам владелец работы[11].

Французский историк театра Пьер-Луи Дюшартр во втором издании своей знаменитой монографии «Итальянская комедия» (1929) уделяет произведению из Байё большое внимание. Он приводит описание картины, выполненное музейным хранителем Франсуа Ламбером: «Суть происходящего на этой картине может пояснить отрывок из "Истории Французов" Сисмонди[12] (часть XIX, с. 97–99). Историк сообщает, что Маргарита де Валуа, сестра короля Карла IX, хотела в 1570 г. выйти замуж за герцога де Гиза; однако король пожелал, чтобы сестра



Неизвестный художник. Итальянские комедианты на сцене. 1580-е гг.

сочеталась браком с Генрихом де Бурбоном, виконтом Беарнским, королем Наварры, намереваясь таким образом "вырвать" его у гугенотов. Следствием этой королевской воли стали множественные жестокие ссоры, и одна из них была запечатлена злой кистью Порбуса. Семейный разлад закончился браками де Гиза с Екатериной Клевской, а Маргариты де Валуа с королем Наваррским, который отверг жену в 1599 г. и взошел на французский престол под именем Генриха IV»[13]. Опираясь, таким образом, на слова хранителя Ламбера, Дюшартр предлагает видеть Маргариту в коленопреклоненной женщине первого плана. Заметим также, что картина тогда носила название «Костюмированный бал эпохи царствования Карла IX».

В этом акте *прошедшего сквозь века* сотворчества художника, автора подписи и первого толкователя работы была рождена легенда, влиявшая на исследователей и интерпретаторов картины из Байё долгие годы. Произведение воспринималось историческим свидетельством эпохи религиозных войн и трактовалось как сцена, в которой сестра короля, прервав праздничный бал, умоляет брата не выдавать ее замуж за главу гугенотов. В 1840-е гг. из исторических хроник начнут вырастать знаменитые романы Александра Дюма[14]. Не удивительно, что десятилетием ранее старое изображение спектакля одной из трупп итальянских комедиантов при французском дворе стало благодатной почвой для появления мощного романтического мифа о королеве Марго,

в любовной драме которой отразился один из трагических этапов жизни Франции.

Впрочем, остроумно выбрав исторический контекст для запечатленной на картине сцены, авторы комментария допустили несколько существенных ошибок. Самой очевидной из них является упоминание Екатерины Медичи среди действующих лиц произведения. Как известно, королева-мать к моменту правления Карла IX была намного старше любой из присутствующих на картине дам и с 1559 г. носила траур. Стоит упомянуть и о том, что ее старшая дочь, Елизавета Валуа, покинула Францию в год смерти отца (1559) и умерла в Испании в 1568 г., т.е. за несколько лет до повествуемого Ламбером сюжета и предполагаемой даты создания произведения.

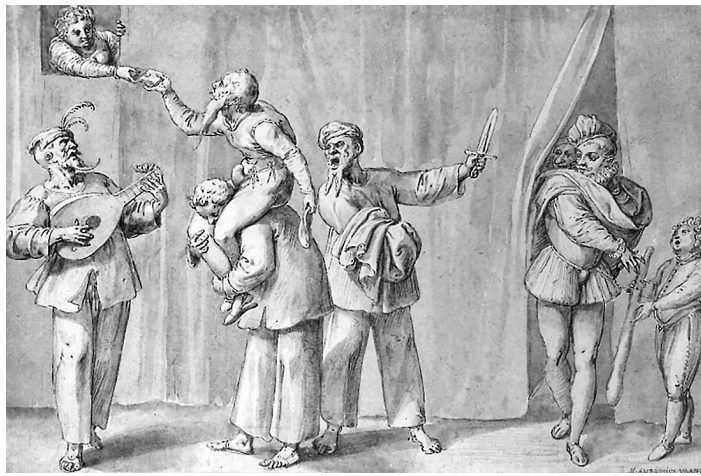
На первом этапе осмысления событий, запечатленных «злой кистью» Порбуса, персонажи-маски – на чьих глазах как будто разворачиваются эти драматические события – не вызвали никакого интереса. Для создателя «списка действующих лиц» этой сцены (как и для его современников) гораздо важнее было вписать работу неизвестного мастера конца XVI в. в контекст национальной истории. Интерес к собственному прошлому на французскую почву проник под влиянием немецкого романтизма. Однако, поясняющие изображение подписи стали появляться не только по причине этого интереса. Подобные вставки «прирастали» в 1830-х гг. к различным произведениям согласно моде, заданной королем Луи-Филиппом. Шарль Стерлинг упоминает о «бессчетном количестве описаний»[15], которые заказывал монарх, желая разобраться, кто изображен на портретах, о чем повествуют исторические сцены в Версале и Шато д'Э[16]. Сообразно этому стремлению к освоению искусства минувших эпох и к его систематизации, произведения фламандских художников рубежа XVI – XVII вв., не имеющие авторской подписи, принято было огульно надписывать «*Porbus*».

Первым в XIX столетии, кто обратил внимание на персонажей *Commedia dell'Arte* на этой картине, был Морис Санд. Автор «Масок и Буффонов» (1860), восторженный поклонник и историк итальянского театра *all'improvviso*, описывает происходящее на картине как «придворный спектакль по случаю заключения брачного договора между Маргаритой де Валуа и Генрихом IV Бурбоном». В этом праздничном представлении герцог де Гиз, по мнению писателя, играл Скарамуша, герцог Анжуйский – Арлекина, кардинал Лотарингский – Панталоне, Екатерина Медичи – Коломбину, а король Карл IX – Бригеллу[17].

На первый взгляд подобная трактовка кажется парадоксальной и вступает в противоречие с мнением предшественников Санда. Однако, писатель в целом остается в рамках традиционной концепции. Он не ставит под сомнение «состав» участников события, перечисленный внизу произведения, несмотря на то что совершенно иначе распределяет между ними роли в изображенном действии. Необходимо отметить – писатель не воспроизводит картину в своей книге и не указывает, в какой коллекции он ее видел. Отсутствие точных данных (об этой ли картине ведет речь Морис Санд в «Масках и Буффонах»?) всякий раз вызывало «беспокойство» историков. Дюшартр указывает на предпринятое им обстоятельное исследование этого вопроса, в ходе которого он пришел к выводу, что никакой другой работы на этот сюжет не существует, а значит Морис Санд имел в виду именно картину из Байё[18]. На настоящий момент это – общепринятая точка зрения.

Санд упоминает, что излагаемый им сюжет принадлежит кисти Порбуса Старшего. Фамилия Порбуса в качестве автора картины долгое время не оспаривалась. Однако за истекшие столетия произведение из Байё приписывалось самым разным Порбусам: Паулю Порбусу Старшему (о котором уже Дюшартр писал с опаской, поскольку исследователь не был уверен в факте существования этого художника[19]), Питеру Порбусу, Франсу Порбусу Старшему, а также Франсу Порбусу Младшему. Миклашевский предлагает в авторы картины кандидатуру «малоизвестного Жака Порбуса, который жил в Париже в 1571 г.»[20]. Жан Адемар[21] полагал, что интересующее нас произведение вышло из той же мастерской, что и «Итальянские комедианты на сцене» из Музея Карнавале[22] и «Труппа итальянских комедиантов»[23], также подписанная именем *Porbus* и считавшаяся произведением Питера или Франса Старшего. В 1940-х гг. Шарль Стерлинг решительно отверг авторство любого из представителей художественной династии Порбусов, поскольку ни один из них не был замечен во Франции в 1570-е гг., и выдвинул предположение, что создателем картины мог быть один из учеников Франса Флориса. С этой точкой зрения сейчас согласно большинство искусствоведов[24].

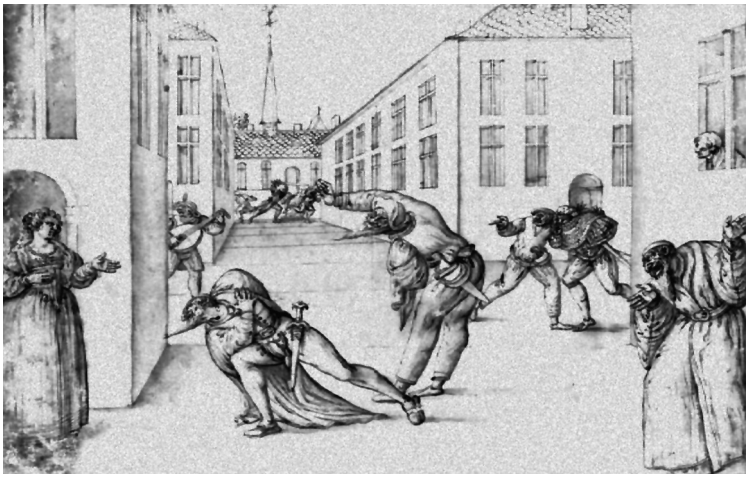
Интерпретация Мориса Санда – даже если предположить, что он имел перед глазами другое, неизвестное нам произведение искусства – закономерна и несет в себе следы целого комплекса представлений о функции маски не только в итальянской комедии, но и в костюмированном бале (маскараде), который сложился в эпоху французского



Амброз I Франкен. Сцена из *Commedia dell'Arte*. 1570-е гг.

романтизма. Первой половине XIX в. – история картины из Байё тому пример – было свойственно выстраивание с культурой ушедших эпох специфических взаимоотношений. Конечно, они не сводились лишь к сочинению подписей для старых картин. Осваивая опыт собственной культуры, романтики признали XVII и XVIII вв. золотой эрой в истории национального искусства. Произведения братьев Ленен, Шардена и Ватто стали считаться мерилом хорошего вкуса и оказались в центре внимания знатоков и коллекционеров. Проблемам творчества мастеров рококо – Антуана Ватто, Никола Ланкре, Жан-Батиста Патера, Жан-Оноре Фрагонара – были посвящены работы Эдмона и Жюля де Гонкуров, Арсена Уссе и Жерара де Нерваля[25]. В царствование Луи-Филиппа в стиле Буше и Ватто стали оформлять королевские покои в Тюильри и Сен-Клу. Обои, мебель и аксессуары и, конечно, праздники *à la* галантный век переживают второе рождение. В Опере проходили многодневные маскарады; костюмированные шествия выплескивались на улицы, перетекали в кабинеты ресторанов, таких, например, как знаменитый *Maison d'Or*; в частных домах ставили спектакли в стилистике комедии дель арте и ярмарочных представлений.

Вслед за немецкими романтиками французские писатели 1830–1840-х гг. выказали заметный интерес к комедии масок, ее истокам и истории бытования в родном отечестве, собственному марионеточному и фарсовому театру. Следствием такого интереса стало появление



Неизвестный художник. Сцена из *Commedia dell'Arte.* 1575–1600

научных работ, публицистических эссе и даже романов о *Commedia dell'Arte*. Многие из них принадлежали перу авторов, друживших с матерью Мориса Санда – Теофилю Готье и Шарлю Нодье. Благодаря игре мима Гаспара Дебюро в бульварном театре Фюнамбюль широкую популярность приобрела наследница этих театральных жанров – пантомима, в которой действовали по-новому понятые старые итальянские маски: Арлекин, Пьеро, Коломбина. Распространение стиля неорококо с традиционным для него спектром художественных мотивов в придворной и буржуазной среде обострило интерес к персонажам импровизованной комедии и обусловило частое их появление в произведениях как мастеров салонной живописи (Тома Кутюра, Жан-Леон Жерома, Гюстава Доре и пр.), так и в работах критиковавших современное общество газетных и журнальных художников-карикатуристов – Гаварни, Эжена Жерара, Оноре Домье.

Морис Санд был хорошо знаком с историей маскарадов в эпоху регентства Филиппа Орлеанского. И твердо помнил, что в те времена посещение знатной особой костюмированного бала подразумевало непременное ее ряженье в обличие какого-либо театрального или аллегорического персонажа. Аристократы хотели быть участниками, а отнюдь не зрителями маскарада. Поэтому, надо полагать, Санд не ставит под сомнение участие французского короля и его семьи в изображенном на картине спектакле, но раздает костюмы сообразно понятной ему

маскарадной «логике», в рамках которой личина служит средством перевоплощения: монарха в неотесанного Бригеллу, дофина – в ловкого Арлекина. Санд, автор труда по иконографии персонажей *Commedia dell'Arte* и создатель иллюстраций к нему, которые впоследствии стали хрестоматийными, вне всякого сомнения имел ясное представление о внешнем облике масок и не мог по ошибке принять элегантного Влюбленного на авансцене за дзанни.

Несмотря на то, что писатель именует произведение из Байё «Придворный спектакль», он подходит к нему с меркой костюмированного праздника эпохи рококо. В произведениях мастеров «галантного века» – как и в работах современников Мориса Санда – персонажи *Commedia dell'Arte* вплетены в маскарад жизни на правах кавалеров и дам. Сценой для их актерских партий предстают открытые лоджии, парки и аллеи, и зритель не в силах однозначно определить, кто перед ним – актер, маркиз или принц, скрытый облаченьем паяца. В XVIII столетии (в первую очередь во Франции) в истории маски наступает переломный момент: театральная практика начинает постепенно отказываться от этого атрибута сценического образа. Окончательно маска сойдет с подмостков в XIX в., уступив свое место на лице актера гриму. Маска превращается в элемент карнавального костюма, ее территорией становится праздник, а главной функцией – сокрытие, временная подмена реальной личности фиктивной.

Дальнейшая история интерпретаций картины из Байё разворачивается в рамках позитивистской науки. В XX в. в театроведческой среде ведется полемика о связи картины с практикой актеров итальянской комедии импровизации: какая труппа могла участвовать в изображенном «Придворном спектакле»; где он был сыгран; кто из известных исполнителей имел шанс быть запечатленным художником в этой сцене?

До последнего времени исследователи сходились во мнении, что дата написания работы – 1571–72 гг., и, значит, это самое раннее живописное произведение, в котором труппа актеров итальянского театра изображена в момент игры. Соответственно датировке выдвигаются версии о составе участников компании комедиантов.

В своих догадках большинство историков итальянского театра исходят из убеждения, что на авансцене справа (между Панталоне и Доктором) художник изобразил Арлекина, и это первый «портрет» знаменитой маски. Такую идентификацию театроведы (вслед за Морисом Сандом) полагают верной из-за разноцветных заплат, которые

Иероним I Франкен. Венецианский карнавал. 1565 (?)

в нескольких местах покрывают наряд слуги. Как отмечает в своем исследовании по иконографии *Commedia dell'Arte* М. Катрицки – до 1600 г. образ Арлекина в графике и живописи встречается крайне редко (исключение составляет коллекция Фоссара), а некий «стандарт» изображения этой маски складывается лишь к 1630-м гг.[26]. Характер «распределения» кусочков цветной ткани по костюму персонажа на картине из Байё еще далек от той последовательности, какая будет ему свойственна позднее, и тем более от геометрической упорядоченности ярких ромбов (ставших лишь воспоминанием о нищенском прошлом маски), которая появится во второй половине XVII столетия благодаря Доменико Бьянколелли.

Дюшартр полагал – произведение из Байё донесло до нас игру одной из «старейших» компаний, а значит «с большой долей вероятности можно утверждать, что это была труппа Дзан Ганассы, и запечатленная сцена не могла произойти позднее 1574 г.»[27]. На роль «изобретателя» самого знаменитого слуги всех времен, Арлекина №1, долгое время претендовал именно Альберто Назелли, *capocomico* труппы, которая прославилась гастролями во Франции и особенно в Испании, известный под театральным псевдонимом Дзан Ганасса. В самом деле, первую лицензию на выступления во Франции Назелли получил от короля в 1571 г., и труппа начала играть с 15 сентября этого года в Париже в «Бургундском отеле»[28]. Однако продлились парижские гастроли недолго –

представления комедиантов были запрещены парижским Парламентом через несколько месяцев (как только король уехал в Шантильи на охотничий сезон). Через год труппа Ганассы снова была приглашена во французскую столицу. Серьезным доводом в пользу того, что актеры, изображенные на картине, – труппа Назелли, послужили и документы о выступлении комедиантов (во время их второго приезда) по случаю свадьбы Генриха Наваррского и Маргариты Валуа. Это представление состоялось буквально накануне Варфоломеевской ночи – 21 августа 1572 г. Следующий французский монарх из рода Валуа – Генриха III – также оказывал покровительство Назелли, поэтому его труппа оставалась в Париже вплоть до 1574 г.

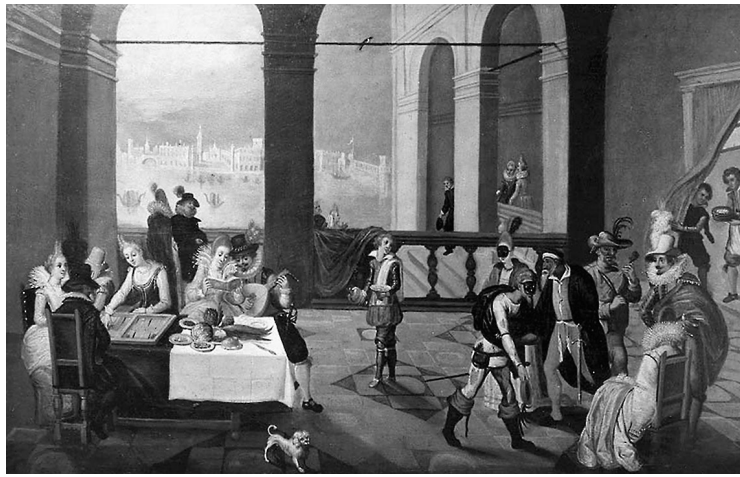
В связи с общепринятой датировкой работы из музея в Байё кандидатура Назелли казалась наиболее подходящей. Однако в дальнейшем от этой версии пришлось отказаться, поскольку – как доказало следующее поколение историков театра – между образами Дзан Ганассы и Арлекина знак равенства ставить неправомочно[29]. Не менее существенно и то, что в труппе Назелли состояло 6 комедиантов, тогда как компания актеров на картине насчитывает 11 человек. Дюшартр, первый предложивший Дзан Ганассу в качестве «прототипа» персонажа на картине, был осведомлен об этом факте. Однако исследователь исходил из того, что актеры в данном случае играли вместе с членами королевской семьи Валуа и французским нобилитетом. Таким образом, по его мнению, запечатленная художником сцена представляет собой придворный спектакль с участием профессионалов и любителей.

В 1943 г. прошлые попытки связать события истории религиозных войн и представителей дома Валуа с работой фламандского мастера были окончательно признаны несостоятельными. Шарль Стерлинг объявил, что «всякое распределение ролей согласно подписи есть свидетельство наивного сознания, выдающего желаемое за действительное»[30]. От версии совместного выступления актеров и их покровителей исследователи отказались по многим причинам. В том числе и потому, что не удалось обнаружить никаких мемуарных или эпистолярных свидетельств. Между тем, стоит привести такой факт: 4 марта 1571 г. труппа Альберто Назелли давала спектакль при французском дворе, устроенный Луиджи Гонзагой, братом герцога Мантуанского. На нем в качестве гостя присутствовал английской посол лорд Бакхёрст, который оставил описание этого события[31]. Если бы «Сцена из комедии» была создана как воспоминание о любительском спектакле

королевской семьи с участием итальянских комедиантов, скорее всего, о такой придворной забаве остались бы воспоминания его участников и свидетелей.

Следующим претендентом на роль слуги в заплатанном костюме стал Тристано Мартинелли, признанный главным Арлекином конца XVI – первой трети XVII вв. В последние десятилетия западноевропейские театроведы пришли к единодушному мнению, что именно этому актеру принадлежит честь создания самой знаменитой маски *Commedia dell'Arte*. Историю Арлекина–Мартинелли принято вести с выступлений 1584–85 гг. во Франции. Первые изображения этой маски (ксилографии сборника Фоссара, живописные произведения из театрального музея Дротнингхольма) в связи с этим датируют концом 1580-х – 1600 гг. Вне всякого сомнения, подобные временные рамки не применимы к произведению из Байё. Однако, известно, что компания *Accesi*, которую возглавлял старший брат Тристано Мартинелли – Друзиано, приезжала в Париж и ранее (в промежутке между 1576 и 1577 гг. в ходе гастролей по Нидерландам, Англии и Испании). Тристано также находился в составе *Accesi* в этот период, и хотя данных о том, что актер к этому моменту уже сочинил своего заплатанного дзанни, нет, историки склонны предполагать, что в эти годы он уже мог приступить к его «собиранию». Не случайно костюм слуги на картине из Байё несет в себе черты переходного типа: его крестьянская рубаха только начала покрываться цветными заплатками. Факт присутствия Мартинелли во французской столице в середине 1570-х гг. побудил специалиста по истории *Commedia dell'Arte* Сиро Ферроне «сдвинуть» датировку работы на 1574–76 гг.[32].

Впрочем, можно привести и некоторые аргументы против причисления персонажа с картины из Байё к племени знаменитого дзанни. За исключением цветных заплаток его костюм представляет собой традиционное облачение слуги – на нем светлая свободная рубаха, широкие укороченные штаны, черная маска и шапочка с длинным тонким пером. Изображений слуг в подобном наряде история искусства рубежа XVI – XVII вв. знает немало. В качестве примера можно указать на упомянутые выше живописные произведения: «Итальянские комедианты на сцене» из Музея Карнавале и «Труппа итальянских комедиантов», а также на «Сцену из комедии дель арте» Амброза I Франкена (рисунок пером и чернилами из Исторического музея Амстердама, датируется 1570-ми гг.[33]) и на гравюру Антонию Темпесты «Февраль» 1599 г.[34].



Неизвестный художник. Комедианты на венецианской террасе. 1620–30 гг.

Отдельно приметим – традиционно украшающий головной убор Арлекина заячий хвост на картине из Байё присутствует в костюме другого дзанни (того, что обращается ко Второй Влюбленной в группе второго плана справа).

С 1570-х гг. во Франции регулярно выступают различные труппы итальянских комедиантов, многие из которых могут претендовать на роль участников «Сцены из комедии дель арте, сыгранной перед благородной публикой». Первое задокументированное представление итальянцев в Париже (труппа Альберто Назелли) произошло 4 марта 1571 г. по случаю королевского въезда в город Карла IX и его невесты Елизаветы Австрийской. В мае того же года компания *Les Galozi*[35] (в нее предположительно входил актер Джованни Табарино) играла перед Екатериной Медичи в связи с торжеством крещения Шарля-Анри де Клермона, которому королева-мать приходилась крестной. Арман Баше в исследовании 1882 г., посвященном итальянским комедиантам при французском дворе, приводит список гостей этого торжества[36]. Среди зрителей присутствовали практически все «фигуранты» подписи к картине из Байё – король, его братья, кардинал Лотарингский, герцог де Гиз, *etc*. Возможно, именно об этой компании пишет М.М. Молодцова (она именует их «ранними Джелози»), упоминая еще два выступления 1571 г. – в доме герцога Неверрского (*Hôtel de Nevers*), на котором согласно документам присутствовал Карл IX, и «в загородном замке в

Луис де Колери. Банкет с музыкой. 1620-е

присутствии королевы-матери Екатерины Медичи»[37]. В 1572 г. в Блуа работали две актерские компании – Антон-Марии из Венеции и неаполитанца Аньело Сольдано Фиоретино, чья труппа состояла как раз из 11 актеров.

Вне зависимости от того, выступление какой именно труппы могло вдохновить неизвестного фламандского мастера на создание этой сцены, очевидно, что произведение из музея в Байё представляет собой уникальный памятник истории театра итальянских комедиантов и изобразительного искусства своего времени. Большинство живописных и графических работ эпохи позднего маньеризма показывает персонажей комедии или в момент исполнения характерных для этого театра сценок непосредственно на планшете сцены – в абстрактных городских (реже пейзажных, загородных) декорациях, или как часть светской праздничной культуры, когда исполнители приглашались для развлечения общества отдельными номерами, песнями и танцами. Создатель же картины из Байё попытался совместить обе ситуации показа мастерства профессионального комедианта той поры. По всей вероятности, то название, которое работа носит сейчас – «Сцена из комедии дель арте, сыгранная во Франции перед благородной публикой», несмотря на всю его громоздкость, наиболее точно описывает изображенный сюжет.

Театр итальянской импровизованной комедии, утвердившись на родине, в конце 1560-х гг. отправляется на заграничные гастроли, где пробует свои силы при дворах европейских монархов и перед лицом их подданных. Спектакли этих профессиональных актеров стяжали большой успех у зрителей самого разного социального происхождения. В очень короткий срок определенный набор персонажей-масок и типовых сценок, особенно полюбившихся публике, укореняется в изобразительной культуре и становится модным художественным сюжетом: тиражная графика воспроизводит лацци и проказы слуг, нелепые положения, в которые попадают старики, часто сопровождая изображение поясняющим рифмованным текстом. Для более состоятельных заказчиков некоторые из этих мотивов переводились в живопись.

Пик увлечения темой пришелся на рубеж XVI–XVII вв. и был в большей степени следствием популярности самого театра, чем указывал на личную заинтересованность художников в образно-пластическом опыте *Commedia*. Фламандские мастера первой трети XVII в. – представители художественной династии Франкенов, ученики Франса Флориса, такие мастера, как Людовик Тойпут, Себастьян Вранкс и многие другие, часто «безымянные» живописцы —стали увлеченными летописцами сценической практики трупп итальянской комедии масок. Мастера искали формулы показа модного пространственно-временного искусства, которые, как уже было сказано, сводились в первую очередь к описательному изображению избранных персонажей театра (в первую очередь слуг и стариков) в момент игры на сценических подмостках.

Другую линию адаптации масок итальянской комедии изобразительным искусством на рубеже столетий являет череда работ, на которых популярные театральные персонажи встраиваются в сформулированную ранее схему показа светского праздника. Этот тип изображений обладал большим коммерческим спросом и строился по единому композиционному принципу. Мастер писал залу с танцующими гостями, среди которых выделялись две-три ведущие пары. Остальные участники, как правило, сидели за столом, накрытым для трапезы или игры. Наиболее устойчивым пластическим решением включения персонажей *Commedia dell'Arte* в сцену праздника стало внедрение двух или трех масок (как правило, это был Панталоне со слугами) в череду танцующих гостей. Самое раннее произведение такого рода – подписанная и датированная 1565 г. работа Иеронима I Франкена «Венецианский карнавал»[38]. Представители династии Франкенов, происходящей из

Антверпена, создали внушительный, ориентированный на французских и нидерландских заказчиков корпус работ на этот сюжет. Нередко сцены с участием персонажей в театральных личинах были связаны с темой маскарада в частном доме. В работе Габриэля Франкена «Бал-маскарад»[39] герои в костюмах не отделены от остальных гостей, а включены непосредственно в основное действие. Не менее популярны были сцены празднеств в саду или на открытых лоджиях, в которых комедианты составляли такую же примету «красивой жизни», как живописно организованный парк со статуями и фонтанами, экзотические попугаи и обезьянки. Прекрасным примером этого жанра может служить работа Себастьяна Вранкса из Музея изобразительных искусств в Будапеште[40], в которой квартет комических масок играет на ступенях портика перед обществом, собравшимся за пиршественным столом.

Подобные произведения (в отличие от картины из музея в Байё) не предполагали фиксации какой-либо сцены из спектакля. Прототипов театральных персонажей этих праздников вряд ли стоит искать среди больших трупп, гастролировавших по Европе и утверждавших профессиональный театр. Однако параллельно со знаменитыми компаниями уровня *Gelosi*, *Uniti* или *Accesi* продолжали существовать мастера-буффоны, нанимавшиеся в дома на торжества, и маленькие объединения, игравшие на городских праздниках, в пригородах и на площадях. Такие актерские группы часто эксплуатировали образы *Commedia dell'Arte*, но не ограничивали себя их репертуаром, а вбирали весь возможный развлекательный массив: сценки на злобу дня, исторические анекдоты, пародии, сочинения, выходившие из-под пера членов академий, школ и монастырей, фольклорный репертуар. Их выступления в домах вельможных и зажиточных заказчиков не предполагали исполнения «полномасштабной» пьесы.

Устойчивая иконография этих двух типов изображений – назовем их, условно, театральными и жанрово-бытовыми – складывается к 1590–1600 гг. Автор картины из Байё, в первой половине 1570-х гг. столкнувшийся с необходимостью найти способ показа выступления труппы комедиантов перед благородной публикой (в частном доме, а не на публичной сцене), объединяет, как уже отмечалось, эти два типа изображений. Мастеру в равной степени было необходимо представить актеров (характерный эпизод спектаклей итальянских комедиантов) и их знатных зрителей, а возможно, и заказчиков живописного произведения. Поэтому он помещает их на одну сценическую площадку и

Себастьян Вранкс. Банкет на открытом воздухе. 1610–1620 гг. Фрагмент

делает равноправными участниками представления. Люди за спинами комедиантов отнюдь не стаффаж, не второстепенные персонажи – они одновременно и смотрят спектакль, и показывают себя миру. Именно эта двойная функция лиц из благородной публики на протяжении XIX столетия и порождала отношение к произведению как к эпизоду костюмированного бала или запечатленному историческому анекдоту.

Из повторяющейся череды «сцен» *Commedia dell'Arte* картину из Байё выделяет и то, что художник делает центром своей композиции конфликт между Влюбленными. Как правило, темой живописных и графических произведений «по мотивам» итальянской импровизованной комедии было осмеяние глупости стариков (в первую очередь Панталоне) и проказливая ловкость дзанни, с какой они устраивали свою судьбу или одурачивали господ. История любви возвышенной (сюжет не менее важный для профессионального театра масок, а на рубеже XVI – XVII вв. – доминировавший в его поэтике) вовсе не была задействована изобразительным искусством. Персонаж Влюбленной – наименее разработанная тема в памятниках изобразительного искусства этого времени. Прекрасная дама появляется в произведениях той эпохи, как правило, лишь в качестве притягательного объекта, вокруг которого закручено действие комических персонажей: Влюбленная либо выглядывает из окна дома, либо стоит посреди сцены в сдержанной позе, приличествующей положению знатной дамы. В ее лице

художник обыкновенно живописует усредненный идеал современной красоты. Автор произведения из Байё, напротив, показывает героиню в активном движении, в сцене отчаянной мольбы или признания, и разворачивает череду масок-типов именно вокруг драматического объяснения между Влюбленными.

Несомненно, картина из Байё стоит особняком в общем изобразительном контексте эпохи. В ее художественно-образном и композиционном решении в полной мере нашла отражение поэтика итальянского масочного театра той поры – отчетливый паритет, который существовал между «комическим» и «лирическим», «грубым» и «возвышенным», внешняя и функциональная специфика персонажей, а также исторические обстоятельства существования актерских компаний в условиях европейских гастролей второй половины XVI в.

Вероятно, история интерпретаций «Сцены из комедии…» специалистами разных областей искусствознания продолжится и в дальнейшем. Возможно, отыщутся новые документы и свидетельства, способные связать картину с исторически зафиксированным выступлением комедиантов, установить участников или даже конкретный сценарий, который они разыгрывали перед благородной французской публикой, место действия и личности зрителей. Однако и без того ясно, что «Сцена из комедии…», хранящаяся в музее барона Жерара, представляет собой уникальный памятник нераздельной по ведомственной принадлежности истории искусства.

[1] Деревянная доска / масло, 83x85 см. Музей искусства и истории барона Жерара (*Musée d'Art et d'Histoire Baron Gérard*).

[2] Из коллекции Стокгольмского Национального музея.

[3] Книга Константина Миклашевского «La Commedia dell'Arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий» имела сложную судьбу. Первая часть была издана в Санкт-Петербурге в 1914 г. Полностью труд был опубликован в 1927 г. в Париже на французском языке под псевдонимом *Constant Mic*. Именно под этим именем автор известен западноевропейским исследователям. В 2017 г. текст монографии Миклашевского был издан в переводе на русский. См.: *Миклашевский К.М.* La Commedia dell'Arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. М.: Navona, 2017.

[4] *Ferrone S.* La Commedia dell'Arte: Attrici e attori italiani in Europa (XVI – XVIII secolo). Turin: Giulio Einodi, 2014.

[5] Жирным выделением дается подпись XIX в., в скобках – пояснения автора статьи.

[6] Пьер-Луи Дюшартр оспаривал это соответствие и предполагал, что герцогом Анжуйским является молодой человек в светлом головном уборе, стоящий позади Карла IX и Генриха де Гиза. См.: *Duchartre P.L.* The Italian Comedy. The improvisation, scenarios, lives, attributes, portraits and masks of the illustrious characters of the Commedia dell'Arte / auth. translation R.T. Weaver. New York: Dover Publications Inc., 1966. P. 84.

[7] Дюшартр предполагал, что это ошибка, возникшая при переписывании номеров или при их подновлении. «В роли» Эркюля Франсуа Алансонского французский исследователь видел молодого человека в розовом плаще, стоящего рядом с Екатериной Медичи. См.: Ibidem.

[8] Дюшартр определяет Елизавету как женщину в зеленом платье с собачкой, сидящую в крайней правой группе персонажей. Ibidem.

[9] Во мнении, что это именно она, солидарны все исследователи, кроме Дюшартра. См.: *Sterling Ch.* Early Paintings of the Commedia Dell'Arte in France / *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New Series, Vol. 2, No. 1 (Summer, 1943). P. 11–32; *Adhémar J*. French sixteenth century genre paintings / Journal of the Warburg and Courtlaud Institutes, 8 (1945). P. 191–195; *Katritzky M.A.* The art of the Commedia. A study in the Commedia dell'arte 1560–1620 with special reference to the Visual Records. Amsterdam–New York: Rodopi, 2006. P. 140–142.

[10] Музей в Байё был открыт в 1838 г.

[11] Шарль-Кристоф Д'Удето (1778–1859) – коллекционер и меценат, пэр Франции (1819–1848 гг.), депутат округа Кальвадос (1849–1859 гг.).

[12] Имеется в виду швейцарский историк и экономист Жан Шарль Леонард де Сисмонди, написавший «Историю французов», публиковавшуюся в Париже в 30 частях в 1821–1844 гг.

[13] См.: *Duchartre P.L.* Op. cit. P. 85.

[14] Роман А. Дюма-отца «Королева Марго» вышел в 1845 г.

[15] *Sterling Ch.* Op. cit. P. 17.

[16] *Château d'Eu* – дворец в городе Э на севере Франции. Луи-Филипп превратил замок, построенный в конце XVI в. герцогом де Гизом и Екатериной Клевской, в свою летнюю резиденцию.

[17] См.: *Sand M.* Masques et Bouffons (Comédie italienne): texte et dessins, 2 vols. Paris, Lévy, 1860. P. 43.

[18] См.: *Duchartre P.L.* Op. cit. P. 82–83.

[19] См.: *Duchartre P.L.* Op. cit. P. 82. Справедливости ради заметим, что

опасения великого ученого оправдались. Родоначальником художественной династии был не Пауль, а Питер Порбус.

[20] *Миклашевский К.М.* Указ. соч. С. 322. Впрочем, никакой информации о Жаке Порбусе, кроме того, что он проживал в Париже в 1570–80-е гг. и в 1578 г. женился на некоей Николь Бюффе, история не сохранила.

[21] См.: *Adhémar J.* Op. cit. P. 192.

[22] Х/м, 95х147 см, Музей Карнавале, Париж.

[23] Деревянная доска/масло, 54х73 см, приблизительно датируется «около 1580 года»; до 1938 г. работа находилась в собрании Жака Комбе, настоящее местоположение неизвестно.

[24] См.: *Katritzky M.A.* Op. cit.: P. 140–150. Заметим: хотя Стерлинг убедительно доказал по характеру живописи, что создателем работы не мог быть французский художник, порой можно встретить указание на Франсуа Бюнеля II как автора произведений из Байё.

[25] Большой массив произведений французских романтиков приводит и подробно анализирует в своей книге Луиза Джонс (см.: *Jones L.E.* Pierrot-Watteau. A Nineteenth Century Myth. Tubingen: Narr; Paris: Editions Place, 1984).

[26] См.: *Katritzky M.A.* Op. cit. P. 388.

[27] *Duchartre P.L.* Op. cit. P. 86.

[28] Шарль Мазуэ говорит о выступлении Ганассы в одном из первых составов труппы «Джелози» – «ранней Джелози» (См.: *Mazouer, Ch.* Le Théâtre d'Arlequin. Paris: Fasano-Schena et Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2002. P. 22); Делия Гамбелли, историк театра комедии дель арте, настаивает, что о появлении Джелози в Париже ранее 1574 г. говорить неправомочно, а в документе 1571 г. имелся в виду Альберто Назелли сотоварищи («Albert Ganasse et ses compagnons italiens»; см.: *Gambelli, D.* Arlecchino: dalla preistoria a Biancolelli // *Biblioteca Teatrale*. 1972. № 5. P. 17–69).

[29] Подробно об истории вопроса, о характерах двух масок и о полемике, возникшей в западноевропейском театроведении вокруг появления маски Арлекина, можно прочитать в сборнике трудов М.М. Молодцовой. См.: *Молодцова М.М.* Комедия дель арте: движение во времени / Сост. и предисл. А.Б. Ульяновой. – СПб.: Изд-во РГИСИ, 2019. С. 256–262.

[30] См.: *Sterling, Ch.* Op. cit. P. 17.

[31] Письмо Бакхёрста Елизавете I, в котором он делится своими впечатлениями от спектакля, цитировалось многими исследователями.

Первым его приводит Арман Баше в монографии 1882 г. См.: *Baschet A.* Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XlII, Paris: Plon, 1882. P. 16.

[32] См: *Ferrone S.* Ibidem. Есть данные, что труппа Друзиано Мартинелли выступала в Париже на ярмарке Сен-Жермен и ранее – в 1572 г. (см.: *Молодцова М.М.* Указ. соч. С. 205).

[33] «Сцена из комедии дель арте», перо, чернила, 23х35,5 см, Исторический музей Амстердама.

[34] Гравюра, 20х27, 5 см, собрание Музея Эшмола, Оксфорд. Работа *Febraro* входит в первую серию двенадцати месяцев 1599 г., гравированную Темпестой.

[35] Об этом см.: *Scott Virginia*. France // Commedia dell'arte in context / ed. by Ch. Balme P. Vescovo D. Vianello. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 76.

[36] См.: *Baschet A.* Op. cit. P. 16–17.

[37] *Молодцова М.М.* Указ. соч. С. 205.

[38] Подписана монограммой, доска/масло, 42х65 см, Музей Сюрмонда-Людвига, Аахен. Датировка вызывает споры среди исследователей. Некоторые фрагменты картины дописаны и переписаны позднее. Если 1565 г. принимать как действительную дату создания работы, «Венецианский карнавал» является самым ранним из дошедших до нас произведений изобразительного искусства, в котором появляются Панталоне и Дзанни в своем традиционном виде. Возможно, дату следует читать как 1585 г., поскольку в 1584 г. вышла гравюра Хендрика Гольциуса по живописной работе Франкена «Венецианская свадьба». Сама картина утрачена и известна лишь в графической версии. Существует вероятность, что «Венецианский карнавал» написан племянником художника Иеронимом Франкеном Младшим (II) и должна быть датирована началом XVII в. Подробнее о работе см.: *Kellein Th.* Pierrot: Melancholie und Maske. Munich: Prestel, 1995. P. 97; *Lawner L.* Harlequin on the moon: Commedia dell'arte and the visual arts. N.Y.: Abrams, 1998. P. 107; *KatritzkyM.A.* Op. cit. P. 152–153.

[39] Приписывается также Иерониму I Франкену, доска/масло, 51,5х68 см, Городская галерея Карлсруэ.

[40] «Банкет на открытом воздухе», доска/масло, 91х126 см, 1610–1620 гг., Музей изобразительных искусств, Будапешт.

Ирина Чернова

Костюм в раннем испанском театре: случай Лопе де Руэды

Издавна многие исследователи испанского театра «золотого века» настаивали на его литературоцентричности, весьма категорично заявляя о превосходстве слова над визуальным компонентом. Как правило, сторонники этой точки зрения ссылались на интермедию Сервантеса «Театр Чудес» (*Retablo de Maravillas*), своего рода версию сюжета о голом короле, в которой перенос места действия осуществляется не посредством декораций, а через вербальный призыв к зачарованным зрителям, готовым принять на веру любое сказанное со сцены слово.

Вдобавок к так называемой вербальной сценографии часто упоминают тот факт, что публику на протяжении всего рассматриваемого периода называли не зрителями (*espectadores*), а слушателями (*oyentes*), термином и ныне используемым, например, применительно к радио.

Однако это суждение верно лишь отчасти. Так, современник Кальдерона Хуан де Сабалета, рассуждая о походе в корраль в 1660 г., делает следующее замечание: «Та [зрительница женской ложи *cazuela*], что сидит ближе к двери, слышит актеров, но не видит их. Та, что в последнем ряду, видит и не слышит. Стало быть, ни одна из них не видела комедии: комедии смотрят глазами и слушают ушами…»[1]. Луис Моралес Поло еще в 1614 г. высказывал подобную точку зрения, определяя комедию как жанр, равно удовлетворяющий слуху и зрению.

В «Мемориале» (памятке), направленном Филиппу II властями Мадрида (1598), прямо говорится: «… [мораль] единожды услышанная, легко забывается, но увиденная глазами запечатлевается в памяти гораздо крепче, чем умственное суждение»[2].

Сценографический аппарат классической испанской комедии действительно был небогат в сравнении хотя бы с представлениями придворного театра. Однако костюм получал совершенно особое значение. Визуальная символика, особый код, заложенный в одежде, который принимался или оспаривался театром, трансформируется в соответствии с требованиями постановки, становится основой множества сценических приемов. Так, костюм в Испании «золотого века» всегда был совокупностью визуальных знаков, которые способствовали зрительскому восприятию спектакля. Не только костюм, но и его декоративные части – шитье, материалы, детали и аксессуары – становились для зрителей носителями множества смыслов. В то же время, в отличие от прочих сценических аксессуаров, костюм находится в непосредственном контакте с телом актера, а значит, способен влиять на его пластическое поведение на сцене, раскрепощать или, напротив, сковывать движения.

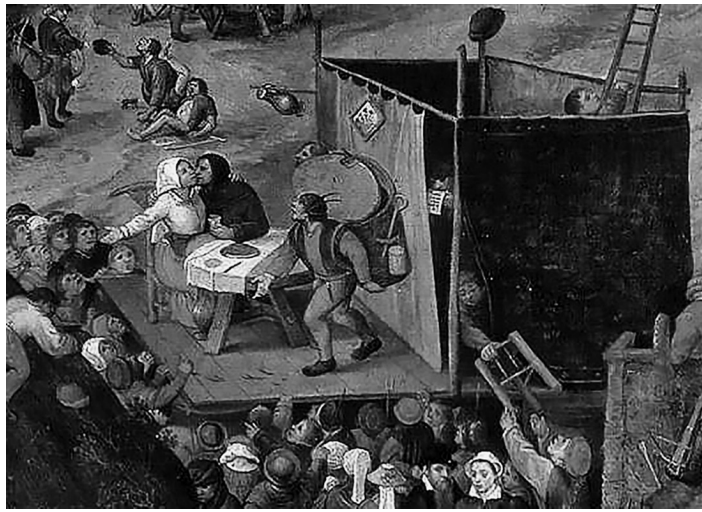
Знаменитая французская путешественница мадам д'Онуа, оставившая яркие воспоминания о поездке в Испанию, жаловалась на неудобство женского испанского костюма: «Не могу представить себе более стесняющего наряда. Так давит в плечах, что больно, невозможно поднять руки и едва влезаешь в рукава»[3]. Очевидно, речь идет о *ropilla*, предмете верхней одежды, популярном у аристократок XVII в. и представлявшем собой приталенный узкий жакет, сильно стягивающий торс и плечи. Этот предмет, как мы увидим, будет одним из первых по

числу упоминаний в перечнях имущества актерских трупп. Могло ли это не отразиться на манере движения актеров? Не в освобождении ли женского тела от этого сковывающего наряда заключалось обаяние пластики Хуаны из комедии «Дон Хиль зеленые штаны»? И не потому ли провалилась первая постановка комедии, что уже немолодая исполнительница главной роли Херонима де Бургос, пытавшаяся скрыть возраст за толстым слоем грима и облачить пышные формы в узкие штаны-*calzas*, никак не могла в силу именно физических несоответствий воплотить эту странную изломанную гармонию, будто заимствованную у полотен Эль Греко?

В то же время важно сказать, что испанский театр может быть понят только в контексте праздничной культуры. Безусловно, эта культура влияла и на сценический костюм. Он не в точном смысле слова копировал бытовой наряд, но в то же время и не провозглашал полное абстрагирование от быта. Посредством костюма как бы устанавливался праздничный способ бытия. Не искажение, но чудесное карнавальное преображение реальности овладевало подмостками. Оттого-то зачастую костюмы актеров затмевали своей роскошью наряды самых знатных дам и кавалеров.

Эти свидетельства важности визуального, то есть доступного глазу, пусть и относящиеся к XVII в., справедливо распространить и на более ранние периоды испанского театра.

Так, с легкой руки Бартоломе Торрес Наарро, автора первого теоретического пособия по театральному искусству, костюм приобретает новую функцию: он уже не только знаменует общественное положение, но и становится одним из двигателей самого́ действия; возникает, как пишет М. Гарсиа Бермехо, «соглашение со зрителем, который понимает, что смена наряда может влиять как на повороты сюжета, так и на персонаж»[4]. С другой стороны, триумфальные гастроли труппы Альберто Назелли, более известного как Дзан Ганасса[5], демонстрируют испанской публике возможности итальянской комедии масок[6]. Маска, по выражению А.К. Дживелегова, есть творимая роль, сводящаяся лишь ко внешним приемам[7] – это упрочивает в испанском зрителе понимание важности визуальной стороны представления. Нельзя не упомянуть и ежегодный праздник *Corpus Christi* (Тела Христова) и связанные с ним торжественные процессии, в ходе которых по преображенному городу проходило множество повозок или движущихся площадок (в документах XV в. фигурирует определение *roca*, то есть «скала», но уже



П. Балтен. Представление фарса (фрагмент). Вторая половина XVI в.

вскоре оно заменяется понятием *castillo* – «замок»[8]), служивших своего рода подмостками для мини-представлений. Неудивительно, что в этот период, названный испанистом Х.Л. Канет Вальес инновацией и адаптацией[9], растет стремление католической церкви привить всем слоям населения свою доктрину посредством подобных увеселений, объединявших город в вихре карнавальной стихии. Доктрина обрастает определенной, постепенно усложняющейся аудиовизуальной символикой, которую зритель учится распознавать (впоследствии эта символика напомнит о себе в театре эпохи барокко). В этой символике костюм и маска как наиболее легко считываемые элементы имели первостепенное значение.

Такова почва, на которой возникает творчество Лопе де Руэды, утвердившего за собой звание первого профессионального испанского актера.

Поскольку на протяжении долгого времени практически отсутствовали какие-либо документальные свидетельства, связанные с его деятельностью, жизнь Лопе де Руэды всегда была окружена ореолом тайны и множеством мифов. Невероятно, но одно из самых продолжительных заблуждений, бытующих об испанском театре, появилось с легкой руки такого авторитета, как Мигель де Сервантес.

В прологе к «Восьми комедиям и восьми интермедиям» Сервантес рассказывает, как якобы присутствовал на представлении де Руэды в юности. Восхищаясь талантом перевоплощения де Руэды, автор «Дон Кихота» акцентирует внимание читателя на бедности костюмов и сценографических ресурсов, противопоставляя «подлинное» искусство пустому зрелищу[10].

Г.Б. Паласин выдвигает предположение, что Сервантес мог видеть де Руэду на своей малой родине – Алькала-де-Энарес (пригород Мадрида) в 1560–1562 гг.[11] Однако многие ученые скептически относятся к подобной гипотезе, настаивая, что Сервантес мог посетить представление одного из последователей де Руэды, но никак не его самого, что ставит под сомнение замечание относительно «убогой» сценографии театра де Руэды. Как верно подмечает В. Гонсалес Мартин[12], отказ де Руэде в богатом убранстве спектаклей есть часть полемики сторонников «нового» и «старого» искусства. Защитники театра слова в споре с приверженцами театра более зрелищного ошибочно приписали де Руэде сценографическую бедность, свойственную, скорее, полупрофессиональным актерам.

Тем не менее сомнения были посеяны. Множество поздних современников Сервантеса подхватили его теорию, передалась она и сегодняшним исследователям испанского театра. Так, к примеру, Хосе Мария Руано де Аса тоже категоричен в отношении сценических аксессуаров Лопе де Руэды: «На заре комедии театральный костюм отличала абсолютная бедность, что подтверждают четыре свидетельства современников»[13], – утверждает он. Рассмотрим подробнее эти свидетельства, исключая уже процитированный фрагмент Сервантеса.

Августин де Рохас, автор «Занимательного путешествия», бесценного для историков театра сборника анекдотов из жизни бродячих актеров, предпринимает исторический экскурс в раннюю эпоху профессионального испанского театра: «Лопе де Руэда разделил комедию на акты, придумал вступление, которое ныне зовется *лоа*, <…> перемежал правдивые *насос* со смешными, а поскольку они давались посреди фарса (*entremedias*), их стали называть интермедиями. Кто-то один играл на расстроенной гитаре, которой не хватало струн, но не на виду у публики, а из укрытия[14]. В конце плясал дурак… Потом <…> стали делать пастушьи фарсы из шести актов, там была лютня, овечья шкура, виуэла[15], накладная борода, ни золота, ни шелков. < … > Вскоре появилась комедия, в которой уже были дама и ревностный отец, один *галан*,

которого презирали, и другой, в которого влюблялись, старый брюзга, дурак, вечно волочащийся по пятам героев, один сосед, который их женит, и еще один, который заказывает праздник. Уже был наряд отца, борода и парик, платье дамы, потому что в те времена дам изображали юноши, потом стали использоваться платья мавров и христиан, плащи и туника. Этих героев придумал Беррио, другие поэты ввели такие серьезные персоны, как Король и Королева…»[16].

Даже в этом описании можно проследить признаки, впоследствии укоренившиеся в испанском спектакле: интермедии-*nacoc*, которыми перемежаются «серьезные» фрагменты спектакля, финальный танец дурака (*bobo*), наличие некоего невидимого зрителю внутреннего пространства как прототип раздевалки-*vestuario* в коррале. Перечисляемые аксессуары вроде накладной бороды относятся (как ясно из текста) к вполне определенному жанру «пастушьего фарса» – пасторали, арсенал которой был не так уж и беден[17], а не комедии вообще. Комедия же как таковая, очевидно, обладала куда более широкими сценическими возможностями. К тому же из оригинального текста Рохаса невозможно сделать вывод о том, что фрагмент, ограниченный словами от «и вскоре появилась комедия» до «изображали юноши» подразумевает период после Лопе де Руэды, а не одну из граней его творчества. Сохранившиеся тексты де Руэды предполагают огромный диапазон жанров, и, соответственно, целевых аудиторий. Их можно разбить на группы в зависимости от назначения: «пасторальные коллоквиумы» для благородной публики, «комедии» для среднего городского зрителя, «религиозные комедии» для исполнения перед знатью или духовенством и т.д. Рохас, возможно, в противовес Сервантесу по какой-то причине выделяющему среди всех жанров де Руэды пасторальный коллоквиум с «посохами» и «накладными бородами», пытается восстановить справедливость, перечисляя и другие жанры знаменитого севильца.

Обратимся теперь к тексту «Похвала комедии»[18], который принадлежит еще одному современнику де Руэды, Хуану Руфо:

Lope de Rueda
inimitable varón
nunca salió de un mesón
ni alcanzó a vestir de seda
<…>

seis pellicos y cayados
tres vestidos de camino
con sus fieltros jironados
unas o dos comedias solas
como camisas de pobre

Лопе де Руэда
Неподражаемый из мужей
Ни разу не вышел за пределы
постоялого двора
Не смог одеться в шелка
<…>
шесть шкур и посохов
три дорожных платья
из войлока с бахромой
жалкие две или три комедии
как рубашки нищего

Несостоятельность этого свидетельства легко проследить, хотя бы бегло изучив биографию Лопе де Руэды. Весьма сомнительным видится утверждение о том, что он «ни разу не вышел за пределы постоялого двора»: первое документальное свидетельство, связанное с Лопе де Руэдой, относится к 1535 г., когда он принимает участие в празднике Корпус Кристи. В 1542 и 1543 гг. цех виноделов заказывает ему подготовку *castillo*. В 1551 г. следы де Руэды отыскиваются в Вальядолиде: мэрия заказывает ему устройство «повозок» для торжественного шествия, посвященного возвращению принца Филиппа из Фландрии, что указывает на определенную известность Лопе де Руэды уже в это время. Следующий период его жизни, вероятно, связан с выступлениями перед графом Мединасели, на службе у которого в этот момент находилась его жена, Мариана де Руэда. Существуют свидетельства, согласно которым Мариана нередко сопровождала своего покровителя наряженная мальчиком-пажом[19], что можно расценивать как ранний прецедент переодевания женщины в мужской костюм – излюбленного приема драматургов «золотого века». Некоторое время спустя, в 1554 г., Лопе де Руэда выступает в доме графа Бенавенте, разыгрывая для почетных гостей «*aymo* по священному Писанию… с веселыми и занимательными интермедиями». В книге Луиса Милана «Придворный» встречаем такое упоминание, относящееся, предположительно,

к этой эпохе: «…придет фарсанка Беатрис, чтобы танцевать наряженной в фарсе Лопе де Руэды[20]». В 1558 г. де Руэда представляет комедию в кафедральном соборе Сеговии. Некоторые исследователи указывают на то, что в том же 1558-м Лопе де Руэда направляет мэрии Вальядолида (очевидно, с учетом своих предыдущих заслуг перед городом) прошение о покупке земель с целью «строительства домов», вероятно, подразумевающее последующее оборудование их под театральные нужды[21]. Если верить этому предположению, де Руэда стремится, пусть и «на ощупь», к открытию первых стационарных театров еще за десятилетие до возникновения корралей. Этот факт интересен и тем, что для воплощения подобной идеи необходимо было располагать некоторым свободным доходом. Впрочем, эта попытка в любом случае не увенчалась успехом: уже через год Лопе де Руэда покидает провинцию. В 1559 г., спустя три года после учреждения премии за лучшую актерскую игру, Лопе де Руэда, недавно вернувшийся в родную Севилью, удостаивается этой награды. За постановку «Ауто о Навалькарнеро» он получает денежный приз – 8 дукатов[22]. Здесь мы вплотную подбираемся к развенчанию другого укоренившегося тезиса – о том, что де Руэда «никогда не одевался в шелка»[23].

В этом отношении особенно интересно архивное свидетельство, относящееся к 1559 г. Приведем его текст в переводе:

«Я, лиценциат Лопе де Леон, слушатель городского совета Севильи <…>, в том, что касается праздника Корпус этого года, приказываем Вам, Хуан де Коронадо, распорядитель оного, заплатить Лопе де Руэде, уроженцу Севильи, сорок дукатов из шестидесяти, что нужны на два представления, что будут разыграны на двух повозках с разнообразными фигурами в день праздника Корпус <…>, о Навалькарнеро и другое о блудном сыне <…> со всеми *шелковыми одеждами* [курсив мой. – *И. Ч.*] и остальным, что потребуется…».

И далее:

«Девятого мая тысяча пятьсот пятьдесят девятого года получил я, Лопе де Руэда, от Коронадо, управителя севильского Корпуса, сорок дукатов, в чем расписываюсь – Лопе де Руэда».[24]

Также в это время он арендует несколько домов в Севилье (еще одно доказательство финансового успеха), в одном из которых летом 1564 г. была крещена его дочь Хуана Луиса. Уже в следующем году он направляется в Валенсию, где, вероятно, происходит его историческая

встреча с Хуаном Тимонедой – будущим издателем его произведений. В 1651 г. де Руэда впервые оказывается в Мадриде, откуда едет в Толедо, чтобы представить свое искусство на суд королевы.

Даже если усомниться в подлинности документа, упоминающего «шелковые одежды» (веских поводов для этого, однако, нет), мог ли в условиях формирующейся культуры «действия напоказ», неукротимой роскоши, против которой власти были бессильны, несмотря на все выпущенные «прагматики», быть «бедным» столь успешный театр? Напрашивается отрицательный ответ, но тем не менее нужно сделать следующую оговорку: если только эта «бедность» не была сознательным приемом. Для того чтобы разобраться в этом, рассмотрим свидетельство, относящееся к де Руэде, перед тем как обратиться непосредственно к его текстам:

Un gabán, un pellico y un cayado,
Un padre, una pastora, un mozo bobo,
Un siervo astuto y un leal criado

Плащ, шкура и посох,
Отец, пастушка, юноша-дурак,
Хитрый раб и верный слуга

Это описание, сделанное Хуаном де Ла Куэва[25], привлекает особое внимание. Оно не столько говорит о скупости сценических аксессуаров, сколько перечисляет типы, присутствовавшие, с точки зрения автора, в комедиях де Руэды. Мануэль В. Тьяго, исходя именно из разнообразия этих типов, делает вывод о невозможности исполнения комедий де Руэды теми малыми средствами, что перечислены Сервантесом[26]. Выяснить, за счет чего формировались эти типы, позволяет следующий нюанс, казалось бы, не имеющий прямого отношения к вопросу. По свидетельству друга и издателя де Руэды Хуана Тимонеды, знаменитый автор противился публикации своих сценок. Это утверждение встречаем в предисловии к валенсийскому изданию *пасос*. Если А. Эрменильдо вслед за Тимонедой относит это на счет предполагаемых художественных недостатков, признаваемых самим автором («тексты, полные очевидных несовершенств, становятся поводом для всепоглощающего театрального ритуала, полностью вписываясь в него»[27]), то у Сервантеса находим указание на то, что публикация была последней отдушиной авторов непопулярных[28].

С другой стороны, у Лопе де Руэды социальное положение персонажей, как утверждает А. Эрменильдо, определяет драматический конфликт и обуславливает пространство действия. При этом ремарки в тексте – единственное указание на положение персонажей, которое мы находим у де Руэды. Если произведение не предполагалось к публикации, как зритель опознавал это положение, учитывая многократно упомянутую предполагаемую скупость сценографических ресурсов во времена Лопе де Руэды? Комедия «Медора», к примеру, предполагает мгновенное «узнавание». Исходя из опыта предшественников де Руэды, сложно усомниться в том, что моментальное считывание осуществлялось за счет костюма.

Приведем перевод *интроито* (вступления, произносимого автором) к этой комедии: «У некого Акарио благородных кровей и его жены Барбарины было двое детей, мужского и женского пола, настолько схожих *формой и жестом* [курсив мой. – *И. Ч.*], как только может исхитриться великая ремесленница природа. В это время проходили по тем землям цыгане. Как отлучились Акарио и Барбарина, родители детей, одна цыганка вошла в дом и выкрала Медоро, так звали мальчика, и оставила в колыбели цыганенка, который был так плох, что спустя несколько дней помер. Осталась у родителей одна Анхелика, таково было имя девочки. Выросла она красавицей, благого нрава и хороших привычек. Касандро, юноша благородных кровей, влюбляется в Анхелику. Тут-то возвращается цыганка и приводит с собой Медоро, облаченного *в женское* [курсив мой. – *И. Ч.*], которого зовет Армелио. Касандро, увидев их, принимает Медоро за Анхелику и расточает любовные речи, а юноша ничего не понимает. Вокруг всего этого увидите вы забавнейшую путаницу – и как цыганка узнает, чей сын Медоро, и о любви Армелио к Эстеле, и между Барбариной и Касандро, и проделки Гаргульо-лакея, и дурость Ортеги-простака. Ведь все это часть комедии, чтобы она была смешнее, служила вашим милостям как полагается»[29]».

Таким образом, в «Медоре» находим следующие типы: горожанин, благородный человек, дама, девушка, паж, слуга, и, что особенно интересно, цыганка. Эта типизация создает предпосылки для возникновения амплуа. С другой стороны, учитывая, что у Медоро в комедии нет ни одной реплики, а на сцене он тем не менее появляется, несложно догадаться, что комизм возникает исключительно за счет визуального элемента и, возможно, пантомимы. Стало быть, для успешного сценического воплощения «Медоры» необходимо было, как минимум,

Изображение лакея и цыганки в первом (валенсийском) издании комедии «Медора». 1567

женское платье (и не одно), а также мужские костюмы, в которых бы прослеживались сословные различия.

Поскольку комедия рисует современные Лопе де Руэде реалии, и персонажи должны распознаваться мгновенно, использовались наряды, бывшие в ходу в это время. Автор бесценного для истории костюма труда «История роскоши и сумптуарных законов» (*Historia del Lujo y Leyes Suntuarias*) ссылается на опись, сделанную бакалавром Луисом де Перасой в 1552 г. (время активного творчества де Руэды) в Севилье (его родной город и признанный центр торговли). Таким образом, возможно, фраза Сервантеса трактовалась превратно, и имелось в виду, что де Руэда не использовал большого количества *специальных* костюмов, обходясь одеждой, которую носили в повседневной жизни члены его труппы. Опись так характеризует эту одежду:

«… Ломбардские плащи с высокими воротниками, *capeteles*, то есть маленькие головные уборы наподобие берета, очень изящные штаны во всю длину ноги[30] на испанский манер… шитые алым бархатом, разноцветной тафтой и атласом[31]. <…> Многие носят шляпы с перьями на левой стороне, потому что французы носят перья справа, а чтобы казаться такими же воинственными, как солдаты, носят кожаную накидку поверх дублета[32]»[33].

Лакей и цыганка во втором (севильском) издании комедии «Медора».1576

Из следующего абзаца можно сделать вывод не только об особенности женского костюма, но и о манере держаться, которой актеры де Руэды должны были следовать[34]: «Благородные севильянки всегда сдержанны в проявлениях чувств, их лица спокойны и бесстрастны, те, кто сословием пониже, горожанки, говорят и двигаются с уверенностью, их походка тверда, как у римских матрон, они носят накидки из атласа, тафты и шерсти всех возможных цветов, носят *sayas*[35] из алого бархата и тафты с богатыми вставками из шелка…»[36].

На обложке комедий де Руэды, опубликованных Тимонедой, мы видим двух особо важных персонажей – *lacayo* (лакея) и цыганку.

В XVI–XVII вв. цыгане особенно выделялись своей экстравагантной одеждой (так, Дон Кихот сходу определяет *hábito de gitano* – наряд цыгана). Любопытно, что в 1539 г. Карл V издает указ, запрещающий не цыганам появляться в костюмах цыган под страхом избиения плетьми[37]. Этот указ оставался в силе на протяжении всего правления Филиппа II. Таким образом, мы имеем дело еще с одним постоянным и безнаказанным нарушением актерами государственных запретов. Самой яркой визуальной чертой цыганок были головные уборы из переплетенных лент, цветные ткани в полоску и накидка поверх одного плеча. Эти же черты четко прослеживаются на рисунке

к изданию Тимонеды. Что касается лакея, нельзя не обратить внимания на некоторые различия в изображении его наряда в изданиях, вышедших в 1567 и 1576 гг.

В этом смысле очень любопытен так называемый «Диалог о происхождении штанов, что носят ныне», авторство которого приписывается де Руэде или одному из его современников (кстати, очень похожий диалог впоследствии будет и у Кальдерона в комедии «Моя дама – прежде всего»[38]).

В сатирической сценке участвуют два лакея, Фуэнтес и Перальта. «Фуэнтес, что за перемены? Почему вы такой раздутый?» – «Это штаны на новый манер», – отвечает Фуэнтес. «Я-то думал это *verdugado*[39] <…> А что там в подкладке, что они кажутся жесткими?» – поражается Перальта. «Всего понемногу: старый *sayo*, дрянной плащ <…>, а есть и те, кто набивают их сеном, чтобы силуэт казался внушительнее…». Если этот диалог предназначался для сценического воплощения, очевидно, что один из лакеев должен был быть одет в новомодные пышные штаны с подкладкой на бедрах, при этом одеяние второго для усиления комического эффекта должно быть более сдержанным: «Не по нраву мне такая одежда, мне такое сумасшествие не по карману», – заявляет Перальта. Далее следует насмешка над заносчивыми пажами, которые порой одеваются лучше тех, кому прислуживают, и над оруженосцами, неотличимыми от кабальеро (рыцарей): «Иной оруженосец разоденется в шелка получше знати…». Это стремление разодеться связывается с незнанием меры и высокомерием, тогда как склонность к более скромным нарядам выдается за признак благоразумия. Таким образом, костюм лакея в «Медоре» мог варьироваться в зависимости от психологических характеристик, которые исполнитель хотел сообщить герою, в расчете на то, что потенциальный зритель, зная социальную принадлежность персонажа, распознает их без заминки.

В заключение рассмотрим еще один важный аспект театра Лопе де Руэды, а именно, возможное использование масок, что окончательно опровергло бы теорию о бедности этого театра. Лучшим источником для этого, пожалуй, станет текст *naco* (прото-интермедии) де Руэды, который так и называется – «Маска» (*Carátula*).

Согласно словарю «Сокровище кастильского наречия» (*Tesoro de la Lengua Castellana*), составленному в XVII в. Себастьяном де Коваррубиасом, маска (*máscara*), «по-варварски называемая *carátula*, а среди

Неизвестный художник. Музыкант, играющий на виуэле (фрагмент).
Ок. 1540

придворных *rostro* (т.е. дословно, лицо) – это искаженное лицо, которое используют в театре, чтобы притворяться, подражая чертам того, кого следует изобразить[40]». Впрочем, это утверждение получает немаловажную оговорку в работе Марии Луисы Лобато[41]. Исследовательница приводит следующую градацию масок сообразно жанрам представления:

а) *Mascarilla*: маленькая полумаска, прикрывающая только лоб и глаз [в «Словаре властей» (*Diccionario de las Autoridades*), изданном на тридцать лет позже труда Коваррубиаса, что примечательно, слово «глаз» снова фигурирует в единственном числе[42]].

б) *Máscara*: предмет, покрывающий лицо так, чтобы скрыть личность его носителя, делается, как правило, из черной тафты или иной ткани с двумя прорезями для глаз, чтобы обеспечить обзор. Также под этим термином может подразумеваться «человек, лицо которого скрыто маской» (метонимия) или праздничное увеселение, в котором участвуют люди, использующие в маски.

в) *Carátula* – притворное лицо, вырезанное из картона или другого легкого материала, как правило, смешное и уродливое, чтобы носить его поверх собственного лица и наряжаться на общественные праздники, на коих разрешены подобные наряды.

Х. ван дер Бекен. Испанские маски и костюмы на торжественной процессии (фрагмент). Ок. 1601

В средневековых театрализованных зрелищах *carátula* использовалась, как правило, для подчеркнутой деформации лица и отклонения от эстетической нормы. Зачастую *carátula* изображала темнокожих персонажей, поскольку в понимании эпохи они считались «недочеловеками» и порождениями дьявола[43].

С другой стороны, уже в текстах «Кодекса древних *aymo*» (*Códice de Autos Viejos*), сборника средневековых *aymo* или драматических произведений, предназначенных для исполнения на празднике Корпус Кристи, находим следы использования масок, которые, по выражению М. Матео Алкала, позволяют исполнителю «упразднить собственную личность и слиться с изображаемым персонажем, достигая таким образом поистине ритуальных и сверхъестественных измерений»[44].

В рассматриваемом *naco* Лопе де Руэды *carátula* вбирает в себя все перечисленные черты, обнажая при этом прием театра в театре, двойной игры и давая повод для двойного восприятия.

Задействованы два персонажа – простак Аламеда и его хозяин Сальседо. Это социальное различие может, как и в случае с «Медорой», выражаться посредством костюма. Испуганный Аламеда, боясь быть подслушанным, делится с Сальседо страшной находкой: «изуродованным лицом» некоего убитого Диего Санчеса. Сальседо советует ему скрыться в часовне, чтобы избежать наказания за убийство. Как

только Аламеда удаляется, Сальседо произносит: «Я заставил это животное поверить, что эта маска (*carátula*) – лицо (*rostro*) Диего Санчеса, и задумал подшутить. Хочу закутаться в какую-нибудь простыню так хорошо и так искусно, как только смогу, притвориться, что я дух Диего Санчеса. И увидите, какая славная выйдет шутка».

Возвращается закутанный в плащ с головой Аламеда (уже третий необходимый для представления костюм!). В этот ключевой момент возникает Сальседо в маске Диего Санчеса. Одно из действующих лиц присваивает себе, таким образом, лицо мертвеца. При этом благодаря предшествующему диалогу зритель знает о разыгрывающемся на его глазах переодевании. Имя «покойника» выбрано не случайно, оно было весьма красноречивым для современников Лопе де Руэды. Диего Санчес де Бадахос или Диего Санчес Бадахосский – автор и исполнитель фарсов, представлявших собой, по выражению исследователя его творчества М. Переса Приего, «проповеди в картинах»[45]. Его произведения, предназначенные для исполнения на улице на Рождество или в дни чествования святых, прокладывают путь от примитивных библейских сценок к аллегорическому *ауто сакраменталь*, жанру, без которого немыслимо понимание барочного театра. В его фарсах появляется ряд потенциально сценических персонажей: хвастливый солдат, дьявол. Таким образом, в «Маске» актер присваивает себе маску другого актера, причем уже покойного.

Лопе де Руэда выступает здесь как бы предшественником кальдероновской *мохиганги*, в которой инфернальное граничит с комическим. «Раньше у меня было лицо, теперь оно у меня накладное за мои грехи», – говорит Сальседо и угрожает увести Аламеду на тот свет, если тот не достанет его тело из ручья и не похоронит достойно. «Почему вы хотите меня забрать?» – вопрошает Аламеда. Ответ может считаться важным проявлением идеологии всего испанского театра: «Потому что ты нарядился в мою одежду, не имея на то права». Уже это говорит о «праве» на одежду, существующей кодификации. Аламеда избавляется от плаща: «Возьми, возьми, мне он не нужен!»[46]. На этом *паco* обрывается.

Другой аспект возможного использования масок или преувеличенного грима в театре де Руэды связан с отсутствием достоверной информации о наличии женщин в его труппе. Уже упоминавшаяся «фарсанка Беатрис», вероятно, исполняла исключительно танцевальные партии, в то время как участие жены де Руэды Марианы в представлениях не доказано. Т. Феррер приводит свидетельство некоего каталонского

Неизвестный художник. Аллегория тщеславия (портрет испанской актрисы). Фрагмент. Вторая половина XVII в.

актера, согласно которому как минимум до 1542 г. женские роли нередко исполняли мужчины[47]. Это, очевидно, требовало применения утрированного грима и/или маски. Проблема участия женщин в театральном представлении обострится с новой силой во время Контрреформации, в 1586 г. им официально запретили выступать на сцене. Обстоятельство, хронологически не имеющее отношения к творчеству де Руэды, интересует нас в данном контексте потому, что внешняя характеризация персонажа традиционно выражалась не только посредством костюма, но и за счет особого, очевидно яркого грима. Это можно понять из официального ответа Филиппа II на один из запросов о допустимости исполнения мужчинами женских ролей: «Относительно разрешения наряжать в комедии юношей женщинами и разрисовывать им лица, согласимся, что непозволительно разрисовывать лица, но, с другой стороны, надо проверить, навредит ли запрет комедии, и, в противном случае, разрешить замужним женщинам представлять в женских нарядах»[48].

Все это доказывает существующую широкую типизацию героев в произведениях Лопе де Руэды, невозможность их сценического воплощения иными средствами, за исключением костюма и маски, и опровергает устоявшееся мнение о «бедности» первого профессионального испанского театра.

Il Cigno in vecchiezza và meglio articolando continuamente la voce, per estenuarsi la gola, & così i poeti vanno migliorando nell'arte loro con gli anni, come si racconta di Ecido Coloneo, & di altri.

Poesia.

DOnna, con l'ali in testa, coronata di lauro, con la sinistra tenga vn libro, & con la destra vno Scettro similmente di lauro.

Per l'ali si conosce la velocità, & forza dell'intelletto; e per l'alloro, oltre quel che habbiamo già detto, si nota la fatica, & diligenza, perche nelle foglie sue vi è gradissima amarezza, come è grandissima fatica ridurre à perfettione vn'opera, che possa portar lode, & gloria all'Autore.

Poesia.

SI potrà dipingere, secondo l'vso commune, vn'Apollo ignudo, con vna corona di alloro nella destra mano, con la quale faccia sembiante di volere incoronare qualch'vno, & con la sinistra mano tenghi vna Lira, & il Plettro.

Poesia.

DOnna vestita del color del cielo, nella si-

Чезаре Рипа. Иконология. Аллегория Поэзии. 1593

Искусство Лопе де Руэды, таким образом, не только положило начало профессионализации актерской деятельности, но и определило основные постулаты визуального оформления спектакля. Именно Лопе де Руэда угадал назревающую потребность в театре как искусстве всех искусств, театре зрелищном, театре – квинтэссенции праздничной культуры.

[1] *Zabaleta J.* El día de fiesta en Madrid y sucesos que en é pasan. in: Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento, 2016. № 20. P. 272.

[2] *Cotarelo y Mori E.* Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Madrid: Est. de la Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1904. P. 422.

[3] Цит. по: *Herrero García M.* Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, D.L., 2014. P. 324.

[4] *García-Bermejo Giner M.* Disfraz, máscara e identidad en el primer teatro prelopesco (de Encina a Torres Naharro) // *Lobato M.* (coord). Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro. Madrid: Visor, 2011. P. 89.

[5] Во время пребывания в Париже Ганасса, как утверждает М. Баффи [см.: *Baffi M.* Un comico dell'arte italiano in Spagna. Actas del Coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII: la influencia italiana (Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978). Roma: Instituto Español de Cultura, 1981. P. 436], трансформирует безымянную маску дзанни в маску Арлекина, беспросветно глупого, вечно попадающего в переделки (хотя всемирно известной эта маска станет лишь благодаря Тристано Мартинелли). Позднее, снова оказавшись в Италии, Арлекин принимает роль второго дзанни, тогда как первый дзанни – хитроумный слуга – впоследствии получит имя Бригеллы. Так называемые дзанни являлись главными носителями интриги. Если уделом «стариков» был пассивный комизм, дзанни несли на себе сюжетную нагрузку сценария. Эти маски, впервые представленные в Испании Ганассой, окажут определенное влияние на развитие комедии Лопе де Веги. В архивах сохранились упоминания об участии Ганассы в «Празднике с башмаком» – пантомиме, разыгрываемой ежегодно 6 декабря в течение всего правления испанского короля Филиппа II. Несмотря на то, что этот факт подтверждает прочную связь актеров-авторов со двором, наибольшего резонанса деятельность Ганассы достигла в народной массе. «В 1575 г. была в Мадриде труппа итальянских комедиантов, их главой и автором был Альберто Ганасса. Разыгрывали они итальянские комедии, в основном, мимические, и буффонаду <...>, выводя на сцену Арлекина, Панталоне, Доктора. Были у них и акробаты, и марионетки» – пишет К. Пеллисер (*Pellicer Cassiano.* Tratado histórico sobre el origen y procesos de la comedia y del histrionismo en España. Madrid: En la imprenta de la administración del Real arbitrio de beneficencia, 1804. P. 53).

[6] О том, какое влияние оказала комедия дель арте на испанский театр, можно судить по присутствию в некоторых более поздних описях имущества актеров масок «боттарги» – своего рода посвящения Стефанелло Боттарге, одному из членов труппы Назелли. Популярность Боттарги была такова, что в 1599 г. Лопе де Вега выберет его маску для праздника по случаю свадьбы Филиппа III и Маргариты Австрийской.

[7] См.: *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 98.

[8] *Sanz M. J.* El corpus en Sevilla a mediados del siglo XV. Castillos y danzas. Sevilla: Laboratorio de Arte; 1997. P. 124–132.

[9] *Canet Vallés J. L.* El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540–1560). // Edad de oro, 1997. Vol. 16. P. 109–120.

[10] «Во времена этого знаменитого испанца весь арсенал автора комедий запирали в амбаре <…>, и было всего четыре белых пастушьих наряда с золотой каймой да четыре посоха, всего-навсего. Не было в то время машин для превращений. Украшением сцены служило старое одеяло, растянутое на веревках, это была кулиса, а за ней – музыканты пели без гитары какой-нибудь старинный романс». См.: *Cervantes Saavedra M.* Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; 2001. P. 3.

[11] *Palacín G. B.* ¿En dónde oyó Cervantes recitar a Lope de Rueda? // *Hispanic Review*. 1952. Vol. 20. № 3. P. 240–243.

[12] *Gonzáles Martín V.* Algunos aspectos de la proyección de la «commedia dell'arte» en España. Revista de la sociedad de estudios italianistas. 2005. Vol. 3. P. 101.

[13] *Ruano de la Haza J.M.* La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro. Madrid: Castalia, 2000. P. 74.

[14] Вероятно, речь идет о прототипе гримерной – *vestuario*, неотъемлемого элемента театров-корралей.

[15] Струнный инструмент наподобие гитары.

[16] *Rojas Villandrando A*. El viaje entretenido. Madrid: Emprenta [sic] Real, 1603. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-viaje-entretenido--0/ (дата обращения 10.12.2019).

[17] Первопроходец жанра пасторали в Испании Хуан дель Энсина (1468–1529) в своих произведениях через смену костюма вводит такой существенный для испанского Возрождения мотив, как преображение реальности посредством искусства. Приведем перевод авторского пересказа «Эклоги о Минго, Хиле и Паскуале», одного из наиболее красноречивых в этом отношении произведений дель Энсины: «Пастух по имени Хиль, что раньше был оруженосцем, Паскуала, Минго и его жена Менга – вот те, кто представляют эту эклогу. Сначала Хиль входит в залу, где ждут Герцог с Герцогиней, а Минго, что следует за ним, в страхе замирает у двери, не отваживаясь войти. А потом подбадриваемый Хилем он входит и от имени Хуана дель Энсины представляет перед Герцогом и Герцогиней свои труды и обещает больше не играть, если только сеньоры не прикажут. И потом зовут Паскуалу и Менгу и поют, и танцуют с ними. И, все обдумав, Хиль оставляет наряд пастуха, который носил год, и переодевается в дворцовую одежду, а вместе с ним и Паскуала. В итоге Минго и Менга, видя их роскошно одетыми, испытывают зависть, и, хотя они были наказаны за

перемену пастушьей одежды, тоже решают одеться как придворные и испробовать дворцовой жизни. Все вчетвером, богато наряженные, завершают представление, исполняя заключительные куплеты». См.: *Del Encina J.* Egloga de Mingo, Gil y Pascuala. URL: https://biblioteca.org.ar/libros/130564.pdf (дата обращения 10.12.2019)

[18] *Rufo Juan*. Alabanzas de la comedia, 1596. Цит. по: *Ruano de la Haza J.M.* La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro. Madrid: Castalia, 2000. P. 74.

[19] *De Salvo M.* La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional [disertación Valencia: Universidad de Valencia, 2008. P. 96. Однако доподлинно неизвестно, была ли Мариана де Руэда актрисой или только исполняла танцы и песни. Сервантес в прологе к «Восьми комедиям…» вспоминает о таланте Лопе де Руэды изображать «негритянку», что свидетельствует об исполнении мужчинами женских ролей.

[20] *Milán L.* Libro intitulado El Cortesano; Libro de motes de damas y caballeros. Madrid: Aribau, 1784. P. 412.

[21] *Tiago M.V.* Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional // *Criticón*, Toulouse. 1990. № 50. P. 46.

[22] «И заплатите Лопе де Руэде восемь дукатов в счет премии, которая была обещана тому, кто лучше всех сыграет на повозках в день праздника Корпус Кристи… Пятнадцатого июня тысяча пятьсот пятьдесят девятого года получил я, Лопе де Руэда, восемь дукатов, что мне были обещаны, и в том расписываюсь – Лопе де Руэда». Цит. по: *Velilla y Rodríguez J*. El teatro en España. Sevilla: Girones y Orduña, 1876. P. 50.

[23] Кстати, Э. Котарело в биографическом трактате о Лопе де Руэде указывает на якобы существующую прагматику Карла и Хуаны от 9 марта 1534 г., предписывающую «комедиантам» одеваться особым образом и выделяющую их в особую социальную прослойку (См.: *Cotarelo y Mori E.* Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo. Madrid: Imprenta de la Revista española, 1901. P. 29). Впрочем, позднейшие исследования ставят под вопрос достоверность этого факта (См.: *Shergold N.D.* A history of the Spanish stage front medieval times until the end of the seventeenth century. Oxford: Oxford University Press, 1967. P. 151, n. 2.).

[24] Цит. по: *Velilla y Rodríguez J.* El teatro en España. P. 48–51.

[25] *Juan de la Cueva*. Ejemplar poético, 1606. Цит. по: *Ruano de la Haza J.M.* La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro. Madrid: Castalia, 2000. P. 74.

[26] *Tiago M.V.* Op. cit. P. 52–53.

[27] *Hermenegildo A*. Teatro de palabras: Didascálicas en la escena española del siglo XVI. Lleida: universidad de Lleida, 2001. P. 190.

[28] *Serrano Agulló A.* En torno al teatro del Siglo de Oro: Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. XXI XXIII. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2004. P. 165.

[29] *Lope de Rueda*. Comedia llamada *Medora*, muy afable y regocijada, compuesta por Lope de Rueda. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/medora-comedia--0/html/ (дата обращения 09.12.2019)

[30] Важным нововведением XVI в. стало появление как единого предмета одежды *calzas enteras* (цельнокроеные штаны на всю длину ноги), который конкурировал с комплектами вроде *calzas-bragas* (короткие штаны до середины бедра) в сочетании с *medias* (облегающие чулки) и *muslos* (пышные буфы на бедрах). См. *Bernis Madrazo C*. Indumentaria española en tiempos de Carlos V. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1962. P. 39–40.

[31] Обилие ярких красок в мужском костюме эпохи подмечает Ф. де Соуса Конгосто (*De Sousa Congosto F.* Introducción a la Historia de la Indumentaria en España. Madrid: Istmo, 2007. P. 115). По мнению историка, это связано с влиянием немецкой военной моды, завезенной в Испанию с подачи Карла V в начале XV в.

[32] Изначально «дублет» (*jubón*), как правило, изготавливался из хлопка, наподобие плотно прилегающей к телу рубашки. Поэтому уже со времен Католических Королей, как предполагает исследовательница К. Бернис Мадрасо, вид мужчины, одетого в один *jubón*, возмущал своей непристойностью. В эпоху Лопе де Руэды он надевался поверх нижней рубашки и зачастую не имел рукавов и жесткого воротника, которые отличали его в конце XVI в. При этом он считался одним из самых дорогих и сложных в исполнении предметов одежды. См. *Bernis Madrazo C.* Op. cit. P. 25–26; y el retrato en la corte de Felipe II. Madrid: Museo del Prado, 1990. P. 66.

[33] Цит. по: *Sempere y Guarinos J.* Historia del Luxo, y de las leyes suntuarias de España. T. I. Madrid: Imprenta Real, 1788. P. 26–29. URL http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-del-luxo-y-de-las-leyes-suntuarias-de-espanatomo-i--0/ (дата обращения 11.11.2019)

[34] Вопрос о том, что происходящее на сцене должно если не имитировать реальность, то, во всяком случае, отличаться правдоподобием, впервые поставил предшественник де Руэды – Бартоломе Торрес Наарро.

Испанский театр, по его мнению, должен ограничиться двумя направлениями – *comedia a noticia* (отклик «на новость», «о виденном и пережитом наяву») и *comedia a fantasía* («выдуманная», «похожая на правду, но ей не являющаяся»). Даже «фантазия», по Торрес Наарро, должна быть неотличима от действительности, что безоговорочно вело не только к изменению самой комедии, но и к пересмотру актерской техники. Влияние теории Наарро на Лопе де Руэду доказывается хотя бы тем, что Наарро первым настаивает на введении пятичастного деления спектакля, своего рода пауз, которые гарантировали бы ровное течение представления. Это идея – прямой шаг к *nacoc* Лопе де Руэды и интермедиям в испанском спектакле более позднего периода.

[35] *Saya*, женский аналог мужской туники-рубашки *sayo*, представляла собой до второй половины XVI в. цельное платье с рукавами, не покрывающими всю руку, впоследствии – комплект из корсета (*jubón*) и юбки (*basquiña*). Его жесткий каркас – *verdugado*, названный так по материалу, из которого его первоначально изготовляли (*verdugos*, то есть гибкие ветки; вошел в употребление в последние годы правления Карла V), создавал визуальное впечатление «конуса с основанием, обращенным вверх». С 50-х гг. XVI в. начинает использоваться *cartón de pecho*, жесткая накладка, сдавливавшая грудь и затрудняющая движения. Пояс платья обязательно украшался расшитой лентой. При этом если сочетание *jubón* и *basquiña*, как и в мужском варианте, считалось чуть ли не неприличным и требовало использования верхней одежды (*sobretodo*), то с платьем (*saya*) накидку зачастую не надевали.

[36] Ibid.

[37] Как указано в примечаниях к испанскому изданию «Дон Кихота» 1833 г. См.: *Cervantes Saavedra M*. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, edición anotada por Nicolás Díaz de Benjumea e ilustrada por Ricardo Balaca. Barcelona: Montaner y Simón, 1993. P. 477.

[38] «Приняв решение, во что он сегодня оденется, он начинает с рубашки, затем просовывает одну ногу в холщовую штанину, а потом надевает чулок, и подвязку, и еще штанину, и потом туфлю, как справится с этой задачей, черед второй ноги <…>; семь узлов и семь бантов, семь застежек…». См.: *Calderón de la Barca P.* Antes que todo es mi dama. Ed. Bernard P.E. Bentley. Kassel: Edition Reichenberger, 2000. Jornada II, v. 20–60.

[39] См. прим. 35. Пусть и на вербальном уровне, здесь используется примитивный комический прием «принижения» мужского до женского;

это как бы ступень, предшествующая травестии, которая в случае мужчин всегда носила исключительно комический оттенок.

[40] *Covarrubias Orosco S.* Tesoro de la lengua castellana, o española. Madrid: Sanchez, 1694. P. 104.

[41] *Lobato M.* Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: Una muestra en cuatro comedias de Calderón // Teatro de palabras. Revista sobre el teatro áureo. 2009. № 3. P. 241–242.

[42] Mascarilla // Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces… dedicado al rey nuestro señor don Felipe V… a cuyas reales expensas se hace esta obra. Madrid: en la imprenta de Francisco del Hierro, impresor de la Real Academia Española, 1726. Vol. 4.

[43] Кстати, в *Paso de Negra*, принадлежащем тому же де Руэде, присутствует темнокожая София, что делает исполнение *naco* невозможным без грима, маски или, как вариант, приглашения темнокожего актера/актрисы (что, несмотря на экстравагантность для того времени, как пишет Руано де ла Аса, имело теоретическую вероятность. См.: *Ruano de la Haza J.* La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro. Madrid: Castalia, 2000. P. 170). Как бы то ни было, любое из этих ухищрений указывает на достаточную развитость театра Лопе де Руэды.

[44] *Mateo Alcalá M.* Máscaras y tocados para las figuras infernales del Códice de autos viejos //Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo. 2011. № 5. P. 164.

[45] *Pérez Priego M.* El teatro de Diego Sánchez de Badajoz. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1982. P. 142.

[46] *Lope de Rueda*. Pasos completos. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1934. P. 6–8.

[47] *Ferrer Valls T.* La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro // in Domínguez Matito, Francisco y Julián Tomás Bravo Vega (comps.), Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000), Logroño: Universidad de la Rioja, 2002. P. 139–160, accessible online: http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/la%20ri- oja.pdf. P. 6–9 (дата обращения 05.12.2019)

[48] Цит. по: *De Salvo M.* Op. cit. P. 53.

Елена Дунаева

Битва комедиантов, или Великая Иллюзия Пьера Корнеля*

В 1635-м, в год создания Академии в Париже появилась «Комедия о комедиантах» Скюдери, где действовали персонажи театра Marais и сам Мондори. Специалисты полагают, что скорее всего ни комедия Гужно о Бельрозе и актерах Бургундского отеля, ни комедия Скюдери о Мондори и актерах *Marais* не были поставлены на сцене, но факт их выхода из печати говорит о том, что они были востребованы и продавались.

Парижская публика знала актеров в лицо и принимала бурное участие в театральных событиях. Примечателен сам факт, что в середине 1630-х гг. написаны пьесы, в которых реальные актеры были выведены как персонажи! Французский театр становился другим. Он стремился к пониманию себя, к саморефлексии. И самопознание состоялось.

В 1635 г. Корнель пишет «Иллюзию», в январе 1636 – премьера, огромный успех, спектакль долго не сходит со сцены театра *Marais*[1]. Опубликовав пьесу после премьеры, Корнель назвал ее «Комическая иллюзия» и посвятил некоей таинственной мадемуазель *М.Ф.Д.Р.*, а при повторном переиздании в 1660-м посвящение снял и вернулся к первоначальному сценическому названию «Иллюзия». В этом посвящении Корнель предусмотрительно называет свою пьесу «уродливым созданием»[2], в котором «действие первое – только пролог, три последующих – несовершенная комедия, последнее – трагедия; и все это вместе взятое составляет комедию»[3].

Не вдаваясь в тонкости жанрового определения, которыми академики занимались по полгода, попробуем посмотреть на пьесу глазами зрителя, купившего билет и стоящего в партере театра на Старой улице Тампль. Он еще не читал пьесу, поэтому не знает, что «Действие происходит в Турени, возле грота волшебника». Турень – область города Тура, земля французской короны, именно там в замках и на площадях Блуа, Тура, Орлеана вырабатывался самый правильный и чистый французский язык. В XVII в. еще не существовало единого французского, за норму брался язык, сформировавшийся при королевском дворе Турени. Репутацию туренского французского подкрепляли и поэты «Плеяды», и Рабле, и Гез де Бальзак. Правильный французский весьма пришелся по вкусу кардиналу Ришелье и «академикам».

Спектакль начинается как сказка, что всегда пользуется успехом у зрителя. В зале любого парижского театра собирается разная публика. И Корнель научился писать пьесы, одинаково понятные простолюдинам и людям образованным.

Молодой человек Дорант и благородный старец Придаман, стоя у портала, ждут появления волшебника Алкандра, который «чудеса творит и сам стал чудом»[4]. Они не могут подойти к волшебной пещере – невидимая стена не дает никому войти:

*Продолжение. См.: Вопросы театра. *Proscaenium*, 2019. № 3–4.

Волшебник, чьим словам подвластен мир огромный
Предпочитает жить в пещере этой темной.
Здесь мгла всегда царит[5].

Пещера волшебника, или «чудесный грот» – мерцающий образ. Ученая публика, конечно, вспомнит знаменитую пещеру Платона. В «Государстве» Сократ говорит Главкону, каких успехов можно достичь на пути познания, и рассказывает о подземной пещере, в которой люди сидят спиной ко входу и на противоположной стене видят тени предметов и явлений за пределами пещеры. Эти тени они принимают за реальность. Платоновская пещера была столь известным в культуре Ренессанса и XVII в. образом, что в моду Италии (а следом Франции) вошли естественные и искусственно создаваемые гроты. Они рассматривались как место встречи человека с миром, созданным творцом. «“Грот” – это “место знания”, *panopticum*, в котором природа (как скажет позднее Б. Спиноза – *natura naturata*) открыта непосредственному наблюдению, а оно, в свою очередь, ведет не столько к эстетическому переживанию, сколько к разумному удивлению и размышлению»[6].

Итак, образ волшебной пещеры, несомненно, связан с традицией барочного миросозерцания. В волшебном гроте Алькандра можно получить ответы на все вопросы. Придаман, благородный отец, когда-то в гневе прогнал своего сына из дома, а, раскаявшись, отправился на его поиски. Ситуация узнаваемая в бытовом, житейском аспекте. Но она имеет и отраженный смысл – напоминает о Блудном сыне, который бунтует против отца, уходит и, наконец, возвращается в отчий дом. Эффект двойного отражения появляется в пьесе не случайно. На нем строится весь образный ряд драмы, из него и возникает та самая иллюзия, ради которой написана пьеса. Путь знания неотделим от истории, которую надо без конца проживать заново. Мир в движении, нет окончательного знания, оно – путь, который приходится каждый раз проходить заново.

Грот Алькандра и есть «волшебное зерцало», в котором можно увидеть прошлое, настоящее и будущее. Волшебник показывает Придаману жизнь его сына Клиндора. А зритель наблюдает за отцом, который видит, что происходит с его сыном.

Корнель открывает универсальный принцип восприятия: в жизни мы не знаем, кто за кем наблюдает, что именно видит каждый из нас и как именно выглядит каждый из нас в глазах другого. Человек сталкивается с тысячами возможностей развития событий, выбирает

из них одну, а когда выясняется, что выбор не верен, смело движется к следующей иллюзии, полагая, что на этот раз выбор будет точен.

Барочная игра картин и отражений в пьесе имеет и еще один, более практичный для Корнеля, театральный смысл. Придаман все пять актов проведет в одном месте, и вся жизнь его сына пройдет перед ним в течение суток. События происходят в разных местах (в доме Матамора в Бретани, в доме Жерона, в тюрьме, наконец, в Париже), но единство времени, места и действия в пьесе полностью соблюдено. Найденный Корнелем прием очень изобретателен. Шаплен, который требовал от кардинала Ришелье чуть ли не законодательного введения правила трех единств на сцене, был бы вполне удовлетворен.

Логично выстроенное драматургом действие облегчало задачу постановщику пьесы на сцене театра *Marais*. Вероятно, волшебный грот занимал собой почти все сценическое пространство, оставляя Придамана и Алькандра сидящими сбоку у портала. Алькандр готовит Придамана, вводит его в «предлагаемые обстоятельства» жизни сына. Растратив все средства, Клиндор вынужден зарабатывать на жизнь самыми разными способами: он был предсказателем, торговал снадобьем, писал куплеты для Бургундского отеля…

Таков был типичный путь актера. Клиндор им и станет. Но эта тайна раскроется только в 5 акте, о ней не догадывается зритель в начале спектакля. Ведь сцена одновременно объединяет и разъединяет актеров и зрителей. В первом действии Придаман и публика узнают, что Клиндор стал слугой местного вояки и поменял имя. В доме господина его зовут Ла-Монтань. Перемена имени – начало театра. Клиндор вынужден играть роль Ла-Монтаня.

Роль Клиндора исполнял Мондори – руководитель театра и любимец публики, больше «герой», чем «любовник», как полагали современники. Корнель, конечно, сочинял пьесу, имея в виду театральную реальность. Индивидуальность исполнителя диктовала автору пьесы характер персонажа. А вот историю, которая с ним происходит, надо было придумать.

В труппе *Marais* как раз появился новый актер, яркий, буффонный, владеющий приемами фарса и опытом итальянского театра комедии дель арте – Бельмор. Для него Корнель сочиняет роль Матамора. Матамор означает «победитель мавров» – это французский вариант Капитана, итальянской маски комедии дель арте. Он изображает из себя бравого вояку, являясь на самом деле жалким трусом. Клиндор вынужден

быть и зрителем, и участником этого представления, ведь он должен делать вид, что верит в ту чушь, которую несет Матамор. Монолог хвастуна строится по законам фарса (чем дальше, тем больше) – от побед военных до любовных. Ему покорилась даже Аврора:

Матамор. *До середины дня… весь мир сидел без света.*
Клиндор. *И где ж она была, владычица зари?*
Матамор. *Где? В комнате моей! Но что ни говори,*
Зря время провела и плакала напрасно:
Я был неумолим к речам и клятвам страстным,
Она любви моей просила, но в ответ
Я отдал ей приказ вернуть природе свет[7].

Смешивая стили, впуская в пьесу игровую стихию комедии дель арте, фарса, барочной трагикомедии, Корнель следует правде французского театра, который в ту пору был сшит – как плащ Арлекина – из разных кусочков театральной реальности. Реальность и театральность сплетались друг с другом так, что невозможно отделить одно от другого.

Что правдивее – маска комедии дель арте или характер персонажа в написанной пьесе? Маска буффонна, гротескна, очевидно театральна, а драматический характер на ее фоне выглядит более реалистичным, естественным. Но маска неподвижна, она выражает уже знакомый типаж. В этом смысле маска оказывается более достоверной, устойчивой. Матамор понятен, он равен сам себе. Характер же драматического персонажа подвижен, неуловим, переменчив, как сама жизнь. Каким является Клиндор на самом деле? На глазах у зрителя он, как Протей, постоянно меняется. Кто он?

Самая правдивая жизнь – жизнь маски. Матамор, шагнув из комедии дель арте на французскую почву, едва не рассеялся в характер персонажа. Но Корнель возвращает его к истокам, к комедии дель арте – чистому театру, из которого черпает характеры и сюжетные ходы.

Оттуда же в «Иллюзию» приходит пара Влюбленных. Корнель даже сохраняет самое типичное для женской маски имя – Изабелла. Сцена объяснения Клиндора и Изабеллы – блестящая поэтическая обработка канонических сцен Влюбленных. Да и сама сюжетная схема заимствована Корнелем у итальянцев. Изабелла влюблена в Клиндора. В Изабеллу влюблены Адраст и Матамор. В сборниках сценариев комедии дель арте сохранились образцы разных диалогов, когда Влюбленный кавалер не может добиться расположения дамы сердца. По тому же принципу

Корнель строит сцену объяснения Адраста и Изабеллы, облекая ее в блестящий стих:

Мы с Вами пользуемся разными словами:
Что розой звали Вы, я назову шипами.
По-вашему, любовь и верность, а по мне –
Навязчивость и казнь на медленном огне.
Вы полагаете, что знаками вниманья
Мне оказали честь, а я как наказанье
Воспринимаю их. От Вас я не таю
Мое презрение и ненависть мою[8].

Отвергнутый любовник Адраст ревнует Изабеллу к Клиндору. Жеронт, отец Изабеллы, прочит ее за одного жениха, но… Если бы это был действительный сценарий комедии дель арте, в дело вмешались бы слуги – дзанни. Их у Корнеля нет, хотя к концу второго действия появляется персонаж, который будет вести всю интригу. Это служанка Лиза. За ее спиной тоже мерещатся всевозможные фантески – смеральдины и мирандолины. Но используя старинные лекала, Корнель создает принципиально иной персонаж. Во Франции времен Корнеля женщина занимает в обществе совершенно иное место, нежели в других странах Европы.

Не говоря о высокородных дамах первой половины XVII в., таких как маркиза де Рамбуйе, принцесса Монпасье, девица Скюдери, которые были не просто грамотными, но хорошо образованными и занимались активной литературной деятельностью, формируя и облагораживая нравы королевского двора, женщины-простолюдинки в городах принимали участие в ведении дел наравне с мужчинами. Еще в старинных французских фарсах сложился образ неукротимой и свирепой жены, которая управляет мужчиной. Бойкая и умная Лиза – взята Корнелем из жизни. С этой Лизы во французском театре начнется целая галерея служанок, которые крутят своими господами, как им вздумается.

Лиза влюбляется в Клиндора, полагая, что он – слуга, а значит ей ровня. Реальность оказывается иллюзорной: она отвергнута и собирается мстить.

Придаман очень волнуется за сына. Третье действие начинается конфликтом Изабеллы с отцом, Жеронтом. По всей вероятности, один актер играл две роли – Жеронта и Придамана или Алькандра. Жеронт – самодур, которого выводит из себя нахальная дочь. Да это почти сам

Придаман, который гневался на своего сына и потерял его! В «Иллюзии» Корнель выстраивает сложнейшие зеркальные коридоры, в которых образы отражаются, двоятся, троятся, приобретают иные смыслы и черты. Призрачная игра возникает в восприятии одного персонажа другим, каждым – себя и, наконец, самого зрителя, стоящего в партере театра *Marais*. Безошибочное знание абсурдно!

Матамора в третьем действии разоблачает Жеронт. Он не хочет подыгрывать этому фанфарону и болтуну: «Способен рассмешить нелепый ваш рассказ/ Но он невыносим, стократно повторенный». Театр рушится! Матамор прибегает к крайней мере, он взывает к Клиндору: «Скажи ему, кто я! Что совершил, скажи!». Реальность ткется из слов, из восприятия, она иллюзорна, и в этой иллюзорности раскрывается ее подлинность.

Этот парадокс Корнеля разворачивается в удивительной сцене объяснения Клиндора и Лизы.

У брака и любви различные стремленья:
Брак ищет выгоды, любовь – расположенья.
Так что же делать нам?… обидно мне и больно,
Что страсть моя должна рассудку уступить.
О, как бы я любил, когда бы мог любить
Того, кого хочу, кто мил мне в самом деле![9]

Женская часть публики в гневе, возлюбленный Изабеллы оказывается не таким уж постоянным. Мужчины, напротив, начинают уважать незадачливого любовника, он вполне похож на нормального человека. Корнель размывает маску Влюбленного, превращая Клиндора в узнаваемого молодого француза. Так маска преображается в драматический характер.

Корнель продолжает выписывать и характер Лизы, дает ей предлинный монолог, в котором любовь, пробужденная Клиндором, борется с жаждой мщения. И служанка у Корнеля больше не служанка, а человек с благородной душой.

Знакомые образы и характеры у Корнеля расплываются, зритель осознает, что ничего толком не понимает про героев спектакля. Чтобы вернуть чувство реальности, Корнель выводит на сцену Матамора. Матамор играет роль храбреца, но сам про себя все знает. Эта роль очень театральна, а театр более достоверен, чем реальность, поскольку последняя переменчива. Зритель смеется над трусом, который мнит себя храбрецом:

Спасайся! Вот они! Нет ни души. В чем дело?
Смелей вперед! Постой, дрожь сотрясает тело.
Я слышу их. Беги! То ветер прошумел.[10]

В конце третьего действия Матамор подслушивает объяснение Ла-Монтаня с Изабеллой и готов сразиться с наглым слугой, предавшим его. Но Корнель предпочитает внезапный финал – на сцену врываются Жеронт и Адраст. Адраст смертельно ранен.

На антракт зритель уходит охваченный нетерпением. Неверный Клиндор наказан, отправлен Жеронтом в тюрьму. Придаман в ужасе. Зритель сочувствует старому отцу, но Клиндор не выглядит в этой истории благородным героем. Корнель добивается сложной оптики, которая делает зрителя активным участником событий, испытывающим целую гамму самых противоречивых чувств.

В четвертом акте Корнель отдает все нити интриги Лизе. Ее характер все более усложняется – она приносит себя в жертву, обещая выйти замуж за брата тюремщика, и устраивает побег Клиндора из тюрьмы. Нет, она вовсе не превращается у Корнеля в героиню. Умная и ловкая девица умело руководит своей госпожой Изабеллой:

Идите складывать багаж и прихватите
С ним деньги Вашего отца. Вот посмотрите,
Что у меня в руке: ключи его! Я вмиг
Сумела их стащить, едва заснул старик.[11]

С одной стороны, Лиза победила в себе ревность и великодушно помогает Влюбленным, рассчитывая на признательность Клиндора; с другой стороны, ее благородство прекрасно уживается с замашками служанки, да и вообще на какую признательность Клиндора она надеется? («Обиды прежние я позабыть готова/ И на признательность твою надеюсь снова»[12]) Какие истинные мотивы скрываются за поступками героев?

Понятен зрителю только Матамор. Он четыре дня прячется на чердаке в доме Жеронта, пробуя укротить свой страх. Затем Матамор покидает свое убежище, и вместе с ним со сцены уходит стихия комедии.

Обороты набирает авантюрная история. Появляется тюремщик с ключами. Клиндору Корнель дает длинный монолог, в котором несчастный, готовясь к смерти, подводит итоги жизни. Перед его глазами возникают страшные картины казни. Они так реальны, что Придаман верит им, а не реальным сценам спасения сына. Алькандр завершает

свой волшебный «сеанс» в волшебном гроте обещанием счастливого финала. Теперь Придаману предстоит увидеть, что произойдет с его сыном через два года. Нарушая непрерывность действия второго, третьего и четвертого актов, Корнель не разрушает единство времени, которое проводит Придаман перед волшебным зерцалом Алькандра.

В «Разборе “Иллюзии”» Корнель писал: «Действие пятое – трагедия, однако слишком короткая, чтобы обладать истинным величием, которого требует Аристотель»[13]. Клиндор, благородный герой, заводит роман с супругой своего благодетеля герцога Флорилама. В темноте он принимает Изабеллу за новую возлюбленную. То, что является трагедией для Изабеллы и женщин в зрительном зале, мужчинам кажется фарсом. Застигнутый на месте преступления, Клиндор опять впадает в монолог, обращенный Изабелле:

Я говорил тебе и снова повторяю:
Так страсть моя сильна, что жизнь я презираю,
А сердце ранено настолько глубоко,
Что страх в нем возбудить, поверь мне, нелегко.
Я страстью ослеплен и, чтоб достигнуть цели,
Готов на риск любой… Коль страсти одолели,
Дано им бушевать, пока не минет срок.
Но в скором времени иссякнет их поток.[14]

Уважение зрителя к Клиндору тает буквально на глазах. Но отношение к нему внезапно меняется. Благородная мученица Изабелла хочет умереть прежде, чем муж любовницы убьет неверного Клиндора. Однако Клиндор уже заколот кинжалом. Прекрасная Изабелла, увидев смерть Клиндора, падает замертво…

Зритель в ужасе. Действие в гроте прерывается воплем Придамана, умоляющего Алькандра пощадить неразумного сына. А значит и неразумного отца, который не смог воспитать его в духе добродетели. Придаман готов умереть – отцу, пережившему смерть сына, незачем больше жить. В тексте пьесы ремарка: «Занавес опускается, сад с трупами Клиндора и Изабеллы исчезает; волшебник и отец Клиндора выходят из грота»[15].

Настоящая трагедия для Придамана развернется в последнем явлении. «Занавес в гроте поднимается, и все актеры вместе с привратником выходят на сцену. Отсчитывая деньги за столом, каждый из них берет свою часть»[16]. О ужас! Клиндор – актер!!!

Театр стал прибежищем для «блудного сына» Придамана и его благородной жены. Свою печальную историю они сыграли для зрителей. Их страсти так захватили публику, что реальностью стала театральная иллюзия. Собственно, задача актеров и состоит в том, чтобы невозможно было отличить Мондори от Клиндора или Ла-Монтаня.

Алькандр утешает благородного отца хвалебной речью о французском театре, которым наслаждаются даже короли. Создавая свою апологию театра, Корнель удивительным образом обратился к самой его сути – к иллюзии, которая создается из реальности, в свою очередь, еще более иллюзорной. Его пьеса о театре и об актерах была принята безоговорочно. Ей рукоплескал весь Париж и, конечно, двор вместе с кардиналом Ришелье.

Корнель поднял театр на пьедестал, и отныне он займет центральное место в кругу других искусств Франции. А в войне парижских театров в 1636 г. победил *Marais*. За него ногами и деньгами проголосовал зритель, с восторгом принявший новую постановку труппы Мондори.

Тем временем, сам Мондори уже вовсю репетировал роль Родриго в новой пьесе Корнеля «Сид».

[1] В 1660-е гг. она снова идет в Париже.

[2] *Корнель П.* Театр. М.: Искусство, 1984. Т. 1. С. 148.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 154.

[5] Там же. С. 151.

[6] *Карпенко Е.К.* Семантика грота во французских садах XVI в. / hse.ru/data/2009/12/15/1230160509/karpenko_grotte.doc

[7] *Корнель П.* Указ. соч. Т. 1. С. 159–160.

[8] Там же. С. 164.

[9] Там же. С. 181–182.

[10] Там же. С. 183.

[11] Там же. С. 195.

[12] Там же. С. 196.

[13] Там же. С. 217.

[14] Там же. С. 210.

[15] Там же. С. 213.

[16] Там же.

Людмила Старикова

Фёдор Григорьев сын из рода костромичей Волковых

Новые документальные сведения – против мифов

В Год театра – 2019 – вспыхнула опять полемика вокруг Ярославского театра им. Ф. Волкова: является ли он «первым профессиональным театром в России» (т.е. до учреждения в 1756 г. «Русского для представлений трагедий и комедий театра», основанного в Петербурге Указом императрицы Елизаветы Петровны), хотя, казалось бы, уже в конце XX в. мною в этом вопросе была поставлена жирная точка с ответом – «нет»![1]

В связи с этим нужно снова обратиться к самому Федору Григорьевичу Волкову (и понять, что же он все-таки основал?). Однако, чтобы оценить масштаб его личности и того, что он сделал в истории русского театра своей эпохи, необходимо вписать, увидеть его во всестороннем контексте его времени: общественном, культурном и собственно театральном, социальном, экономическом, бытовом, семейном и т.п.

Предки Волкова были потомственными костромичами. На основании Переписных книг города Костромы за разные годы первой половины XVIII в. была мною составлена Родословная таблица Волковых (см. таблицу). В самой ранней доступной нам Переписной книге города Костромы 1709 г., присутствуют четыре брата – сыновья **Григория** Волкова (самого его уже нет в живых). Это купцы 5-й сотни: старший – **Федор** (родившийся примерно в 1660-е гг.), живущий отдельным двором со своими сыновьями Герасимом, Григорием и Дмитрием; и живущие на общем дворе три других брата: **Андрей** (рожд. ок. 1670-го) с сыновьями Афанасием и Иваном, **Харитон** (рожд. ок. 1676-го) и **Иван** (рожд. в 1680-е гг.– это дед нашего Федора Волкова)[2].

Из Переписной Ландратской книги 1710 г. мы узнаем, что старшие братья Волковы Федор и Андрей были в числе «костромичей посадских лутчих людей», принимавших участие в переписи; оба они грамотные, в отличие от некоторых других «лутчих людей», так как в документе они подписываются за себя и за неграмотных товарищей: «<…> К сей скаске Андрей Волков и вместо Трофима Ботникова руку приложил. <…> К сей скаске Федор Волков и вместо Ивана Калашника руку приложил»[3].

В Переписной книге 1716 г. в Костроме записан только двор, в котором из братьев один Харитон; Андрея и Ивана нет, они уже умерли, на дворе с Харитоном живут вдовы его братьев: Андрея – Соломонида Трофимовна с сыновьями: Афанасием (женатым уже) и Иваном, и с дочерьми; и вдова Ивана – Антонида Ивановна (бабка нашего Федора) с сыном Григорием семи лет (отцом нашего Федора)[4]. Двор старшего брата – Федора Волкова – пуст: «а он выписан з женою и з детми в Санкт Питербурх на вечное житье»[5], среди других «шести дворов посацких же людей, которые з женами и з детми выписаны в Санктпитербурх на вечное житье»[6] по указу государя Петра I.

Из Переписной книги 1718 г. процитируем: «Ведомость о имянной переписке в Камер коллегию Костромской правинции <…> По указу Великого государя, а по наряду из Ратуши Костромской, купецким тяглых и безтяглых людем и з детми, и з братьями, и с племянников их, сколко,

Ф.Г. Волков.
Гравюра Е. Чемесова
с портрета А. Лосенко.
1764

в каковы леты мужеска и женска полу явилось, и что явствует ниже сего: <…> Харитон Волков ***мв*** (42), племянники: Афонасей ***к*** (20), Иван ***ді*** (14), Григорей ***ѳ*** (9) лет; у него [т.е. Харитона.– *Л.С.*] жена Федора сорока, у нее дочь Парасковья ***д*** (4), сноха Соломонида ***мз*** (47) [вдова Андрея.– *Л.С.*], сноха Анна ***к*** (20) [жена Афанасия.– *Л.С.*], Анна ж ***еі*** (15) [жена Ивана.– *Л.С.*], дочери [умерших Андрея и Ивана. – *Л.С.*]: Евдокея ***аі*** (11), Агрипена (9), Анна семи, Евдокея ***s*** (6), сноха Антонида ***л*** (30) [вдова Ивана.– *Л.С.*]»[7].

По переписной «Книге городоваго купечества разных городов» 1722 г. в Костроме «в пятой сотне»: сыновья Андрея Волкова – Афанасий и Иван живут уже отдельно своим двором; Харитон на своем дворе вместе с племянником Григорием (которому 13 лет). В начале 1720-х гг. (вероятно, ок. 1724-го) вернулся в Кострому из Петербурга и старший брат Федор Григорьевич Волков с сыновьями и внуками[8].

Однако, как видно из вновь найденных документов (не касающихся переписи), Федор Волков-старший и его сыновья, будучи в Петербурге, не теряли связи с Костромой, а вернувшись в нее, не порывали связи с Петербургом. Они имели в Костроме и уезде полотняные заводы и вели обширный торг в столице, а в Костроме и округе, размножая и укрупняя свое производство, покупали лавки и дворы. Так в 1731 г. Федор Волков-старший взял закладную у «костромичей посацких людей» отца и сына Наливаевых на их «двор с строением и землею и яблочным садом в Костроме» (за деньги, данные им взаймы на срок в полгода, за неплатеж которых двор и земля должны были отойти Федору-старшему)[9]. В апреле 1736 г. «костромитин посацкой человек Василей Осипов сын Лапин дал закладную костромитину ж посацкому человеку Дмитрею Федорову сыну Волкову» на две свои лавки, одну – «в мушном ряду на площади», другую – «в Костроме в новом рубленом городе в замошном ряду» (за деньги, взятые взаймы на срок, за неплатеж которых лавки должны были отойти к Дмитрию Волкову)[10]. В марте 1737 г. «Костромитин посацкой человек Василей Савин сын Крашенинников дал купчую костромитину посацкому человеку Дмитрею Федорову сыну Волкову на двор свой с хоромы и с огородом в Костроме на посаде в Стрелные улице, а в межах двор и с огородом по сторону с двором Василием Маркеловым, а по другую сторону пустая земля Федора Григорьева сына Волкова»[11]. Через две недели, в том же марте Дмитрий Федорович Волков купил у Лариона Лукича Ржавитинова его «лавочные пустые места в Костроме в новом рубленом городе в средном ряду»[12].

Другие их родственники, как сыновья Андрея – Афанасий и Иван, имевшие мясные лавки в Костроме, вели торг в столице и иных городах[13]. Вероятно, и прочие члены этого рода были связаны своим промыслом и с Петербургом, и с Москвой.

Это подтверждается обнаруженными нами финансовыми документами, так называемыми векселями о пересылке больших (по тем временам, даже очень больших) сумм денег из Петербурга в Кострому членами семей Волковых.

Так, в документе «Из дел Петербургского соляного комиссарства» в «Книге донесений <…> от частных лиц о приеме денег для перевода по векселям в другие города. 1738–1740» есть запись:

«Июль 21 числа 1739 году.

Доношение костромскаго купца Ивана Волкова о приеме у него собственных ево денег дву тысячь четырех сот рублев и о выдаче

Вид Костромы с Волги. Литография с гравюры XVIII в.

толикаго ж числа в Костроме от соляной продажи из збору 1739-го году костромскому же купцу Григорью Волкову»[14].

И далее:

«Август, 26-го 1739 году.

В камисарство соляной канторы доносит костромитин купецкой человек Иван Григорьев сын Волков, а о чем, тому следуют пункты

1. Имея при Санктпитербурге собственных своих торговых денег две тысячи пятьдесят рублев, и во оную сумму объявляю: серебряной рублевой манеты тысячу дватцеть пять рублев, медных пятикопеечников тысячю дватцеть пять рублев.

2. А вместо оных желаю, чтоб повелено было толикое ж число две тысячи пятьдесят рублев выдать в Костроме отцу моему Григорью Федорову сыну Волкову купцу костромскому от соляной продажи из збору 1739-го году»[15].

В данных документах речь идет о внуке Федора-старшего – Иване от среднего его сына Григория (см. родословную таблицу).

Следующий документ относится к сыновьям Андрея – Афанасию и Ивану, имевших в Костроме мясные лавки и торговавших в Петербурге и других городах:

«Из дел Петербургского соляного камисарства.

Книга дел о приеме денег 1742 году

<…> Подано августа 3-го дня 1742 году.

Николо-Надеинская церковь в Ярославле. Фото С. Прокудина-Горского. 1910

В Камисарство соляной канторы доносит костромской купец Афонасий Волков, а о чем, тому следуют пункты

1. Имею я при Санкт Петербурге собственных своих денег тысячу пять сот рублев, в том числе: серебряных монет пять сот рублев, медных пятикопеешников пять сот рублев, денежек пять сот рублев.

2. А вместо оных желаю, чтоб повелено было толикое ж число тысячу пять сот рублев выдать мне, Волкову, в Костроме от соляной продажи из збору сего 1742 году»[16].

Мы имеем документ из Костромского магистрата, датированный 18 февраля 1742 г., т.е. непосредственно предшествовавший выше процитированному, в нем сообщается, что «<…> костромичи посадских людей Афанасий Андреев сын Волков и Андрей Герасимов сын Беляев в городе Костроме в мясном ряду на площади имеют купечество и <…> говяжье мясо и свиное в нынешнем 1742-м году приуготовляется у них в отпуски от Костромы до Санктпитербурха и в другие городы <…>»[17]. В этом же документе сообщается, что поедет Андрей в Петербург с братом Иваном[18]. В 1746 г. Иван Андреев сын Волков был убит «от лихих людей» в Костромском уезде, когда ездил приторговывать фуражное зерно для скотины[19].

В газете «Санкт-Петербургские ведомости» за 1748 г. было обнаружено любопытное объявление: «№ 64, во вторник, августа 9 дня. Сего месяца 11 числа поутру в 11 часу, по определению Магистратской

конторы на Васильевском острову в новопостроенном рынке, две порожния лавки купцов Ивана Волкова и Григорья Чернова чрез аукциониста Меллера проданы быть имеют»[20]. К которому Ивану из Волковых может относиться это сообщение, пока не выяснено.

Из документов более позднего времени – 1760-х гг. – выясняются подробности материального состояния членов рода Волковых поколения нашего Федора Волкова (Ивана, внука Федора-старшего от его младшего сына Дмитрия):

«Из дел о пересылке денег через Соляную контору. 1765–1766.

«Подано июля 14-го дня 1765 году

В Санкт Петербурскую Соляную кантору от костромскаго купца и полотняной фабрики содержателя Ивана Дмитриева сына Волкова

Доношение

При сем объявляю наличных денег медною манетою тысячу пять сот рублев и оные соблаговолено б было принять, а толикое ж число выдать в Костроме с пригородью из соляного збору костромскому ж купцу и полотняной фабрики содержателю Дмитрию Федорову сыну Волкову; и о том дать указной вексель. А в случае наличных денег неимения, пока соберутся, то он обождет и данного векселя не протестует. О чем от Соляной канторы требую резолюцию.

На ту доношению костромской купец Иван Дмитриев сын Волков руку приложил»[21].

Через год, в июне 1766 г. Иван Дмитриевич пересылал в Кострому своему отцу 2000 рублей[22].

Кроме близких родственников по линии Волковых, с Петербургом был связан и отчим нашего Федора Волкова – Федор Васильевич Полушкин и его родичи. Кстати, предки Полушкина, его дед и отец (выходцы из крепостных крестьян ярославского уезда) в 1731 г. «записались в Санкт Петербургское купечество»[23].

Нами найден документ 1742 г. о получении Ф.В. Полушкиным значительной суммы (1500 руб.) в Ярославле «из соляного сбора 1742 г.» взамен внесенных денег (1500 руб.) его приказчиком Ветошкиным в Петербурге в комиссарство соляной конторы[24].

По всей видимости, это лишь немногие дошедшие до нас документы, однако и они весьма информативно свидетельствуют о материальном состоянии Волковых и их социальном положении.

Федор Григорьевич Волков родился 9 февраля (с. ст.) 1729 г. в Костроме. Он был первенцем Григория Ивановича и Матрены Яковлевны,

Фрагмент алтаря Николо-Надеинской церкви в Ярославле. По эскизу Ф.Г. Волкова. 1750-е

у которых затем родились еще четыре сына-погодки: Алексей, Гаврила, Иван и Григорий, появившийся на свет, когда отца уже не стало (в конце 1735 – начале 1736-го). Судя по Переписным книгам, отец Федора родился примерно в 1709–10 г. и умер, вероятно, в октябре 1735-го, так как его вдова (мать Федора) могла выйти замуж за Полушкина не ранее, чем через год положенного по обычаю траура (для женщины-вдовы). Нами найдена метрическая запись о бракосочетании Ф.В. Полушкина и М.Я. Волковой:

«Книга ростовской епархии града Ярославля церкви Николая Чудотворца, что на волском берегу, попа Максима с причетники записная о прихоцких тоя церкви людех на три части, кто имяны когда родились, браком сочетались и померли, и в каковы кто лета, прошлого 1736 году генваря с перваго числа <…> Часть вторая о бракосочетающихся:

Числа в 736 году венчаны

27 в октябре Ярославца посацкого вдовца Федора Васильева сына Полушкина со вдовой Матроной Яковлевой обоих вторым браком»[25].

Там же была найдена запись от 22 июня 1736 г. о смерти первой жены Полушкина «Агрипены Ивановой»[26] (для вдовцов срок траура не определялся так жестко).

Вскоре мать Волковых со старшими сыновьями переехала в Ярославль, где отчим завел серные и купоросные заводы. В 1740 г. появился

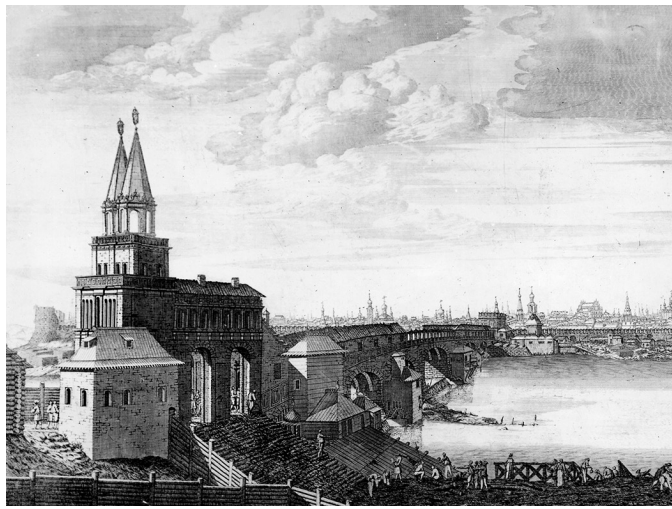
у них сводный брат – родился «в декабре, 13-го, у Федора Васильева сына Полушкина сын Игнатий»[27], умерший 15 октября 1744-го[28]. После чего Полушкин обратил свои надежды на подрастающих пасынков.

Федор (вероятно, и младшие братья) получили домашнее образование, о чем отчим сообщал в документах: «не щадя собственного своего капитала, содержа для обучения их при доме на своем коште учителей, и обучал грамоте, и писать, и другим наукам, також и завоцким произвождениям и купечеству»[29]. С 1741 по 1748 г., вероятно, и в 1749-м Ф. Волков «находился в Москве в науках»[30] (явствует из бумаг, подписанных самим Федором).

Историки разных поколений пытались дать ответ на вопрос: где и чему учился (или мог учиться) Ф.Г. Волков вообще, и где, когда, под влиянием кого и чего у него зародилось пристрастие, а затем и страсть к театру, ставшая главным делом его жизни, круто изменившая его судьбу (казалось бы, уже определенную происхождением)? Каким образом, как и почему ярославский купчик стал выдающимся профессиональным русским актером тогда, когда сам национальный наш театр еще только зарождался в столицах?

Первые биографы Волкова по этому поводу высказались достаточно лаконично. Так, Я. Штелин записал в своих мемуарах, опубликованных Иоганном Иозефом Хайгольдом в 1769 г.: «Федор Григорьевич Волков, благовоспитанный сын купца из Ярославля, в совершенстве изучил в Москве немецкий язык, примерно в 1748 г. познакомился в Петербуге с Аккерманом, Сколяри и Гильфердингом [актерами Немецкой комедии. – *Л.С.*] и из-за своей природной склонности часто посещал их театр»[31].

Н.И Новиков в первой биографии Ф. Волкова, изданной в 1772 г., написал более пространно, но менее конкретно: «Сей Полушкин <…>, увидя остроту старшаго своего пасынка, отослал его в Москву для обучения музыке и немецкому языку, на котором он потом говорил, как природный немец <…> В прочем главная его склонность была к театру: с самых юных лет начал он упражняться в театральных представлениях с некоторыми приказными служителями. <…> В 1746 году отправлен он был вотчимом своим в Санктпетербург для некоторых дел по его промыслу; но он по приезде в сию резиденцию, исправя наперед порученное ему дело, дал полную свободу стремлению к любопытству своих склонностей. <…> Более всего прилепился он к театру, и по случаю знакомства, несколько раз видя представление Италианской

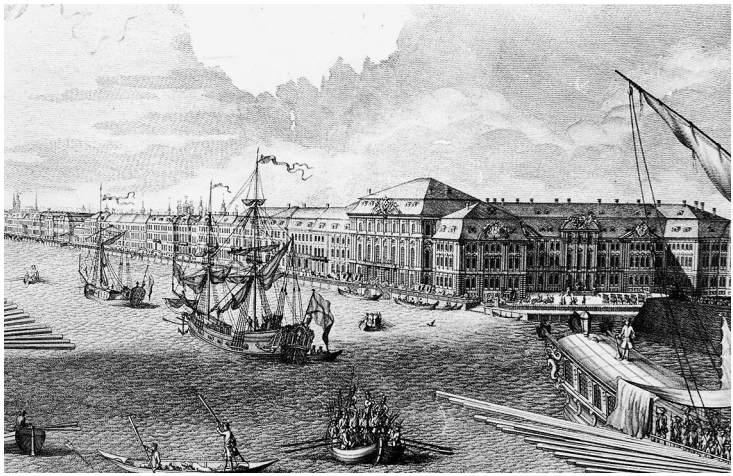


Всехсвятский каменный мост на фоне панорамы Москвы.
Гравюра П. Пикарта. Нач. XVIII в.

оперы, почувствовал желание сделать и у себя в Ярославле театр, дабы представлять на нем самому русския театральныя сочинения»[32].

Из всего сообщенного Штелиным и Новиковым об ученичестве Волкова документально подтверждено много позже только то, что «<…> он, Волков с 741 году по 748 год не был [при заводах. – *Л.С.*], а находился в науках в Москве»[33], при этом в документе не указывалось, где он учился. Версия о Славяно-греко-латинской академии, введенная в биографию Ф. Волкова в 1838 г. А.А. Шаховским[34], была в конце 1980-х гг. документально опровергнута[35], оставалось предположение об учении его частным образом у частного лица (или частных лиц) в конторе или на фабрике, или у мастера; упоминания о подобных «учениках» встречаются довольно часто в многочисленных архивных делах XVIII в.

Существенным является то, что Федор Волков как актер сформировался в Москве. Здесь он попал в насыщенную театрально-зрелищную атмосферу: мог часто посещать представления Немецкой комедии (оба биографа подчеркивали отличное знание им немецкого языка), и спознался с московскими актерами трупп «охотников», среди руководителей и участников которых находились представители и купеческого сословия (что, вероятно, придавало уверенности молодому ярославскому купцу).



Петербург. Фрагмент гравюры по рис. М. Махаева. 1753

Оба первых биографа сообщили, что Ф.Г. Волков бывал и в Петербурге (Штелин датирует эту поездку 1748-м годом, а Новиков – 1746-м, но оба подают ее как явление разовое, исключительное).

В этой связи нужно было понять, какие возможности имел мальчик и юноша Федор Волков. То есть необходимо точно представить материальное и социальное положение его семьи (и шире – рода Волковых, так как в XVIII в. родственные взаимоотношения между отдельными семьями в нем бывали достаточно тесными и складывались традиционно иначе, чем в современном мире, что видно и из выдержек, представленных здесь). Теперь на основании процитированных выше документов можно заключить, что бывать в Петербурге Федор Волков мог довольно часто и оставаться там у родственников подолгу, наблюдая, впитывая и осваивая все многообразие театрально-зрелищной жизни столицы, как, впрочем, и в Москве. Имея документально исследованный российский театрально-зрелищный контекст той эпохи (1730–1750-х гг.[36]), вполне возможно представить, как, где, у кого и каким образом Федор Волков мог образоваться и сформироваться как актер и театральный деятель.

Известно, что ближайшими друзьями Ф.Г. Волкова являлись Н.Н. Мотонис и Г.В. Козицкий (литераторы и переводчики), Е.П. Чемесов (рисовальщик и гравер) и А.П. Лосенко (придворный певчий, впоследствии художник).

С Николаем Николаевичем Мотонисом Федор Волков мог подружиться еще в юности в Москве, где в 1730-е гг. проживала семья «малороссийского грека» Николая Мануйловича Мотония[37]. Он был близко знаком с придворными певчими, набиравшимися в основном «из малороссиян», которые участвовали в 1740–1750 гг. в спектаклях итальянских опер в качестве хора. В 1746 г. в этот хор был привезен в качестве «малого певчего» из «Нежинского полку города Глухова» Антон Лосенко[38]. Кто-то из придворных певчих мог проводить Волкова в театр и за кулисы. Это, несомненно, произвело на юношу Волкова огромное впечатление (он был очень музыкален, играл на скрипке и клавикордах, пел итальянские арии, как следует из ведомостей его успеваемости в Кадетском корпусе[39]).

Находясь в столичной многоликой театральной среде с 12 до 20 лет, Федор Волков, конечно же, воспринял в ней все то, что необходимо было его творческой натуре (вполне возможно, что он всему происходившему был не только свидетель, но в чем-то и непосредственный участник).

«Ученичество» его закончилось в 1748 г., потому что 22 апреля умер его отчим[40]. Федор вернулся в Ярославль, но еще наезжал в старую и новую столицы в 1749 г. до смерти матери (произошедшей 6 июня)[41]. Ф.Г. Волков остался в семье за старшего, стал хозяином и заводов, и своей судьбы. Именно тогда (в конце 1749 г., когда закончился семейный траур) он смог дать волю театральным пристрастиям, употребляя свой капитал и занимая младших братьев по своему личному усмотрению, и организовал театральную труппу. Несомненно, что и до этого момента Ф. Волков иногда от случая к случаю устраивал домашние спектакли в Ярославле силами своих братьев и некоторых приятелей, но это была совсем еще домашняя любительская затея.

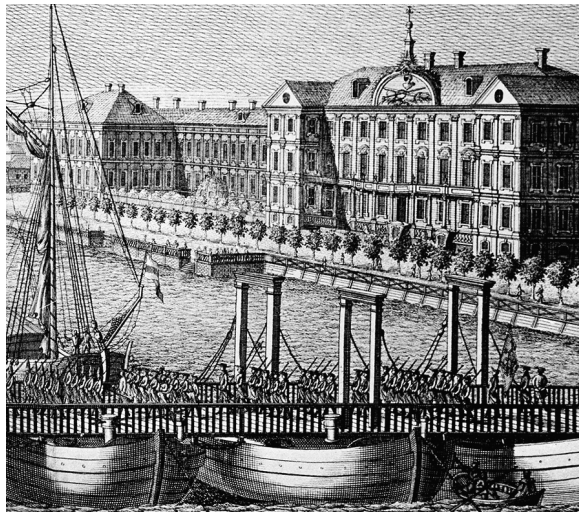
Предшествующие историки считали, что Волковская ярославская труппа прошла в своей деятельности два этапа: любительский и профессиональный. Профессиональный отсчитывали от 1750 г., основываясь на единственном известном (и до сих пор) документе. Это «челобитная» ярославского купца Е. Холщевникова с жалобой в Ярославскую провинциальную канцелярию на побои, датированная 8 января 1750 г.:

«<…> Сего генваря 8 числа, будучи я в доме ярославского купца Григория Серова, где *тогда* [курсив мой. – *Л.С.*] производилась комедия, шел в дом мой, и со мною же шли Ярославской провинциальной

канцелярии канцелярист Яков Попов, ярославские купцы Алексей Волков з женою, Козма Крепышев и другие многие <…>»[42].

Хотя в процитированной челобитной имя Ф.Г. Волкова не упоминается, тем не менее речь идет о спектаклях именно его труппы (так как других в Ярославле в этот период не было); и с «комедии» шли его брат Алексей Волков и «канцелярист» Яков Попов – член его труппы. В этой челобитной есть фраза, подчеркивающая идентичность Волковской ярославской труппы и московских полупрофессиональных трупп «охотников» этого периода: «<…> в доме ярославского купца Г. Серова, где *тогда* [курсив мой. – *Л.С.*] производилась комедия». «Тогда», т.е. 8 января 1750 г., «комедию» (спектакль) играли в доме купца Серова; дом мог быть арендован Волковым у хозяина или же предоставлен бесплатно. Больше никаких документальных свидетельств о существовании труппы Ф.Г. Волкова ярославского периода мы не имеем.

Некоторые историки отсчитывали «профессиональный» этап его ярославского театра от момента постройки большого театрального здания (относя это к 1750 г.), основываясь на мемуарах Я. Штелина: «По возвращении своем в Ярославль он соорудил сцену в большой комнате дома своего отца, разрисовал ее сам и сформировал первую труппу из своих 4-х братьев, 2-х Поповых, Митревского [Дмитревского.– *Л.С.*] и Иконилова [Иконникова.– *Л.С.*]. <…> Наконец в 1750 году Волков построил свой театр, на купленном для того месте; на строительство *сцены* [курсив мой.– *Л.С.*] деньги дали окрестные дворяне. С этого момента они ставили свои пьесы за деньги. <…> Императрица услышала об этом и в 1752 году приказала всю труппу привезти в Петербург»[43]. Нужно иметь в виду, что Штелин писал свои мемуары в 1767 г., спустя почти пять лет после смерти Волкова, не будучи при его жизни близко знаком с ним и имея в памяти образ уже не того 20-летнего юноши (1750-го г., которого он не знал совсем), а возвеличенного «первого русского актера» (получившего дворянство за заслуги перед троном). Вдобавок Штелин никогда не бывал в Ярославле, не видел этого театра, и не очень вникал в условия реальности существования русских любительских и полупрофессиональных трупп «охотников» (для него они оставались, вероятно, на уровне «игрищ», виденных им вскоре после приезда в Петербург в 1730-е гг., описанных им в мемуарах[44]; и он не мог представить, что подобную труппу вызвали ко двору). К тому же выражение «*строительство сцены*» можно понять впрямую, как устройство и оснащение сцены в том доме, «где *тогда* происходила комедия», например,



Кадетский корпус. Фрагмент гравюры по рис. М. Махаева. 1753

в том же доме купца Серова (а также и в другом месте), затраты на это могли взять на себя хозяева помещений («окрестные дворяне»).

Н.И. Новиков в 1772 г. вслед за Штелиным также упоминает о постройке театра, правда, не конкретизируя год: «По возвращении своем в Ярославль, <…> начал он помышлять о исполнении своего намерения, и напоследок, по многих в том трудах, сделал он небольшой театр в своей комнате, и приговоря к себе братьев своих и других нескольких молодых людей, начал на нем играть. <…> Вскоре маленький театр стал тесен для умножающагося числа зрителей. Надлежало его распространить или сделать со всем новый. Но как вотчим его не столь был тароват, что бы покупать такия забавы, к которым он не весьма был страстен, толь дорогою ценою, то Федор Григорьевич возымел прибежище к зрителям. Они столь к театру им были уже приучены, что не захотели *лишиться сей забавы* [курсив мой.– *Л.С.*]. Каждый из них согласился дать по некоторому числу денег на построение новаго театра, который стараниями г. Волкова и построен, и столь был пространен, что мог помещать в себе до 1000 человек. При строении сего театра был он сам архитектором, живописцом и машинистом, а когда приведен был оный ко окончанию, то сделался он на сем театре и главным директором, и главным актером. <…> Слух об этом театре дошел, наконец, до императорского двора. <…> По причине сего-то слуха и потребован был ко двору по имянному указу сей г. Волков в 1752 г.»[45].

Елизавета Петровна.
Гравюра Е. Чемесова
с портрета П. Ротари.
1761

Указ императрицы от 3 января 1752 г., которым ярославцы вызывались в Петербург, является вторым (хронологически) достоверным фактом о ярославской труппе Ф. Волкова: «Всепресветлейшая державнейшая великая государыня императрица ЕЛИЗАВЕТА ПЕТРОВНА самодержица Всероссийская сего генваря 3 дня всемилостивейше изустно указать соизволила ярославских купцов Федора Григорьева сына Волкова он же Полушкин з братьями Гаврилою и Григорьем, которые в Ярославле *содержат* [курсив мой.– *Л.С.*] театр и играют комедии, и кто им для того еще потребны будут, привесть в Санкт-Петербург <…>»[46]. В этом Указе сам Федор Волков («он же Полушкин») назван «купцом» (а не директором театра и даже не медиатором – руководителем труппы). В документах о частных театрах и их владельцах, как-то: о Немецкой комедии, о «комедии у Покровских ворот», об Оперном доме Локателли – была замечена одна особенность – обычно оговаривалось, что такой-то владелец «имеет» театр, где представляется то-то и то-то. В документах же о труппах «охотников» говорится обычно, что некто (имярек) хочет «содержать» комедию там-то или «содержит» то-то и там-то. В выше процитированном Указе не говорится, что Ф. Волков «имеет» театр, а только «содержит» его. А в «Рапорте Ярославской провинциальной канцелярии об отправке Ф. Волкова с труппой в Петербург»

у всех членов труппы (как и у самого Ф. Волкова) означены их основная профессия или род занятий: «канцеляристы Иван Иконников, Яков Попов, пищик Семен Куклин, присланные из Ростовской консистории [обучавшиеся в духовной семинарии.– *Л.С.*] в Ярославскую правинциальную канцелярию для определнения, ис церковников Иван Дмитревской, Алексей Попов, ярославец посацской человек Семен Скочков, да жительствующия в Ярославле из малороссийцов Демьян Галик, Яков Шумской»[47]. Это свидетельствует о полупрофессиональном еще состоянии ярославской труппы, что подчеркивает родство ее с прочими русскими городскими (и, в первую очередь, с московскими) труппами «охотников» той поры[48].

Что касается постройки Ф.Г. Волковым большого театрального здания в Ярославле, то это нужно отнести к разряду легенд и мифов. Во-первых, в тяжбе с братьями Волковыми в претензиях Матрены Кирпичевой (дочери Ф.В. Полушкина от первого брака) на отдачу ей заводов отца, «все без остатку», минуя его пасынков – она в 1754 г. заявляла: «<…> А на возобновление де тех заводов и на покупку серной руды, и котлов, лесу и дров, и кирпичю, и протчей всякой надобности потребно денег немалое число. Токмо де означенные Волковы на оные потребности по многим ее требованиям денег в общество ничего не дают»[49]. Если бы в Ярославле было построено Ф. Волковым здание театра, то Кирпичева обязательно указала бы на эту «недвижимость», потребовав передать ее в счет компенсации.

Во-вторых, если бы в Ярославле было выстроено театральное здание на 1000 мест, да еще на «деньги жителей» города, то оно должно было использоваться в торжественных случаях для «общественных собраний», требующих большого скопления народа, как например, во время «высочайшего присутствия». Вскоре после коронационных торжеств, в мае 1763 г. Екатерина II посетила Ярославль и подробно осматривала многие его достопримечательности, о чем сообщал «Камер-фурьерский журнал»[50], «Ежемесячные сочинения и известия о ученых делах»[51] и др. Императрица «изволила смотреть» монастыри, сады, Кедровую рощу; фабрики в домах купцов, «изволила прогуливаться по фабрике Затрапезнова и смотреть делающихся там скатертей, салфеток, ковров и протчего»; устраивала «смотр» купеческих жен и девиц, каталась на ладьях по Волге и т.п. Однако о театре нет никакого упоминания (а это всего через месяц после скоропостижной смерти знаменитого ярославца – очень хорошо ей знакомого Ф.Г. Волкова, возведенного ею

в дворянство за его «вернорадетельные услуги, усердие и верность»; на похороны которого всего месяц назад она пожаловала огромную сумму в 1350 руб.[52])!

В-третьих, судя по документам Берг-коллегии, с 1748 г. Ф.Г. Волков не проявлял особого интереса к заводским делам (вероятно, пользуясь немощью, болезнью и смертью отчима), и всецело был устремлен в будущее. И в этом будущем вряд ли его целью было «*не лишить забавы*» ярославских жителей. Его ум и таланты требовали другого уровня и размаха – его влекла столица и мечта о настоящем большом театре – русском театре в масштабе национальном (государственном). И он оказался востребованным, находясь в нужное время, в нужном месте – как точно подметил Новиков: «В сие время об основании Российского театра имели уже попечение, и сочиненныя первым основателем Российского театра г. Сумароковым трагедии были играны на комнатном придворном театре благородными особами»[53].

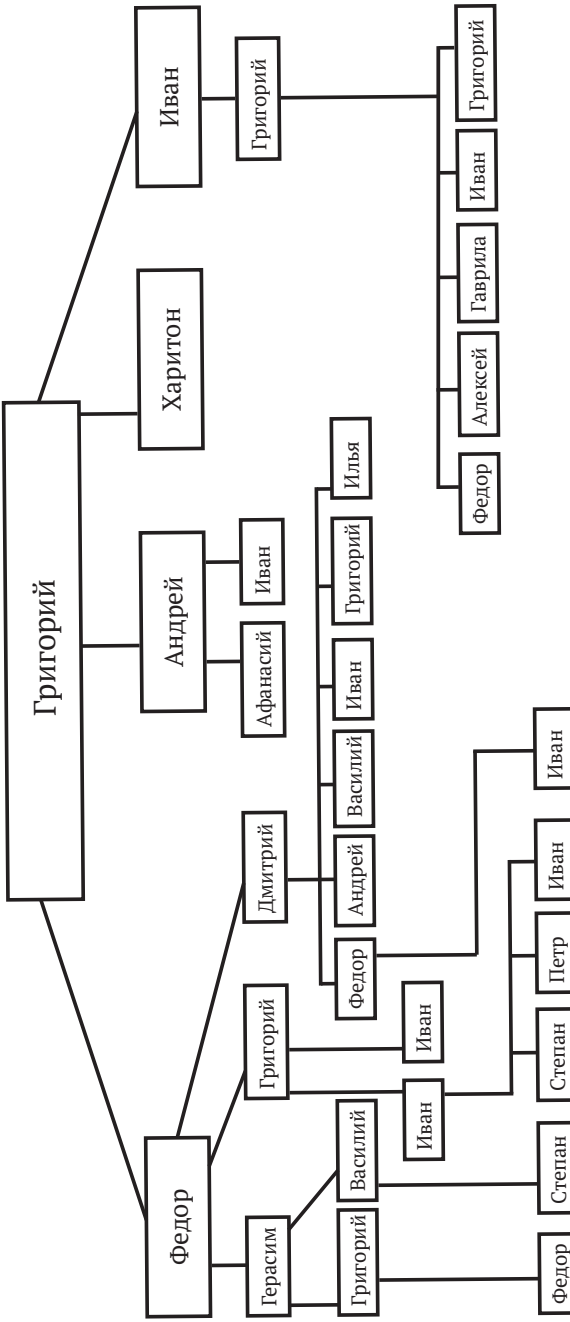
Еще во 2-й половине 1740-х годов императрица приглядывалась к разным любителям – исполнителям «российских комедий»: 3 октября 1746 г. в Петергофе сыграли какие-то комедианты «российскую комедию», за нее им пожаловали 500 рублей[54], но больше не приглашали. 4 декабря 1750 г. Елизавета «в Смольном своем доме», где «в покоях сделан был театр», смотрела «Русскую комедию, сочинения музыканта Каминскаго, “Ноксион” называемую, которую играли разных команд служители»[55], но никакого продолжения не последовало. И вот после завершения придворных спектаклей кадет, продолжавшихся с января 1750 г. по декабрь 1751-го, когда стало ясно, что представлять русские трагедии и комедии при дворе больше некому, а А.П. Сумароков был полон новых планов – императрица санкционировала Указ от 3 января 1752 г. В нем впервые упоминается имя Федора Григорьевича Волкова в связи с историей русского театра.

По поводу того, кто сообщил императрице о труппе Ф. Волкова, никаких документальных свидетельств нет (пока их не обнаружено, но думается, что их могло и не быть). Из текста самого Указа можно заключить об очень подробной и конкретной осведомленности сообщившего эти сведения (похоже, что они исходили из первых рук, может быть, от самого Ф. Волкова, и были переданы через знакомых придворных певчих их «патрону» А.Г. Разумовскому, а им – самой императрице, в чем был, вероятно, заинтересован и его генералс-адъютант А.П. Сумароков, мечтавший о русском театре).

А.П. Сумароков.
Гравюра И.Г. Зейферта
с портрета Ф. Рокотова.
1777

Мы можем утверждать, что Ф.Г. Волков создал в Ярославле театральную труппу, идентичную русским труппам «охотников» (в частности, московским), и что она прошла в своей деятельности такие же два этапа: «ранний» – чисто любительский и «зрелый» – полупрофессиональный. Именно на этой полупрофессиональной стадии труппу и вызвали в Петербург. Поэтому и ярославский «театр» (т.е. спектакли волковской труппы 1750 г.) нет оснований считать «первым профессиональным театром России»).

После нескольких публичных спектаклей труппы Ф.Г. Волкова в Петербурге, проходивших в начале февраля 1752 г. на сцене театра «Немецкой комедии» в Морской улице и одного закрытого представления в Оперном доме (уже в Великий пост)[56], в столице оставили только 4-х ярославцев: И.А. Дмитревского и А.Ф. Попова («из церковников», т.е. учившихся в семинарии и, вероятно, участвовавших в школьных спектаклях, их вскоре отдали в Кадетский корпус); и самого Федора Волкова, которого с младшим братом Григорием причислили к придворному театру. Остальных членов ярославской труппы отправили обратно в Ярославль к их занятиям и месту службы (в Ярославскую провинциальную канцелярию, а отнюдь не в театр), повысив в канцелярских чинах[57] (после их возвращения о «комедиях» в Ярославле сведений нет).



Родословная рода Волковых (по мужской линии)

Для Федора Волкова же отныне начался профессиональный театральный период его жизни. Заслуга Ф.Г. Волкова – «первого русского актера» – в том, что он благодаря своим талантам сумел чутко уловить, впитать, синтезировать и аккумулировать все то, что до него было разбросано, раздроблено, разобщено и расслоено.

Долгое время бытовала логика: появился Волков и основал русский профессиональный театр. На самом деле же логика иная – обратная: длительный процесс развития театра в России *породил и сформировал* театрального деятеля Ф.Г. Волкова, который в свою очередь способствовал завершению одного из главных этапов основания профессионального русского театра.

[1] *Старикова Л.М.* Проблема фактологического изучения жизни и творчества Ф.Г. Волкова и русского театра его времени: диссертация на соискание звания кандидата искусствоведения. ГИИ, Москва, 1986. С. 118–124. *Она же.* О Федоре Волкове. В поисках истины. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2013. С. 248–252.

[2] РГАДА. Ф. 350. Оп. 1. Д. 202. Л. 55 об. Опубл.: *Старикова Л.М.* О Федоре Волкове… С. 236–237.

[3] Там же. Д. 204. Ч. I. Л. 1–2. Опубл.: Там же. С. 237.

[4] Там же. Д. 208. Л. 71 об. Опубл.: Там же. С. 240.

[5] Там же. Л. 72. Опубл.: Там же.

[6] Там же. Л. 125 об. Опубл.: Там же.

[7] Там же. Д. 263. Л. 257, 269. Опубл.: Там же.

[8] Там же. Оп. 2. Ч. 1. Д. 1810. Л. 833. Опубл.: Там же. С. 240–241.

[9] РГАДА. Ф. 615. Оп. 1. Д. 4755. Л. 41. Публикуется впервые.

[10] Там же. Д. 4757. Л. 55, 56 об. Публикуется впервые.

[11] Там же. Д. 4758. Л. 65. Публикуется впервые.

[12] Там же. Л. 70 об. Публикуется впервые.

[13] См. *примеч. 17*.

[14] РГАДА. Ф. 355. Оп. 1. Д. 72. Л. 26 об. Публикуется впервые.

[15] Там же. Л. 33. Публикуется впервые.

[16] Там же. Д. 92. Л. 280. Публикуется впервые.

[17] РГАДА. Ф. 739. Оп. 1. Д. 30. Л. 1, 4. Публикуется впервые.

[18] Там же.

[19] Там же. Д. 36. Публикуется впервые.

[20] СПб. ведомости. 1748. № 64. С. 500.

[21] РГАДА. Ф. 353. Оп. 2. Д. 140. Л. 28. Публикуется впервые.

[22] Там же. Ф. 355. Оп. 1. Д. 52. Л. 3. Публикуется впервые.

[23] Там же. Ф. 285. Оп. 1. Д. 1089. Л. 43. Публикуется впервые.

[24] Там же. Ф. 355. Оп. 1. Д. 92. Л. 160–161. Публикуется впервые.

[25] ГАЯО. Ф. 230. Оп. 1. Т. 1. Д. 63. № 24. Л. 55. Опубл.: *Старикова Л.М.* О Федоре Волкове… С. 281.

[26] Там же. Л. 55 об. Опубл.: Там же.

[27] ГАЯОР. Ф. 197. Оп. 1. Д. 290. Л.12. После перевода архива Консистории из г. Ростова в Ярославль изменены архивные данные этого дела: ГАЯО. Ф. 230. Оп. 1. Д. 246. Л. 12. Публикуется впервые.

[28] ГАЯО. Ф. 230. Оп. 13. Т. 1. Д. 665. Л. 7. № 5. Л. 7 об.

[29] Там же. С. 58–59.

[30] Там же. С. 62. № 6.

[31] *Stählin J.* Zur Geschichte des Theaters in Rußland // M. Johann Joseph Heigold's Beylagen zum Neuveränderten Rußland. Th. 1. Riga und Mitau, 1769. S. 408. Цит. по рус. переводу: *Штелин Я.* К истории театра в России // Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730–1740. Вып. 1 / Сост., автор вступ. ст. и коммент. Л.М. Старикова. М.: Радикс, 1996. С. 591.

[32] *Новиков Н.И.* Волков Федор Григорьевич // Ф.Г. Волков и русский театр его времени. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. С. 205–206.

[33] См. *примеч. 30*.

[34] Энциклопедический лексикон. СПб.: тип. А. Плюшара, 1838. С. 353–355.

[35] *Старикова Л.М.* О Федоре Волкове… С. 242–244.

[36] *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII в. // Памятники культуры. Новые открытия. 1986. М.: Наука, 1997. С. 133–188; Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730–1740. Вып. 1 / Сост., автор вступ. ст. и коммент. Л.М. Старикова. М.: Радикс, 1996; *Старикова Л.М.* Театр в России XVIII века. Опыт документального исследования. М.: ГИИ, 1997; Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1751. Вып. 2. Ч. 1 / Сост., автор вступ. ст. и коммент. Л.М. Старикова. М.: Наука, 2003; Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750. Вып. 2. Ч. 2 / Сост., автор вступ. ст. и коммент. Л.М. Старикова. М.: Наука, 2005; Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1751–1761. Вып. 3. Кн. 1 / Сост., автор вступ. ст. и коммент. Л.М. Старикова. М.: Наука, 2011; *Старикова Л.М.* Театр

и зрелища российских столиц в XVIII веке. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018.

[37] *Ханенко Н.Д.* Дневник. М.: Университетская типография, 1858. С. 5.

[38] Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны… Вып 2. Ч. 1. С. 481. № 457. С. 507. № 473. Впоследствии Лосенко (после того, как он «спал с голосу») учился рисовать у И.П. Аргунова, а с апреля 1759-го в Академии художеств; см.: Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны… Вып. 3. Кн. 1. С. 794. № 1528.

[39] Ф.Г. Волков и русский театр его времени. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. С. 108–109.

[40] *Старикова Л.М.* О Федоре Волкове… С. 248.

[41] Там же.

[42] Ф.Г. Волков и русский театр его времени. С. 72–73.

[43] *Штелин Я.* Указ. соч. С. 591.

[44] Там же. С. 586–587.

[45] *Новиков Н.И.* Указ. соч. С. 206–207.

[46] ГЦТМ. Ф. 56. № 196676. Опубл. см.: Ф.Г. Волков и театр его времени. С. 84–85. № 29.

[47] Там же. С. 85–86. № 30.

[48] *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII в. … С. 136–142, 148–176; *Она же*. Театр в России XVIII века. С. 49–69; *Она же*. Театр и зрелища российских столиц в XVIII веке. С. 229–238, 265–271.

[49] Ф.Г. Волков и русский театр его времени. С. 62–66. № 7.

[50] Камер-фурьерский журнал за 1763 год, Пг. б/г., № 64. С. 86. Там же: Походный журнал путешествий ЕИВ в Ростов. С. 100–103.

[51] Ежемесячные сочинения и известия о ученых делах, СПб., 1764. № 28. С. 69.

[52] *Старикова Л.М.* О Федоре Волкове… С. 58–78.

[53] *Новиков Н.И.* Указ. соч. С. 207.

[54] Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны… Вып. 2. Ч. 1. С. 779. № 683, 684.

[55] Там же. С. 779. № 685.

[56] Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны… Вып. 3. Кн. 1. С. 55–56. № 88/а, б., 89, 91, 93, 94.

[57] Ф.Г. Волков и русский театр его времени. С. 90–92. № 38–40.

Елена Беспалова

«Легенда об Иосифе» – балет антрепризы Дягилева

Работа Л.С. Бакста в дягилевских парижском и лондонском сезонах 1914 г. не получила должного освещения ни в искусствоведческой, ни в театроведческой литературе[1]. Считается, что это время упадка в творчестве художника, вызванного болезнью[2].

Между тем, из четырех балетных премьер последнего предвоенного сезона Бакст участвовал в оформлении двух. Это балеты «Легенда об Иосифе» Р. Штрауса и «Бабочки» на музыку Р. Шумана. Оба балета созданы Бакстом в сотрудничестве с хореографом М.М. Фокиным. Балет «Легенда об Иосифе», практически не изученный, заслуживает пристального внимания исследователей.

Венецианские каникулы Сергея Дягилева, обычно безоблачные, в 1913 г. были омрачены неожиданной новостью. Из газет он узнал, что в Буэнос-Айресе 10 сентября хореограф и премьер труппы «Русский балет» Вацлав Нижинский женился на венгерской аристократке Ромоле Пульской. В дягилевской системе координат это было предательство. В триумфальные годы Русских сезонов художественная политика антрепренера строилась вокруг фаворита. Все, кто знал Дягилева, ожидали, что за «предательством» неотвратимо последует расправа.

Между Венецией и Парижем, Клараном и Москвой летали письма встревоженных сотрудников. Стравинский понимал, что его многострадальное детище – «Весна священная» (1913), с таким трудом нашедшее путь к зрителю, может больше не увидеть света рампы. Бенуа осознавал, что его проекты оформления балетов на музыку Баха и Дебюсси в хореографии Нижинского теперь похоронены. Все напряженно наблюдали за действиями Дягилева.

Безмятежным оставался в это время только Лев Бакст. Он невозмутимо строит планы на будущее. Издатель Жак Брюнов, сын издателя Мориса Брюнова, встретившись с Бакстом на пляже Лидо, делится 14 сентября 1913 г. новостями с подругой, посвященной во все дела Русских сезонов: «Дягилев получил развод. Балет с Нижинским и Гинзбургом в Южной Америке. Теперь наш бедный Фавн смещен на положение первого танцовщика. Дягилев собирается ангажировать Павлову и Фокина на три новых балета, первый из которых – “Потифар” – будет оформлен Бакстом и пойдет на Мюнхенском фестивале, затем в Лондоне, и, наконец, в Париже <…>. Дягилев нашел финансовую поддержку в Лондоне, что ему не удалось во Франции. Очевидно, новой балетной звездой сделают танцовщика Семенова из Санкт-Петербурга. <…> Дягилев во Флоренции <…>. Еще Бакст оформляет венецианские рауты маркизы Казати»[3].

«Потифар» – это и есть балет «Легенда об Иосифе», который в момент подготовки носил разные названия: «Иосиф и жена Потифара», «Иосиф Прекрасный», «Иосиф в Египте». Соблазненный пышностью

Л. Бакст.
Жена Потифара.
Эскиз костюма к балету
«Легенда об Иосифе». 1914

венецианских празднеств «неистовой маркизы», сорившей деньгами, Бакст не поехал с Дягилевым во Флоренцию, о чем сообщал в письме жене[4]. Дягилев, как видно из письма Брюнова, в сентябре планировал мягкое наказание для Нижинского. Об исключении из труппы речи не было, его ожидало лишение статуса хореографа и унижение при возвышении новой балетной звезды. А как работает маховик дягилевской рекламы, Нижинский знал не понаслышке.

Бакст не делает секрета из информации о финансовой поддержке Дягилева коммерческими фирмами. Это деньги Джозефа Бичема, фармакологического магната Европы, которыми он оплачивает карьеру своего сына дирижера Томаса Бичема. Желание дирижера Бичема продвигать в Лондоне нашумевшие оперы Рихарда Штрауса «Кавалер розы» и «Саломея» заставляют «короля таблетки» щедро выделять деньги на постановку первого балета Штрауса «Легенда об Иосифе».

В игривом изложении Брюнова Бакст выглядит как циничный царедворец, отворачивающийся от опального фаворита. Бакст, стоявший у истоков замысла «Иосифа», лучше других знает, что балет задумывался ради Нижинского, ради прославления его как танцовщика, а затем и как хореографа. Бакст посвящен и в планы мести Дягилева бывшему любимцу. Он радуется возвращению в труппу Фокина – 4 декабря 1913 г. сообщает Стравинскому: «Фокина, наконец, взяли. А то могли бы денежно прогореть»[5]. В сезоне 1914 г. Бакст не работает ни на Иду Рубинштейн, ни на Анну Павлову. Единственным заказчиком

является для него Дягилев, от него сейчас зависит и материальное благополучие художника, и репутация. Подписав контракт с Фокиным, Дягилев разрывает отношения с Нижинским и как с премьером, и как с хореографом. А как сиял его талант в момент зарождения замысла «Иосифа»!

Летом 1909 г. в окружении Дягилева появился граф Харри Кесслер. Литератор, издатель, функционер и создатель союза художников Германии был занят проектом мемориального комплекса Ницше в Веймаре. Кесслера поразило в Нижинском сочетание физического совершенства, юности, грации с атлетической силой. Он предложил Дягилеву лепить с Нижинского статую Аполлона для комплекса Ницше. Аристид Майоль, которого прочили в авторы скульптуры, увидев Нижинского, воскликнул: «Это бог!»[6]. Бакст и Дягилев с Нижинским собирались летом 1911 г. на воды в Мариенбад и хотели прихватить туда Майоля, чтобы Нижинский там позировал. Тяжелый на подъем скульптор от предложения отказался. Проект комплекса не был реализован.

Кесслер вошел в самый ближний круг Дягилева. В августе 1911 г. у Кесслера, Дягилева и Бакста возникает план привлечь немецкого композитора Рихарда Штрауса к написанию балета на «сюжет из героического века Древней Греции, нечто высоко-драматическое, трагическое»[7]. Мысленным взором Дягилев видит уже и сценографию будущего спектакля и исполнителей: «Декорация – колоннада, гигантский дворец, никаких лесов и пейзажей. Вот что он просит от нас при сотворчестве Штрауса и Бакста. Главную партию исполнял бы Нижинский, молодой герой, побочную – Ида Рубинштейн»[8]. «Мы» – это Кесслер и поэт Гуго фон Гофмансталь, создавшие либретто нашумевшей оперы Рихарда Штрауса «Кавалер розы». Убедить Штрауса приняться за написание балетной музыки может только Гофмансталь, давний его соавтор. Бакст тонкий мастер дипломатии, Кесслер просит его съездить к Гофмансталю в Родаун. Бакст обещает выполнить это поручение[9].

Знаменитый поэт впервые видит выступления Русского балета в Вене в марте 1912 г., общается с Дягилевым и Нижинским и готов сочинить для труппы не один, а три балета. Сходу предлагает тему «Орест и фурии». На премьере балета «Послеполуденный отдых фавна» в Париже 29 мая 1912 г. оба немецких либреттиста испытали потрясение: «Мощь созданного Нижинским <…> полностью подавляла нежную сложность музыки Дебюсси, китчевые декорации Бакста мешали, но несмотря на эту дисгармонию, складывалось впечатление, что античное язычество

восстает из мертвых»[10]. Теперь либреттисты видят Нижинского не только исполнителем, но и хореографом балета.

Дягилев, раздраженный вяло текущей подготовкой балета Штрауса, встречается с Кесслером и Гофмансталем в Париже 3 июня 1912 г. и предлагает написать балет на любую тему, но местом действия должна стать Венеция эпохи Веронезе. Желая их подстегнуть, Дягилев говорит, что у него уже есть декорации и костюмы Бенуа[11]. Брошенное мимоходом Дягилевым замечание: «Публику надо все время удивлять, показывать ей эпоху с непривычной стороны, например, в Ренессансе – аскезу или мистику»[12] стало озарением для Кесслера. «Выбрал сюжет об Иосифе у Потифара, – заносит он в дневник, – потому что он оправдывает противопоставление венецианских и ориентальных костюмов: венецианские для египтян, ориентальные – для евреев»[13].

В Библии Иосифа бросают в темницу по обвинению женщины, которая тщетно пыталась его совратить. Оттуда он спасется чудесным образом. Соавторы придумали, что золотой архангел выводит узника на свободу, а соблазнительница накладывает на себя руки. 6 июня 1912 г. за завтраком в отеле «Крийон» либреттисты рассказали Дягилеву и Нижинскому свой сюжет. Не смущаясь тем, что это почти парафраз античного мифа о Федре, Дягилев принял сюжет к постановке[14].

23 июня 1912 г. Гофмансталь сообщает Штраусу: «Я написал для русских в соавторстве с Харри Кесслером <…> короткое либретто балета “Иосиф в Египте”на тему эпизода с женой Потифара. Роль юноши предназначена, конечно, для Нижинского, самой поразительной творческой личности на театральной сцене сегодняшнего дня»[15]. Поскольку Штраус уже отверг одну идею сценария, Гофмансталь прибегает к шантажу в завуалированной форме. Он предупреждает композитора, что если ему эта идея не по душе, тогда он передаст либретто другому композитору – русскому или французу – по выбору Дягилева[16]. Уловка сработала: композитор сразу согласился. 28 июня 1912 г. Гофмансталь благодарит Штрауса: «Я рад, что Вы принимаете идею “Иосифа” как промежуточный вариант»[17]. 8 сентября 1912-го Дягилев подписал с издателем Штрауса Фюрстнером предварительный контракт. Гонорар композитора за создание музыки к балету составил неслыханные 100 тысяч марок[18].

Дягилев заручился обещаем Бакста оформлять «Легенду об Иосифе» в парижском сезоне 1913 г. Бакст сообщает 4 августа 1912 г. жене: «Балет один будет с Дебюсси (новая музыка), а другой со Стравинским.

Л. Бакст.
Потифар.
Эскиз костюма к балету
«Легенда об Иосифе».
Воспроизводится по сувенирной
программе к парижским спектаклям
дягилевской антрепризы. 1914

…Еще Гофмансталь, короткая греческая трагедя, но, вероятно, не успеть на этот сезон. А пока я мечтаю о портретах, а подлый театр опять всего опутывает»[19]. Дягилев, как видим, за два месяца не успел или не удосужился сообщить Баксту, что греческая трагедия плавно перешла в библейскую историю. Но это неудивительно: по делам своей бродячей труппы он колесил по всей Европе. Бакст же в 1912 г. побывал в Лондоне, Монте-Карло, в Петербурге, в Кисловодске и Железноводске. И общались друзья в телеграфном стиле.

Еще менее информированным в маневрах Дягилева, чем свободный художник Бакст, был режиссер труппы С.Л. Григорьев. Он пишет в мемуарах о гастролях Русского балета в январе 1913 г. в столице Австро-Венгрии: «Венское турне имело положительный результат – встречу с Рихардом Штраусом, который взялся сочинить музыку к “Иосифу”»[20]. На самом деле композитор уже полгода работает над партитурой. Рихард Штраус увидел Нижинского в его прославленных ролях Петрушки и Фавна и в полной мере разделил восторги своих соавторов по поводу феноменальной одаренности артиста из России.

Во всех встречах творческого коллектива по созданию «Иосифа» Бакст был единственным сценографом готовящегося проекта на протяжении двух лет, как вдруг 22 июня 1913 г. на совещании в мастерской Бакста на бульваре Мальзерб появляется новое лицо – испанский художник Хосе-Мария Серт. В дневнике Кесслера запись: «Днем у Бакста с Нижинским и Сертом обсуждали костюмы, декорации и хореографию

Л. Бакст. Эскизы костюмов к балету «Легенда об Иосифе». Воспроизводятся по сувенирной программе к парижским спектаклям дягилевской антрепризы. 1914

“Иосифа”. Бакст сказал, что плащ Иосифа должен быть самым важным пятном в произведении: он должен выпадать из общего колорита и с первого мгновения вносить дисгармонию. Я предложил желтый, как на маленьком “Снятии с креста” Веронезе в Лувре. Бакст сказал, что этот цвет действует особым образом, если не встречается больше нигде в костюмах. Желтый при искусственном освещении выглядит грязным»[21]. Серт – гражданский муж Миси Эдвардс, близкой подруги Дягилева и серого кардинала труппы. Баксту помимо его воли навязан соавтор-неофит. Коварство антрепренера в том, что художники – друзья. Серт многим помог Баксту, когда он перебрался в Париж в 1911-м из России. Если Бакст испытывает гнев, он должен смирить его[22].

В 1913 г. Дягилев уволил Фокина, хореографом труппы назначен Нижинский. Он погружается одновременно в древнеславянские мифы в «Весне священной» Стравинского (1913) и в новейшую урбанистику в «Играх» Дебюсси (1913). Теперь Нижинский готов работать с музыкой Штрауса. 6 августа 1913 г. в Мюнхене состоялась встреча композитора и молодого хореографа. Кесслер пишет: «Приехал Штраус. Играл нам (Дягилеву, Нижинскому, Гинзбургу и мне) в отеле танец Иосифа. Музыка полностью воплощает мое видение характера Иосифа. Нижинский находит все слишком дервишеобразным, Дягилев – только второй танец.

Дягилев спросил меня, не считаю ли я, что хореографию лучше делать Фокину?»[23].

16 августа 1913 г. Вацлав Нижинский взошел на палубу океанского лайнера, державшего курс на Буэнос-Айрес. Труппа «Русский балет Дягилева» отправлялась в трехмесячные гастроли в Южную Америку. Владелец труппы предпочел остаться в Европе. Кто же знал, что со своим любимцем Дягилев расставался не только на время турне.

Затем в сентябре следует новость о женитьбе Нижинского, в ноябре – заочное увольнение его из труппы. В декабре, уезжая из Москвы, Дягилев объявил программу парижского сезона 1914 г., среди новинок назвав «Легенду об Иосифе». В том же интервью он объявил, что декорации к этому балету будет «писать испанский художник Серт, он старый друг и единомышленник всех наших выставок и театральных выступлений, один из главных организаторов “Осеннего салона”. Свои эскизы к “Иосифу” он представил автору балета Штраусу, который их очень одобрил»[24]. Заказ выпал на долю Серта потому, что он «специалист по архитектурно-декоративным работам, то есть именно в той области, какая нужна для декорации Рихарда Штрауса»[25].

Там же, в Москве, в Большом театре Дягилев присмотрел замену Нижинскому. В третьем акте «Лебединого озера» в небольшой роли (в тарантелле) он заметил молодого характерного танцовщика Леонида Мясина. В номере Дягилева в гостинице «Метрополь» антрепренер и танцовщик встретились, юноша услышал заманчивое предложение ехать в Париж. На первом году службы он подал заявление о годичном отпуске, ему отказали. 19 декабря 1913 г. Мясин просил освободить его от службы в Императорских театрах, и был уволен с 1 января 1914 г.[26].

Выбор Дягилева должен был быть одобрен Фокиным. Хореограф попросил артиста повторить позы фигур на фреске Джулио Романо, изображавшей девять муз. Убедившись, что Мясин обладает высоким прыжком, Фокин утвердил его на роль. В знаменитой фотостудии *Boissonnas et Eggler* на Невском проспекте Дягилев сфотографировал Мясина в костюме Иосифа по эскизу Бакста. В белой льняной тунике, перехваченной черным поясом, и в белой кипе он являл собой образ чистого иудейского отрока. Позы ставил Фокин. Фотографии сразу ушли в Париж партнерам Дягилева для рекламной кампании[27]. Только после этого Дягилев подписал окончательный контракт со Штраусом[28]. В январе 1914 г. Дягилев покидает Петербург. Вся дальнейшая карьера Мясина прошла на Западе.

Бакст впервые увидел новобранца в марте 1914 г. в Берлине, где шли и гастроли Русского балета со старыми спектаклями, и подготовка премьер парижского сезона. Мнение Бакста много значило для Дягилева. Бакст мог подвергнуть замену уничтожающей критике. Он, однако, сумел разглядеть достоинства новичка, громко хвалил его и в беседах и письмах в Париж: «Мясин великолепен и поражает душевной искренностью, плавностью движений, фантастической фигурой, большим мастерством»[29].

Коллеги Дягилева не сразу одобрили нового избранника на главную роль в балете «Иосиф». Большинство, увидев низкорослого юношу с дефектом в строении ног (они были недлинными относительно корпуса и с кривизной) находило его «невзрачным». Сравнение Мясина с Нижинским было неизбежным, и оно было не в пользу нового танцовщика. На репетициях Мясин менялся, он стал отождествлять себя с ролью, почувствовал себя юным Иосифом, которого привели во дворец правителя, подавляющий своим величием. Его, скромного кордебалетного танцовщика готовили на главную роль в балете, премьера которого должна была состояться на сцене *Grand Opéra*. Его робость и неуверенность стали работать на роль. Мясин представлял собой полную противоположность Нижинскому: «В Мясине нет никакого внешнего блеска и чувственности, он – сама искренность и таинственность. Но у него восхитительная манера выражать эмоции непостижимой внутренней жизни»[30], – подметил Кесслер.

25 марта 1914 г. в Берлине Штраус познакомился с новым исполнителем роли Иосифа на репетиции с Фокиным. Дягилев начинал рекламную кампанию балета и пригласил на репетицию корреспондента «Фигаро». По замыслу Дягилева: великий композитор современности поет хвалу молодому танцовщику. Все пошло не так. Это событие описано в мемуарах Мясина и в дневнике Кесслера. По Мясину, композитор прервал репетицию, выскочил на сцену и указал Фокину, в каком месте надо сделать прыжок, чтобы акцентировать музыку. Фокин спокойно продолжил репетицию[31].

Кесслер добавляет детали: «Не успел Мясин сделать несколько *па* в пасторали, как Штраус вмешался. Он представлял себе не такой танец, а совсем другой, почти без движения, а Мясин слишком много бегает»[32]. Фокин, не привыкший к таким вторжениям в свою сферу, повернулся спиной к происходящему[33]. «Штрауса было не отвлечь, он прошел без остановки весь танец Иосифа… шагал, прыгал, летал перед Мясиным,

Л. Бакст.
Эскизы костюмов
к балету «Легенда об
Иосифе».
Воспроизводятся по
сувенирной программе к
парижским спектаклям
дягилевской антрепризы.
1914

а тот семенил за ним, как жеребенок»[34]. В присутствии французского журналиста Штраус заявил Мясину, что «у него большой талант, но он, тем не менее, предпочел бы, чтобы и Нижинский выучил роль и они оба выступали бы по очереди»[35]. Дягилев сделал все, чтобы это интервью с композитором не было напечатано.

Неприятный для Дягилева вопрос об участии Нижинского в парижской премьере поднимался на деловых встречах у издателя Фюрстнера. В переговорах участвовали Штраус и Кесслер, с русской стороны Дягилев и Фокин. Как выясняется теперь из дневника Кесслера, в марте 1914 г., после всех репетиций, на которых Фокин до предела упростил роль Мясина, и хореограф и антрепренер еще не были уверены, что танцовщик справится с партией. На встрече 23 марта 1914 г. «Фокин и Дягилев не желали дать гарантии, что Мясин возьмет эту роль, и в то же время Фокин наотрез отказывался от Нижинского»[36]. Фокин был неумолим: «Нижинский украл его славу, теперь он хочет показать, что это он, а не Нижинский – великий человек»[37]. На это Штраус и Кесслер угрожали «забрать у них произведение, так как они не могут подтвердить исполнителя главной партии и в то же время отказываются от более надежного исполнителя»[38]. Отзыв произведения означал крах всей программы парижского и лондонского сезонов[39].

Вскоре Фокина «уломали», он готов был дать роль Нижинскому при условии, что тот будет нанят немецкой стороной[40]. Дягилев был

главным тайным противником возвращения Нижинского[41]. Он начинал верить в Мясина, его позиция взяла в итоге верх. Дягилев и Кесслер лично занимались костюмом Мясина: поехали в универмаг за козьими шкурами, отвезли их в мастерские театра Рейнхардта, чтобы «их сшили по рисунку Бенуа»[42], в фотоателье Дюркоопа сфотографировали Мясина в новом костюме, костюме бедного пастуха. Авторство пасторального костюма Иосифа, приписываемое и Мясиным, и Кесслером Александру Бенуа, вызывает сомнение[43]. В рекламной кампании, которую, по желанию Штрауса, развернули незамедлительно, участвовали фотографии и берлинской, и петербургской фотостудий[44].

В апреле интенсивные репетиции балета «Легенда об Иосифе» шли в Монте-Карло. 14 апреля 1914 г. в Монако приехал Бакст и неделю принимал в них участие. Фокин создавал в это время массовые танцы невольниц, развлекавших гостей Потифара на пиру. Бакст вносил уточнения в костюмы. Соавторы работали в полной гармонии, у художника оставалось время для отдыха: «Здесь я остаюсь несколько дней: рисую, гуляю, вспоминаю»[45].

Бакст, «отлученный» Дягилевым от написания декораций, сконцентрировался на костюмах. «Список исполнителей балета “Иосиф Прекрасный”», составленный рукой Фокина, позволяет описать объем работы художника[46]. В спектакле участвовали вся труппа из 60 человек и 28 статистов. Главных ролей было восемь, ролей второго плана – 52. Всего Баксту надо было подготовить 25 эскизов костюма. Так, по одному эскизу шили костюмы 16 танцовщиц, 8 прислужниц, 6 турок-боксеров, развлекавших гостей на пиру, 6 помощников палача. Бакст отвечал и за бутафорию. Он представил эскизы виолы, флейты, мандолины, «инквизиционных инструментов», бичей, паланкинов.

Сознательный стилистический сдвиг – перенесение места действия в Венецию эпохи Веронезе – был принят тандемом художников. Баксту он позволил воссоздать головокружительное богатство нарядов той эпохи. Эскизы костюмов отличают острота силуэта, повышенная звучность цвета, напряженность цветовых контрастов с кроваво-красной доминантой. Восточные костюмы участников каравана добавили постановке яркости. Как сообщал Бакст русским читателям, интерес этого спектакля заключается в том, что «библейское сказание трактуется под углом зрения художников XVI века. Блеск и роскошь восточных красок… пройдут сквозь призму художественного миросозерцания эпохи Возрождения»[47].

В мае труппу ждали в Париже. Для художников-исполнителей открылись двери залитой светом декорационной мастерской *Grand Opéra*. Здесь художник Мариинского театра Орест Аллегри писал декорацию для балета «Иосиф» размером 18 х 12 м. Добужинский свидетельствует: «У него сложнейшая работа с перспективными вычерчиваниями. Эскиз Серта для "Жозефа" красивый, гигантская колоннада из витых колонн в духе Пиранези [оставим это сравнение на совести Добужинского. – *Е.Б.*] – золото с черным. <…> Серт два раза был в мастерской, сам писать не умеет и волнуется. Аллегри он надоел, и он ему сказал, что вообще не любит, когда ему мешают»[48].

Покой царил только у профессионалов в декорационной мастерской, в самой *Grand Opéra* был полный хаос. Сказывалось отсутствие Г. Астрюка, постоянного партнера Дягилева, разорившегося в 1913 г. на строительстве театра Елисейских полей и отошедшего от дел. А.Н. Бенуа приехал в Париж накануне премьеры «Легенды об Иосифе» 14 мая 1914 г. Он описал предпремьерную горячку: «Сегодня спектакль, а, в сущности, ничего не готово. Лишь высится великолепно задуманная и прекрасно исполненная Аллегри декорация Серта <…>. Костюмы мы просматривали первый раз – не пришел Бакст, их автор – (почему не Серт?)»[49].

Бенуа, как видим, не осведомлен, что в спектакле «Легенда об Иосифе» два сценографа. Дягилев, заказывая ему зимой оформление «Соловья» и давая общие предначертания на готовящийся сезон, не упомянул Бакста в числе авторов. Маневр понятен. Бенуа два сезона не участвовал в работе Дягилева. Чтобы привлечь Бенуа к работе над первой оперой Стравинского и над последней оперой Римского-Корсакова, Дягилев кое о чем умолчал. Сейчас Бенуа практически пришлось вернуться к забытой работе художественного руководителя труппы, Бакст был болен или «сказывался больным»[50], а Дягилев был «занят только своими романами»[51].

Дневник Бенуа добавляет остроты в стерильно-хвалебные отчеты французской прессы[52] о последнем предвоенном сезоне Дягилева: «Кромешная каша на сей раз произошла из-за того, что Сережа по уши, как идиот, как старик, влюбился в Мясина, и, в сущности, все для него теперь вертится только на том, чтобы подарить своему кумиру наибольший личный успех, до остальных ему нет дела»[53]. Дягилев, срываясь на крик, выгнал из театра Жана Кокто за то, что «он осмелился вспомнить преимущества Нижинского перед Мясиным»[54].

Л. Бакст. Эскизы костюмов к балету «Легенда об Иосифе». Воспроизводятся по сувенирной программе к парижским спектаклям дягилевской антрепризы. 1914

Бенуа сообщает сенсационную информацию о взаимоотношениях Нижинского и Дягилева в это время, которая полностью противоречит сведениям, опубликованным в книге Ромолы Нижинской[55]: «Нижинский хлопочет, чтобы его снова взяли в труппу, или хотя бы дали ему станцевать шесть раз в Лондоне. За это он готов прекратить процесс, который он возбудил против Дягилева»[56].

Мися и Хосе-Мария Серт постоянно потчуют в своей квартире ближний круг Дягилева: художников Русселя, Боннара, Бланша, Бенуа, Дягилева и Мясина. Отношение Бенуа к тандему либреттистов полупрезрительное: «Два клоуна, Кесслер и Гофмансталь, путаются у всех в ногах, приставая с требованиями каких-то пустяков и ровно ничего не понимая в главном»[57]. В дневнике Бенуа описал конфликт Штрауса с оркестром, композитор вспылил, «назвав французов тупыми»[58].

Рихард Штраус заблаговременно в мае 1914 г. появился в Париже, чтобы руководить оркестровыми репетициями. Он предъявил Дягилеву заказанную им партитуру одноактного балета. Пышное зрелище, задуманное Дягилевым и Бакстом три года назад, казалось бы, полностью соответствовало роскошной музыкальной палитре автора «Саломеи» и «Электры». Однако работа стремительного и плодовитого композитора была не быстрой. Ни одна другая партитура не давалась ему

с таким трудом. Его не устраивали культурно-философские концепции, заложенные либреттистами в простую библейскую историю, эти концепции он называл «подводными рифами»[59]. Композитора так же смущала близость сюжета этого балета и оперы «Саломея». Обе героини – жестокие женщины, изнывающие от вожделения, гибнут под гнетом своего греха[60].

Гофмансталь успокаивал тревогу композитора, что сближает произведения только одно: «…в обеих пьесах женщина требует от мужчины то, что обычно, как мы привыкли, мужчина требует от женщины»[61]. В остальном они разные. Саломея получает объект своих желаний. А отрок Иосиф отвергает домогательства растлительницы, чтобы сохранить нравственную чистоту, близость к богу. Гедонистически настроенному композитору не близка дягилевская концепция «аскезы и мистики в Ренессансе», которой либреттисты «приправили» библейское сказание: «“Иосиф” подвигается не так быстро, как я предполагал… Для того, чтобы получился Иосиф-богоискатель, мне придется адски принуждать себя. Будем надеяться, что внутри меня найдется атавистическая зацепка, при помощи которой удастся создать благочестивую мелодию»[62].

Слова композитора задели Гофмансталя за живое: «Меня поразило, что вы застряли на образе Иосифа, который мне кажется счастливой находкой… Этот подпасок, чистое дитя сурового горного народа, оказавшийся среди жителей тучных плодородных долин, по-моему, более похож на породистого необъезженного жеребенка, чем на усердного семинариста. Его богоискательство, эти буйные прыжки вверх, не что иное, как необузданные порывы вдохновения»[63]. На просьбу уточнить в сценарии характер столкновения между Иосифом и главным женским персонажем поэт отвечает: «Это конфликт между возвышенным интеллектуальным развитием мужчины и тупым сознанием женщины, всегда злонамеренно тянущим его вниз, к своему уровню в стремлении сделать его женоподобным»[64].

Поэт пытается воодушевить композитора: «Не может быть, чтобы нельзя было перекинуть мост между воспоминаниями о вашей собственной юности и Иосифом… Танец Иосифа – это нечто возвышенное, искрящееся, полное дерзаний»[65]. Вдохновение пришло нескоро. Почти через год композитор сообщает либреттисту: «…я, наконец, счастливо закончил набросок танца Иосифа. Надеюсь, что теперь дело пойдет вперед бодрым шагом и до осени я вчерне все закончу, а к весне 1914 года сдам партитуру»[66].

Эффектная, яркая музыка первого балета Штрауса оказалась необычайно танцевальной. Это отметила М.Ф. Кшесинская, побывавшая на премьере в Париже. Властительница петербургской сцены – оплота академизма – с радостью восприняла новаторскую партитуру: «Музыка Штрауса вдохновляет балерину, под такую музыку танцовщица может и импровизировать»[67].

Композитор выявил нравственный конфликт между непорочным Иосифом и распутной женщиной, но на первый план вышла орнаментальная сторона музыкальной формы. «“Легенда об Иосифе” представляет собой чисто декоративное, с большой пышностью и великолепием оформленное произведение, нереальное по своей вычурности и туманному мистицизму»[68]. Это мнение музыковеда Э. Краузе.

Восстановленный в правах хореограф Михаил Фокин после всех унижений, связанных с восхождением звезды Нижинского-хореографа, в Париже 1914 г. рассчитывал на блистательный реванш. Все шло к грандиозному успеху: он ставил балет на новую партитуру самого знаменитого композитора Европы, его соавтором выступал Бакст, с которым они уже пережили много триумфов. Его замысел воплощала хорошо вышколенная труппа, которую он сам взрастил.

Итог: балет прошел при полных залах при «наглых» (слова Луначарского) ценах, шесть раз в Париже и шесть раз в Лондоне. Дальше – полное забвение в странах премьеры[69]. В своих мемуарах Фокин опустил описание этого значительного труда[70]. До нас не дошла балетмейстерская экспликация, которая бы облегчила научную реконструкцию действия. В спектакле Фокина были заняты как танцовщики два знаменитых в будущем хореографа – Леонид Мясин и Борис Романов. Оба не оставили текстов с анализом хореографии «Иосифа». Дав очерк своей роли, Мясин даже не описал партию своего антагониста – жены Потифара. Он ограничился фразой, что его партнершей была «статная Кузнецова»[71]. В памяти молодого танцовщика, впервые участвующего в премьере и являющегося свидетелем работы мэтра хореографии, не осталось больше ничего.

Иудейский пастух Иосиф, проданный в рабство завистливыми старшими братьями, попадал, согласно ветхозаветной легенде, в Египет ко двору фараона. Соблазнительницей невинного юноши выступала жена главы стражи. По либретто, Потифар – правитель некоего государства, в его дворце шел пир. На сцене зритель видел циклопическое сооружение со сводами, на которых высились витые, как

в соборе святого Петра в Риме, золотые колонны. «Зрелище было умопомрачительным, – пишет участница спектакля, – на возвышении стоял щедро накрытый пиршественный стол, перед которым сплетались и расплетались группы танцовщиков и происходили эффектные сцены пантомимы»[72]. На возвышении под балдахином восседали Потифар в подбитой горностаем мантии и непомерно огромной короне и его супруга. И по легенде, и в либретто она не имеет имени, она лишь тень мужа, жена Потифара, но ее проходы по сцене, поставленные хореографом Фокиным, не оставляли сомнений у зрителя, кто в этой сцене главное действующее лицо.

Под мрачную медленную мелодию одетая в красное, затканное золотом платье, обвешанная жемчугами, с вычурным головным убором она торжествующе ступала на золотых котурнах, опираясь на двух царедворцев, державших на поводке двух чутких борзых золотистой масти. Приглашенные на пир избранные были одеты не менее пышно – в парчу и бархат. «Все роскошные венецианские костюмы были в разных оттенках золота»[73], – свидетельствует участница. В клавире эта сцена названа «Снопы золотой пыли».

Пресыщенных гостей развлекало появление восточного каравана. Арабский шейх, получив мешок золота за все дары Востока, становился мастером церемоний для венецианской знати. По его знаку появлялись на сцене, сменяя друг друга, и кулачные бойцы, и полуобнаженные невольницы. В картине «Оголение рабынь» одетые в прозрачные восточные наряды иудейские танцовщицы постепенно сбрасывают покровы, распаляя потухшую чувственность скучающих патрициев, закованных в панцирь многослойных одежд.

Любопытно, что включение этой сцены в либретто, а затем и в музыкальную партитуру сделано по настоянию Бакста. На ранней стадии подготовки балета Дягилев, Нижинский, Кесслер и Бакст собрались летом 1912 г. в номере гостиницы «Сесил» в Лондоне. Либреттист показывал, как он представляет себе движения Иосифа и его соблазнительницы, Нижинский откликался импровизациями. «Бакст выразил сожаление об отсутствии наготы в балете; сочетание наготы и благочестия, как в ренессансном искусстве – захватывающе»[74]. Идея Бакста глубоко запала в сознание Кесслера. Вскоре нагота стала ключевым моментом в сценарии. На противопоставлении пробуждающей низменные инстинкты женской наготы и возвышенной, чистой наготы мужчины строилась вся интрига.

В сцене «Оголение рабынь» участвовало более тридцати танцовщиц и их прислужниц. Шесть корифеек – три из них под покрывалами и три с открытыми лицами –задавали темп эволюций. В центре всегда оказывалась Суламифь – Вера Фокина, вдохновенно исполнявшая вакхическую пляску. Бенуа нашел этот танец «пикантным», в нем «много остроумных выдумок, но уже нуль поэзии, все одна орнаментика, которую несколько оживляет нота поверхностной чувственности»[75]. То, что Бенуа называет «орнаментикой» – это хореографические приемы, разнообразия которых добивается мастер.

Балетное изображение кулачной борьбы турок-атлетов Бенуа отметил как нечто новаторское в хореографии Фокина: «…это и по музыке интереснее прочего – что-то грубоватое и жестокое, уныло тупое»[76]. С.М. Волконский в своей рецензии подчеркивает удачное решение Фокина «воспользоваться и принципом силы и тяжести в балетной пластике, а не только принципом легкости и грации с постоянно им сопутствующей жеманностью»[77].

Калейдоскоп даров Востока на венецианском пиру венчал вынос самого ценного из даров – прекрасного целомудренного мальчика. Свидетельства расходятся, в чем его выносили – в гамаке, на носилках или завернутого в золотую ткань[78]. Мясин описывает свою роль в мемуарах. Рабы опускали на землю свою драгоценную ношу. «Я должен был лежать и делать вид, что сплю до тех пор, пока не подходил арабский шейх и не будил меня»[79]. Первый танец Мясина – рассказ о его простой жизни на воле – состоял из высоких прыжков с приземлением на колено, бега, «широких движений кистей и тела в маленьком пространстве». «Фокинская свободная и льющаяся пластика» давалась молодому артисту с трудом, он «терял силы задолго до окончания танца»[80].

Мимические сцены «экстерну Малого театра» (так представляли Мясина русской публике в газетах) давались легче. После молитвы отрок засыпал на ложе. Его будила соблазнительница. Сначала он принимал жену Потифара за небесное видение. Осознав, что женщина покушается на его невинность, Иосиф пытался отразить ее натиск. «Каждый раз, сражаясь с ней, я представлял, что вношу в игру все свои страдания и душераздирающую боль из-за того, что оставил Россию для выступления в этой изнурительной партии»[81]. У Мясина в балете был еще один сольный танец, описание которого он опустил.

Ослепленную страстью женщину играла М.Н. Кузнецова, русская оперная дива, любимица Парижа, Монте-Карло и Лондона[82]. На сцене

Л. Бакст.
Эскизы костюмов к балету «Легенда об Иосифе».
Воспроизводятся по сувенирной программе к парижским спектаклям дягилевской антрепризы. 1914

Grand Opéra она утвердилась в штраусовском репертуаре. Кузнецова–Саломея прославилась тем, что «Пляску семи покрывал» она исполняла сама в отличие от других примадонн, использовавших танцовщицу-дублершу. Пляску Саломеи для *Grand Opéra* в 1912 г. Кузнецовой ставил Фокин. Согласившись на мимическую роль в балете, Кузнецова выручала Дягилева. По контракту с ним же для Лондона ей надо было в это время готовить роль Ярославны в «Князе Игоре», где ее партнером выступал Шаляпин[83].

Роль соблазнительницы Иосифа вплоть до премьеры прочили Иде Рубинштейн. В журнале *Comoedia illustre*, публикуемом Морисом Брюновым, издателем сувенирных программ Дягилева, за неделю до премьеры женой Потифара значится Рубинштейн[84]. За свою товарищескую помощь прима Гранд-опера поплатилась. Русская пресса обрушилась на Кузнецову как на главную виновницу скромного успеха премьеры: «Ее пластика, разнузданная, без ритма страдает какой-то общей преувеличенностью, в которой нет меры и рисунка; ее горизонтальный жест всегда идет в высоту, ее отвесная линия всегда отклоняется назад»[85]. Это яркое высказывание, перепечатанное потом многими изданиями уже без указания авторства, принадлежит князю С.М. Волконскому, ярому приверженцу модной тогда теории эвритмии, которую Фокин метко окрестил «ритмическим суеверием».

Представить, что требовательный Фокин мог выпустить в спектакле артистку, не обладающую чувством ритма, невозможно. Знаменитая

оперная примадонна Кузнецова обучалась балету у М.М. Фокина и О.И. Преображенской, занималась в школе пластики и танца К.Л. Исаченко. Фокин сочинял хореографию не только для ее гастрольных спектаклей в Старом и в Новом свете[86], но и к оперным постановкам на родной Мариинской сцене. В опере «Орфей и Эвридика» Глюка, осуществленной В.Э. Мейерхольдом в сотрудничестве с Фокиным, Кузнецова была «танцующей Эвридикой».

«Разнузданная пластика» мимической артистки, рисунок ее роли разработаны хореографом для воплощения характера персонажа– сладострастной женщины, не привыкшей к отказам. А упрек за «уходящие в высоту горизонтальные жесты» актрисы – это характерные критические мантры фанатичных приверженцев штейнеровской эвритмии.

Русская пресса журила исполнительницу роли соблазнительницы в Париже за разнузданность, а в Лондоне, где Дягилев дал шесть представлений «Иосифа», разнузданностью жестов актрисы занимался цензор, готовясь запретить спектакль. Дело пришлось улаживать послу Германии в Великобритании[87]. Роль жены Потифара в Лондоне в очередь исполняли Тамара Карсавина и Мария Карми, актриса театра и кино. Натурализмом, который смутил стыдливых англичан, отличалась игра актрисы немого кино Карми, немки по паспорту. Французская пресса была благосклонна к любимице Парижа Марии Кузнецовой.

Фигура жены Потифара, по словам Бакста, оригинально задумана: «Женщина эта, являясь носительницей всей мощи и силы языческого строя древнего мира, не сдается в борьбе с высшим и напряженным выражением спиритуализма и кончает жизнь самоубийством»[88].

Основным изъяном спектакля являлся не неудачный выбор актрисы, а ущербный сценарий, по которому главная активная роль отводилась мимической актрисе. В балете героями всегда являются персонажи танцующие, в их пользу воспринимается противостояние с пантомимными героями. Артистке мимическими средствами предстояло передать следующие действия: попытаться совратить малолетнего, испытать горе отвергнутой любви и гнев на отвергающего ее любовь, выразить желание наказать недостойного, обвинить в попытке прелюбодеяния невиновного, раскаяться в содеянном, осознать свою вину, свой грех и, наконец, лишить себя жизни удушением жемчужным ожерельем. С натяжкой пантомима могла справиться с этими сложными задачами, но передать перерождение души героини мог только танец, которого она была лишена.

Сугубо танцевальной партией была роль Иосифа. Мастерство Леонида Мясина, исполнявшего эту роль, приходилось оценивать всем рецензентам. «Потерявший господина Нижинского Дягилев, –пишет А.В. Луначарский, – устроил вокруг <…> юноши Мясина шум совершенно неприличный. Его портреты в дезабилье, позах и с выражением лица, рассчитанным на величайший успех в среде старых дев и зрелых матрон, сопровождались такими подписями: “17-летний Мясин, обладающий безукоризненным и сверхчеловеческим телом, полубог, пластика, которого превосходит все доселе виданное”»[89]. Вердикт Луначарского: «Как танцор он, конечно, ученик. Ни о каком сравнении с Нижинским не может быть и речи»[90].

Волконский также подметил, что танцы Мясина «лишены полета и настоящего хореографического увлечения, его прыжки хорошо начинаются, но слишком быстро наступает возвращение; нет восхитительной воздушной параболы Нижинского»[91]. Сцена соблазнения показалась Волконскому неудовлетворительной. В библейском изложении плащ, которым укрывался спящий, остается в руках соблазнительницы, он же служит и доказательством ее вины. В балете Иосиф скидывает плащ, являя свою наготу насильнице и публике. Свою претензию критик предъявляет Мясину: соблазняемый не проявил должной стыдливости, «которая не могла не проснуться в нем в эту минуту»[92].

Опытный театровед не понял замысла либреттистов: «Обнажение Иосифа должно составлять кульминацию балета для взгляда и для слуха, самый сильный эффект, перелом настроения. Нагота должна производить впечатление откровения, уже подготовленного мотивом сбрасывания одежд в женском танце, но то, что там является земным, театральным, похотливым, то здесь должно быть божественным, трагическим, исполненным глубочайшей истины. Эта чистая, неземная, сияющая холодным блеском нагота уничтожает Женщину»[93]. С момента раскрытия наготы Иосифа всю концовку должна окутывать «атмосфера магического»[94].

Бенуа, присутствовавший на премьере, написал о Мясине: «Ему эта роль наивного мальчика очень подходит, местами он трогателен (но не без приторности) и почти всюду красив, однако, и повсюду нет того фейерверка, который освещает всякую роль Нижинского»[95]. Далее он заносит в дневник более интимные переживания по поводу балета. «Поганое кощунствование в своем маргариновом мистицизме и своем педерастическом эстетизме» показалось ему «невыносимым»[96].

Л. Бакст. Эскизы костюмов к балету «Легенда об Иосифе».
Воспроизводятся по сувенирной программе к парижским спектаклям
дягилевской антрепризы. 1914

В момент зарождения замысла балета «Легенда об Иосифе» в 1911 г. Дягилеву нужно было сопрягать в одном спектакле самого модного художника – Бакста и самого модного композитора – Штрауса. В августе 1911 г. Дягилеву важно «сотворчество Бакста и Штрауса», действие по замыслу Дягилева должно происходить в «гигантском дворце с колоннадой». В мае 1911 г. в театре *Châtelet* Бакст показал такой дворец в спектакле Иды Рубинштейн «Мученичество святого Себастьяна». В этом спектакле Бакст был первопроходцем во внедрении новой концепции сценографии – модернизации древних сюжетов (теперь это называется актуализация классики). Спектакль, повествующий о казни христианского мученика в Риме IV в., Бакст оформил в стиле поздней готики и раннего Ренессанса.

Дягилев воспринимает концепцию спектакля Рубинштейн. В 1912 г. он определился с местом и временем действия нового балета – это будет Венеция эпохи Веронезе. Библейский сюжет верстался под избранное место и время действия фактически ради Бакста.

В момент реализации замысла балета в 1914 г. Дягилев настолько не дорожит Бакстом, что навязывает ему неопытного соавтора. «Модернистский Тьеполо» Хосе-Мария Серт расписывает дворцы и виллы фресками, но в театре он дебютант. Смиряя гнев, Бакст соглашается на

сотрудничество, рассказывает о совместной работе в интервью, даже предлагает новичку исполнение его эскизов, а потом читает образчики «пышной рекламы необыкновенным декорациям новоявленного великого художника Серта».

Думается, Баксту вряд ли понравилась странная близость его дворца римского императора-язычника в «Себастьяне» и венецианского дворца Серта в «Иосифе» – и там и тут была огромная колоннада из витых колонн. Бакст болезненно переживал ущерб своей репутации. Наблюдатели не могли не задаваться вопросом, почему Баксту потребовался соавтор. Слава Русских сезонов строилась на том, что один художник целиком отвечал за постановку, а разделение двух аспектов сценографии между несколькими художниками и Дягилев, и члены его круга считали порочной практикой.

Все эти муки уязвленного самолюбия остались тайной для публики, которая набилась в зал *Grand Opéra* в день премьеры 14 мая 1914 г. Дягилев умело разжег у нее «новый интерес взрывами ослепляющей роскоши» (слова Луначарского). Замысел либреттистов остался для многих неведомым, не все готовы были читать целый том комментария к действию. «Смотрели исключительно на переливающиеся сотнями ярких красок и золотом картины», – пишет Луначарский[97]. Дягилев пустил пыль в глаза интернациональной публике, целые «снопы золотой пыли».

Французская пресса за малым исключением писала вежливо-хвалебные отзывы. Луначарский назвал ее «продажной» и «купленной». Русская демократическая печать громила премьеру. Луначарский написал по горячим следам три большие рецензии в трех изданиях, которые были растиражированы в других газетах без подписи. Вывод Луначарского безапелляционен: все подлинно художественное в этом спектакле о чудовищно роскошной Венеции принесено в жертву зрелищности[98]; спектакли Дягилева приобретают черты мюзик-холла[99].

Вывод Волконского еще жестче: «Что-то фантасмагоричное в этих сочетаниях: Рихард Штраус, Бакст, Гофмансталь, Фокин, Серт… Стоило ли делать такую мобилизацию всех европейских художественно-музыкально-хореографических сил, чтобы возвратиться к тому, что мы видели-перевидели»[100].

Один из рецензентов парижской премьеры предрек лучшее будущее для спектакля на родине композитора: «Светозарное появление ангела, уводящего Иосифа из мира похоти и злобы в мир пустыни и свирели должно будет иметь огромный успех в Германии»[101].

Пока шла Первая мировая война, исключительными правами на произведение обладал Дягилев[102], но пользоваться ими не стремился, так как был привержен антигерманским чувствам. После войны в немецкоязычных странах началось триумфальное шествие балета Штрауса[103]. В феврале 1921 г. Генрих Креллер поставил балет «Легенда об Иосифе» в берлинской *Staatsoper* и исполнил в нем главную роль. Став главным хореографом *Wiener Staatsoper*, он перенес туда «Иосифа». Премьера состоялась 18 марта 1922 г. Главные роли исполнили Вилли Френцль и певица Мари Гутхайль-Шодер, позднее роль соблазнительницы исполняли Эльза фон Штролендорф и Тамара Карсавина. В Гамбурге, Базеле, Граце, Франкфурте в роли юноши-пастуха выступал Саша Леонтьев.

В венской *Staatsoper* «Легенда об Иосифе» продержалась более 50 лет в хореографии Креллера с небольшим перерывом. В 1976 г. был объявлен план постановки Ролана Пети с сенсационным составом: Михаил Барышников и Мария Каллас в главных ролях. Проект не был реализован. 11 февраля 1977 г. «Легенда» воскресла в хореографии Джона Ноймайера, позднее этот спектакль был перенесен в Гамбург и Мюнхен. В Вене версия Ноймайера шла до 1993 г. По количеству спектаклей в *Wiener Staatsoper* (184) «Легенда об Иосифе» является самым исполняемым балетом Рихарда Штрауса в Австрии.

Юбилей – 150 лет со дня рождения Рихарда Штрауса – отметили постановкой в 2014 г. этого балета в Дрездене в хореографии С. Селис и возобновлением балета в *Wiener Staatsoper* в хореографии Джона Ноймайера в 2015 г.

[1] *Пружан И.Н.* Бакст. М.: Искусство, 1975. С. 186–188. В фундаментальной монографии С.В. Голынца балет «Легенда об Иосифе» не упоминается (см.: *Голынец С.* Лев Самойлович Бакст. Графика. Живопись. Театр. М.: Буксмарт, 2018). Попытка анализа работы хореографа сделана в работе Г.Н. Добровольской на основе скудных откликов русской прессы (см.: *Добровольская Г.* Михаил Фокин. Русский период. СПб.: Гиперион, 2005. С. 338–348).

[2] О болезни Бакст сообщает в письмах жене из Парижа 12 апреля, 23 мая 1914 г. См.: ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 461, 463.

[3] Письмо Ж. Брюнова В. Гросс 14 сентября 1914 г. // Архив Р. Бакла. Лондон. Цит. по: *Buckle, R.* Diaghilev. London: Weidendeld, 1993. P. 262–263.

[4] Письмо Л.С. Бакста Л.П. Бакст 5 сентября 1914 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 450. Художник пишет жене: «Думаю, через 2 ½ недели поеду во Флоренцию с Сережей, а оттуда уже в Paris».

[5] Письмо Л.С. Бакста И.Ф. Стравинскому 4 декабря 1913 г. // Там же. Ед. хр. 2620.

[6] Запись 9 августа 1911 г. // *Кесслер Х.* [О Дягилеве, Родене, Рильке…]. Дневники 1911–1914. М.: Аграф. 2017, С. 150. (Далее: *Дневник Кесслера*.)

[7] Запись 11 августа 1911 г. // *Дневник Кесслера*. С. 151.

[8] Там же.

[9] Запись 17 июня 1911 г. // *Дневник Кесслера*. С. 120.

[10] Запись 27 мая 1912 г. // *Дневник Кесслера*. С. 281–282.

[11] Запись 3 июня 1912 г. // *Дневник Кесслера*. С. 295. В феврале 1912 г. С.П. Дягилев просил А.Н. Бенуа придумать сценарий и сделать оформление балета на музыку «Празднеств» К. Дебюсси (*Les Fêtes*, 1899). Бенуа предложил тему праздника у дожа Венеции, оформление в стиле Веронезе. К июню Бенуа сделал несколько эскизов костюмов, которые продал в декабре 1912 г. коллекционеру Слепцову. См.: *Бенуа А.* Дневник. 1908–1916. М.: Захаров, 2016. С. 198. (Далее: *Дневник Бенуа*.) Никаких костюмов и декораций по заказу Дягилева исполнено не было.

[12] Запись 5 июня 1912 г. // *Дневник Кесслера*. С. 299.

[13] Запись 6 июня 1912 г. // Там же.

[14] Там же. С. 300.

[15] Письмо Г. фон Гофмансталя Р. Штраусу 23 июня 1912 г. – *Strauss, R.*; *Hofmannsthal, H. von.* Correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal. 1907–1918. London: Martin Secker, 1927. P. 182. (Далее: *Strauss – Hofmannsthal*.)

[16] Там же.

[17] Письмо Г. фон Гофмансталя Р. Штраусу 28 июня 1912 г. // *Strauss – Hofmannsthal*. P. 184.

[18] Запись 8 августа 1912 г. // *Дневник Кесслера*. С. 312.

[19] Письмо Л.С. Бакста Л.П. Бакст 4 августа 1912 г. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 422.

[20] *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева. М.: АРТ, 1993. С. 76.

[21] Запись 22 июня 1913 г. // *Дневник Кесслера*. С. 356–357.

[22] Художник беззащитен перед антрепренером. Бакст и Дягилев дела ведут по-дружески, без оформления контрактов. Первый контракт

между ними будет заключен после всех болезненных конфликтов в 1921 г. на оформление «Спящей красавицы».

[23] Запись 6 августа 1913 г. // *Дневник Кесслера*. С. 363.

[24] *Театрал*. С.П. Дягилев сообщает свою программу. // *Петербургская газета*. 1913. № 327. 28 ноября/11 декабря.

[25] Там же.

[26] Документы об увольнении Л.Ф. Мясина из Большого театра в 1914 г. были выявлены и введены в научный оборот Е.Я. Суриц в кн.: *Мясин Л.* Моя жизнь в балете. М.: АРТ, 1997 (с. 345–346).

[27] *Мясин Л.* Указ. соч. С. 45–46.

[28] *Strauss – Hofmannsthal*. P. 189. 18/31 января 1914 г. Гофмансталь благодарит Штрауса за радостную весть о том, что договор с Дягилевым подписан и что Дягилев подтверждает участие Иды Рубинштейн в балете.

[29] Письмо Л.С. Бакста М. Серт б/д. Цит. по: *Garcia-Marquez, Vicente*. Massine: a Biography. London: 1996. P. 37.

[30] Письмо Х. Кесслера Г. фон Гофмансталю 20 марта 1914 г. // *Hofmannsthal, Hugo von; Kessler Harry*. Briefwechsel. 1898–1929. Frankfurt am Meine: 1968. P. 377–378.

[31] *Мясин Л.* Указ. соч. С. 54–55. В мемуарах, написанных через полвека после событий, Мясин относит этот эпизод к парижскому этапу подготовки, т.е. к маю 1914 г.

[32] Дневник Кесслера дает точную дату вмешательства композитора Штрауса в работу хореографа М.М. Фокина – 25 марта 1914 г. Репетиция балета «Легенда об Иосифе» происходила в Берлине. // *Дневник Кесслера*. С. 372.

[33] Там же.

[34] Там же.

[35] Там же.

[36] Запись 23 марта 1914 г. // *Дневник Кесслера*. С. 370.

[37] Запись 22 марта 1914 г. // Там же.

[38] Запись 23 марта 1914 г. // Там же.

[39] Там же.

[40] Там же.

[41] Там же.

[42] Там же. С. 371.

[43] Это апокриф. В дневнике Кесслер мог перепутать имена русских художников. Имя художника, возможно, было неправильно прочитано

публикатором дневника. Информацию об авторстве А.Н. Бенуа эскиза костюма Иосифа из козьей шкуры ввел в научный оборот Л.Ф. Мясин в своих мемуарах, изданных в Лондоне в 1968 г. Эту информацию не подтверждают документы 1914 г. Ни в сувенирных программах, ни в афишах парижского и лондонского сезонов этот факт не обозначен. Еще более весомым аргументом против версии Мясина являются дневник А.Н. Бенуа и его письма С.П. Дягилеву 1912–1914 гг. Предельно щепетильный в вопросах авторского права Бенуа ни словом не обмолвился, что он участвовал в работе художника по костюмам в балете «Легенда об Иосифе». Более того, он даже не знал до приезда в Париж в мае 1914 г., что костюмы делал Бакст. Как он мог в марте 1914 г. исправлять «неудачный» костюм работы Бакста? См.: *Дневник Бенуа*. С. 231; *Бенуа А.Н.* и *Дягилев С.П.* Переписка. (1893–1928). СПб.: Сад искусств, 2003. С. 83–85, 86, 87–88, 89, 92–93.

[44] *Comoedia illustree*. 1914. № 15. 5 mai. P. 701.

[45] Письмо Л.С. Бакста Л.П. Бакст 14 апреля 1914. // ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 462.

[46] ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 562.

[47] *М.* У Л.С. Бакста. // *День*. 1914. № 25. 29 янв. С. 5.

[48] Письмо М.В. Добужинского Е.О. Добужинской из Парижа. 1914 г. // *Добужинский М.В.* Письма. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 127.

[49] Запись 14 мая 1914 г. // *Дневник Бенуа*. С. 231.

[50] Там же.

[51] Запись 17 мая 1914 г. // Там же. С. 237.

[52] См., например: *Schneider, Louis*. Théâtre National de l'Opéra. La saison des Ballets Russes. // *Le Théâtre*. 1914. № 374. Juillet (II).

[53] Запись 14 мая 1914 г. // *Дневник Бенуа*. С. 232.

[54] Там же.

[55] *Нижинская Р.* Вацлав Нижинский. М.: Изд. 2005. С. 105. Ромола сообщает, что Нижинский смог посмотреть балет «Легенда об Иосифе», лишь пробравшись в оркестровую яму.

[56] Запись 14 мая 1914 г. // *Дневник Бенуа*. С. 232.

[57] Там же. С. 233.

[58] Там же.

[59] Письмо Р. Штрауса Г. фон Гофмансталю 2 июля 1912 г. // *Strauss – Hofmannsthal*. P. 186.

[60] Письмо Г. фон Гофмансталя Р. Штраусу 28 июня 1912 г. // Ibid. P. 185.

[61] Письмо Г. фон Гофмансталя Р. Штраусу 9 июля 1912 г. // Ibid. P. 189.

[62] Письмо Р. Штрауса Г. фон Гофмансталю 11 сентября 1912 г. // Ibid. P. 193.

[63] Письмо Г. фон Гофмансталя Р. Штраусу 13 сентября 1912 г. // Ibid. P. 194.

[64] Ibid. P. 195.

[65] Ibid.

[66] Письмо Р. Штрауса Г. фон Гофмансталю 10 августа 1913 г. // Ibid. P. 205.

[67] *Д.* У М.Ф. Кшесинской. // *Биржевые ведомости*. 1914. № 14168. 24 мая.

[68] *Краузе Э.* Рихард Штраус. М.: Госмузиздат, 1961. С. 469.

[69] В немецкоязычных странах судьба балета «Легенда об Иосифе» была более счастливой. Об этом см. ниже.

[70] *Фокин М.* Против течения. М.–Л.: Искусство, 1961.

[71] *Мясин Л.* Указ. соч. С. 51. В русском издании мемуаров Мясина английское слово *statuesque* переведено как «монументальная» (перевод М.М. Сингал). Правильнее перевести – «статная» или «точеная как статуэтка». Г.Н. Добровольская поняла слово *statuesque* как «статистка» и сделала вывод: «С дистанции более чем 50-летнего времени Мясин писал о ней [Кузнецовой] как о статистке». (*Добровольская Г.* Указ. соч. С. 344.) В мемуарах балерина Л. Соколова также называет М.Н. Кузнецову «статной и красивой оперной певицей» – a statuesque and handsome opera singer (*Sokolova, Lydia*. Dancing for Diaghilev. London: John Murrey, 1960. P. 60).

[72] *Sokolova Lydia*. Op. cit. P. 61.

[73] Ibid.

[74] Запись 10 июля 1912 г. // *Дневник Кесслера*. С. 305. Л.С. Бакст был деятельным участником публичной дискуссии мастеров искусств о наготе на сцене, развернувшейся в 1909–1911 гг. См.: Нагота на сцене. / Под ред. Н. Евреинова. СПб.: Тип. Морского министерства, 1911.

[75] Запись 15 мая 1914 г. // *Дневник Бенуа*. С. 234.

[76] Там же.

[77] *Волконский С.* Русский балет в Париже. Открытие. // *Речь*. 1914. 11/24 мая. № 128.

[78] У Мясина – в гамаке (см.: Мясин Л. Указ. соч. С. 50, 55); у Добровольской – на носилках (см.: Добровольская Г. Указ. соч. С. 343).

[79] *Мясин Л.* Указ. соч. С. 50.

[80] Там же.

[81] Там же. С. 51.

[82] О карьере М.Н. Кузнецовой подробнее см.: *Беспалова Е.* Культ тела: Бакст и оперные дивы // *Теория моды*. Выпуск 28. Лето 2013. С. 105–119; *Беспалова Е.* Три грации Бакста: Анна Павлова, Мария Кузнецова,

Ида Рубинштейн // Лев Бакст к 150-летию со дня рождения. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2016. С. 307–311.

[83] В Лондоне в июне-июле 1914 г. М.Н. Кузнецова исполняла роль Ярославны, Ф.И. Шаляпин – князя Галицкого, брата Ярославны, и Кончака в опере А.П. Бородина «Князь Игорь».

[84] *Comoedia illustre*. 1914. № 15. 5 mai. P. 701.

[85] *Волконский С.* Указ. соч. С. 2.

[86] В 1914 г. М.Н. Кузнецова участвовала в мировых премьерах опер «Клеопатра» Ж. Массне и «Лейла» Э. Бамберга, исполняя заглавные партии, в театре «Казино» Монте-Карло. В этих операх она танцевала в хореографии М.М. Фокина: «Танец соблазна» перед Антонием и «Танец розы» перед поэтом Шираза. В январе 1916 г. «Клеопатра» Массне была поставлена в Опере Чикаго с участием М.Н. Кузнецовой.

[87] Запись 23 июля 1914 г. // *Дневник Кесслера*. С. 375–376.

[88] *М.* У Л.С. Бакста. // *День*. 1914. № 25. 29 янв. С. 5.

[89] *Луначарский А.* Сезон русского балета в Париже. // *День*. 1914. № 126. 11 мая. С. 5.

[90] Там же.

[91] *Волконский С.* Указ. соч. С. 2.

[92] Там же.

[93] Запись 4 августа 1912 г. // *Дневник Кесслера*. С. 308–309.

[94] Там же. С. 308.

[95] Запись 15 мая 1914 г. // *Дневник Бенуа*. С. 234.

[96] Там же.

[97] *Луначарский А.* Русские спектакли в Париже. // *Современник*. 1914. № 14–15. С. 260.

[98] Там же.

[99] *Луначарский А.* Русский и американец в Большом парижском сезоне. // *Театр и искусство*. 1914. № 23. 8 июня. С. 507.

[100] *Волконский С.* Указ. соч. С. 2.

[101] Там же. С. 3.

[102] Письмо Р. Штрауса Г. фон Гофмансталю 16 февраля 1917 г.: «Наш контракт с русскими… действует до июля». // *Strauss – Hofmannsthal*. P. 294.

[103] *Вагнер-Тренквист К.* Рихард Штраус в Вене. М.: Аграф, 2016. С. 121–122.

Зоя Бороздинова

О постановках пьес Уильяма Шекспира в нацистской Германии

Кажется, ни в одной другой стране не восхищались Шекспиром так же пылко, как в Германии. Еще на рубеже XVI–XVII вв. благодаря английским комедиантам немецкие зрители познакомились с некоторыми шекспировскими сюжетами, впрочем, значительно искаженными: «Комедия ошибок» игралась под названием «Про четверых непохожих братьев», «Венецианский купец» вошел в историю немецкого театра как комедия «Про еврея», а «Укрощение строптивой» именовали «Удивительной женитьбой Петрувио на злюке Катарине».

Первыми переводчиками и издателями Шекспира на немецком языке были поэт Кристоф Мартин Виланд и историк литературы Иоганн Иоахим Эшенбург. Благодаря их работе с шекспировскими пьесами познакомился Иоганн Готфрид Гердер, в 1771 г. написавший трактат «Шекспир». Большое влияние творчество Шекспира оказало и на Иоганна Вольфганга Гёте.

В начале XIX в. появились новые переводы, выполненные драматургом Людвигом Тиком и философом Августом Вильгельмом Шлегелем. В этот период в Германии начинает зарождаться культ Гамлета, трактуемого как натура слишком чистая и прекрасная для жизни в жестоком мире. Постепенно образ датского принца сливается с образом страны: поэт Фердинанд Фрейлиграт декларирует это в стихотворении 1844 г. «Германия – Гамлет». Сочувствуя своему народу, он одновременно жестко обвиняет немцев в пассивности. Интерпретация Фрейлигратом образа Гамлета как героя, не способного действовать, исчезла из сознания немцев только после Первой мировой войны.

В 1864 г. в Веймаре основано первое в мире академическое Шекспировское общество. Стоит подчеркнуть, что с середины XIX в. число постановок шекспировских пьес на немецких сценах было значительно больше, чем в Британии. К началу двадцатого столетия Шекспир широко представлен в репертуаре не только придворных, но и городских театров.

В Веймарской республике гамлетовский «груз долга» сменился чувством вины. Появляются романы о Гамлете: «Георг Летгам. Врач и убийца» Э. Вайса, «История жизни одного толстяка, которого звали Гамлет» Г. Бриттинга. Центральный образ обеих книг – болезненный человек с суицидальными наклонностями, во всех бедах мира обвиняющий себя.

В 1920-е гг. небольшой муниципальный театр выпускал по крайней мере две пьесы Шекспира в сезон. В 1927 г. Саладин Шмитт, художественный руководитель городского театра в Бохуме, провел фестиваль английского драматурга, а тремя годами позже организовали в Дрездене «Шекспировскую фестивальную неделю», впоследствии ставшую традиционной.

30 января 1933 г. канцлером Германии был назначен Адольф Гитлер. Менее чем через месяц загорелось здание Рейхстага. Этот ночной пожар символичен: полыхала Веймарская республика, а вместе с ней огонь пожирал демократические свободы.

В первые недели нацистской власти многие сотрудники театров, в основном, имевшие еврейское происхождение или исповедовавшие коммунистические взгляды, покинули страну. Из тех, кто остался, многие впоследствии пострадали или погибли. Уже в 1933 г. актёр Вольфганг Лангхофф брошен в концентрационный лагерь, а его коллега Ханс Отто забит до смерти в застенках гестапо. Преследование по расовым и идеологическим мотивам продолжалось в течение всего нацистского периода; государственное насилие подкреплялось давлением в прессе и личными угрозами. Частные театры, почти без исключения находившиеся в собственности граждан еврейского происхождения, были закрыты или национализированы. Такой судьбы не избежал даже берлинский *Deutsches Theater* – его владелец, знаменитый режиссёр Макс Рейнхардт был вынужден уехать в Австрию, а после аншлюса – в США.

Специально созданный отдел Имперской палаты театра «Рейхсдраматургия» тщательно изучал списки планируемых премьер. Возглавлял отдел доктор филологии Райнер Шлёссер. Хотя театры находились под довольно жестким контролем и были вынуждены включать в репертуар современные пьесы чаще всего низкого художественного уровня, в вопросе выбора материала для постановки они все-таки сохраняли некоторую степень независимости. Две трети пьес, исполнявшихся в *Preußisches Staatstheater* с 1933 по 1939 г., были написаны драматургами, почившими задолго до возникновения национал-социализма. На фоне бездарных пронацистских пьес выигрывала классика – и не в последнюю очередь иноязычная. Из зарубежных драм в агрессивно националистическом государстве предпочитали исторические, эффективно приспосабливая события чужого прошлого для взращивания патриотизма.

Можно было ожидать, что нацисты, одержимые идеей расовой чистоты и отчаянно пропагандировавшие воинственный патриотизм, демонстративно отвернутся от национального поэта Англии. Однако, как и во многих других случаях, они умело использовали уже существующий по его поводу немецкоязычный дискурс, усилили, радикализировали его и включили в свою культурную пропаганду. Специалисты по расовым вопросам приводили аргументы в пользу шекспировской «немецкости» – как антропологической (их утверждения строились на изучении портретов, на которых предположительно изображен Шекспир), так и интеллектуальной.

В 1940 г. журнал книготорговцев *Neue Bücher* сформулировал мнение, сделавшееся к тому времени официальным: «Шекспир стал поэтом немцев не только из-за расового родства своей нации с нашей, а потому, что немецкий дух, немецкая ученость, немецкая основательность и способность Германии признавать и поддерживать великих гениев других народов завоевали Шекспира не только для нас, но и для всего мира!»[1]. Историки литературы настаивали на том, что пьесы Шекспира подтверждают основы философии национал-социалистов: в «Генрихе V», «Макбете», «Юлии Цезаре», «Кориолане» находили принцип фюрера, а «Гамлет» прекрасно иллюстрировал почтительное отношение Барда к герою, рожденному в северной стране. Расовую безупречность шекспировских героинь восхвалял один из основателей националистической теории Ханс Гюнтер в работе «Шекспировские женщины и девушки с точки зрения биологии». В тексте, кстати, есть несомненные следы знакомства автора со статьей Генриха Гейне «Девушки и женщины Шекспира» и столь же несомненное желание «поправить» запрещенного автора, немецкого поэта еврейского происхождения.

Во времена Третьего рейха Бард был вторым после Шиллера по количеству постановок, а в первые годы нового режима случались театральные сезоны, когда Шекспир с полным основанием мог претендовать на звание самого часто исполняемого драматурга. Английский историк Гервин Штробл заметил, что в 1936 г. в Германии поставили больше произведений Шекспира, чем во всем остальном мире вместе взятом[2]. Немецкая пресса приветствовала пьесы английского драматурга – шумный успех имел спектакль «Сон в летнюю ночь», поставленный в берлинском *Theater des Volkes* в сентябре 1934 г. режиссёром Вальтером Брюгманом, который в то время симпатизировал нацистам. Режиссер, очевидно, находился под сильным влиянием Макса Рейнхардта, не однажды обращавшегося к этой комедии. В спектакле Брюгмана эльфы и феи тоже танцевали, сцена вращалась и переливалась всеми цветами радуги. Не вкладывая в свои слова негативной оценки, некоторые рецензенты назвали спектакль «ревю по Шекспиру». Иных критиков спектакль просто очаровал: «зрители были ослеплены этой сказкой так же, как глаза персонажей пьесы»[3]. В отличие от знаменитых рейнхардтовских постановок, спектакль Брюгмана был лишь технически прекрасно придуман и исполнен – внутренней глубины в нем не было. Поэтому некоторые рецензенты имели основания выразить обеспокоенность смысловой пустотой, потворством вкусам массовой аудитории.

Впрочем, были и те, кто приветствовал воплощение в жизнь гитлеровского кредо о максимальной доступности театра: «Основной принцип должен быть таков: право наслаждаться нашей культурой дается не тем, у кого есть деньги, а всем, у кого есть внутренняя необходимость. Искусство, которое не может рассчитывать на самую непосредственную поддержку широких народных масс <…>, для нас неприемлемо»[4]. Эти высокие слова не стоили, однако, бумаги – на практике все было иначе.

8 мая 1933 г. министр народного просвещения и пропаганды доктор Йозеф Геббельс собрал руководителей театров и крупнейших актеров, чтобы познакомить их со своими взглядами на будущие отношения между новым правительством и искусством. Лучшие из артистов и режиссеров не думали вступать в нацистскую партию и пока плохо понимали, какие перемены их ждут. Воспитанные в духе либерального гуманизма, они считали себя хранителями настоящей немецкой культуры и надеялись продолжать лелеять этот дух в своих театрах. Очень скоро почувствовав отсутствие энтузиазма у театральных деятелей, Геббельс был вынужден изменить кадровую политику – теперь в назначении на должность он руководствовался не верностью НСДАП, а талантом художника. И обратил это на пользу партии: приглашение беспартийных режиссёров стало использоваться министерством в пропагандистских целях – как доказательство широты взглядов.

С конца XIX в. Берлин был настоящей столицей театрального искусства: здесь ставили лучшие режиссёры и играли лучшие актёры. На две крупнейшие столичные сцены – *Deutsches Theater* и *Staatstheater* – власти сочли нужным оказать серьезное идеологическое давление, обвинив их руководство в культурбольшевизме и «еврейском интеллектуализме». Поначалу за них взялись с громадным воодушевлением, но уже к сентябрю 1933 г. давление несколько ослабло. Легко заметить, что так бывает при любом тоталитарном режиме: в столице его тиски всегда чуть посвободнее. К тому же, соперничество ведомств и даже отдельных чиновников друг с другом за власть над престижными берлинскими сценами давало, как ни странно, театрам бо́льшую свободу.

Герман Геринг, будучи министром внутренних дел Пруссии, контролировал три государственных театра – в Берлине, Касселе и Висбадене. И ревностно оберегал эту привилегию от посягательств со стороны Геббельса, министра пропаганды, занимавшегося всеми остальными театрами. В 1934 г. Геринг назначил руководителем *Preußisches Staatstheater* Густава Грюндгенса. Это был довольно смелый шаг, учи-

Г. Грюндгенс – Гамлет. «Гамлет». *Staatstheater*. 1936

тывая молодость нового интенданта (34 года), его гомосексуальную ориентацию и былую приверженность левым взглядам (в двадцатые годы выступал в политическом кабаре в Гамбурге). В свою очередь, Геббельс, чтобы не потерять лицо, должен был сделать столь же удачный выбор и найти профессионала, не увлекаясь анализом его политических пристрастий и деталями биографии. Главой *Deutsches Theater* он назначил талантливого режиссёра Хайнца Хильперта, который, прежде чем принять предложение, испросил благословения у Макса Рейнхардта, своего наставника, находившегося уже за границей.

В 1936 г. на сцене *Preußisches Staatstheater* появился «Гамлет» в постановке Лотара Мютеля с Грюндгенсом в главной роли. «Скандинавский характер» пьесы, как уже говорилось, нацистам был близок, к тому же наследный датский принц обучался в немецком городе Виттенберге.

Сценография Рохуса Глизе создавала образ мрачного и каменистого побережья Северного моря, тёмного мира викингов времён ранних германских легенд. Художник переносил историю в эпоху Саксона Грамматика, датского средневекового историка, чья хроника служила английскому поэту источником сюжета. Внутри замка из сырого камня – комнаты, бревенчатые стены которых украшены древними рунами, причудливыми орнаментами или гобеленами, изображающими сцены норманнских завоеваний. Костюмы отвечали художественному

Г. Грюндгенс – Гамлет, М. Хоппе – Офелия. «Гамлет».
Staatstheater на гастролях в Дании. 1938

решению пространства, отмеченного стилевыми приметами северного Средневековья. Одежды нежной Офелии и сурового Клавдия были сотканы из одной и той же грубой толстой шерсти.

Новоиспеченный член НСДАП Мютель хотел, чтобы Гамлет был не хрупким юношей эпохи Возрождения, не маниакально-депрессивным неврастеником, а серьёзным, решительным молодым человеком, чувствующим ответственность за свой народ, идеальным арийцем, одержимым гражданским долгом. И темой постановки должна была стать судьба нации, а не отдельной личности[5]. Гамлет спасал датский народ от Клавдия, не по заслугам занявшего столь высокое место. Убийство брата было меньшим прегрешением, чем незаконное посягательство на престол. Гамлета – Грюндгенса смертельно раздражали и холуйствующий Полоний (комик Ханс Ляйбельт создал образ сытого и довольного буржуа), и недалёкий Лаэрт, и придворные подхалимы, лгуны и прелюбодеи.

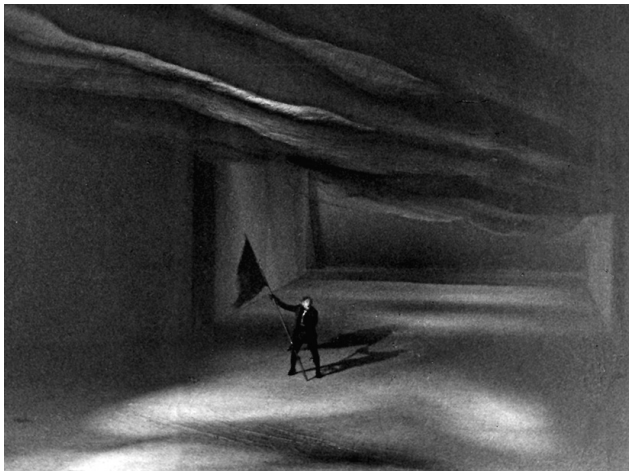
Манерный, соблазняющий, гордый, с надменными интонациями и самолюбованием Гамлет Грюндгенса ломал всю концепцию режиссёра: принц был настоящим индивидуалистом, аристократом, презирающим чернь. Другим Гамлетам была дарована роскошь спорить с собой, со-

мневаться и медлить, этот не сомневался, действовать его обязывало высокое происхождение – убийство короля стало долгом чести. Честь требовала подчинения государственному порядку, пусть и абсолютно ему чуждому. Он подчинялся.

Финальная сцена спектакля была величественна: восемьдесят статистов, маршируя под музыку духового оркестра, образовывали своими копьями бесконечную решётку, сквозь которую был виден мёртвый принц, которого несли на щите. Исследователь немецкого театра Элизабет Хостеттер проводит параллель между монументальностью постановки и огромными размерами имперских нацистских построек[6].

Спустя несколько месяцев после премьеры, 3 мая 1936 г. заместитель руководителя отдела культурной политики Вальдемар Гартман опубликовал в главной нацистской газете *Völkischer Beobachter* огромную статью под названием «Политический героизм Гамлета». Автор был откровенно раздражён грюндгенсовской трактовкой: «Воплощение образа Гамлета требует героического мировоззрения как основы. Гамлета не может играть актёр, предпочитающий сочетание остроумия с декадентски-болезненным самолюбием – в подражание Оскару Уайльду и его Дориану Грею»[7]. Далее критик описывал образ героя словами, которые нацисты наделяли отрицательной коннотацией – «упадочный», «неврастенический», «интеллигентский», и в целом «скорее нарциссический, чем нацистский»[8]. Одинокий датский принц и отчуждённый интендант *Preußisches Staatstheater* становились странным образом похожи: интеллектуал в варварской стране и эстет в эпоху пропаганды. И Гамлет, и Грюндгенс имели не только профессиональную, но и жизненную заинтересованность во владении актёрским мастерством: их выживание зависело от умения играть и притворяться. Грюндгенс, испугавшись последствий статьи Гартмана, уехал в Швейцарию, но Геринг вскоре уверил его, что публикация – досадная оплошность, и актёру на родине ничто не угрожает.

Другой случай, вызвавший в Германии резонанс – постановка в 1937 г. на сцене берлинского *Staatstheater* «Ричарда III». Режиссёр Юрген Фелинг выбрал пьесу, где параллели с нацистской Германией легко было сделать очевидными: король Ричард готов ввергнуть английское общество в тотальную войну за власть, и, подобно Гитлеру, Герингу, Гиммлеру, не брезгует устранением как своих противников, так и недавних соратников.



В. Краусс – Ричард II. «Ричард II». *Staatstheater*. 1937

Сценограф Трауготт Мюллер придумал для героев выразительную перемену костюма. Наемные убийцы, посланные в Тауэр в камеру Кларенса, приходили в гражданских пальто, но прежде, чем приступить к делу, снимали их, аккуратно, медленно, методично складывали и оказывались в чёрных кителях с серебряными пуговицами, которые очень напоминали униформу *SS*.

Главную роль в спектакле играл один из лучших актеров Германии – Вернер Краусс. Его Ричард был беспощаден и опасен, комичен и похотлив; он косолапо ковылял по пустой огромной и глубокой сцене (пятьдесят метров от задника к рампе), прихрамывая и волоча ногу так же, как переболевший в детстве полиомиелитом Йозеф Геббельс. Повсюду таская с собой двуручный меч 183-х сантиметров длиной (тогда как собственный рост актера был только 152 см), Краусс опирался на него, поглаживал рукоять, дружески обнимал, как боевого товарища, и только однажды позволял ему упасть – когда слышал проклятие матери. В руках актера оружие и опора хромца становилась партнёром: разные взаимоотношения с ними выявляли настроения, намерения, еще невысказанные желания. Подсматривая через прозрачные стены, упиваясь своей игрой, притупляющей чувство одиночества, король просчитывал убийства и обманы. Иногда из-за кулис доносились мольбы и проклятия, плач и стоны жертв, но эти скорбные звуки заглушались бодрой барабанной дробью.

Фелинг, вообще-то известный своим внимательным отношением к авторскому тексту, отказался от финальной сцены битвы. Смерть диктатора не требовала реального боя, было достаточно лишь присутствия решительного противника. Когда били часы, Ричард проливал вино на свою белую ночную рубашку и на мгновение луч света выхватывал из темноты его кроваво-красный облик. Два принца – два сопрано из хора знаменитой церкви Св. Хедвиги – пели свое проклятие. Свет медленно зажигался, на огромной сцене друг напротив друга стояли лишь Ричард и Ричмонд. Когда Ричмонд поднимал свой меч, Ричард, пораженный ужасом, падал на землю. Умирая, он вскрикивал свое знаменитое «Коня, коня, полцарства за коня!», и эти последние слова утопали в тишине огромного пространства.

Избавление страны от кровавого тирана происходило без демонстрации насилия. На сцене и в зрительном зале воцарялась полная тьма. Через несколько мгновений внезапно загорались все светильники, в том числе и в зале. Солдаты на сцене опускались на колени и начинали громко петь церковный гимн *Te Deum* («Тебя, Бога, хвалим»).

Доктор Геббельс был взбешён и даже Геринг, покровитель *Preußisches Staatstheater*, пришёл в негодование. Только заступничество Грюндгенса спасло режиссёра от тюрьмы. Критики, конечно, не могли комментировать провокационный характер пятичасового спектакля: прямые аналогии между темой тирании в шекспировском тексте и современной политической обстановкой были слишком очевидны и потому совершенно не подлежали обсуждению. Поэтому о премьере писали как о «мифическом, демоническом, навязчивом, вневременном или первобытном видении Фелинга»[9].

В сентябре 1939 г. мюнхенский *Kammerspiele* должен был открыть сезон премьерой «Гамлета», но первого сентября началась Вторая мировая война. Одним из ограничений, налагаемых теперь на общественную жизнь, был запрет на постановки пьес драматургов вражеских стран. Местный нацистский функционер поспешил запретить выпуск шекспировской трагедии, но директор театра написал главе отдела Рейхсдраматургия, что рассматривает Шекспира как немецкого автора. Через два месяца «Гамлет» был разрешён. Этот случай не только характеризует отношение властей к Шекспиру, но и хорошо демонстрирует капризы и уловки нацистской культурной политики.

До войны Шекспир на нацистской сцене служил свидетельством того, что немцы и англичане были «братскими расами» и могли делиться

Эскиз костюма Ричарда II. «Ричард II». *Staatstheater.* 1939

властью над миром[10]. Затем англичане были осуждены Геббельсом как народ, потерявший контакт со своим национальным поэтом, а немецкие постановки должны были демонстрировать заботу о сохранении его наследия.

Но не все шекспировские пьесы были идеологически приемлемы для нацизма. Театры сталкивались с разными проблемами – одной из них было происхождение героев. Чтобы привести «Отелло» или «Венецианского купца» в соответствие с национал-социалистической идеологией, необходимо было вносить некоторые коррективы.

Трагедия «Отелло» в Германии имела богатую сценическую историю. В Веймарской республике окончательно сложилась традиция акцентирования африканского происхождения Отелло. Впоследствии некоторые исследователи видели в этом проявление так называемого «негритянского безумия» – феномена, связанного с популярностью американской культуры (ревю, джаз) в 1920-е гг. Для нацизма выходом из ситуации «неправильного» сочетания происхождения и характера (представители неарийской расы не могли являться смелыми и благородными воинами) была трансформация этнической принадлежности Отелло. Герой, привычно считавшийся уроженцем экваториальной

Африки, при нацистах стал более светлокожим, «бербером, представителем романтизированной расы воинов»[11], «образцом мужских и военных добродетелей»[12].

С этих позиций в 1939 г. пьесу поставил Эрих Энгель. Исполнявший заглавную роль Эвальд Бальзер постарался исключить возможные упреки в расовой неполноценности, подчеркнув благородство героя. В его Отелло жила аристократическая душа, которую разрушало сомнение, а не «убийственные инстинкты»[13]. Бальзер играл гордого, мужественного, уверенного в себе полководца и в то же время наивного человека. Его герой был элегантен, по-кошачьи грациозен и вовсе не похож на терзаемого жаждой мести кровожадного дикаря. В то же время он был прежде всего солдатом: его борьба с собственными внутренними сомнениями была похожа на бой с врагом и убивал он Дездемону (ее играла Ангела Заллокер) быстро, уверенно, будто выполняя приказ. Безусловно, удушение возлюбленной жены оставалось актом страсти, но не столько страсти ревности, сколько страсти веры – веры в справедливое устройство мира. Отелло делал что необходимо так же, как он первоначально, не колеблясь, подчинился дожу, который повелел ему отправиться на Кипр для усмирения волнений среди турок.

Постепенно количество шекспировских спектаклей в Третьем рейхе сокращалось, а с марта 1941 г. все режиссеры, пожелавшие воплотить на сцене пьесы Барда, должны были получать на это разрешение Рейхсдраматургии. И в первые шесть месяцев отдел блокировал все подобные заявки. Однако к Рождеству того же года Шекспир вернулся на немецкую сцену. Были запрещены лишь несколько пьес: «Отелло», «Антоний и Клеопатра», «Троил и Крессида»[14].

Комедия «Венецианский купец», будучи для нацистов, на первый взгляд, одной из самых идеологически приемлемых, тоже содержала в себе некоторые трудности для постановщика. Традиция играть Шейлока как трагическую фигуру, жертву преследования, или, в крайнем случае, как жестокого мстителя за несправедливость, обрушенную на евреев, сложилась ещё в эпоху Просвещения и окончательно закрепилась в романтизме. Такой трактовки два века придерживалось большинство немецких актеров. Нацистская цензура целиком вырезала из пьесы знаменитый монолог Шейлока («Разве у еврея нет глаз? Разве у еврея нет рук, органов, членов тела, чувств, привязанностей, страстей?»). Еврей, прокламирующий свое право быть человеком, стал в Третьем рейхе – и на сцене, и в жизни – неприемлемым.

При нацистском режиме все пьесы, в которых обнаруживались симпатии к евреям (например, «Натан Мудрый» Г.Э. Лессинга), были запрещены. Сценические изображения Шейлока после 1933 г. должны были быть либо показательно комичными (так его играли ганноверский артист Ханс Эберт в 1933 г. и Отто Кирхер в Аахенском городском театре в 1934 г.), либо абсолютно злодейскими (таким в 1939 г. в Эрфурте был в этой роли Эрвин Клейст). Ещё знаменательнее требования, которые идеологическая цензура предъявила к образу Джессики. Как персонаж «положительный», она не могла быть дочерью еврея и при этом вступить в брак с арийцем, а потому стала падчерицей Шейлока[15].

Впрочем, даже после такой редакторской правки театры редко обращались к пьесе, не желая выбирать между двумя крайностями: сочувствием евреям и исполнением пьесы как грубой антисемитской пропаганды. Лишь в 1943 г. на сцене венского *Burgtheater* откровенно антисемитского «Венецианского купца» поставил Л. Мютель. Роль Шейлока играл Вернер Краусс. Он создавал, по замечанию австрийской прессы, «патологический образ восточноевропейского еврея, уродливого внешне и внутренне»[16]. Год спустя министр пропаганды дал распоряжение создать киноверсию спектакля, пригласив в качестве режиссера Файта Харлана, уже сделавшего себе имя антисемитским фильмом «Еврей Зюсс». Только ухудшающееся положение дел на фронте помешало воплощению этого замысла.

Первого сентября 1944 г. все немецкие театры были закрыты в связи с участившимися бомбардировками городов. Последним спектаклем, сыгранным в нацистской Германии, стала шекспировская «Зимняя сказка» на сцене *Deutsches Theater*.

***

Нацистское «присвоение» пьес Уильяма Шекспира представляет собой примечательную страницу для немецкоязычного шекспироведения. На протяжении нескольких веков в Германии играли и ставили Шекспира. Одни видели в его пьесах материал для поисков новых путей в искусстве (как, например, Рейнхардт), другие, напротив, – не одобряли режиссерских экспериментов над пьесами английского Барда. Когда же Шекспир стал частью нацистской пропаганды, ему досталась совсем новая роль: выступить гарантом легитимности национал-социалистической идеологии. Хорошо знакомый автор был идеальной

В. Краусс – Юлий Цезарь. *Staatstheater*. 1941

«линзой», сквозь которую можно было увидеть новые, расово «верные», смыслы. Иногда, впрочем, находились режиссёры, умудрявшиеся намекнуть со сцены на иную идеологическую позицию, не слишком её акцентируя. Театральные достижения Грюндгенса и Фелинга, которым удалось сохранить дух искусства под бдительным взглядом нацистских идеологов, оградить от преследования находящихся под угрозой лиц и минимизировать уступки режиму, стали примером достойного поведения немецкой интеллигенции.

Заметим, что к 1933 г. в Германии поход в театр был неотъемлемой частью жизни образованного немца. Поэтому использование сцены как своего рода плацдарма идеологии было логично. Нацисты обращались к классическим пьесам для узаконивания своей социально-политической позиции. Они стремились представить себя обществу людьми высокой культуры, покровителями науки и искусства. Этот благородный фасад на самом деле был рекламой режима не только внутри страны, но и за её пределами.

Сразу после Второй мировой войны Шекспир не только «пережил процесс денацификации», но и вновь обрел чрезвычайную популярность. В разрушенном Мюнхене в 1945 г. пьеса «Макбет» (воспетая нацистами как «скандинавская баллада о судьбе») стала одним из первых послевоенных спектаклей в Германии. Заметки постановщика трагедии

В. Краусс – Шейлок. «Венецианский купец».
Burgtheater. 1943

Шарля Ренье, опубликованные в местной газете мелким шрифтом из-за нехватки бумаги, сообщали, что «пьеса отражает сущность того ада, в котором страна жила последние двенадцать лет»[17].

Непростая картина нацистской культурной политики широко обсуждалась в послевоенной Германии. Крылатая фраза *Buchenwald liegt bei Weimar* («Бухенвальд расположен рядом с Веймаром») часто цитировалась немецкими интеллектуалами, заинтересованными в глубоком анализе того, как Веймар, несколько веков остававшийся духовным центром Германии, мог оказаться в таком соседстве.

1 См.: *Habicht W.* Shakespeare and theatre politics in the Third Reich // The Play out of Context. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. P. 113.

2 См.: *Strobl, G.* Shakespeare and the Nazis // History Today. 1997. № 47 (5). P. 16–21.

3 *Пфайффер Х.* Цит. по: *Strobl G.* The Swastika and the Stage. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 34.

4 *Геббельс Й.* Цит. по: *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. С. 84.

[5] См.: *Hostetter E.S.* The Berlin State Theatre Under the Nazi Regime: AStudy of the Administration, Key Productions, and Critical Responses from 1933–1944. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2004. P. 148.

[6] См.: *Hostetter E.S.* Op. cit. P. 153.

[7] *Гартман В.* Цит. по: *Jammerthal P.* Ein zuchtvolles Theater. Bühnenästhetik des Dritten Reiches. Das Berliner Staatstheater von der Machtergreifung bis zur Ära Gründgens. Berlin, 2007. S. 246.

[8] Ibidem. S. 248.

[9] См.: *Heinrich A.* It is Germany where he truly lives: Nazi claims on Shakespearean drama // New Theatre Quarterly. 2012. № 28 (3). P. 135.

[10] См.: *Korte B., Spittel C.* Shakespeare under Different Flags: The Bard in German Classrooms from Hitler to Honecker // Journal of Contemporary History. 2009. № 44 (2). P. 273.

[11] Ibidem. P. 274.

[12] См.: *Bonell A.G.* Shylock in Germany: Antisemitism and the German Theatre from the Enlightenment to the Nazis. London: Tauris, 2008. P. 173.

[13] *Heinrich A.* Op. cit. P. 232.

[14] См.: *Rischbieter H.* Theater im «Dritten Reich»: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Seelze-Velber: Kallmeyer, 2000. S. 300.

[15] См.: *Strobl G.* The Swastika and the Stage. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 128.

[16] См.: *Bonell, A.G.* Op. cit. P. 230.

[17] *Ренье Ш.* Цит. по: *Euler F.* Die Münchner Kammerspiele // Broszat M., Frohlich-Broszat E. Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt. Berlin: De Gruyter Oldenbourg, 1979. S. 172.

Максим Гудков

«Железный занавес» Бродвея: Пьеса К. Симонова «Так и будет!» в США (1947)*

Сразу же после окончания Второй мировой войны между бывшими союзниками – прежде всего, США и СССР – наметились глубокие расхождения, которые привели к жесткому противостоянию. Стало очевидным, что преуспевающие Соединенные Штаты со своими лозунгами демократии и свободы являют собой вызов Советскому Союзу.

Год 1946 знаменовал критическую пору в американо-советских отношениях. 5 марта в маленьком городке Фултоне (штат Миссури) перед студентами Вестминстерского колледжа прозвучала знаковая речь У. Черчилля о послевоенной ситуации в Европе и «железном занавесе». В ответ на это И.В. Сталин в интервью газете «Правда» 14 марта объявил былых союзников «поджигателями войны»[1] и пообещал, что «Черчилль и его друзья <…> будут биты так же, как они были биты в прошлом, 26 лет тому назад»[2] (имея в виду разгром экспедиционных войск стран Антанты Красной армией). В ноябре 1946 г. президент США Г. Трумен издал указ об учреждении Временной президентской комиссии по проверке «лояльности» служащих государственного аппарата, а от нее рукой подать до создания Комиссии палаты представителей по расследованию антиамериканской деятельности.

В это непростое время – с апреля по июнь 1946 г. – США впервые посещает советский писатель Константин Михайлович Симонов (1915–1979). В свои тридцать лет он дважды сталинский лауреат и носит полковничьи погоны: герой, красавец, безусловная звезда. За океан Симонов приехал как гость конгресса журналистов в Нью-Йорке. В советскую делегацию вместе с ним входили писатель И.Г. Эренбург, а также военный историк и журналист генерал-майор М.Р. Галактионов. «По тому, как напутствовал его [Симонова. – *М. Г.*] Молотов, и по немыслимым командировочным он догадался: поездка – инициатива самого Сталина, один из сигналов надежды на мирное сосуществование, которые тот посылает Америке»[3]. Надежда на лучшее, в самом деле, еще была, – ведь неслучайно «для перелета в Париж свой самолет советским писателям, чтоб они не опоздали на конгресс, отдал посол США в СССР – генерал Беделл Смит, будущий директор ЦРУ»[4].

* Автор статьи выражает глубокую признательность Алексею Кирилловичу Симонову, сыну писателя К.М. Симонова, президенту Фонда защиты гласности, за оказанное внимание и бесценные советы, полученные в процессе работы над этим текстом; а также Екатерине Кирилловне Симоновой-Гудзенко, дочери писателя, за разрешение работать с фондом К.М. Симонова в РГАЛИ. Основные тезисы статьи были апробированы автором на VI Международной научной конференции памяти Л.Г. Андреева «Лики XX века. Литература и искусство», состоявшейся 20–22 июня 2019 г. в МГУ имени М.В. Ломоносова (г. Москва).

К моменту приезда Симонова в Соединенные Штаты его имя там было уже хорошо известно: на Бродвее прошла постановка его военной драмы «Русские люди»[5] (1942/43), неоднократно опубликована его повесть «Дни и ночи»[6] (1945), а следом изданы «Русские люди»[7] (1946).

Писатель встретился за океаном со многими деятелями театра, кино и литературы: среди них – Ч. Чаплин, Д. Гарфилд, Л. Хеллман, Б. Дэвис, Б. Брехт и Л. Страсберг[8]. Посетил он и тот бродвейский театр, в котором некогда шли «Русские люди» – *Theatre Guild* (1918–1996), где посмотрел знаменитый мюзикл «Оклахома!». Известно, что эта постановка не произвела на Симонова особого впечатления, и по ее окончании он выступил перед исполнителями и дирекцией *Guild* с речью «дежурной и формальной, полностью лишенной хоть какой-то человечности и юмора»[9].

Вернувшись в Советский Союз, Симонов написал осенью 1946 г. антиамериканскую пьесу о «продажности» прессы США – «Русский вопрос»[10], – и сделал это «по велению сердца»[11]. Эта новая работа писателя оскорбила многих американцев[12]. США накрыла волна антисоветских настроений. Однако до того как «железный занавес» оборвет культурный диалог двух сверхдержав на долгие десятилетия, по ту сторону Атлантики успевают поставить в 1947 г. другую пьесу Симонова – «Так и будет!» (под названием – «По всему свету» / «The Whole World Over»; премьера на Бродвее – 27 марта 1947 г.).

«Едва ли не самая поэтическая, светлая, мажорная пьеса у Симонова, мастерская и достоверная»[13], «предпобедная <…>, полная весенних радостных ожиданий»[14], она написана в конце 1944 г., т. е. когда советские войска уже освобождали Европу от нацистов, а союзники – США и Британия – открыли «второй фронт». Возвращение домой с войны для миллионов солдат и офицеров Красной армии (то же можно сказать и про воюющих американцев) было уже недалеким будущим, – неслучайно в первоначальном варианте пьеса называлась «Возвращение»[15]. Рождалась она урывками, стремительно, а также для конкретного театра и определенных актеров: «Я между двумя поездками на фронт, в срок, сейчас кажущийся мне неправдоподобно коротким, написал для него [московского Театра имени Ленинского комсомола и его руководителя – актера, режиссера И.Н. Берсенева. – *М. Г.*] пьесу “Так и будет”. <…> Эту главную роль – полковника саперных войск Савельева, офицера военного времени, потерявшего семью и вернувшегося в небольшой отпуск на пепелище – в свою квартиру,

занятую чужими людьми, – я писал, заранее видя перед собой Берсенева как исполнителя»[16].

Напомним сюжет симоновской драмы, каким он представлен в официальном «Репертуарном справочнике» за 1950 г.: «Действие происходит в Москве летом 1944 г. Об инженер-полковнике Савельеве не было никаких вестей с самого начала войны. Друзья считали его погибшим. В московской квартире Савельева поселились академик архитектуры Воронцов и его дочь Ольга, студентка Архитектурного института. Заняв квартиру Савельева, они стараются в ней все сохранить так, как было при прежнем владельце. Неожиданно приезжает Савельев (в командировку на несколько дней). Его жена и дочь погибли, и поэтому пребывание в московской квартире связано у него с тяжелыми воспоминаниями о семье. Но Воронцов и Ольга оказывают решительное сопротивление намерению Савельева поселиться в гостинице. <…> Савельев и Ольга полюбили друг друга, и, когда полученный приказ заставляет Савельева немедленно выехать на фронт, он уезжает с сознанием того, что он больше не одинок, что у него есть близкие люди, есть своя семья»[17].

Симонов внимательно следил за процессом постановки своей пьесы за океаном, при случае посылая «сердечный привет ее исполнителям и участникам»[18]. В этом ему помогал друг и переводчик по командировке в Соединенные Штаты, «специальный консультант по советской жизни»[19] при постановке «Русских людей» на Бродвее – Б. Котен[20]. В личном фонде К.М. Симонова, хранящемся в Российском государственном архиве литературы и искусства, содержится обширная переписка советского писателя и Котена в связи с постановкой пьесы «Так и будет!» в США[21]. Сразу же после того, как Симонов покинул США[22], – 4 августа 1946 г. – Котен сообщал писателю о юридически-организационной стороне проекта: «Договор на постановку “Так и будет” уже подписан»[23].

В сценической истории симоновской пьесы за океаном немалую роль сыграла политическая конъюнктура «холодной войны». Получив после своего визита в США пост заместителя генерального секретаря Союза писателей СССР, Симонов активно включился в идеологическую войну, участвуя в создании и распространении антиамериканской пропаганды в нашей стране. Когда на Бродвее репетиции его пьесы «Так и будет!» шли уже полным ходом, писатель выступил с одиозным докладом «Драматургия, театр и жизнь», который тут же был опубликован в

Сценография спектакля «По всему свету». Гостиная профессора Воронцова в московской квартире. Нью-Йорк. 1943

«Правде» и «Советском искусстве», а на следующий день – и «Литературной газете»[24]. В этом докладе Симонов в соответствии с риторикой начавшейся «холодной войны» настойчиво взывал ко всем отечественным деятелям литературы и театра: «На идеологическом фронте во всемирном масштабе с небывалым ожесточением идет один огромный бой. <…> Во всеуслышание, на весь мир с трибуны нашего искусства мы говорим и будем говорить о том, что мы боремся и будем бороться за коммунизм, о том, что мы считаем, что коммунизм – это единственно правильный путь в будущее для человечества»[25].

На следующий день после этих симоновских заявлений газета «Нью-Йорк таймс» опубликовала статью своего специального корреспондента в Москве Д. Миддлтона под названием «В Советах Симонов предупреждает авторов об опасности»[26], в которой цитировались основные постулаты советской «идеологической войны». И тут же бродвейская постановка пьесы Симонова частично лишилась финансирования, о чем Котен сообщал писателю: «Тебе интересно будет знать, что после твоего интервью с Миддльтон [Котен ошибочно называет публикацию интервью; позже Д. Миддлтон напечатал в той же газете разгромную рецензию на спектакль[27]. – *М. Г.*] на прошлой неделе двое из тех, кто давали деньги на постановку, ушли <из проекта>. Считают, что слишком политически ты высказался. Думали, что и пьеса и ты – аполитичны!..

Разочаровались!»[28]. Так, в силу начавшегося идеологического противостояния двух супердержав чуть не закончилась крахом история постановки драмы Симонова на Бродвее.

В итоге основными продюсерами пьесы в США выступили два человека, – маститый театральный коммерсант Уолтер Фрайд (*Walter Fried*)[29] и начинающий на этом поприще молодой деятель П.Ф. Мосс[30]. Именно ему и его жене Т. Шни[31], сделавшей перевод и адаптацию симоновской драмы, принадлежит идея поставить за океаном «Так и будет!».

Согласно обычной бродвейской практике любая пьеса иностранного автора не только переводилась, но и адаптировалась для американского зрителя. Драма Симонова не стала исключением. Однако, как заявлял продюсер Мосс, Шни «на основе действующих героев Симонова, в сущности, создала свое собственное произведение»[32].

Прежде всего, в американской адаптации было изменено время действия, – здесь оно перенесено в послевоенные годы: «Начало осени, вскоре после окончания войны»[33]. Это существенное вмешательство в оригинал, ведь отказ от предлагаемых обстоятельств военного времени (разгар войны, лето 1944 г.) коренным образом определяет драматический конфликт истории. Также сместились акценты в расстановке сил – центральным героем выступал теперь не полковник Савельев, а профессор Воронцов.

Но самое главное, автор американской адаптации на первый план вывел линию сватовства Оли, где роль свахи принадлежала как раз отцу девушки – профессору. У этого заокеанского специалиста по устройству браков имеется кредо: «Петух, который жив и шевелится, лучше, чем мертвый лев»[34]. Подобная интерпретация симоновского героя неизбежно привела к жанровым изменениям: лирическая драма превратилась в комедию. Неслучайно одна из рецензий на постановку называлась «СССР смеется»[35].

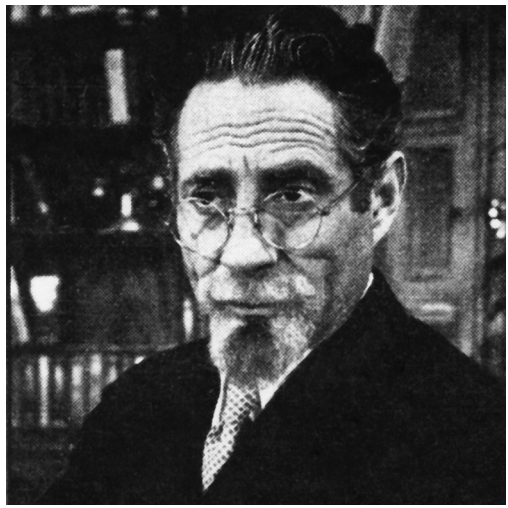
Знал ли Симонов о том, что происходит с его пьесой на Бродвее – как ее адаптировали? И если знал, то почему тогда не вмешался, не отобрал (в конце концов) у американцев? Изучение архивных материалов позволяет сделать вывод о том, что писатель ни о чем не ведал. Ведь Котену не давали прочитать советский, «исходный» текст: «Послезавтра премьера “Так и будет” в Нью-Йорке. <…> Еще не добился оригинал посмотреть»[36], «не читал оригинала – сколько раз уже просил Тельму мне дать оригинал прочитать – она уверяет меня, что его нет у нее»[37].

Поскольку в 1940-е гг. Советский Союз еще не подписал Международную конвенцию по авторскому праву, копирайт не мог уберечь симоновскую пьесу от американского «вторжения».

Кандидатура постановщика была определена к 20 сентября 1946 г., – о чем Котен писал в Москву: «Режиссер “Так и будет” Клурман [т. е. Г. Клёрман[38]. – *М. Г.*] (он же поставил “Русские люди”)»[39]. Этот известный сценический деятель в прошлом являлся идеологом и одним из руководителей самого значительного американского театра предыдущего десятилетия – *Group Theatre* (1931–1941), который создавался под мощнейшим влиянием идей именно наших режиссеров – К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда и Е.Б. Вахтангова. Более того, Клёрман был хорошо знаком с жизнью нашей страны: в 1930-х гг. он дважды посетил СССР.

При участии Котена создавалась сценография постановки. Все действие пьесы Симонова разворачивается в московской квартире академика архитектуры Федора Александровича Воронцова. Сценографом бродвейской постановки выступил известный театральный художник Р. Альсванг[40]. 30 октября Котен писал в Москву: «Занимаются постановкой “Так и будет” сейчас. Я декоратору показал квартиру Гроссманов <далее неразборчивое слово>. Помнишь? Ты говорил, что она похожа на гостиную, нужную для пьесы. Но к тому они очень просят снимки московской постановки твоей этой пьесы[41]. Если сможешь <далее неразборчивое слово> – так только поскорей – или с быстрой оказией, или воздушной почтой»[42]. Симонов прислал за океан запрашиваемые снимки, за что авторы бродвейской постановки 24 февраля 1947 г. благодарили советского писателя: «Только что говорил с Тельмой. Она получила на прошлой неделе фотографии московской постановки “Так и будет”. Снимки им очень помогли»[43]. Однако в отличие от авторских указаний в пьесе, а также ее постановки в Театре имени Ленинского комсомола, где действие разворачивается в разных комнатах большой столичной квартиры профессора Воронцова, американский сценограф и режиссер выгородили на сцене декорации лишь одной гостиной.

В спектакле был задействован сильнейший актерский состав. На ведущую мужскую роль – профессора Воронцова – режиссер Клёрман пригласил известного характерного актера Д. Булоффа[44], которого считал «звездой первой величины»[45], «одним из самых выдающихся актеров в мире. <…> Истинным художником; исключительным явлением среди артистов»[46].



Д. Булофф – профессор Воронцов. «По всему свету». Нью-Йорк. 1947

Все критики единодушно признавали, что Булофф блестяще справился с ролью профессора-свахи: «Используя весь свой арсенал эксцентрики и театральных трюков, Булофф доводил зрителя до гомерического хохота»[47], «актер владеет полным комплектом комических приемов. <…> Вглядываясь в окружающее сквозь свои очки, он фирменно сутулится каждый раз перед своим уходом, широко и порывисто размахивает руками, а также выписывает голосом такие пассажи – то усиливая его звук, то уменьшая, – которые неизменно вызывают смех»[48], «с бородой, в очках и странно укороченном пиджаке, – именно в таком, какой носят у нас актеры, играющие русских профессоров, – Булофф восхитителен: говорлив, с экстравагантной жестикуляцией и искусным гримасничаньем»[49].

Полковника Савельева в спектакле изначально должен был играть актер О. Хомолка[50], внешний вид и голос которого (по мнению американских продюсеров и режиссеров) хорошо подходил для ролей советских офицеров и коммунистических шпионов. 2 декабря 1946 г. Котен рапортовал Симонову: «Оскар Хомалка [т. е. О. Хомолка. – *М. Г.*] согласился на днях сыграть главную роль»[51]. Однако вскоре актер передумал, и роль Савельева в премьерных показах исполнил С. Бекасси[52]. Ему удавалось играть полковника «с завидной смелостью и изобретательностью вопреки тому, что драматургический материал не вполне оправдывает его чрезмерную застенчивость и робость»[53]. Отмечалось

Д. Булофф – профессор Воронцов, У. Хаген – его дочь Оля. «По всему свету». Нью-Йорк. 1947

также, что актер «филигранно и подробно воплощает внутреннюю перемену в суровом и молчаливом фронтовике, повидавшем на войне виды, потерявшем семью и теперь вновь согревающемся в лучах новой нежданной любви»[54]. Другой рецензент отмечал в игре Савельева-Бекасси «восхитительную сдержанность и мужской шарм»[55]. Однако вскоре и этот актер покинул постановку; роль полковника перешла к Г. Бергхофу[56]. Классик отечественного театроведения Г.Н. Бояджиев в 1960-е гг. даст высочайшую оценку актерского мастерства Бергхофа: «один из крупнейших художников современной американской сцены – мастер многостороннего дарования»[57].

Сообщая Симонову об исполнителях бродвейской постановки, Котен писал в Москву: «Одну, наверное, помнишь – Ута Хаген[58], – высокая такая, играла Офелию в “Отелло” с Поль Робсоном. Играет она в роли героини [т. е. молодую дочь профессора Ольгу Воронцову. – *М. Г.*]»[59]. В Москве эту роль играла любовь Симонова – актриса Валентина Васильевна Серова, которая «в 40–50-е годы <…> идеально выразила симоновский тип женщины – блестящей своенравной красавицы и умницы, достойной небывалой любви; женщины, которая одна только и может стать наградой настоящему мужчине-солдату»[60]. Заокеанская критика отмечала, что «в роли Оли У. Хаген предстает на сцене не только лишь очень красивой студенткой, но и хозяйкой своих чувств. Ее внутренняя

С. Бекасси – полковник Савельев, Д. Булофф – профессор Воронцов,
Л. Полан – полковник Иванов. «По всему свету». Нью-Йорк. 1947

борьба за любимого, особенно в последней сцене, когда она решается сама признаться в любви полковнику, просто потрясает»[61].

Что же касается роли майора медицинской службы Анны Орловой (американский аналог Анны Греч), то за океаном она потеряла свою глубину и трагичность, подверглась существенному сокращению. Если роль «женщины в шинели», нежно называвшей полковника Митей, в актерской карьере С. Бирман стала одной из вершинных, то этого никак нельзя сказать про исполнение Д. Ван Флит[62]. Рецензенты редко вспоминали ее в своих отзывах.

Единственного отрицательного персонажа пьесы, Сергея Синицына, играл актер и один из ведущих театральных педагогов США С. Майснер[63]. В американской адаптации роль Синицына была значительно укрупнена, – ему не только добавлены реплики, но даже написаны новые сцены с ним. Непривлекательность Синицына стала более прямолинейной. Критика отмечала игру Майснера: «превосходно представляет высокомерного молодого архитектора-карьериста»[64], а также писала об «ироничном отношении в интерпретации своего героя и недюжинном чувстве юмора»[65] актера.

В ситуации обострившихся отношений между США и СССР из пьесы Симонова изъяли все, что могло быть воспринято как «советская пропаганда». Нью-йоркский журнал «Тайм» настойчиво и даже

с некоторым удовольствием акцентировал: «советская комедия без малейшего намека на советскую пропаганду. Даже в самом сюжете вы вряд ли найдете хоть что-нибудь, отдаленно намекающее на преимущество коммунизма»[66].

Однако вместе с так называемой «пропагандой» из пьесы исчезла глубина и нерв советского оригинала. У Симонова пьеса заканчивается на трагической ноте: полковник Савельев вынужден вновь уехать на фронт, и неизвестно – суждено ли ему вернуться живым и невредимым в дом, где он научился после гибели жены и дочери «встать утром и быть счастливым только оттого, что светит солнце, что небо синее, а трава зеленая»[67]. Также остается открытым вопрос о том, будет ли счастлива полюбившая его Ольга Воронцова. В финале американской адаптации, в которой события перенесены в послевоенное время, а потому возвращению Савельева и счастью влюбленных уже ничто не угрожает, пропадали щемящая боль и нерв. Неслучайно американский критик отмечал, что героиня У. Хаген, потерявшая на войне жениха и пережившая эвакуацию, «больше напоминала американскую барышню из пансиона благородных девиц, чем русскую девушку, прошедшую через страшные испытания войны»[68].

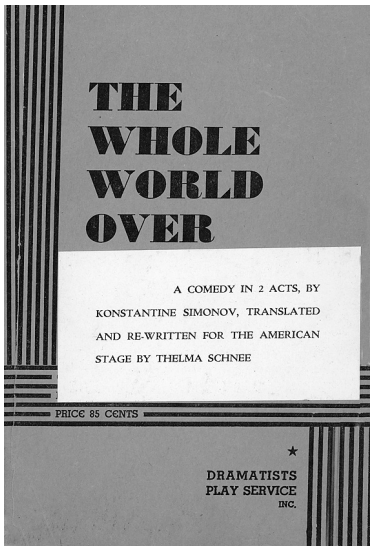
Слабость драматургии бродвейского спектакля отмечалась почти всеми критиками: «Сюжет непритязателен и даже бессодержателен, а также без следа особого мастерства. <…> Однако, возможно, основная причина неудачи заключается в том, что “гарнир” преподносится как “основное блюдо”»[69], «здесь нет крепко сбитого сюжета и выстроенного развития действия. Герои пьесы приходят и уходят, слишком часто и долго ведут беседы и поют, вспоминают прошлое, а также поднимают тосты»[70].

Б. Аткинсон сначала отозвался на премьеру довольно доброжелательно: «Спектаклю, созданному по весьма наивной драматургии, удается передать зрителю щедрость и широту души советских людей, особенно когда они устраивают за полночь посиделки с водкой»[71]. Однако уже спустя неделю Аткинсон напишет более обстоятельную рецензию, тон которой теперь стал почти убийственным: «Хотя большинство нью-йоркских театральных обозревателей видят в спектакле “По всему свету” по пьесе Симонова милую, дружелюбную и забавную сценическую шутку, по мнению двух-трех старых театральных снобов, один из которых – ваш покорный слуга, это бледная и бездарная вещь, пусть и написанная довольно добродушно. Будучи одним из

У. Ститер. Шарж на постановку «По всему свету». Подпись под шаржем: «Папа – Джозеф Булофф консультирует дочь – Уту Хаген по вопросу выбора мужа между полковником – Гербертом Бергхофом (слева) и молодым архитектором – Сэнфордом Майснером (справа)»

ведущих писателей в Советском Союзе, господин Симонов мог бы явить гораздо больше драматургического мастерства, чем его удалось обнаружить в этой поделке»[72]. Включаясь в «холодную войну», критик в этой статье припоминает советскому драматургу и его недавние высказывания об «идеологическом фронте», и его конъюнктурный опус под названием «Русский вопрос», и даже безразличие писателя к «Оклахоме!». Приговор пьесе «Так и будет!» у него жесткий и жестокий: она «тривиальна»[73].

Если американские друзья и сторонники Советского Союза хвалили бродвейский спектакль (Котен писал, что «пьеса очень тепло встречена»[74], а советская газета заявляла, что «Чарли Чаплин и Эллиот Рузвельт [видимо, речь идет об Эленор (Анне Элеоноре) Рузвельт, вдове президента США Ф.Д. Рузвельта. – *М. Г.*] выразили признательность за постановку этой пьесы»[75]), то так называемые консервативные американцы разгромили ее в пух и прах. Газета «Нью-Йорк Джорнэл Американ» издевательски писала, обыгрывая название известной драмы Л. Пиранделло: «Одиннадцать персонажей в поисках пьесы оказались вчера на сцене театра *Biltmore*. Однако успех обошел постановку стороной, как никогда. Зритель тут же забыл про нее. Публика пошла домой, оставив актеров в полном замешательстве»[76].



Обложка американского издания пьесы «По всему свету». Нью-Йорк. 1947

Несмотря на участие в спектакле опытных актеров и режиссера, он все же не стал художественным достижением. Слабость адаптированного материала вкупе с однозначностью трактовки образов лишили постановку глубины и объема. Пьеса превратилась на Бродвее в легкую и забавную комедию, в то время как знаменитый спектакль 1944 г. в московском Театре имени Ленинского комсомола менее всего походил на комедию. Советские люди, измученные войной, с особым трепетом воспринимали симоновскую «лирическую драму», в которой блистали С. Бирман и И. Берсенев. Не последнюю роль в короткой сценической жизни пьесы Симонова на Бродвее сыграла и атмосфера развязавшейся «холодной войны», в том числе и категоричные высказывания самого писателя. Уже отравленные «красной угрозой», американцы относились к спектаклю с предубеждением: «коварная (*insidious*) и опасная работа. Лишь на первый взгляд – это дружеская комедия, сыгранная с теплотой и добродушием, а на самом деле – все сложнее. <...> Очень умно со стороны красных – не правда ли – казаться дружелюбными?..»[77].

Постановка пьесы Симонова на Бродвее не стала победой ни советского драматурга, ни американской сцены. Коммерческий театр США в годы острого противостояния двух супердержав перекроил ее на собственный лад и по своим излюбленным шаблонам, превратив в мелодраму с непременным любовным треугольником, забавными

шутками и счастливым финалом. Тем не менее, поставленная на Бродвее, она транслировала надежду на продолжение советско-американского диалога. Ведь писала же одна нью-йоркская газета, что «главным достоинством спектакля является его дружелюбие и обезоруживающая открытость, которые пленяют даже враждебно настроенного зрителя, всюду выискивающего пропаганду и происки Кремля»[78].

Судьба пьесы Симонова за океаном оказалась непростой, и все же ей в какой-то степени удалось сыграть роль культурного «моста» через идеологический океан недоверия и подозрений.

[1] Интервью тов. И.В. Сталина с корреспондентом «Правды» относительно речи г. Черчилля // Правда. 1946. 14 марта. № 62 (10144). С. 1.

[2] Там же.

[3] *Трофименков М.С.* Красный нуар Голливуда. Ч. 1: Голливудский обком. СПб.: Сеанс, 2018. С. 74.

[4] Там же.

[5] Подробней об этой постановке см.: *Гудков М.М.* «Благословлённая Советским посольством…»: пьеса К. Симонова «Русские люди» на американской сцене (1942–1943) // Литературный архив советской эпохи: сб. ст. и публ. Книга 2 (статья принята в печать).

[6] *Simonov K.* Days and Nights / Translated by Joseph Barnes. NY: Simon and Schuster, 1945. 422 p.

[7] *Simonov K.* The Russian People / American Acting Version by Clifford Odets // Seven Soviet Plays / ed. by H.W.L. Dana. NY: Macmillan, 1946. P. 387–454.

[8] См.: *Котен Б.* Три месяца рядом с ним // Константин Симонов в воспоминаниях современников. М.: Советский писатель, 1984. С. 438–440; *Симонов К.М.* Сегодня и давно: Статьи, воспоминания, литературные заметки. М.: Советский писатель, 1976. С. 143; *Симонов К.М.* Несколько встреч с Чарли Чаплином // Симонов К.М. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1970. С. 751–779; *Chaplin Ch., Jr.* My Father, Charlie Chaplin. NY: Random House, 1960. P. 344–345.

[9] *Langner L.* The Magic Curtain. NY: E. P. Dutton and Co., 1951. P. 340. Здесь и далее перевод с англ. яз. выполнен автором статьи (за исключением тех случаев, когда имя иного переводчика оговаривается особо).

[10] Пьеса «Русский вопрос», действие которой происходит в Нью-Йорке зимой – летом 1946 г., написана в конце 1946 г., впервые издана в журнале «Звезда» в № 12 за 1946 г., премьера состоялась в марте

1947 г. в московском Театре имени Ленинского комсомола (режиссер С.Г. Бирман). За эту пьесу Симонову была присуждена Сталинская премия первой степени за 1946 г.

[11] Запись из личной беседы автора статьи с А.К. Симоновым. 16 июня 2015 г. Архив автора статьи.

[12] См., например: Russia: The «Truth» about America // Time. 1947. 14 April. P. 34; Attack on Truman Renewed in Russia // New York Times. 1947. 5 October. P. 29; 'Horrible Crime' of U.S. Press Seen // New York Times. 1946. 14 December. P. 18; *Middleton D.* Of a Muscovite with a Mission // New York Times. 1947. 16 February. P. X3; The Cold War on Russia's Stage // New York Times. 1949. 27 November. P. SM28.

[13] *Максимова В.А.* Человек нормы // Музы и пушки: театральная Москва времен Великой Отечественной войны / Отв. ред. И.Л. Вишневская. М.: Изд-во Santa-Optima, 2002. С. 126.

[14] Там же. С. 125.

[15] См.: *Ломунов К.* Драматургия Симонова // Советская литература (сборник статей). М.: Художественная литература, 1952. С. 385.

[16] *Симонов К.М.* В театре у Берсенева // Симонов К.М. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1970. С. 710–711.

[17] Репертуарный справочник: Официальные и справочные материалы по драматическим и музыкально-драматическим произведениям для работников учреждений искусств, театрально-зрелищных предприятий и художественной самодеятельности. М.: Искусство, 1950. С. 344–345.

[18] *Симонов К.М.* Письмо Б. Котену. Декабрь 1946 г. (на русском языке) // РГАЛИ. Ф. 1814. Оп. 9. Ед. хр. 448. Л. 4; *Симонов К.М.* Из неопубликованных писем (Бернарду Котену) // Театр. 1985. № 11. С. 115; *Симонов К.М.* Бернарду Котену // Симонов К.М. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 12 (дополнительный). М.: Художественная литература, 1987. С. 49.

[19] *Freedley G.* Theatre Guild's «The Russian People», Powerful Play despite Shortcomings // New York Morning Telegraph. 1942. 31 December. P. 6.

[20] Бернард Котéн [Bernard L. Koten, 1912–1987(?)] – американский переводчик и филолог. Будучи сыном инженера, участвовавшего в строительстве московского метрополитена, Котен прожил в столице СССР в начале 1930-х гг. шесть лет. В годы Второй мировой войны воевал в составе Павловского взвода, – первого из американских, который встретился с солдатами Красной армии на Эльбе. Сохранились воспоминания Котена о Симонове, написанные им вскоре после смерти

писателя (16 декабря 1979): *Koten B.* Remembering Konstantin Simonov (сентябрь 1980 г.) // РГАЛИ. Ф. 1814. Оп. 11. Ед. хр. 113. Л. 1–6 (оригинал на английском яз.) и л. 7–14 (перевод на русский: «Вспоминая Константина Симонова»), которые позже – в 1984 г. – были опубликованы в нашей стране с незначительными купюрами: *Котен Б.* Три месяца рядом с ним // Константин Симонов в воспоминаниях современников. М.: Советский писатель, 1984. С. 437–442. Симонов посвятил Котену стихотворение «Три точки (Письмо в Нью-Йорк, товарищу…)». В 1950-е гг. до самой пенсии переводчик возглавлял Русский отдел библиотеки Нью-Йоркского университета. Перевел на английский язык пьесу А.Е. Корнейчука «Фронт»: *Korneichuk A.* The Front / translated from the Russian by Bernard L. Koten and Zina Voynow // Seven Soviet Plays / ed. by H.W.L. Dana. NY: Macmillan, 1946. P. 455–520. Воспоминания о Котене оставил и сын писателя, А.К. Симонов: *Симонов А.К.* Бернард Котен // Симонов А.К. Парень с Сивцева Вражка. М.: Новая газета, 2009. С. 65–81. Дата смерти Котена предположительная (сообщено А.К. Симоновым автору статьи 28 сентября 2018 г.).

[21] *Симонов К.М.* Котену Бернарду // РГАЛИ. Ф. 1814. Оп. 9. Ед. хр. 448. 20 л.; *Котен Б.* Симонову К.М. // РГАЛИ. Ф. 1814. Оп. 9. Ед. хр. 1694. 52 л.

[22] Доказательств того, что сам Симонов инициировал во время своего трехмесячного пребывания в США постановку пьесы «Так и будет!» на Бродвее, не имеется.

[23] *Котен Б.* Письмо К.М. Симонову 04.08.1946 (на русском языке) // РГАЛИ. Ф. 1814. Оп. 9. Ед. хр. 1694. Л. 12–13. (В цитировании этого и далее других писем Котена сохранена авторская стилистика. Американец писал по-русски хорошо, но не всегда правильно.)

[24] *Симонов К.М.* Драматургия, театр и жизнь // Правда. 1946. 22 ноября. № 277 (10359). С. 3; *Симонов К.М.* Драматургия, театр и жизнь (Из доклада) // Советское искусство. 1946. 22 ноября. № 48 (1032). С. 2; *Симонов К.М.* Драматургия, театр и жизнь (Из доклада) // Литературная газета. 1946. 23 ноября. № 47 (2310). С. 2.

[25] *Симонов К.М.* Драматургия, театр и жизнь // Идейность и мастерство (сб. ст. советских писателей о драматургии: 1945–1953). М.: Искусство, 1953. С. 32–33.

[26] *Middleton D.* Simonov Alerts Authors in Soviet // New York Times. 1946. 23 November. Vol. XCVI, No. 32445. P. L9.

[27] *Middleton D.* Of a Muscovite with a Mission // New York Times. 1947. 16 February. P. X3.

[28] *Котен Б.* Письмо К.М. Симонову 02.12.1946 (на русском языке) // РГАЛИ. Ф. 1814. Оп. 9. Ед. хр. 1694. Л. 27 об.

[29] Примечательно, что несколькими годами ранее У. Фрайд продюсировал на Бродвее постановку другой советской пьесы – «Победа» И. Вершинина и М. Рудермана. Подробней об этом спектакле см.: *Гудков М.М.* Советский раритет о войне на американской сцене: пьеса И. Вершинина и М. Рудермана «Победа» (1943) // Вопросы театра. Proscaenium. 2018. № 1/2. С. 353–382.

[30] Пол Файндер Мосс (Paul Finder Moss, 1910–1954) – американский театральный и кинопродюсер. В годы Второй мировой войны служил лейтенантом в военно-морском флоте (См.: Paul Finder Moss, Film Producer, 44 // New York Times. 1954. 15 June. P. 29). Последним проектом этого рано ушедшего из жизни продюсера был английский фильм с участием Алека Гинесса «Отец Браун» (1953). Сценарий фильма на основе рассказов Г.К. Честертона был написан супругой Мосса Т. Шни совместно с режиссером кинокартины Робертом Хеймером (см., например: *Ступников И.В.* Алек Гинесс. СПб.: Издательство Европейского Дома, 1994. С. 119–120, 264–265).

[31] Тельма Шни (Thelma Schnee, 1918–1997) – американская актриса, сценарист и лингвист. Училась актерскому мастерству в Актерской студии в классе у Р. Льюиса, где, например, в «Чайке» А.П. Чехова играла Аркадину (См.: *Lewis R.* Slings and Arrows: Theatre in My Life. NY; London: Applause, 1984. P. 187). Владела несколькими иностранными языками – кроме русского, испанским, французским, немецким и итальянским (См.: The Whole World Over // The Playbill. P. 32).

[32] Цит. по: *Zolotov S.* White to Resume Career in Theatre // New York Times. 1947. 7 May. P. 35.

[33] *Simonov K.* The Whole World Over. (A Comedy in 2 Acts) / Translated and Re-written for the American Stage by Thelma Schnee. NY: Dramatists Play Service Inc., 1947. P. 7.

[34] Ibidem. P. 17.

[35] *Atkinson B.* The U.S.S.R. Laughs // New York Times. 1947. 6 April. P. X1.

[36] *Котен Б.* Письмо К.М. Симонову. 26.03.1947 (на русском языке) // РГАЛИ. Ф. 1814. Оп. 9. Ед. хр. 1694. Л. 46–47.

[37] *Котен Б.* Письмо К.М. Симонову. 17.03.1947 (на русском языке) // РГАЛИ. Ф. 1814. Оп. 9. Ед. хр. 1694. Л. 40–40 об.

[38] Гарольд Клёрман (Harold Clurman, 1901–1980) – режиссер и театральный критик. Родился в Нью-Йорке в семье евреев-эмигрантов из

Российской империи. Начинал свою сценическую деятельность в *Theatre Guild*. Примечательно, что здесь Клёрман был также ассистентом режиссера в постановке романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1927, режиссер и автор инсценировки известный французский театральный деятель Жак Копо). Автор семи книг о театре.

[39] *Котен Б.* Письмо К.М. Симонову. 20.09.1946 (на русском языке) // РГАЛИ. Ф. 1814. Оп. 9. Ед. хр. 1694. Л. 18 об.

[40] Ральф Альсванг (Ralph Alswang, 1916–1979) – сценограф, режиссер театра и кино, продюсер. Автор сценографии – декораций, костюмов и сценического освещения – более чем к сотне бродвейских постановок.

[41] Речь идет о московском Театре имени Ленинского комсомола, для которого и была написана эта пьеса Симонова (режиссер И.Н. Берсенев, премьера 21 декабря 1944 г.).

[42] *Котен Б.* Письмо К.М. Симонову. 30.10.1946 (на русском языке) // РГАЛИ. Ф. 1814. Оп. 9. Ед. хр. 1694. Л. 25–25 об.

[43] *Котен Б.* Письмо К.М. Симонову. 24.02.1947 (на русском языке) // РГАЛИ. Ф. 1814. Оп. 9. Ед. хр. 1694. Л. 38–38 об.

[44] Джозеф Булофф (Joseph Buloff, 1899–1985) – американский актер театра и кино, режиссер. Наш соотечественник: родился в Вильно, Российская империя (ныне Вильнюс, Литва) в еврейской семье. С 1930 г. постоянно жил и работал в США. Много лет прослужив в Еврейском Художественном театре в Нью-Йорке, Булофф со временем стал одним из ведущих актеров еврейской сцены. Среди лучших его актерских работ на английском языке – роль в знаменитом мюзикле «Оклахома!».

[45] Цит. по: *Kadison L., Buloff J.* On Stage, Off Stage: Memories of a Lifetime in the Yiddish Theatre. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992. P. 67.

[46] *Clurman H.* Theatre // Nation. 1973. 19 November. P. 541.

[47] *Bordman G.* American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama, 1930–1969. NY; Oxford: Oxford University Press, 1996. P. 265.

[48] *Atkinson B.* The New Play: «The Whole World Over» // New York Times. 1947. 28 March. P. 28.

[49] *Chapman J.* 'Whole World Over', A Friendly Little Comedy from Red Moscow // Daily News. 1947. 28 March. P. 7.

[50] Оскар Хомолка (Oscar Homolka, 1898–1978) – австрийский актер. После прихода к власти нацистов эмигрировал сначала в Великобританию, а затем в США. Активно снимался в Голливуде.

[51] *Котен Б.* Письмо К.М. Симонову 02.12.1946 (на русском языке) // РГАЛИ. Ф. 1814. Оп. 9. Ед. хр. 1694. Л. 27 об.

[52] Стефан Бекасси (Stephen Bekassy, 1907–1995) – американский театральный и киноактер венгерского происхождения. Роль Савельева в симоновской пьесе была его единственной актерской работой на Бродвее.

[53] *Atkinson B.* The New Play: «The Whole World Over» // New York Times. 1947. 28 March. P. 28.

[54] *Hawkins W.* 'Whole World Over', A Delightful Comedy // New York World Telegram. 1947. 28 March. P. 7.

[55] *Coleman R.* 'Whole World Over' Hilarious in Spots // Daily Mirror. 1947. 28 March. P. 8.

[56] Герберт Бергхоф (Herbert Berghof, 1909–1990) – американский актер, режиссер и театральный педагог. В 1939 г. эмигрировал в США из родной Вены, где учился в Королевской академии искусств у Александра Моисси и Макса Рейнхардта. Был ведущим актером в труппе Рейнхардта, и к моменту переезда за океан в его послужном списке значилось около сотни ролей. Один из основателей Актерской студии в Нью-Йорке, где участвовал вместе с Т. Шни в «Чайке» А.П. Чехова – играл Дорна (См.: *Lewis R.* Slings and Arrows: Theatre in My Life. NY; London: Applause, 1984. P. 187). Преподавал вместе с Эрвином Пискатором в Драматической мастерской Новой школы, а затем открыл свою собственную актерскую школу в Гринвич-Вилидж в 1945 г. До «По всему свету» Бергхоф участвовал у Клёрмана в постановке симоновских «Русских людей» – исполнял роль корреспондента Панина.

[57] *Бояджиев Г.Н.* От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М.: Просвещение, 1969. С. 313.

[58] Ута Хаген (Uta Hagen, 1919–2004) – известная американская актриса и театральный педагог. Среди ее учеников были Марлон Брандо, Роберт де Ниро, Аль Пачино, Лайза Миннелли и многие другие. Хаген – автор двух книг по актерскому мастерству: «Respect for Acting» (1973) и «A Challenge for the Actor» (1991).

[59] *Котен Б.* Письмо К.М. Симонову. 24.02.1947 (на русском языке) // РГАЛИ. Ф. 1814. Оп. 9. Ед. хр. 1694. Л. 38–38 об.

[60] *Максимова В.А.* Человек нормы. С. 129–130.

[61] *Hawkins W.* 'Whole World Over', A Delightful Comedy // New York World Telegram. 1947. 28 March. P. 7.

[62] Джо Ван Флит (Jo Van Fleet, 1914–1996) – американская актриса театра и кино, обладательница премий «Оскар». Роль в спектакле «По всему свету» – одна из первых ее работ на Бродвее. Ее кинодебют состоялся в фильме Э. Казана «К востоку от рая» (1955), где она играла мать персонажа Д. Дина; эта роль принесла ей премию «Оскар» (лучшая актриса второго плана).

[63] Сэнфорд Майснер (Sanford Meisner, 1905–1997) – американский актер, режиссер, в 1930-е гг. участник *Group Theatre*, театральный педагог. Создатель собственной актерской техники, вошедшей в театральную педагогику под названием «техника Майснера».

[64] *Atkinson B.* The New Play: «The Whole World Over» // New York Times. 1947. 28 March. P. 28.

[65] *Hawkins W.* 'Whole World Over', A Delightful Comedy // New York World Telegram. 1947. 28 March. P. 7.

[66] «The Whole World Over» // Time. 1947. 7 April. P. 78.

[67] *Симонов К.М.* Так и будет. С. 293.

[68] *Cooke R.P.* The Theatre: Comedy in Moscow // Wall Street Journal. 1947. 31 March. P. 10.

[69] «The Whole World Over» // Time. 1947. 7 April. P. 78.

[70] *Kronenberger L.* A Slightly Thin Comedy About Post-War Moscow // PM. 1947. 30 March. P. 7.

[71] *Atkinson B.* The New Play: «The Whole World Over» // New York Times. 1947. 28 March. P. 28.

[72] *Atkinson B.* The U.S.S.R. Laughs // New York Times. 1947. 6 April. P. X1.

[73] Ibidem.

[74] *Котен Б.* Телеграмма К.М. Симонову 27.03.1947 (на русском языке латиницей) // РГАЛИ. Ф. 1814. Оп. 9. Ед. хр. 1694. Л. 30.

[75] [Б. п.]. Сотый спектакль пьесы Симонова «Так и будет» в Нью-Йорке // Вечерний Ленинград. 1947. 25 июня. № 146 (468). С. 3.

[76] *Garland R.* 'Whole World Over' On Stage at Biltmore // New York Journal American. 1947. 28 March. P. 8.

[77] *Chapman J.* 'Whole World Over', A Friendly Little Comedy from Red Moscow // Daily News. 1947. 28 March. P. 7.

[78] *Watts R.Jr.* Story of Moscow Life in Pleasant Comedy // New York Post. 1947. 28 March. P. 6.

«У Мейерхольда волчьи глаза», или «Органы порядка – остановитесь»

Выступление В.Н. Яхонтова в защиту ГосТиМа (1928)

В мае 1927 г. Агитпропотдел ЦК ВКП (б) провел знаменательное совещание, собравшее всю партийную номенклатуру, имеющую отношение к театру. Председатель Агитпропотдела В.Г. Кнорин констатировал наступление нового этапа советизации театра: «Наша театральная политика до сих пор была в основном охранительно-экспериментальной. <…> Предстоящий период является таким, когда мы должны ставить вопрос о реконструкции, социальной реконструкции театра»[1]. Новый курс у многих вызывал растерянность и оказался частью того, что позже назовут Великим переломом.

Михаил Чехов, выехавший в Германию в начале июля 1928 г. для отдыха и лечения, вскоре сообщил о том, что покидает свой театр: «В самое последнее время воля большинства коллектива МХАТ 2-го нашла, наконец, свое конкретное оформление, и я увидел, что эта воля не соответствует тому идеалу и тем художественным целям, которые я как руководитель имел в виду для театра»[2]. Он обратился в Наркомпрос с просьбой о годичном отпуске для изучения немецкого языка и немецкой драматургии, а также просил о разрешении по возвращении открыть новый театр, который посвятил бы себя исключительно высокой классике. Тогда же его письма были опубликованы в советских газетах. Смысл этих обращений оказался для многих прозрачен и горек – советский театр теряет великого актера. У стремительного отъезда имелась и другая причина, о которой все предпочитали молчать. Поднималась новая волна арестов антропософов – она могла унести и Чехова.

То же лето 1928 г. В.Э. Мейерхольд и З.Н. Райх проводили во Франции. Поездка была частной, тем не менее, ее главной целью стала организация зарубежных гастролей ГосТИМа, потребовавшая личного присутствия и личных контактов руководителя с продюсерами и деятелями театра. Надо было не только готовить почву, но и создавать атмосферу. Хотя режиссер пытался организовать гастроли, не будучи уполномочен властью, переговоры с антрепренерами продвигались успешно. Договор с гарантиями безубыточности гастролей был близок к подписанию. Из Москвы, однако, следовали телеграммы с требованием прекратить общение с антрепренерами и немедленно возвращаться в Москву.

Во Франции Мейерхольд заболел[3] – потребовалось длительное лечение. Возвращение откладывалось. Многим болезнь Мейерхольда показалась такой же отговоркой, как и необходимость изучать немецкий язык у Чехова.

К тому же идея зарубежных гастролей ТИМа не находила поддержки ни в Наркомпросе, ни выше. Власть сдерживала перспектива еще одних убыточных гастролей. Ведь на протяжении всех 1920-х гг. зарубежные поездки советских театров, приносившие, как правило, большой художественный успех, оборачивались крупным финансовым дефицитом, покрывать который приходилось государству. В случае же с Мейерхольдом такие опасения становились почти непреодолимыми.

Менее чем через месяц после отъезда Мейерхольда во Францию в прессе появились толки, предположения, возмущения, вызванные

В.Э. Мейерхольд. 1928

политикой недавно образованного (13 апреля 1928 г.) Главискусства, сосредоточившего руководство всеми видами искусства (театр, музыка, кино, изобразительные искусства, цирк, эстрада, художественная самодеятельность). Во главе Главискусства был поставлен Алексей Иванович Свидерский (1878–1933), старый большевик. До Главискусства он работал в должности заместителя наркома земледелия (1922–1928) и одновременно был ректором Сельскохозяйственной академии им. К.А. Тимирязева. После Главискусства отправлен в Латвию полпредом, где погиб в автокатастрофе. В понятиях тех лет – партийный «назначенец», которому все равно, чем управлять.

Уже 26 июля 1928 г. Свидерскому пришлось опровергать «появившееся в некоторых газетах известие об отказе театру Мейерхольда в субсидии», объявляя информацию «сплошным вымыслом»[4].

7 августа 1928 г. в «Вечерней Москве» появилось изложение письма Мейерхольда правительству, в котором режиссер упоминал «тяжелое положение большинства театров, переживающих репертуарный кризис», вынуждающий к «бегу на месте». Далее «Мейерхольд просит правительство ассигновать необходимую сумму на капитальный ремонт театра, ликвидировать старую задолженность театра и разрешить временный выезд театра за границу (Германия, Австрия, Франция и Америка), выделив для той цели некоторые средства»[5]. Рядом был помещен ответ Свидерского, в котором он не возражал против

В.Э. Мейерхольд. 1926. Перед поездкой во Францию и Германию

зарубежных гастролей ТИМа при гарантии их безубыточности и недоумевал, как эти гастроли помогут преодолеть репертуарный кризис. 4 сентября Свидерский в более жесткой форме ответил Мейерхольду на страницах «Комсомольской правды». Здесь имелось упоминание о том, что в авторитетных партийных кругах существует мнение, что театр Мейерхольда не может быть полезен пролетарской культурной революции. Более того, в европейских гастролях Свидерский усматривал «дезертирство». Оказывается, «Главискусство дважды предъявляло требование к тов. Мейерхольду о прекращении каких бы то ни было переговоров с иностранными антрепренерами»[6]. Тогда как А.В. Луначарский был «не склонен обвинять Мейерхольда в дезертирстве», но полагал, что тот «последние годы работал медленно и вяло. <…> Слабая работоспособность Мейерхольда вместе с невозможностью определить себя в так называемых "перепалках" направлений, неумение или, быть может, нежелание перейти к абстрактным театральным формам[7] – оттолкнули от Мейерхольда зрителя. К этому необходимо добавить, что Мейерхольд оказался весьма плохим организатором и хозяином»[8]. Луначарский и Свидерский поначалу дружно отрицали, что речь идет о закрытии театра, но требовали немедленного возвращения Мейерхольда в Москву.

Однако уже 17 сентября появилось газетное сообщение под заголовком «Театр им. Мейерхольда расформировывается»: «Как заявил

нашему сотруднику тов. А.В. Луначарский, Наркомпрос ввиду отсутствия в Москве народного артиста Республики В.Э. Мейерхольда решил не возобновлять коллективного договора с труппой Мейерхольда. Тем самым театр расформировывается. Окончательный вопрос о его судьбе будет решен лишь после приезда В.Э. Мейерхольда в Москву»[9]. Через день А.И. Свидерский выступает с опровержением: «Никакого решения о закрытии театра ни Наркомпрос, ни Главискусство не принимали»[10]. Но буквально в следующем абзаце он пишет: «решено коллективного договора с работниками театра в наступающем сезоне не заключать». И предполагает «обсудить вопрос об использовании работников театра в качестве частного коллектива»[11]. Заведующий театральным отделом Главискусства П.И. Новицкий опровергает решение о закрытии. Свидерский опровергает опровержение Новицкого и указывает, что ему как старшему по должности виднее. Все эти взаимоисключающие утверждения свидетельствуют о суматохе в Главискусстве. Возможно, она была вызвана тем, что инициатива закрытия ТИМа исходила из более высоких кругов, предпочитавших не открывать лица. А Луначарскому со Свидерским приходилось лавировать между желанием начальства и общественным мнением, принимая удар на себя. Можно предположить, отставки Луначарского (1929) и Свидерского (1930) были связаны с тем, что с закрытием театра они не справились. Возможно, архивные поиски смогут прояснить картину.

Если МХАТ Второй без Михаила Чехова Наркомпрос был готов сохранить[12], то Театр им. Мейерхольда без Мейерхольда автоматически подлежал закрытию. На словах все чиновники заверяли, что мейерхольдовский театр должен жить, а дело как бы само по себе стремительно двигалось к его закрытию. Но все-таки на дворе стоял 1928 г., и общество еще не было зацементировано вертикалью власти. В то же время ситуация развивалась на фоне только что завершившегося первого публичного политического процесса – «Шахтинского дела», ознаменовавшего переход от НЭПа к «социалистическому наступлению» в экономике.

У Мейерхольда уже не оставалось высокопоставленных покровителей. 20 июня 1928 г. З.Н. Райх писала А.М. Горькому: «К горю нашему – наши малочисленные друзья (через которых, кстати, Совнарком деньги давал изредка нам) – оказались – оказались… оппозиционерами-троцкистами»[13]. В январе 1928 г. Л.Д. Троцкий был отправлен в ссылку. Даже косвенная причастность к троцкизму становилась все более опасной.

Вести о предстоящей ликвидации театра заполнили информационное пространство со скоростью степного пожара и вызвали ответный шквал. В газетах «Комсомольская правда», «Вечерняя Москва», «Правда», вечерних выпусках «Красной газеты» постоянно помещали репортажи с общей шапкой «Театр им. Мейерхольда должен быть сохранен». Волна поддержки прокатилась и в провинциальной прессе – едва ли не по всей стране. Газета «Смена» развернула кампанию о переводе театра в Ленинград. Принимались резолюции в защиту театра комсомольскими, партийными, профсоюзными организациями. Не было единства и в самом Главискусстве, где П.И. Новицкий ратовал за безоговорочное сохранение театра[14]. Немалую роль в усилиях защитников сыграла и статья П.М. Керженцева – в ту пору заведующего сектором искусств и литературы Агитпропа – в «Правде», где он подчеркивал значение деятельности Мейерхольда как революционера и экспериментатора и призывал «дать решительный отпор»[15] его противникам[16].

В хоре защитников утонули враждебные голоса, звучавшие со страниц «Нового зрителя», «Современного театра». С характерным заявлением выступил В.Н. Билль-Белоцерковский: «…я приветствую отъезд Чехова и Мейерхольда за границу. Рабочий класс ничего от этой поездки не потеряет. Можно даже с уверенностью сказать, что не Чехов и Мейерхольд уезжают, а наоборот, советская общественность “их уезжает”»[17]. Но у «советской общественности» в 1928 г. еще была иная точка зрения.

23 сентября 1928 г. «Правда» сообщила о создании правительственной комиссии в составе заместителя председателя Совнаркома А.Д. Лежавы, члена Центральной контрольной комиссии В.П. Милютина, наркома Рабоче-крестьянской инспекции Н.И. Ильина, А.В. Луначарского и А.И. Свидерского «для выяснения вопросов, связанных с отказом Совнаркома в выдаче дотации Театру им. Мейерхольда и решением Наркомпроса и Главискусства об отказе в заключении коллективного договора с работниками театра»[18]. До этого момента Наркомпрос и Главискусство решительно опровергали отказ в дотации и утверждали, что финансирование осуществлялось в полном объеме.

27 сентября Мейерхольд посылает телеграмму А.И. Рыкову, председателю Совнаркома, и Свидерскому: «Остановите действие ликвидационной комиссии. Не допускайте разгрома театра и уничтожения меня как художника»[19].

В это же время режиссер обращается к ликвидационной комиссии в письме, полном отчаяния и смятения. Он чувствует себя настолько

плохо, что не в состоянии придать черновику окончательную форму. З.Н. Райх пересылает этот черновик в театр с просьбой отредактировать и передать по назначению. Но как свидетельствуют документы, «письмо это к заседанию ликвидационной комиссии опоздало. Решение принято 2 октября, письмо получено утром 3 октября»[20].

Судя по всему, решение комиссии учитывало мнение И.В. Сталина. В письме к писателям-коммунистам из РАПП, датированном 28 февраля 1929 г., называя отрицательные черты творческой позиции Мейерхольда («кривляние, выверты, неожиданные и вредные скачки от живой жизни в сторону "классического" прошлого»), тем не менее, Сталин полагал, что режиссер «несомненно, связан с нашей советской общественностью и, конечно, не может быть причислен к разряду "чужих"»[21].

3 октября правительственная комиссия, которая все-таки не стала ликвидационной, обнародовала окончательный вердикт, не подлежащий пересмотру, в котором констатировала слабую посещаемость спектаклей ТИМа, отложила окончательное решение вопроса о коллективном договоре до возвращения Мейерхольда, разрешила его продлить до 1 декабря, потребовала немедленно назначить директора-распорядителя, сократить штаты и эксплуатационные расходы[22]. В нем не было ни слова сказано о том, что твердили мейерхольдовцы все эти месяцы: здание театра находится в аварийном состоянии, делающем невозможной работу труппы, денег, выделяемых Главискусством, хватает лишь на то, чтобы латать крышу. В ответ Свидерский предложил перевести театр в Донбасс или на Урал.

Ирония судьбы заключалась в том, что в 1924 г. правое крыло здания, занимаемого ТИМом на Садово-Триумфальной площади, решением Моссовета было отнято у театра для того, чтобы открыть казино «Монако». Но победа НЭПа над революционным искусством длилась недолго. В 1928 г. Моссовет казино закрыл, но вместо того, чтобы вернуть театру помещение, передал его Пролеткульту[23].

Власть, признавая значение Театра им. Мейерхольда как единственной экспериментальной лаборатории в России, требовала сделать его массовым и кассовым.

В Москве, Тифлисе и других городах прошли диспуты на тему «Должен ли существовать Театр им. Мейерхольда?». Самый масштабный из них был проведен 25 сентября в Ленинграде редакцией газеты «Смена» совместно с Ленинградским областным советом профсоюзов (ЛОСПС) в Митинговом зале Дворца труда. Доклад был сделан

А.Е. Нестеровым (ТИМ). В прениях выступили В.Н. Яхонтов, Соколов, Гусев («Смена»), А.Н. Орбелов (Театр-студия «Пролетарский актер»), Адр.И. Пиотровский, Л.О. Арнштам (ТИМ), А.И. Маширов-Самобытник («Красная газета»), В.Н. Шагин (Культотдел ЛОСПС), Н.В. Петров (Акдрама), А.А. Гвоздев, Р.Г. Барбетти (РАБИС), Б.М. Филиппов (Культотдел ЛОСПС), М.Ю. Блейман («Ленинградская правда»), Якиманский (Московско-Нарвский райком ВЛКСМ), М.В. Соколовский (ТРАМ).

Страстное выступление В.Н. Яхонтова[24], в котором политическая демагогия соединялась с неподдельной болью, стало ярким событием ленинградского диспута. Отбросив дипломатичность и вооружившись ленинскими цитатами, актер выступил в защиту революционного искусства. В его речи возрождался неистовый стиль «Театрального Октября». Предъявляемый актером «список злодеяний» Наркомпроса раскрывает всю зыбкость положения Театра им. Мейерхольда в системе государственных театров. Суть выступления поддержали практически все выступавшие, но многие осудили Яхонтова за выпады в адрес А.В. Луначарского и А.И. Свидерского.

В фонде ТИМа (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 49) сохранилась стенограмма выступления В.Н. Яхонтова, выправленная им и подписанная. Полную стенограмму диспута обнаружить не удалось. Содержание других выступлений известно только по кратким газетным отчетам.

В.Н. Яхонтов:

Товарищи! В 1902 году т. Ленин писал в своей замечательной статье «Что делать?»: «Наша задача создать организацию революционеров, способную обеспечить энергию, устойчивость и преемственность политической борьбы. <…> И я вот утверждаю: 1) что ни одно революционное движение не может быть прочно без устойчивой и хранящей преемственность организации руководителей; 2) что, чем шире масса, стихийно вовлекаемая в борьбу, составляющая базис движения и участвующая в нем, тем настоятельнее необходимость в такой организации и тем прочнее должна быть эта организация; <…> 3) что такая организация должна состоять главным образом из людей, профессионально занимающихся революционной деятельностью; 4) что в самодержавной стране, чем более мы сузим состав членов такой организации до участия в ней таких только членов, которые профессионально занимаются революционной деятельностью и

которые получили профессиональную подготовку в искусстве борьбы с политической полицией, тем труднее будет "выловить" такую организацию». Затем слово «профессионал-революционер» повторяется в статье неоднократно. Там же имеется и такое место: «дряблый и шаткий в вопросах теоретических, с узким кругозором, ссылающийся на стихийность массы в оправдание своей вялости, <...> не умеющий выдвинуть широкого и смелого плана, который бы внушил уважение и противникам, неопытный и неловкий в своем профессиональном искусстве – борьбе с политической полицией – помилуйте! это – не революционер, а какой-то жалкий кустарь». Затем, еще дальше: «Наша задача – не защищать принижение революционера до кустаря, а поднимать кустарей до революционеров»[25].

Разрешите эту авторитетную предпосылку считать основой моего настоящего выступления. Я не сомневаюсь, что именно общая политика Наркомпроса за все годы революции, и особенно политика самого наркома привела это учреждение к логическому банкротству. Я прошу вас вспомнить тот вопиющий в этом отношении факт, что ВСНХ отобрал или собирался отобрать у Наркомпроса почти все Высшие технические учебные заведения (ВТУЗы). Я напомню вам, что не так давно т. Сталин на июльском пленуме ЦК и ЦКК выразился в том смысле, что это была правильная мера, ибо от Наркомпроса ничего хорошего ждать не приходится[26]. Я считаю (это все как будто прямого отношения к делу не имеет, но вы увидите сейчас, почему я об этом говорю), что все драматические упражнения т. Луначарского есть сплошное дилетантство, систематически отравляющее организмы подведомственных Наркомпросу академических театров[27]. С моей точки зрения – это эстетствующий барин, подверженный лирическим восторгам, которые, кстати сказать, исторгли из груди его и заведомо контрреволюционные и реакционнейшие «Дни Турбиных» в Московском Художественном театре. О т. Свидерском я ничего не знаю, но полагаю, что если этот хороший революционер-хозяйственник и был профессионалом и мастером своего дела у себя в Наркомземе, то на новом посту начальника Главискусства он все же оказался дилетантом и кустарем. «Пусть не обижается на меня за это резкое слово – пишет далее т. Ленин в своей статье – ни один практик, ибо, поскольку вопрос идет о неподготовленности, я отношу его, прежде всего, к самому себе. Я работал в кружке, который ставил себе очень широкие, всеобъемлющие задачи, – и всем нам, членам этого кружка,

В.Н. Яхонтов. 1920-е гг.

приходилось мучительно, до боли страдать от сознания того, что мы оказываемся кустарями в такой исторический момент, когда можно было бы, видоизменяя известное изречение, сказать: дайте нам организацию революционеров – и мы перевернем Россию!». Я думаю, что под этими замечательными словами мастер и профессионал Мейерхольд подпишется обеими руками. Так обстоит дело с руководящими политикой искусства органами. Как же дело с нашей критикой? Вам известно, товарищи, что Белинский множество раз ходил смотреть Мочалова в роли Гамлета, что он внимательно изучал приемы мочаловской игры и своим глубоко профессиональным отношением к мастерству актера помогал ему таким образом работать. У нас считают, что вполне достаточно один-единственный раз после премьеры, когда все еще скрипит и расползается, набросать наспех несколько строк, приклеить марку идеологического спектакля или наоборот, и ни словом или почти ни словом, не обмолвиться о работе актера. Я уже не говорю о том, что если вы поскребете любого критика, то без труда обнаружите или плохого и бездарного педагога, или скверного драматурга, или плохого режиссера. Настоящего профессионала вы здесь не ищите. Этим занимаются скрепя сердце потому, что никаких других талантов не имеется. Естественно, что когда Мейерхольд говорит этому неудавшемуся шкрабу[28], что он плохой театральный критик, тот смертельно обижается и старается доказать, что сам Мейерхольд

никуда не годится. Таким образом, Мейерхольд стал последнее время походить на волка, которому не стало житья от этих обозленных и взбешенных дилетантов.

Так обстоит дело с вопросом профессионализации, вопросом чрезвычайно сложным, который упирается в общее наше профессиональное невежество. Я вообще опасаюсь, как бы это невежество не стало нашим общим достоянием, потому что если мы таким путем будем осуществлять культурную революцию, то мы из этого невежества не выберемся никогда.

Если, товарищи, я называю кустарями людей, которые сейчас решают судьбу Театра им. Мейерхольда, я должен доказать, и я это докажу сейчас, что по отношению к этому театру кустарничество переходит всякие границы и становится социально вредным. Вы должны здесь представить себе историческую перспективу этого отношения к театру. Вы помните, как т. Луначарский девять лет назад отстаивал твердыни академических театров. В эпоху военного коммунизма, когда зрители бегали греться в академические театры, Мейерхольд с труппой мерз в совершенно нетопленом помещении. Все так называемые академические театры, ведущие линию аполитичного репертуара, с самого начала революции и все эти годы получали от государства дотацию – театр Мейерхольда не получал ничего или получал гроши. В 1921 году величайший мастер социалистической революции и профессионал (вождь мирового пролетариата) В.И. Ленин обращается к Луначарскому с вопросом – так ли уж нужен голодной и раздетой стране этот Большой театр[29]. Луначарский тогда грудью своей отстоял эту феодальную твердыню, и В.И. скромно заметил, что, ну, конечно, ему, Луначарскому, виднее, потому что он, Ленин, в искусстве мало разбирается. Ленин имел, как видите, право признаться в этом, потому что он был гениальным мастером своего дела.

Большой театр был сохранен и выкачал в эти годы из государственной казны десятки миллионов. Столько же пожирали на осуществление аполитичного репертуара и прочие академические театры. Театр Мейерхольда, ставший знаменем Октябрьской революции в театре, работал, как каторжный, в холоде, без публики, без денег, без всего. Художественный театр бегал питаться за границу. Большой театр отъедался на академических пайках – театр Мейерхольда бился не на живот, а на смерть, осуществляя лозунг «Театрального Октября». Эта борьба продолжалась восемь лет. Художественный театр за это время,

оправившись за границей от революционных потрясений, вернулся обратно (не весь), академические театры акклиматизировались, стали ставить пьесы Луначарского и советские мелодрамы, ставшие ныне отрадою нашего благодушного, всепрощающего мещанина, а театр Мейерхольда к этому времени отрывается, изволите ли видеть, от масс, возвращается к классике и изменяет идеям революционного театра. Произошла какая-то перегруппировка на этом фронте, если только не мистификация… За эти годы побывали за границей (разумеется, на средства государства) МХАТ Первый[30], МХАТ Второй[31], Музыкальная студия им. Немировича-Данченко[32], Московский Камерный театр[33], Еврейский Камерный театр[34], Театр им. Вахтангова[35] и даже… «Синяя блуза»[36]. Т.е. иными словами все, кто так или иначе питался крохами с мейерхольдова стола, побывали за границей, кроме Театра им. Мейерхольда, которому категорически отказано в разрешении выехать за границу на гастроли.

Этот категорический тон отказа аналогичен отказу, который в свое время был прислан Пушкину в ответ на просьбу отпустить его по болезни «в чужие края». Вот текст этого документа: «Его величество милостиво разрешает вам приехать в Петербург. Считаю своим долгом предупредить вас, что впредь на каждую свою поездку вы должны будете испрашивать особое разрешение. Предуведомляю вас также, что выезд в чужие края его величество вам решительно воспрещает. Бенкендорф»[37].

Здесь, как видите, та же официальная и вполне казенная безапелляционность.

Далее кустарничество становится уже гиперболическим. Побывавшие за границей театры почти все произвели капитальный ремонт своих помещений (потому что контрреволюционные «Зойкины квартиры» и «Дни Турбиных» делают сборы[38], наркому нравятся, значит, деньги есть). Отстраиваются Театр им. Вахтангова (ох, эти милейшие рантье), Камерный театр, Большой театр, Малый – кто угодно, только не Театр им. Мейерхольда, которому также категорически отказывается в ничтожной сумме. Что ремонт тесно связан с общим повышением качества работы театра – это никого не касается, и в театре Мейерхольда останутся и дыры, и щели, и все, что угодно.

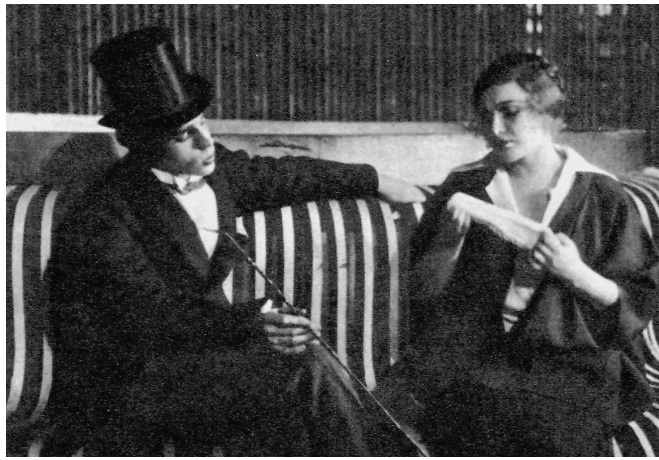
Далее. Уезжает за границу М.А. Чехов, и МХАТ Второй остается без своего фактического руководителя и вдохновителя, являвшегося, собственно, и кассой, и капиталом театра – Главискусство принимает,

Афиша премьеры спектакля «Учитель Бубус».
В левом верхнем углу портрет В.Н. Яхонтова. 1925

совершенно с моей точки зрения, правильное решение сохранить коллектив театра. Театр остается МХАТом Вторым со всеми вытекающими отсюда привилегиями.

Наконец, вскрывается колоссальный контрреволюционный гнойник в бережно сохраненном т. Луначарском Большом академическом театре. Оказывается, что там монархические тенденции, чуть что – кулачная расправа, полное старорежимное бесправие, оказывается, что в нем плесень и гниль на каждом шагу, оказывается, что это цитадель чистого искусства и рассадник антисемитских погромных настроений[39], оказывается, что он консервативен, чужд пролетариату, что в нем господствуют религиозные настроения и тяготение к соответствующему репертуару, оказывается, что этот обжора, этот колоссальный Левиафан, это чудовище, пожравшее миллионы народных денег, в глубине души презирает и ненавидит этот революционный народ – словом, оказывается, что прав был (как и везде) Владимир Ильич, когда предлагал Луначарскому вопрос – не закрыть ли? Ну, разумеется, закрыть, рассеять эту феодальную пыль на все четыре стороны и похоронить, наконец, этот давно разложившийся и смердящий труп – так, казалось бы, следовало поступить с этим Большим театром.

Как же поступили наши уважаемые товарищи? Они сохранили Большой театр, они не схоронили, а сохранили – это разница. Да, это так. Они его сохранили и назначили директором театра... присяжного



В.Н. Яхонтов – барон Фейервари, З.Н. Райх – Стефка.
«Учитель Бубус». ГосТИМ, 1925

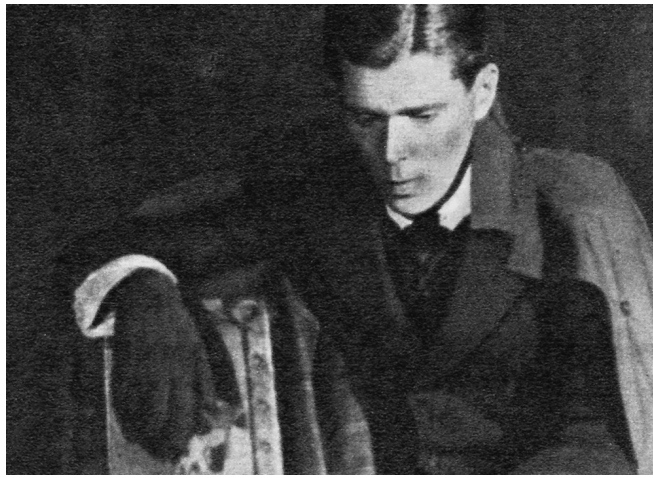
поверенного, который тем и знаменит, что – как было напечатано в одном театральном журнале – хотя и не профессионал, однако любит искусство[40]…

Зато они реформировали Театр им. Мейерхольда, они закрыли его, арестовали его имущество, они требуют, чтобы сердечно больной Мейерхольд (а он болен, это же, как говорится, не реклама, а факт) бросил лечение и немедленно возвращался обратно, они не заключают с труппой коллективный договор и собираются, не считаясь с общественным мнением, актеров, которые и без того-то никогда сладко не ели, выбросить на улицу. Поистине, это не революционеры, а какие-то жалкие кустари. Почему бы это? Что, собственно, против Мейерхольда? Что это за аргументация? Он «оторвался от масс, он не ставит революционные пьесы» – аргумент первый. Я согласен, что это плохой ответ, что нет хороших революционных пьес, плохую пьесу можно, в конце концов, преодолеть (преодолел же Мейерхольд «Бубуса»[41]), тем более что этим аргументом обычно оперируют наши так называемые правые театры. Но согласитесь же и с тем, что трудно после Гоголя и Сухово-Кобылина взяться за Жарова[42], скажем, – уж очень большая разница, т.е. Жаров хуже Сухово-Кобылина – это так нужно понимать…

Вот с этим ощущением взыскательного художника следует считаться, следует уважать его вкус, а не лягаться и лаять на него за это до хрипоты. Нельзя же себе дело представлять так, что Мейерхольд

сидит и ждет, когда появится хорошая революционная пьеса – ничего подобного. Он ищет сам эту пьесу, десятки пьес присылаются ему для прочтения, авторы сами читают свои пьесы, все время таким образом идет напряженнейшая работа в этой области, и это только к чести Мейерхольда, что он не может, совесть большого художника не позволяет ему, отписаться, взяв любую советскую мелодраму о том, как рабфаковец любит комсомолку, а комсомолка – председателя завкома, этот еще кого-нибудь любит и т.д. и т.д.

Я не против такой тематики, но я против натурализма и мелодрамы – а именно это и есть излюбленные формы современных драматургов. Другой аргумент свидетельствует о крайней степени упадка культуры современного театра и современного актера. Я не верю в искренность советских восторгов от высокого мастерства актеров театра Кабуки[43]. Здесь много лицемерия, чтобы не ударить лицом в грязь. Все пишут, что огромная культура, значит, огромная, ничего не поделаешь. У нас лицемерие развито очень сильно. Все говорят, что нам нужна классика, что из классики мы можем многому научиться. Но это тоже лицемерие, ибо никто эту самую классику не читает – помилуйте, кому же нужен Байрон, Стендаль, Петрарка или даже наш всеми уважаемый, но никем не читаемый Пушкин. Наркомпросу нужды мало, что Чехов уехал, потому что Наркомпрос ничего в искусстве по-настоящему не понимает – а вот театральная молодежь лишилась огромного культурного богатства, ей не на ком скоро будет учиться. Чехов обогащал восприятие молодого актера (и не только молодого), он делал его культурнее и образованнее в профессиональном отношении. Эксперимент у нас в загоне именно потому, что у нас культура театра не стоит в повестке заседания Главискусства – и наоборот – полный разгром всего театрального фронта – вот что стоит в этой повестке. Я склонен думать, что это есть наследие старого режима, что в основе всего этого вместе взятого лежит глубочайшее неуважение к личности художника и глубоко оскорбительное отношение к актеру как шуту гороховому, с которым можно обращаться как угодно. Пусть же [не] говорят мне о пресловутой бережности, будто бы проявленной за эти годы по отношению к работникам искусства, и пусть не рассказывают сказки о том, что кто-то заботится о поднятии общего культурного уровня работников искусства. Неверно это. Нет более невежественной и разъединенной массы, чем работники искусств. Это даже не люмпен-пролетариат. Это черт знает что такое. Работники искусств по своей доброй воле соби-



В.Н. Яхонтов в моноспектакле «Пушкин». 1926

раются только на похороны – Первого мая они в большинстве все еще тащатся поневоле. Глубокое равнодушие самой актерской массы в этом деле говорит за то, что сыграть кое-как революционно организованную толпу они еще могут, пожалуй, но в быту это неорганизованная и, как говорится, богом обиженная масса. Скорее у японца Садандзи[44] больно сожмется сердце от этой вести, что Театр им. Мейерхольда закрывается, чем у нашего невежественного, работающего вне всяких театральных традиций и театральной культуры актера.

За последние два года Мейерхольд сделал гениального «Ревизора»[45] и неудачное, с моей точки зрения, «Горе уму»[46] (я говорю о постановках). Здесь трудно было бы объяснить, почему это так получилось, но явно одно, что искусство такого огромного мастера, как Мейерхольд, идет сложными путями, и что если т. Свидерский, работавший в Наркомземе, знаком с уходом и развитием сложных садовых и огородных культур, с интереснейшей жизнью земли и растений, то, да будет ему известно, что искусство – это тоже весьма сложное растение, что если его так поливать без конца слюной бешеной собаки, то оно захиреет и увянет. У Мейерхольда волчьи глаза, он озирается по-волчьи. Это не поза, товарищи, а готовность броситься на своего врага, которого он видит всюду, броситься и защищать ну хотя бы свою собственную жену[47], которую, несмотря на явный рост ее актерского дарования и на большую работу, всякий критик и не критик старается укусить как можно

больнее: это не актриса, а жена Мейерхольда – ату ее, ату его. Порой забываешь, что живешь в стране, совершившей «величайшую в мире революцию», в стране, «на которую смотрят если не сорок пирамид, то сорок европейских стран в надежде на избавление от капитализма»[48], в стране, выбросившей лозунг культурной революции, окруженной со всех сторон империалистическими бандитами, в такой стране, где чувство товарищеской солидарности, взаимного уважения и поддержки должно быть очень сильно развито, где возможны такие акты глубокой человечности, как спасение милиционером утопающей чайки, причем он отвязывает от набережной лодку, подплывает к ней, берет ее в лодку, причаливает к берегу и бережно несет ее, больную птицу, в сторожку Троицкого моста: сторож говорит, что неплохо бы ее чем-нибудь покормить, а вся сгрудившаяся на набережной толпа очень довольна, что чайку спас милиционер рабоче-крестьянской республики. И это только капля в нашем революционном море.

Если сегодня-завтра начнется война, Мейерхольд тотчас займет передовые позиции революционного театра. Если в советской тематике, обработанной современным драматургом, он не находит сейчас источника для своей творческой энергии, то дайте ему возможность все-таки вместе с театром (ибо эта молодежь заслужила своим горбом это маленькое удовольствие) посетить «чужие края» и воочию посмотреть на нашего классового врага, изнемогающего от ненависти к нам, и чарльстоном, и боксом закаляющего себя для будущего боя с нами. Пусть они посмотрят, поездят, отдохнут, и можно ручаться головой, что Мейерхольд вернется полный огромной революционной энергии, а театр – обогащенный впечатлениями – ничто так не помогает работать в искусстве, как интересное путешествие.

Я не хочу верить, что решение Главискусства останется в силе. Общественное мнение должно осудить это решение от начала до конца. Нет никакого повода считать Мейерхольда, совершившего огромную революцию в театре и ничем не изменившего культурной революции, своим врагом и выбрасывать его за борт. Нет никакого повода совершивших с ним вместе этот десятилетний путь лишений и нужды людей выбрасывать на улицу, как щенят. Чтобы этот затравленный волк, которого всякий раз при появлении его на трибуне аудитория встречает долго не смолкающими аплодисментами в силу его громадного личного обаяния, чтобы этот великолепный мастер, которому 55 лет и у которого действительно переутомленное сердце, потому что в течение репетиций

Ю.П. Анненков. Портрет В.Э. Мейерхольда (фрагмент). 1926

он сорок раз перебежит из зрительного зала на сцену и обратно – Таиров, тот, говорят, сидит на месте – оно и видно, – чтобы театральная молодежь не лишилась бы самых ярких впечатлений, которые всегда необычайно насыщают всякий живой театральный организм, чтобы, наконец, подобно затравленному Пушкину, Мейерхольд не воскликнул: «Черт догадал меня родиться в России с душой и талантом»[49] – мы должны со всей авторитетностью, какой располагает еще у нас в стране общественное мнение (иначе нечего было и собираться здесь), остановить эту нелепую похоронную процессию и, подобно Тарелкину, сказать этим мрачным и угрюмым гробовщикам от искусства: «Органы порядка – остановитесь»[50].

25 сентября 1928 г.
Ленинград

Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова.

[1] Пути развития театра: Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б) в мае 1927 г. / Под ред. С.М. Крылова. М.; Л.: Теакинопечать, 1927. С. 7, 49.

[2] *Чехов М.А.* Литературное наследие: В 2 т. / Общ. науч. редакция М.О. Кнебель; ред. Н.А. Крымова; сост. И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова; комм. И.И. Аброскиной и М.С. Ивановой. М.: Искусство, 1995. Т. 1. С. 336.

[3] Подробнее см.: Мейерхольд и Франция / Публ., вступит. статья, и коммент. О.Н. Купцовой // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4 / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. С. 751–756.

[4] А.И. Свидерский о Театре Мейерхольда (по телефону из Москвы) // *Ленинградская правда*. 1928. № 172. 26 июля. С. 5.

[5] В.Э. Мейерхольд о работе в наступающем сезоне. Театр находится в репертуарном тупике. Поедет ли Театр им. Мейерхольда за границу? // Вечерняя Москва. 1928. № 181. 7 августа. С. 3.

[6] См.: *Свидерский А.И.* Что происходит с Театром Мейерхольда. Пути оздоровления театра // *Комсомольская правда*. 1928. № 205. 4 сентября. С. 4.

[7] *...перейти к абстрактным театральным формам...* – Вероятно, оговорка или неточность корреспондента, записывавшего беседу. В других выступлениях нарком призывал Мейерхольда «уйти от абстрактных театральных форм», что звучит более достоверно.

[8] У А.В. Луначарского. По телефону из Москвы // *Красная газета*. Вечерний выпуск. 1928. № 250. 10 сентября. С. 2.

[9] Театр им. В.Э. Мейерхольда расформировывается // *Вечерняя Москва*. 1928. № 217. 18 сентября. С. 3.

[10] Театр Мейерхольда под угрозой. Закрыт или не закрыт? Беседа с тов. Свидерским // *Комсомольская правда*. 1928. № 219. 20 сентября. С. 4.

[11] Там же.

[12] Устояв в 1928 г., МХАТ Второй был закрыт весной 1936 г.

[13] «...Мы оказались в невероятном одиночестве». Письмо З.Н. Райх А.М. Горькому. 20 июня 1928 г. / Публ., вступит. текст и примеч. В.В. Гудковой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: АРТ, 2004. С. 212.

[14] *Новицкий П.И.* О театре Мейерхольда // *Комсомольская правда*. 1928. № 215. 15 сентября. С. 6.

[15] *Керженцев П.М.* К вопросу о театре Мейерхольда. Театр Мейерхольда должен жить // *Правда*. 1928. № 220. 21 сентября. С. 4.

[16] Пройдет меньше десяти лет и, возглавив Комитет по делам искусства, что придет на смену Главискусству, Керженцев опубликует в «Правде» разгромную статью «Чужой театр. О театре им. Мейерхольда» (*Правда*. 1937. № 345. 17 декабря. С. 4), чем подпишет смертный приговор театру. То, что в 1928 г. казалось нереальным, в 1937 г. стало неизбежным. Другие мнения, диспуты уже были невозможны.

В печати появились испуганные заявления театров, поддерживающих ликвидацию ГосТИМа.

[17] *Билль-Белоцерковский В.* Тоска по прошлому. Письмо в редакцию // *Современный театр*. 1928. № 39. 23 сентября. С. 6.

[18] Правительственная комиссия для выяснения положения Театра им. Мейерхольда // *Правда*. 1928. № 222. 23 сентября. С. 4.

[19] Телеграмма В. Мейерхольда // *Вечерняя Москва*. 1928. № 225. 27 сентября. С. 3.

[20] *Нестеров А.* Справка. 4 октября 1928 г. Автограф // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 100. Л. 40.

[21] Цит. по: *Нинов А.* Мастер и прокуратор (неопубликованные письма М.А. Чехова и И.В. Сталина с необходимыми комментариями к некоторым фактам и событиям 1927–1929 гг.) // *Знамя*. 1990. № 1. С. 198.

[22] См.: Постановление Межведомственной комиссии о государственном театре им. Мейерхольда // *Правда*. 1928. № 230. 3 октября. С. 3.

[23] С июня 1931 г. спектакли в здании на Триумфальной площади, находившемся в аварийном состоянии, прекратились. Для театра наступили годы кочевничества и продолжительных гастролей. Строительство нового здания по проекту М.Г. Бархина и С.Е. Вахтангова так и не было завершено в связи с закрытием Театра им. Мейерхольда (1937). В 1940 г. на этом месте был открыт Концертный зал им. П.И. Чайковского.

[24] *Яхонтов Владимир Николаевич* (1899–1945) – актер, чтец, мастер художественного слова. С 1918 г. – участник Второй студии, с 1920 по 1923 г. в Третьей студии, где чувствовал себя неуютно в окружении «материала контрреволюционного (арбатская, наполовину аристократическая, а то и просто княжеской породы молодежь)» (Цит. по: Евгений Вахтангов. Документы и материалы: В 2 т. / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2011. Т. 2. С. 602). В поисках революционного искусства поступил в ТИМ (1924), где его карьера сложилась не слишком удачно. Сыграв роль барона Фейервари в спектакле «Учитель Бубус» А.М. Файко, ушел из театра (декабрь 1925 г.), но сохранил преданность Мейерхольду. Выступал с чтецкими композициями «Октябрь» (1924) и «Ленин» (1925). В 1926 г. выпустил моноспектакль «Пушкин», в 1927 г. – «Петербург». Жанр «театр одного актера» принес ему славу. В конце 1927 г. Яхонтов едва не вернулся к Мейерхольду уже в совершенно ином статусе. По воспоминаниям А.К. Гладкова, в 1927 г. при первоначальном распределении ролей в «Горе уму» в ТИМе на роль Чацкого был назначен Яхонтов. Но в процессе первых читок Мейерхольд изменил

выбор, объяснив решение в записке режиссеру-лаборанту Х.А. Локшиной «...мне кажется, только Гарин будет *нашим* Чацким: задорный мальчишка, а не "трибун". В Яхонтове я боюсь "тенора" в оперном смысле и "красавчика", могущего конкурировать с Завадским. Ах, тенора, черт бы их побрал!» (Цит. по: *Гладков А.К.* Мейерхольд: В 2 т. / Сост. В.В. Забродин, вступ. статья Ц. Кин. Т. 1. М.: СТД РСФСР, 1990. С. 272). На записке стоял гриф «секретно», и, скорее всего, актер о ней не знал. Но само снятие с роли, с которой были связаны надежды, не могло не стать травмой. Через эту обиду Яхонтов переступил, выступая на диспуте.

[25] Цитаты из статьи Ленина «Что делать?» сверены и уточнены по: *Ленин В.И.* Полное собрание сочинений. 5-е изд. Т. 6. М.: Политическая литература, 1963. С. 127, 137.

[26] Вопрос о переводе вузов из ведения Наркомпроса в ВСНХ обсуждался на апрельском объединенном пленуме ЦК и ЦКК (1928). В результате возражений Луначарского против предложения о передаче вузов в ведение ВСНХ, поддерживаемого Сталиным и активно защищаемого Ворошиловым, оно было снято с резолюции, вопрос признан спорным и решение отложено до следующего пленума.

[27] Яхонтов не совсем точен. Конечно, пьесы А.В. Луначарского, прежде всего, шли в подведомственных академических театрах: «Оливер Кромвель» в Малом театре (премьера – 7 ноября 1921 г.; режиссер И.С. Платон); «Медвежья свадьба» в Малом театре (премьера – 30 апреля 1924 г.; режиссер К.В. Эггерт); «Яд» в б. Александринском театре (премьера – 3 октября 1925 г.; режиссеры Н.В. Петров, К.П. Хохлов). Но и Театр б. Корша находил их привлекательными: «Канцлер и слесарь» (премьера – 17 мая 1921 г.; режиссеры А.П. Петровский и А.А. Санин), «Яд» (премьера – 14 октября 1925 г.; режиссеры Н.М. Радин, В.Б. Вильнер).

[28] *Шкраб* (разг.) – советский школьный работник.

[29] Сюжет с закрытием Большого театра, известный Яхонтову по воспоминаниям (*Луначарский А.В.* Ленин: Очерки. М., 1924), был не так прост. Политбюро ЦК РКП (б) 12 января 1922 г. вынесло постановление о закрытии Большого театра и поручило его исполнение Президиуму ВЦИК, что вызвало резкую реакцию А.В. Луначарского, обратившегося с письмом к Ленину (В.И. Ленин и А.В. Луначарский: Переписка. Доклады. Документы. Литературное наследство. Т. 80. М.: Наука, 1971. С. 359–362). Президиум ВЦИК довел до сведения Ленина, что ВЦИК, «рассмотрев письмо Луначарского и заслушав объяснения Малиновской, находит закрытие Большого театра хозяйственно

нецелесообразным». Тогда Ленин, продолжая настаивать на своем, создал комиссию по закрытию Большого и Мариинского театров, включив в ее состав А.Л. Колегаева, бывшего народного комиссара земледелия с полномочиями, позволявшими Колегаеву закрыть оба театра в обход Луначарского. В итоге Колегаев 17 ноября 1922 г. направил Е.К. Малиновской распоряжение о закрытии Большого театра с 1 декабря. Малиновская, в свою очередь, подчиняясь директиве Колегаева, поддержанной Политбюро, издала приказ о закрытии Большого театра и выплате всему трудовому коллективу увольнительных пособий. Тем не менее, 5 декабря 1922 г. Политбюро собралось под председательством И.В. Сталина и постановило: «Признать миссию т. Колегаева исчерпанной и освободить его от дальнейшей работы по театрам». Предложение Сталина было отклонено большинством голосов. Против проголосовали Л.Д. Троцкий, В.М. Молотов, Л.Б. Каменев и В.И. Ленин. На заседании Политбюро Ленин по болезни отсутствовал, но передал свое решение через секретаря. Сталина поддержал в Политбюро только его сторонник Калинин. Приказ о закрытии Большого театра с 1 декабря 1922 г. был отменен только в результате сокращения бюджета театра на 300 000 000 руб.

[30] МХАТ гастролировал по Европе и США с 1922 по 1924 г.

[31] Имеются в виду гастроли Первой студии по Прибалтике, Чехословакии и Германии (23 июня – первая половина сентября 1923 г.).

[32] Музыкальная студия им. Вл.И. Немировича-Данченко гастролировала в Европе и США (осень 1925 г. – июнь 1926 г.).

[33] Камерный театр гастролировал в Германии и Франции (6 марта – 5 сентября 1923 г.) и в Германии, Литве, Австрии (16 апреля – 29 августа 1924 г.).

[34] Государственный еврейский театр (ГОСЕТ) гастролировал в Германии и Франции (1 апреля 1928 г. – 3 января 1929 г.).

[35] Театр им. Евг. Вахтангова гастролировал в Париже (7 июня – 29 июня 1928 г.).

[36] «Синяя блуза» гастролировала в Германии и Латвии (осень 1927 г.), а также в Маньчжурии и Китае (1928).

[37] Прямой источник цитирования не установлен, хотя тема «чужих краев» проходит в письмах А.Х. Бенкендорфа разных лет. В 1926 г. Яхонтов показал программу, посвященную Пушкину, куда были включены письма Бенкендорфа, возможно, обработанные. Не исключено, что артист использовал в диспуте собственную литературную редакцию.

[38] «*Зойкина квартира*» М.А. Булгакова в Театре им. Евг. Вахтангова (премьера – 28 октября 1926 г., режиссер А.Д. Попов) и «Дни Турбиных» М.А. Булгакова во МХАТе (премьера – 5 октября 1926 г., режиссер И.Я. Судаков), собиравшие аншлаги, были восприняты многими как наступление «правой реакции» в театре и вызвали шквал критической прессы.

[39] Весной 1928 г. в прессе появился ряд статей, направленных против дирижера Н.С. Голованова (1891–1953), с деятельностью которого связывали «несправедливо высокие» размеры гонораров ведущим музыкантам, антисемитизм, художественный консерватизм («головановщина»). Пресса опиралась на мнение значительной части труппы, а также месткома, профкома, комитета ВЛКСМ, партийной ячейки ГАБТа. В результате Голованов был уволен, в 1930 г. восстановлен, в 1936 г. вновь уволен, в 1948 г. восстановлен. См.: <*Без автора*> В невидимом граде Китеже. Что происходит в Большом театре // *Вечерняя Москва*. 1928. № 80. 4 апреля. С. 3; *Розенфельд М.* За кулисами Большого театра. Дирижер-антисемит // *Комсомольская правда*. 1928. № 81. 5 апреля. С. 4; *А.П.* <*псевдоним не раскрыт*>. Черная и белая кость // *Труд*. 1928. № 86. 11 апреля. С. 3.

[40] Сведения о новом директоре Яхонтов, скорее всего, почерпнул из заметки в «Вечерней Москве»: «Вчера Главискусство назначило С.В. Александровского директором Большого театра. С.В. Александровский по образованию юрист, старый судебный работник. В 1905 году вынужден был отойти от судебной работы и вступил в ряды адвокатуры, работая в г. Томске и выступая в качестве защитника в ряде политических процессов. С самого начала Февральской революции примкнул к большевикам, за что после чехословацкого переворота в Сибири подвергся репрессиям – тюремному заключению. С восстановлением соввласти в январе 1920 г., по поручению Ревкома, организовал в Томске народный суд, а затем и отдел юстиции. В марте 1920 г. вступил в члены ВКП (б). В дальнейшем был председателем Томского Губревтрибунала, заведующим отделом юстиции Сибревкома. С января 1923 г. работал до 1928 года в качестве председателя Кассационной коллегии по гражданским делам Верхсуда РСФСР. Специального музыкального образования не имеет, но, интересуясь вопросами искусства, в особенности оперным делом, основательно знаком как с развитием оперы иностранной и русской, так и с постановкой оперного дела в России» (1928. № 196. 24 августа. С. 3). В должности

директора Большого театра Александровский оставался до 1930 г. Дальнейшая судьба неизвестна, но предсказуема.

[41] Имеется в виду революционная аранжировка «хорошо сделанной советской пьесы» А.М. Файко, которую предпринял Мейерхольд в спектакле «Учитель Бубус». Премьера – 29 января 1925 г.

[42] *…взяться за Жарова…* – Такого драматурга обнаружить не удалось. Нельзя полностью исключить, что Яхонтов имел в виду комсомольского поэта-песенника А.А. Жарова (1904–1984), автора стихотворения «Взвейтесь кострами, синие ночи» (1922).

[43] Первые гастроли театра *Кабуки* за пределами Японии проходили в Москве в помещениях МХАТа Второго и Большого театра (1–18 августа 1928 г.) и были с воодушевлением приняты театральной общественностью.

[44] *Итикава Сандзи II* (1880–1940) – актер, представитель одной из старейших актерских династий в театре Кабуки, руководил гастролями театра в России.

[45] Премьера «*Ревизора*» Н.В. Гоголя в постановке Вс.Э. Мейерхольда состоялась 9 декабря 1926 г.

[46] Премьера «*Горе уму*» по А.С. Грибоедову в постановке Вс.Э. Мейерхольда состоялась 12 марта 1928 г.

[47] *…хотя бы свою собственную жену…* – Зинаида Николаевна Райх (1894–1939) – театральная актриса. Вторая жена Сергея Есенина, впоследствии жена Вс.Э. Мейерхольда. Осенью 1921 г. поступила на Высшие режиссерские мастерские в Москве, где училась вместе с С.М. Эйзенштейном и С.И. Юткевичем. Руководил мастерской Вс.Э. Мейерхольд. В 1922 г., еще будучи студенткой, вышла замуж за Мейерхольда. Дебютировала на сцене ТИМа в роли Аксюши в спектакле «Лес» А.Н. Островского 19 января 1924 г. Одна из самых известных московских актрис, в 1930-е гг. ведущая актриса ТИМа. В ночь с 14 на 15 июля 1939 г. была зверски убита неизвестными, проникшими ночью в их московскую квартиру в Брюсовом переулке.

[48] *«на которую смотрят если не сорок пирамид, то сорок европейских стран в надежде на избавление от капитала»* – Яхонтов цитирует слова В.И. Ленина из политического отчета ЦК на XI съезде РКП (б). (*Ленин В.И.* Полное собрание сочинений: В 55 т. 5-е изд. Т. 45: Март 1922 – март 1923. М.: Политическая литература, 1970. С. 82).

[49] В.Н. Яхонтов цитирует письмо А.С. Пушкина жене от 18 мая 1936 г.

[50] В.Н. Яхонтов цитирует «Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина (действие первое, явление 15).

Сергей Стахорский

Кулак и палка как орудия магии и игры

У меня кулак – баллиста, катапульта – локоть мой,
А плечо – таран, коленом разбросаю всех врагов.
Зубы всех сбирать заставлю, кто мне станет на пути.
Плавт. «Пленники»[1]

Голов пробитых, сломанных носов
Давай побольше! Вот что любо нам!
Шекспир. «Генрих IV»[2]

Ей-богу, я влеплю тебе такую пощечину,
какую не получал еще никто на свете.
Мольер. «Мещанин во дворянстве»[3]

Кулак и палка – древнейшие орудия человека и его первые тотемы. Когда первобытный человек понял, что сила удара, производимого рукой, увеличивается, если пальцы собраны вместе и прижаты к ладони, когда он убедился, что отломанная ветка делает руку длиннее и позволяет достать плоды, до которых иначе не дотянуться, – с тех пор кулак и палка наполнились в его представлении магической силой и стали ритуальными тотемами.

Африканские охотники протыкали заостренной палкой следы животных, полагая, что так они их ранят и смогут быстро настигнуть[4]. Аборигены Полинезии считали, что ударами палки оземь можно остановить землетрясение[5]. Египтяне во время засухи размахивали палками, чтобы собрать облака в тучи и заставить их пролиться дождем[6]. Индейцы отгоняли злых духов от своих хижин, ударяя палками по стенам и крышам[7], и колотили кулаками по воздуху, чтобы укротить бурю[8]. Славяне объясняли вьюги и метели тем, что в зимнюю стужу нечисть, желая согреться, дует себе в кулак[9].

Кулак служил оберегом при столкновении с какой-либо опасностью. Среди славян бытовало поверье, что можно защититься от волка, сжав кулаки и прочтя заговор[10]. Поныне существует обычай держать кулаки на удачу.

В традиционных культурах многих народов кулак и палка отождествляются с фаллосом. Распространенный фаллический жест – рука согнута в локте, пальцы сжаты в кулак. Палке приписывали оплодотворяющую функцию и часто применяли в свадебной обрядности. Восточные славяне подкладывали палки в постель новобрачных, причем в том количестве, в каком те хотели иметь детей[11]. Известен обычай врачевания бесплодных женщин: чтобы они забеременели, их ударяли палкой[12].

Магические функции палки-тотема унаследовали посох, тирс, жезл, скипетр, копье, палица, а также кочерга, ухват, помело, кнут. При помощи этих орудий укрощали природные стихии, поражали нечистую силу, содействовали росту посевов, изгоняли болезни, совершали гадания, разоблачали преступника.

В античной мифологии описаны волшебства, производимые палкой или ее дериватом. Гермес кадуцеем вызывает души умерших, чтобы проводить их в мир теней; им он смыкает глаза живых и погружает в сон[13]. Цирцея обращает спутников Одиссея в свиней, коснувшись каждого жезлом[14]. Афина волшебной тростью изменяет наружность Одиссея: сначала делает его дряхлым стариком с мутными глазами и сморщенной кожей, а потом той же тростью возвращает ему прежний вид, чтобы Телемах признал в нем своего отца[15].

Тирс Диониса – «тирс безумья» – отнимает рассудок у женщин. Они устремляются в поля и леса, и там, вооружившись им, творят чудеса:

> *Вот тирс берет одна и ударяет*
> *Им о скалу. Оттуда чистый ключ*

Воды струится. В землю тирс воткнула
Другая – бог вина источник дал. <…>
С плюща на тирсах капал сладкий мед[16].

По рассказу Плутарха, Ромул имел при себе литюон – загнутую палку для совершения ауспиции. Литюон Ромула сберегли авгуры и хранили его как святыню.

Палка фигурирует в легендах и исторических преданиях средневековья. В «Пророчестве Вёльвы» (строфа 22) колдунья Хейд творит зло волшебным жезлом, перед которым бессилен сам Один. О магическом жезле повествует «Песнь о Нибелунгах»:

…кто им владеть умел,
Тот власть над целым миром в своих руках имел[17].

«Повесть временных лет» сообщает, что князь Владимир, креститель Руси, низвергая Перуна, велел бить его изваяние палками. По словам летописца, таким действием изгоняли беса, сидящего в идоле.

Согласно новгородскому преданию, после того, как Перуна скинули в Волхов, один человек ударил его палицей, но идол отнял ее и, бросив на мост, поубивал стоявших там мужиков. С той поры время от времени раздается голос Перуна, услышав который новгородцы сбегаются на Волхов мост и устраивают палочный бой[18].

В фольклоре многих народов палка, метла, помело, ухват служат летательными средствами, которыми пользуются ведьмы. Осиновый кол оберегает от колдунов и убивает вампиров.

Магические орудия человека, кулак и палка с древнейших времен служили его постоянным оружием. «И из палки выстрелишь», – гласит старинная русская пословица.

Древние греки одним и тем же словом πυγμή именовали кулак и кулачный поединок (πυγμάχος – кулачный боец). В латинском языке кулак (*pugnus*), кинжал (*pugio*) и битва (*pugna*) – однокоренные слова. От того же корня произошли слова *pugnator* – воин, ратник и *pugil* – кулачный боец (*pugilatus* – кулачный бой).

В единоборстве палка всегда дает преимущество своему обладателю перед невооруженным противником. Отсюда произошли древнейшие регалии верховной власти и ее церемониальные символы – жезл и скипетр. Как заявляет персонаж драмы Шиллера «Лагерь Валленштейна»:

На палке основаны власть и порядок.
Разве скипетр, всех приводящий в страх,
Не та же палка в монарших руках?[19]

Античные эллины во время молитвы держали в руках ἱκετηρία – обвитую овечьей шерстью палку или оливковую ветвь. Скипетром они клялись и брали его в руки, произнося речь, обращенную к собранию. По наблюдению О.М. Фрейденберг, так поступает каждый гомеровский оратор[20]. В Ветхом Завете «жезл правоты» уничтожает беззаконие и утверждает справедливость[21].

Древние греки, производя межевание земли, устанавливали палку (μέτρον) на границе надела. Споры и ссоры землевладельцев, размахивающих на меже своими «метрами», упоминаются в «Илиаде»[22].

Прикосновение скипетра символизировало награду и особые привилегии. В Риме претор, отпуская раба на волю, касался его головы «жезлом свободы» (*vindicta*).

Подобно палке преимущество в единоборстве дает и кулак. Вытекающие отсюда преференции феодалы средневековья узаконили в понятии кулачного права (*Faustrecht*).

Палка амбивалентна, на что указывает фразеологизм о двух ее концах. Палкой можно ударить противника, но если он успеет ее перехватить, то другим концом нанесет ответный удар. Палка возвеличивает своего обладателя, но может его развенчать, лишив всех полномочий.

В романе Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» побывавший на том свете Эвсфен рассказывает о тамошних порядках и среди прочего сообщает: «Те, кто были важными господами на этом свете, терпят нужду и влачат жалкое и унизительное существование на том. <…> Я видел, как Диоген, в пурпуровой тоге и со скипетром в правой руке, своим великолепием пускал пыль в глаза Александру Великому и колотил его палкой за то, что тот плохо вычинил ему штаны»[23]. М.М. Бахтин усматривал в рассказе Эвсфена характерный пример карнавального развенчания[24].

Рудименты палочной магии обнаруживаются в русских обрядах, сохранявшихся до начала XX в. Кольями и палками были вооружены участницы обряда опахивания, призванного защитить скот от «коровьей смерти». В некоторых областях России устраивали изгнание русалок. Ночью накануне Петрова поста изображавшие русалок девушки, в одних рубашках и с распущенными волосами, бегали по улице. Их подстерегали парни, вооруженные палками, и преследовали с криком «Гони русалок»[25].

Кулачные бойцы.
Фреска с острова Санторини.
XVI в. до н. э.

С древнейших времен кулак и палка служили орудиями состязаний. О кулачных бойцах рассказывают мифы, их поединки изображены на фресках эгейского мира. Прославленным бойцом был Теламон, один из аргонавтов и соратник Геракла. Тяжелые кулаки Теламона обладали такой сокрушительной силой, что выражение Τελαμώνιοι κόνδυλοι (Теламонов удар) вошло в пословицу. Шестнадцатым веком до н.э. датируется найденная на острове Санторини фреска, изображающая поединок кулачных бойцов.

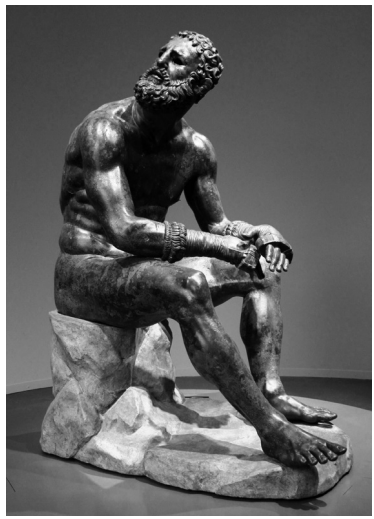
В Греции кулачных бойцов обучали в палестрах: они соревновались в атлетических агонах и погребальных играх. Чтобы увеличить поражающее действие удара, бойцы обматывали себе руки цестами – ремнями с металлическими скобами или шипами.

Меткие удары публика приветствовала криками и рукоплесканиями. Особенно ее восхищало, когда боец

> *Разом попал кулаком в переносицу, между бровями,*
> *Всё до костей размозживши лицо*[26].

Что же касается палки, то ее в состязаниях чаще всего заменяли меч, палица, булава и копье: ими были вооружены римские гладиаторы, участники рыцарских турниров средневековья.

На Руси кулачные бои зародились в доисторические времена. Первое упоминание о них исследователи находят в «Повести временных



Кулачный боец с цестами.
Бронзовая статуя, I в. до н. э.
Фото автора

лет», где под 1068 годом сказано, что собравшиеся на игрищах «упихати начнут друг друга»[27]. О кулачных боях средневековой Руси рассказывают Сигизмунд Герберштейн, Адам Олеарий, Якоб Рейтенфельс и другие иностранные путешественники[28].

Брутальная картина кулачного боя содержится в новгородской былине «Про Василья Буслаева»:

Начали уж ребята боротися,
А в ином кругу в кулаки битися;
От тое борьбы от ребячия,
От тово бою от кулачнова
Началася драка великая. <…>
Поскокали удалы добры молодцы,
Скоро оне улицу очистели,
Прибили уже много до́ смерти,
Вдвое-втрое перековеркали,
Руки, ноги переламали[29].

Кулачные бои чаще всего происходили в период Масленицы[30], хотя случались они и в летние праздники[31]. В контексте масленичных традиций поединок кулачных бойцов символизировал сражение наступающей весны и уходящей зимы. Кулачный бой – зрелище и игра. Обычно поединки устраивали в местах большого стечения народа.

«Добры молодцы – кулашны бойцы». Лубочная картинка. Начало XVIII в.

В городах они имели постоянный локус. Это могло быть открытое поле, замерзшая река, мост или площадь. Известно, что в Новгороде Великом местом кулачных сражений был Волхов мост, в Казани – скованное льдом озеро Кабан, в Москве – Болотная площадь.

Как игра кулачный бой представлял собой сражение условных противников. Его участники, разделившись на две команды, выстраивались друг против друга и обменивались ругательствами, чем распаляли себя для битвы.

Об этих диалогах можно судить по тексту лубочной картинки:

«— Хотя б ты всю изодрал мою рожу, токмо не замал бы моей одежи. Знаешь ты сам, что у нашего брата фабришнова для блох не держитца многа платия лишнова. Не шибешь валенова колпака; хотя на ногах у меня бураки, а в руках крепки кулаки.

— Не стращай, брат, и на мне тако же валенной колпак. Я вижу охлебался ты молока преснова, оттово у тебя портки на жопе треснули»[32].

Параллельно с кулачными существовали палочные бои (вооруженных кольями и дубинами). О них свидетельствует «Правило» митропо-

лита Кирилла (1220-е гг.), в котором обличаются «бьющеся дреколием до самыя смерти».

Кулачные бойцы бились врукопашную: парами («сам на сам») или группами («стенка на стенку»). Несмотря на игровую установку, сражались они не понарошку и часто получали серьезные увечья. По рассказу А. Гваньини (1578 г.), «со страшной силой колотят друг друга кулаками и ногами, попадая в лицо, грудь, живот и пах; часто их выносят оттуда полуживыми, а нередко даже и мертвыми»[33].

Излюбленная народная потеха, кулачный бой служил также царским увеселением. Дж. Флетчер сообщает, что Иван Грозный обычно проводил послеобеденные часы, наблюдая поединки кулачных бойцов[34].

Кулачный бой имел свои неписаные правила. С.Т. Аксаков в «Рассказе из студентской жизни» сообщает, что сначала с каждой из сторон выступали по одному бойцу, потом боролись попарно и дальше «стенка на стенку»[35].

По свидетельству этнографа С.В. Максимова (конец XIX в.), «в последний день Масленицы происходит ужасный бой. На базарную площадь еще с утра собираются все крестьяне, от мала до велика. Сначала дерутся ребятишки (не моложе 10 лет), потом женихи и наконец мужики. Дерутся, большею частью, стеной и “по мордам”, <…> столпившись в одну кучу, не разбирая ни родных, ни друзей, ни знакомых. Издали эта куча барахтающихся людей очень походит на опьяненное чудовище, которое колышется, ревет, кричит и стонет от охватившей его страсти разрушения»[36].

Кулачные бои, пугавшие посторонних наблюдателей своей жестокостью, самим участникам доставляли неимоверное удовольствие. Несмотря на синяки и разбитые носы, они пребывали в радостном настроении и ощущали себя победителями: их жизненная сила одолела мертвое царство зимы, ими пролитая кровь растопила лед и согрела почву.

Мягкий вариант кулачного боя – битва снежками, традиционное на Руси игрище Масленицы, известное как «Взятие снежного городка». В этой игре снежный городок изображал чертог зимы, а его взятие символизировало конец зимнего царства. Участники разделялись на две команды – осаждающих и обороняющих крепость – и начинали обстрел снежками, после чего бой переходил в рукопашную.

Штурм снежной крепости – не состязание, где победа достается сильнейшему. Здесь разворачивается игра с заранее предопределенным

финалом. Как бы ни сражались защитники городка, его участь предрешена: цитадель зимы должна пасть. Поэтому игра заканчивалась тем, что все ее участники разбивали снежные бастионы, а потом собирались за общим масленичным столом[37].

Кулак и палка – архаические паттерны театра. Из века в век ими пользовались комедийные персонажи. Пьесы, герои которых орудуют кулаком и палкой, называют палочными комедиями. Разновидность последней – комедия пощечин, где персонажи выказывают свой гнев ударом ладони по щеке. Помимо комедии кулак и палка нашли применение в жанрах, использующих батальные сюжеты, а также в пьесах, содержащих поединки персонажей.

В.Н. Перетц относил к типу палочной комедии кукольный театр Петрушки и фарсы, исполняемые площадными актерами: «Палка – лучшее средство вызвать смех толпы; сцены, где актеры дерутся, где один бьет другого, обычны и в западноевропейских, и в польских, и в малорусских интермедиях»[38].

Персонажи, колотящие друг друга палками, наносящие зуботычины кулаками, обычно смешат публику. Однако семантика этих орудий не сводится к одному только смеху. Фольклорный театр хранил память об их тотемной магии. Оттого Петрушка ударами своей палки мог одолеть черта и отогнать саму смерть.

Древнейшие образцы палочной комедии демонстрируют произведения Аристофана. В пьесе «Облака» крестьянин Стрепсиад бьет своего заимодавца, а в финале получает затрещины от сына Фидиппида, желающего «ввести обычай новый, чтоб дети возвращать могли родителям побои»[39]. Виноградарь Тригей, герой пьесы «Мир», измученный войной, избивает тех, кто наживается на ней, – оружейника, копейщика, панцирщика, шлемщика.

В античном мире палка считалась сугубо мужским атрибутом. Маскулинную семантику имел и кулак. Обратим внимание, что в греческих статуях периода архаики куросы почти всегда сжимают кулаки, тогда как коры держат пальцы разжатыми.

Когда героини пьесы Аристофана «Женщины в народном собрании» решают отправиться на Ареопаг, переодевшись в мужские платья, то берут палки-посохи, полагая, что без них им не удастся выдать себя за мужчин. В остальных комедиях Аристофана палками пользуются исключительно мужчины: ими они дубасят друг друга и бьют женщин и рабов.

Женщинам в ответ остается только царапаться и кусаться. Так поступают афинянки в «Лисистрате», отбиваясь от мужей, решивших наказать их за пренебрежение супружеским долгом.

Слуги-рабы вынуждены безропотно сносить побои хозяина[40]. В комедии «Осы» раб Ксанфий, спина которого хорошо помнит палку хозяина, восклицает:

Черепахи, как вы счастливы
Под панцирем роговым! Трижды счастливы!
От колотушек как глубокомысленно
Укрыли вы хребет под черепицами[41].

Драки возникают в комедиях Аристофана, несмотря на уверения автора о том, что у него никто «палкой собеседника не колотит, чтоб прикрыть соль острот подмоченных»[42]. Драматург похваляется тем, что избавил комедию от «рабов горемычных, суетящихся, строящих плутни везде, а в конце избиваемых палкой»[43]. Однако, порицая собратьев по перу за драки и побои, Аристофан обойтись без них явно не может.

Не могли обойтись без кулака и палки драматурги римской паллиаты. Почти все сочиненные ими пьесы содержат элементы палочной комедии.

У Плавта от побоев больше всего страдают слуги-рабы. В пьесе «Амфитрион» бог Меркурий, принявший облик слуги Сосии, избивает настоящего Сосию, когда тот пытается доказать, что он есть он. В «Менехмах» Старик, отец Матроны, требует, чтобы рабы усердно исполняли его приказы, «если палок не желают ваши спины и бока». Жалуется на побои своего хозяина раб Мильфион в комедии «Пуниец».

Избитый хозяином повар Конгрион, персонаж пьесы «Клад», просит защиты у публики:

Всюду боль, совсем конец мой! Так по мне старик работал!
Я еще дубья такого никогда не видывал.
Палкою исколотил нас, за двери повышвырнул[44].

Пощечины получают в пьесах Плавта параситы (нахлебники) – частые персонажи паллиаты. Парасит Эргасил говорит, что желающий питаться на дармовщину должен терпеть унижения от своего кормильца:

Пощечину ль, посудину ли в голову –
Всё принимай, не то ступай в порт грузчиком[45].

Кулак и палка – непременные атрибуты средневековых фарсов и интермедий. Во французском фарсе «Женатый любовник» жена, уличив мужа в измене, лупит его розгами. По сотне палочных ударов имеют за обман два мошенника – персонажи фарса «Паштет и торт». В польской интермедии лавочник продает еврею палку, и чтобы показать, насколько она прочная, колотит ею покупателя.

Сюжет французского фарса «Подагрик и двое глухих» построен на недоразумении: больной хозяин посылает за врачом глухого слугу, а тот, не расслышав, за кем его отправили, приводит портного, тоже тугого на ухо, и он при помощи палки пытается снять с хозяина мерку для штанов. Тогда слуга бросается на портного с кулаками.

На кулаках и палках выясняют отношения персонажи площадных актеров средневековья – гистрионов, жонглеров, шпильманов, хугляров. Пользовались этими орудиями и русские скоморохи.

Скоморохи разыгрывали короткие сценки в стиле палочной комедии. Одна такая сценка известна под условным названием «Как холопы из господ жир вытряхивают»[46]. В ней участвуют холопы в лохмотьях, чванливый боярин с огромным брюхом и жадный купец с полной мошной. Холопы бьют челом боярину, прося правды и милости, но тот прогоняет их, и тогда они начинают колотить его прутьями, приговаривая: «Добрые люди, посмотрите, как холопы из господ жир вытряхивают». Потом появляется купец, торгующий гнилым товаром, и начинает пересчитывать деньги. Холопы требуют поделиться с ними и, получив отказ, проделывают с купцом то же, что с боярином.

Скоморошья сценка с палочной развязкой – «Про гостя Терентиша». Она содержится в сборнике Кирши Данилова. Оставив дома жену, страдающую недугом, Терентий отправляется за лекарем и встречает скоморохов, которые берутся ему помочь. Они ведут его в торговый ряд и там покупают мешок и дубину. Спрятавшись в мешке, Терентий подглядывает за женой и выясняет, что у нее завелся любовник по имени Недуг. Выбравшись из мешка, Терентий отделывает обоих дубиной. Спасаясь от побоев, Недуг прыгает в окно, растеряв по пути свою одежду – «кафтан хрущетой камки, камзол баберековой, а и денег пять сот рублев».

Следы палочной комедии содержатся и в другой сценке из сборника Кирши Данилова – «Старец Игренище». В ней трое молодцов

нападают на старца, собирающего милостыню для монастыря, и он зовет их в свою келью, обещая каждому подарок:

Первому дал он пухов колпак:
А брал булаву в полтретья пуда,
Бил молодца по буйной голове. <…>
Другому дает кофтан комчатной:
Взял он плетку шелковую,
Разболок ево, детину, донага,
Полтораста ударов ему в спину влепил. <…>
И третий молодец во монастырь пошел
Ко тому старцу ко Игренищу.
Берет он полена березовое,
Дает ему сапожки зелен сафьян:
А и ногу перешиб и другую подломил[47].

Палочная потеха, соединившая небылицу и пародию, – «Агафонушка». Пародийный эффект этого произведения достигается за счет того, что высокий стиль героического эпоса здесь применен к бытовой семейной ссоре. В тесной избе грохочет «стрельба веретенная», палят «пушки-мушкеты горшечные», бьются-дерутся свекор со снохой, не поделив пирог. В их драку ввязываются три богатыря:

А у первого могучева богатыря
Блинами голова испроломана,
А другова могучева богатыря
Соломой ноги изломаны,
У третьева могучева богатыря
Кишкою брюхо пропороно[48].

Орудуют кулаками персонажи «Прения о вере скомороха с философом жидовином» (XVII в.). Спор начался с того, что философ показал скомороху палец, а тот ему – два. Тогда философ бьет скомороха по уху, говоря: «В вашей християнской вере написано, аще тя кто ударит по ланите, обрати ему и другую». В ответ скоморох бьет философа «бодрее того», ибо сказано в Евангелии: «Аще что вам творят человецы, и вы творите им такожде». Философ загадывает скомороху загадку: «От курицы ли яйцо или от яйца курица?». На это скоморох колотит философа по голове: «От чего треснуло, от руки ли, или от плеши?».

П. Пикассо.
Арлекин с палкой. 1969

Драки вооруженных противников показывали средневековые кукольники. Об этом, в частности, свидетельствует миниатюра из рукописной книги XII в. *Hortus deliciarum* («Сад наслаждений»), написанной монахиней Герардой Ландсбергской и ею проиллюстрированной. Миниатюра изображает бой на мечах двух кукол, одетых в доспехи: ими управляют при помощи шнуров двое кукольников.

Документальные свидетельства о русском кукольном театре относятся к более позднему времени, но его истоки уходят в средние века. С XVIII столетия русские кукольники промышляют, главным образом, на балаганах. Об их выступлениях рассказывает П.П. Свиньин в книге «Достопамятности Петербурга» (1817): «Там на третьем балконе – драка кукол (Полишинель). Ревнивый муж бьет неверную жену. Баталия сия сопровождается презабавным разговором между супругами, забавным по существу материи, а более по выговору простонародных русских слов исковерканным голосом немца или итальянца»[49]. Палочная комедия Петрушки описана также в очерке Д.В. Григоровича «Петербургские шарманщики» (1843).

Традицию палочной комедии античности и средневековья перенял ренессансный театр. Итальянская комедия эрудита опиралась на римскую паллиату, тогда как комедия дель арте – на жанр фарса и шутовские сценки, разыгрываемые площадными актерами.

Батаккио у пояса – неотъемлемая принадлежность костюма Арлекина, одного из главных персонажей дель арте[50]. Арлекин с палкой изображен на многих гравюрах XVII–XVIII вв., а также на картине Сезанна (1890 г.) и на полотнах Пабло Пикассо, написанных в разные годы.

В испанской комедии плаща и шпаги герои предпочитают драке на кулаках дуэли. От ревнивых возлюбленных они готовы терпеть затрещины. В пьесе Лопе де Веги «Собака на сене» Диана выдает свою любовь к Теодоро, залепив ему звонкую оплеуху.

Кулаками и палками постоянно орудуют персонажи Шекспира, и, кажется, нет ни одной его пьесы, в которой не случилась бы какая-нибудь драка, потасовка, дуэль или поединок. Затевает драку пьяный Кассио; дерутся Монтекки и Капулетти (синьоры на шпагах, слуги на кулаках), а жители Вероны их усмиряют, колотя палками тех и других. В комедии «Двенадцатая ночь» сэр Эгьючик вызывает на дуэль пажа Цезарио (переодетую Виолу) и получает побои, когда на ее месте оказывается брат-близнец Себастьян.

Дуэль в «Двенадцатой ночи» спровоцирована компанией весельчаков, пожелавших посмотреть, как скрестят шпаги трусливый рыцарь и робкий паж. Провоцирует драку Яго, знающий вспыльчивый нрав Кассио. В других случаях ссоры и драки вызваны ошибкой, недоразумением или каким-то пустяком.

В «Комедии ошибок» из-за сходства братьев-близнецов терпят затрещины их слуги, тоже близнецы. В пьесе «Буря» Стефано колотит Тринкуло, приписав ему ругательства, произнесенные Ариэлем, невидимым для обоих.

За привычку к беспричинным ссорам Меркуцио укоряет Бенволио: «Ты можешь поссориться с человеком, щелкающим орехи, только из-за того, что у тебя глаза орехового цвета. <…> Ты сцепился с человеком из-за того, что он кашлял на улице и этим будто бы разбудил твоего пса, спавшего на солнце»[51].

Персонажи Шекспира хватаются за шпаги и мечи, защищая свою честь и свои права. Ромео нападает на Тибальда, потому что, убив Меркуцио, тот посягнул на его честь. В хрониках меч разрешает споры претендентов на трон и их сподвижников.

Благородные герои Шекспира ранят и убивают своих противников не реже, чем злодеи, а иногда и чаще (Гамлет совершает больше убийств, чем Клавдий), но всегда соблюдают кодекс чести и следуют зову совести. Злодеи же ими пренебрегают. Они убеждены, что:

…совесть – слово, созданное трусом,
Чтоб сильных напугать и остеречь.
Кулак нам – совесть, и закон нам – меч[52].

Эти слова произносит Ричард III, на счету которого десятки загубленных жизней. Не меньше крови пролил в сражениях Перси Хотспер, персонаж хроники «Генрих IV». Отчаянный вояка, просящий судьбу дать ему побольше пробитых черепов и сломанных носов, этот сорвиголова, который, укокошив перед завтраком шесть-семь дюжин шотландцев, жалуется жене «Скучно без дела!», Хотспер честен на поле брани. Он не способен на коварство и не может нанести предательский удар, каким добыли корону Ричард III или Макбет.

Антипод Хотспера – сэр Джон Фальстаф, потомок хвастливого воина, сотворенного Плавтом. Как и герой римской комедии, Фальстаф лжив и труслив. Во время боя он притворяется убитым, чтобы избежать меча противника. Фальстаф присваивает себе победу над Хотспером, пытается соблазнить замужнюю особу, узнав, что она распоряжается кошельком супруга.

Комедийные персонажи иногда становятся жертвой собственных кулаков. В той же пьесе «Виндзорские насмешницы», где Фальстаф за свои домогательства получил заслуженное наказание, мистер Форд, подозревающий жену в измене, барабанит кулаками по голове, из которой, как ему кажется, вылезают рога.

Герои Шекспира знают, что «слова дубасят покрепче кулаков»[53]. Поэтому потасовки и поединки обычно сопровождаются перебранкой. С ругани слуг начинается бой Монтекки и Капулетти в первой сцене трагедии. Словесная стычка между строптивой Катариной и Петруччо переходит в рукоприкладство.

Разящую силу слова знают и персонажи Мольера, но кулаку и палке все-таки доверяют больше. В комедии «Урок женам» Арнольф заявляет своей возлюбленной:

Не знаю, для чего я трачу время даром
И не закончу спор хорошеньким ударом.

С ума сведет меня ее насмешек лед,
А хлопну раза два, – и сердце отойдет[54].

Герои Мольера пользуются кулаками, чтобы урезонить собеседника или его наказать. С палкой в руках они постоянно гоняются друг за другом и колотят ею друг друга. Мнимый больной Арган бегает с палкой за Туанетой, палочные удары получают Жорж Данден и Журден.

В комедии «Лекарь поневоле» дровосек Сганарель бьет жену, заявляя, что несколько тумаков только разжигают любовное чувство; в отместку жена устраивает так, что и он оказывается битым. Другой Сганарель, персонаж пьесы «Брак поневоле», под угрозой побоев берет в жены юную кокетку, мечтающую вскоре после свадьбы сделаться вдовой.

Господин Оргон, доверившись Тартюфу, выгоняет из дома сына, грозя ему палкой. Когда же Тартюф лишает Оргона имущества и состояния, то последние свои деньги он готов потратить на месть лицемеру:

О боже, до чего отдать мне было б сладко
Сто лучших золотых из моего остатка,
Чтобы по этому мерзейшему из рыл
Так двинуть кулаком, как только хватит сил[55].

Полишинель не может откупиться от полицейских, и те предлагают ему выбор:

Ну, если в деньгах недостаток,
Так что б вы выбрали охотней:
Ударов палочных десяток
Иль просто в лоб щелчков полсотни?[56]

Мольеровские слуги, подобно античным прототипам, терпят гнев своих хозяев и регулярно получают от них пинки и подзатыльники: Сганарель от Дон Жуана, Созий от Амфитриона, Маскариль от Лагранжа и т.д. Однако если выпадает случай, способны отыграться на господских спинах. Скапен хитростью заманивает старого Жеронта в мешок, будто бы пряча от преследователя, а потом дубасит палкой по мешку с сидящим в нем хозяином. В пьесе «Шалый, или Всё невпопад» Маскариль колотит изнемогающего от любви Лелия, убедив его, что таким действием он отведет от себя подозрения и поможет ему соединиться с возлюбленной.

Театральные обычаи времен Мольера допускали пощечины исключительно в комедии. Мольеровский Журден угрожает своенравной служанке: «Если ты сейчас же не уймешься, ей-богу, я влеплю тебе такую пощечину, какую не получал еще никто на свете»[57]. Не упускают случая влепить оплеуху Маскариль («Смешные жеманницы»), Оргон («Тартюф»), Гарпагон («Скупой») и др.

В трагедии пощечина считалась неприличным жестом. Этот обычай нарушил Пьер Корнель в драме «Сид», интрига которой вызвана «позором пощечины». По этой причине в первом издании «Сида» (1637) он обозначил жанр как трагикомедия, хотя считал пьесу «совершенной трагедией» и в следующем издании (1648) указал жанр трагедии.

«Неприличие» корнелевского «Сида» отметил Пушкин в письме к П.А. Катенину, выполнившему перевод этого произведения: «Имел ли ты похвальную смелость оставить пощечину рыцарских веков на жеманной сцене 19-го столетия? Я слыхал, что она неприлична, смешна, ridicule. Ridicule! Пощечина, данная рукой гишпанского рыцаря воину, поседевшему под шлемом! Ridicule! Боже мой, она должна произвести более ужаса, чем чаша Атреева»[58].

В пьесах Мольера палка, кулак и затрещина обеспечивают безотказный смеховой эффект. Орудия драки, они служат оружием сатиры. Их постоянными жертвами становятся лекари-шарлатаны, болтуны-философы, педанты-ученые, горе-учителя, старые сластолюбцы, буржуа, домогающиеся дворянства, и дворяне, желающие залезть в карман буржуа.

Полагаясь на палку, Мольер не любит шпагу и презрительно относится ко всему, что с нею связано, прежде всего, к дуэлям и дуэлянтам. В комедии «Любовная досада» он высмеял наемного бретёра, готового за деньги устроить поединок с любым, на кого укажет заказчик. Дуэлянтов поносит Скапен – «тех присяжных головорезов, которые признают в жизни только удары шпаги; убить человека для них – все равно, что выпить стакан вина»[59].

Теоретики классицизма порицали Мольера за грубую комику, за кулаки и палки. Буало писал, что

Искусства высшего он дал бы нам пример,
Когда б, в стремлении к народу подольститься,
Порой гримасами не искажал он лица,
Постыдным шутовством веселья не губил[60].

Лучшей пьесой Мольера Буало считал комедию «Мизантроп». В ней, действительно, нет ни драк, ни побоев. В остальных мольеровских пьесах палочные приемы применяются в изрядном количестве.

Традиция палочной комедии актуальна для Гольдони и Гоцци, связанных с театром дель арте[61]. Часто достаются оплеухи и затрещины персонажам итальянской оперы-буффа, а они, как правило, те же маски дель арте, хотя и с другими именами. Таковы, например, герои оперы Доницетти «Дон Паскуале». Перелом в сюжете этой оперы происходит после того, как старый сластолюбец Паскуале, женившийся на молодой особе, получает от нее пощечину. Когда же узнает, что женитьба была розыгрышем, что фурия-супруга – не жена его, а возлюбленная племянника, то радостно соглашается на их брак. Старики не должны волочиться за девицами – *la moral di tutto questo*.

Элементы палочной комедии использует Гете в «Фаусте». В батальных сценах второй части фигурирует вояка Рауфебольд, девиз которого гласит:

Кого ни встречу, в ухо дам
И съезжу кулаком по рылу[62].

В пьесах русских драматургов кулак служит жестом клятвы и знаком угрозы. У Островского герои клянутся, ударяя кулаком в грудь; самодуры в гневе показывают кулак и размахивают палкой, а их жертвы кулаком утирают слезы. В водевиле Чехова вдовушка сжимает кулачки от злости во время визита «медведя» – соседа-помещика, требующего вернуть мужнин долг.

В трагедии Пушкина «Борис Годунов» русский пленник, попавший к ляхам, при виде сабель заявляет:

Наш брат русак без сабли обойдется:
Не хочешь ли вот этого,
(показывая кулак)
безмозглый!

Хлестаков при первой встрече с Городничим колотит кулаком по столу и заявляет, что подаст жалобу самому министру. В заключительной сцене Городничий восклицает: «Все смотрите, как одурачен», – и, согласно ремарке, «грозит самому себе кулаком». В комедии «Женитьба» Кочкарев показывает кулак Подколесину, когда тот пытается ускользнуть от благословения на брак с купеческой дочкой.

А. Бенуа. Картина III, Комната Арапа. Эскиз к балету «Петрушка». 1911

Угрозы и удары кулака достаются персонажам трилогии Сухово-Кобылина. В «Свадьбе Кречинского» карточный шулер Расплюев избит игроками, и на себе узнал, что такое бокс – новейшее английское изобретение. «Каюсь… подменил колоду… попался… Ну, он и ударь, и раз ударь, и два ударь. Ну, удовольствуй себя, да и отстань!.. А это, что это такое? – жалуется Расплюев. – Ведь до бесчувствия! Дайте-ка, говорит, я его боксом. Кулачище вот какой!»[63] После такой трепки Расплюев приходит к выводу, что у англичан, изобретателей бокса, нет никакой нравственности.

В следующей пьесе чиновник Тарелкин, ведущий мошенническое дело, обманут более крупным мошенником, и свою досаду обращает на собственную голову: «Всякую глупую башку учить надо. Мало того: по-моему, взять (*берет шляпу*), да кулаком в ослиную морду ей и сунуть (*сует кулаком в шляпу*) – дурак, мол, ты, искони бе чучело – и по гроб полишинель!!»[64]. Полишинель – персонаж, как правило, битый: такова его участь в кукольном театре и в комедии Мольера, упомянутой выше.

Кулачные и палочные интермедии создают смеховые обертоны в заключительной пьесе трилогии. Расплюев, сменивший ремесло шулера на должность квартального надзирателя, ведет розыск похищенных Тарелкиным бумаг и проводит допрос кухарки, тыча ей в нос кулаком. В другом эпизоде Расплюев бьет палкой по голове частного пристава

Оха, объясняя ему, как Тарелкин, сделавшийся оборотнем, «кокает» свои жертвы в самое темя.

Драматурги и режиссеры начала XX в. испытывали особый интерес к балаганному театру[65]. Он притягивал их наивным комизмом и грубоватой буффонадой палочных приемов. Александр Блок говорил: «В объятиях шута и балаганщика старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными, без дна»[66]. «Абсолют театра, его благодать, его глубокий человеческий смысл» находил в балагане Александр Бенуа[67].

Драка балаганных кукол подсказала тему балета «Петрушка», созданного Стравинским, Бенуа и Михаилом Фокиным. В этом балете Петрушка, влюбленный в куклу-танцовщицу, терпит унижения от соперника-арапа и хозяина-фокусника. Арап убивает Петрушку ударом картонной сабли, но в финале появляется его призрак: с крыши балагана он грозит кулаком своим мучителям.

Балаган фигурирует в названиях двух программных статей Мейерхольда[68]. Режиссер рассматривал балаган как архетип театра и одновременно символ подлинной театральности, бунтующей против «ненужной правды» на сцене.

По словам Мейерхольда, русские балаганы восприняли традиции итальянской комедии дель арте, а она являет собой тот же балаган, хотя и под другим названием. «Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму. Герои античных ателлан, глуповатый Мак и простодушный Папус, воскресли почти через два десятка столетий в лице Арлекина и Панталона, главных персонажей Балагана позднего Возрождения (*commedia dell'arte*), где публика того времени слышала не столько слова, сколько видела богатство движений со всеми этими палочными ударами, ловкими прыжками и всяческими шутками»[69].

Приемы балаганной палочной комедии Мейерхольд использовал в студийных постановках, стилизованных в духе дель арте и французской арлекинады. В них актеры обменивались пинками и кулачными ударами, кувыркались, размахивали деревянным мечом и обрубали им бумажные носы.

В советский период театральная эстетика Мейерхольда претерпела существенные изменения, но его интерес к грубой комике старинного театра не ослаб и питал художественные эксперименты учеников и последователей. Спектакли-эксцентриады ставит молодой

Сергей Эйзенштейн. Начинающие режиссеры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг создают ФЭКС (Фабрику эксцентрического актера) и в ее постановках обещают «канкан на канате логики и здравого смысла». Реализацией этого лозунга стал спектакль «Женитьба», поставленный так, как если бы за пьесу Гоголя взялся Чарли Чаплин[70].

С древнейших времен палочная комедия разыгрывалась цирковыми клоунами. В XIX в. она проникла в репертуар бульварного театра и получила яркое выражение в пантомимах, а позднее утвердилась на подмостках мюзик-холла и варьете, где пополнила арсенал своих трюков.

Считается, что знаменитый английский антрепренер Фред Карно изобрел и показал публике трюк *Pie in the Face* (удар по лицу кремовым тортом). Как известно, в *Karno Pantomime Company* работал Чарли Чаплин. Здесь он нашел амплуа комика и убедился в том, что способен смешить публику. В книге воспоминаний Чаплин описывает свое выступление в пантомиме «Футбольный матч»: «Вышел я спиной к залу. Со спины я выглядел безупречно: сюртук, цилиндр, гетры и трость в руке. Внезапно я обернулся, и зрители увидели мой красный нос. Раздался смех. Я пожал плечами, щелкнул пальцами, пошатываясь, пошел по сцене и споткнулся о гантели. Затем моя трость зацепилась за тренировочную грушу, она качнулась и хлопнула меня по лицу. Я зашатался, сделал выпад и ударил себя тростью по уху. Публика хохотала»[71]. Трюки, исполненные в антрепризе Карно, Чаплин впоследствии перенес в свои фильмы.

С рождением кинематографа кулак и палка обрели новую художественную сферу и породили интеллектуальную рефлексию теоретиков экранного искусства. Кулак фигурирует в рассуждениях Эйзенштейна об эстетике кино. Созерцательному киноглазу Дзиги Вертова он противопоставляет ударный кадр-кулак. В статье, посвященной фильму «Стачка», Эйзенштейн пишет: «Не *киноглаз* нам нужен, а *кинокулак*. Кроить кинокулаком по черепам, кроить до окончательной победы. Дорогу кинокулаку!»[72].

Кинокулак в статье Эйзенштейна, конечно, метафора, как и киноглаз в декларациях Вертова. Следует, однако, признать, что появление в кадре кулака как такового всегда производит ударный эффект. Оттого-то кинематографисты разных стилей и жанров нуждались в кулаке, а также и в палке или ином оружии.

Ударный эффект оружия, выстреливающего в кадре, первым апробировал Эдвин Портер в фильме «Большое ограбление поезда» (1903):

гангстер нацеливает револьвер и производит выстрел, направленный в зрительный зал. Рассказывают, что в этот момент тогдашняя публика испытала шок, превосходящий всё, прежде виденное на экране.

Кулак и палка нашли наиболее широкое применение в жанрах экшена, вестерна и кинокомедии.

Герой экшена наделен железным кулаком, способным нанести теламонов удар. Воинственный боец, он сражается лицом к лицу с равным по силе противником и выходит победителем, несмотря на увечья и разбитую в кровь физиономию. В начале XX в. такого героя предъявил зрителям Дуглас Фэрбенкс, первый экранный супермен, бесстрашный и непобедимый. В конце столетия эмблемой Голливуда стал сокрушающий удар боксера Рокки и бойца Рембо – героев Сильвестра Сталлоне.

Коровьи мальчики вестерна не столько сражаются, сколько дерутся. Они непрерывно палят из ружей и используют любой повод для мордобоя. Охваченные радостным восторгом, разбивают бутылки о головы, ломают о спины столы и стулья.

Маленькие герои кинокомедии[73] по закону жанра лишены богатырской силы и вынуждены возмещать ее отсутствие ловкостью и изворотливостью. Они уворачиваются от кулака бандита, от полицейской дубинки, от шальной пули и при любой возможности «делают ноги».

На театральных подмостках актеры могли гоняться друг за другом: так они поступали в комедиях Аристофана, Плавта, Шекспира, Мольера. Экран сделал возможным погоню – бег на длинные дистанции.

Погоня с перестрелкой стала непременной частью вестерна, начиная с первого произведения этого жанра – фильма «Большое ограбление поезда». В кинокомедию погоню ввел Мак Сеннетт. В фильмах созданной им *Keystone Company* долговязые и неуклюжие полицейские – так называемые кистоуновские копы носятся за воришками и бродягами, и обычно не могут их нагнать. Персонажи кинокомедии устраивают погони парами и целыми толпами[74], на ровной и пересеченной местности, по прямой дороге и серпантину, петляющему между круч и обрывов; гоняются персонажи пешком и верхом, на велосипеде, мотоцикле, автомобиле и даже на трамвае и паровозе. Гонки на трамвае происходят в фильме *Speedy* с участием Гарольда Ллойда (1928, режиссер Тэд Вильде), погоня на паровозе – в фильме Бастера Китона и Клайда Брукмана *The General* (1926).

Жорж Садуль отмечал, что в афишах *Keystone Company* молодой Чаплин фигурирует под именем Чэз, созвучным со словом *chase* (погоня).

Ч. Чаплин в одном из первых своих фильмов «Зарабатывая на жизнь». 1914

«Он колотит мужей, полисменов, силачей. Символический аксессуар несносного Чэза – деревянная колотушка. Короткий и резкий удар по голове – и соперники уничтожены»[75].

В кинокомедиях, как и в вестернах, довольно часто случаются драки. Одна из самых эффектных драк происходит в конце фильма Я.А. Протазанова «Процесс о трех миллионах» (1926), когда герой А.П. Кторова, вор-джентльмен, разбрасывает в зале суда деньги, чтобы вызволить подсудимого приятеля-воришку, и все присутствующие начинают с остервенением колотить друг друга, стараясь ухватить побольше банкнот, как потом выясняется, фальшивых.

На экране палочная комедия имеет *свою* историю. Фильмы, персонажи которых орудуют палкой, кулаком или их дериватами, не получили постоянного термина. В англоязычной литературе они именуются *slapstick comedy* («комедия пощечин», «комедия шлепков») и *physical comedy* («комедия физических действий»). Жиль Делез и Жорж Садуль используют термины «бурлеск», «бурлескная комедия». Российские киноведы чаще всего применяют термин «эксцентрическая комедия» или транслит «слэпстик». Последний вполне допустим в том случае, если его содержание не ограничивается одними только пощечинами. Что же касается эксцентриады и бурлеска, то это феномены, близкие палочной комедии, но ей не тождественные.

Эксцентрическая комедия представляет объекты изображения в смещенном, перекошенном, вывернутом виде и лишает их нормативности (латинское *ex centro* – смещение от центра, отступление от нормы). Такие перекосы и смещения проявляются в наружности персонажа, в его речи, жестах, движениях и поступках.

Норма одежды предполагает соответствие росту и фигуре человека: она должна на нем хорошо сидеть. Чаплинский Бродяга в тесном узеньком пиджачке, широченных мешковатых штанах и большущих рваных башмаках, несомненно, эксцентрический типаж. Правильные черты лица – тоже норма. Оттого Бен Тёрпин с его косоглазием получил на экране эксцентрическую маску. Эксцентричен герой Гарольда Ллойда, когда в экипировке студента или клерка (элегантный костюм, галстук, шляпа-канотье) он выделывает паучьи трюки *Spider-Man'а*: ползет по отвесной стене и повисает в воздухе, ухватившись за стрелку башенных часов (фильм *Safety Last!*, 1923).

Персонажи эксцентрической комедии иногда действуют при помощи кулака и палки, но могут обходиться и без них. Фильмы «Закройщик из Торжка» Якова Протазанова, «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» Льва Кулешова, «Девушка с коробкой» и «Дом на Трубной» Бориса Барнета – яркие образцы эксцентрической кинокомедии. Но их нельзя отнести к разряду комедии палочной по причине отсутствия главных ее орудий.

Бурлеск изображает возвышенные предметы в низменном, приземленном виде, но не лишает их изначальной важности, чем и достигается комический эффект. Напомним, что термин *burlesque* образован от итальянского слова *burla* – шутка.

В бурлескных стихах, по утверждению Буало, «Парнас заговорил на языке торговок»[76]. Что смешного в таком разговоре? Парнас не перестал быть собранием прециозных поэтов, но теперь они изъясняются не прежним утонченным, изысканным слогом, а базарной речью. Дидро писал, что возвышенные слова героя Корнеля «Он должен был умереть» станут бурлеском, если их вложить в уста мольеровского Скапена[77]. Вполне серьезные слова и вещи делаются бурлескными, когда они теряют адекватный контекст и произносятся или применяются неподобающим образом.

Послушаем вне контекста речь персонажа Чехова: «Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости». Такая речь могла прозвучать

на юбилее какой-нибудь политической партии или общественного движения. Однако являет собой бурлеск, поскольку обращена к «дорогому, многоуважаемому шкафу».

Бурлескный образ комедийного экрана – кистоуновский коп, сотворенный Маком Сеннеттом, в дальнейшем перекочевавший в фильмы Чаплина, Бастера Китона, Гарольда Ллойда и др. Кистоуновские копы преисполнены важности и одновременно смешны: при полной экипировке и воинственной поступи у них глупые физиономии, их жесты неуклюжи, а действия нелепы и трусливы. Они вооружены дубинками, но чаще всего сами оказываются битыми. Так, в фильме *Safety Last!* персонаж Гарольда Ллойда, чтобы избавиться от копа-преследователя, пишет у него на спине *Kick me!*, после чего тот получает ото всех удары в зад. Единственный нетрусливый полисмен американской комедии десятых годов – это Чарли, поступивший на полицейскую службу в фильме «Тихая улица» (1917), но его персонаж не коп, а бобби: действие происходит в Лондоне.

Сцены с кистоуновскими копами демонстрируют тандем двух типов комедийности – палочной и бурлескной. Однако часто они существуют по отдельности или вступают в другие тандемы. Бурлеск и пародия характеризуют «Кармен» Чаплина (оригинальное название – *Burlesque on Carmen*): отклик на помпезный фильм Сесила Де Милля «Кармен» (обе ленты вышли в 1915 г.).

Бурлескная пародия на вестерн – «Шагай на Запад» (*Go West*, 1925) Бастера Китона. Андре Базен писал, что обязательный эпизод почти каждого вестерна – прогон скота[78]. В пародии Китона незадачливый ковбой гонит стадо через город, и коровы разбредаются по улицам, заходят в магазины и парикмахерские, чем вызывают панику горожан.

Шедевр чаплинского бурлеска – первый эпизод фильма «Огни большого города» (1931). Во время церемонии открытия монумента *Peace and Prosperity*, когда со скульптуры снимают покров, все видят на коленях аллегорической статуи Процветания спящего бродягу. Его пытаются согнать, но он, зацепившись штанами за меч в руках статуи, повисает в воздухе. В этот момент звучит гимн США, и все участники церемонии отдают честь… висящему головой вниз бродяге.

Бурлеск отличает созданный Чаплином образ Великого диктатора, но в эпизоде переговоров двух диктаторов – Хинкеля и Напалони – используются элементы палочной комедии: не поделив государство Остерлих, которое оба хотят завоевать, они начинают кидаться яствами, и один торт попадает в лицо оказавшегося рядом репортера.

Экранная история палочной комедии начинается с ленты братьев Люмьер «Политый поливальщик» (*L'Arroseur Arrosé*, 1895) – коротенького фильма продолжительностью 49 секунд. Садовник поливает клумбу из шланга. К нему подкрадывается мальчишка и наступает ногой на шлаг. Садовник разглядывает наконечник шланга, из которого перестала течь вода, и получает удар струи в лицо, когда сорванец убирает ногу.

Л.З. Трауберг в книге «Мир наизнанку» предлагал увековечить в камне «политого поливальщика» – первого в истории кино комедийного персонажа, рассмешившего миллионы.

Известно, что сценку с поливальщиком в 1896-м повторил Жорж Мельес, хотя его лента не сохранилась и судить о ней трудно. Фильмы этого мастера экранных феерий привнесли в комедию пинков и пощечин фантастические превращения. В «Беглецах из Шарантона», одноминутной ленте 1901 г., выезжает омнибус, запряженный механической лошадью. На империале омнибуса сидят четыре негра. Лошадь брыкается, те падают на землю и, перекувырнувшись, превращаются в белых. Они шлепают друг друга по лицу и снова делаются неграми; еще раз бьют друг друга и опять становятся белыми.

В 1897 г. в США появились четыре фильма, пополнившие арсенал палочных орудий подушками. Каждый длится около одной минуты. Самый пикантный из них – *Seminary Girls*: в спальне женской семинарии подушками бросаются шесть девиц с распущенными волосами и в ночных сорочках.

Палочные комедии снимал Д.У. Гриффит в самом начале своей экранной деятельности. В 1908 г. он сделал 10-минутный фильм по пьесе «Укрощение строптивой». В первом эпизоде Катарина колотит сестру Бьянку, тумаками прогоняет женихов и разбивает голову учителю музыки, а в следующем она уже шествует с Петруччо под венец, и в заключительном третьем эпизоде наблюдает, как супруг хлыстом избивает домочадцев. Наглядный урок, данный Петруччо, оказывается достаточным, чтобы перевоспитать строптивую жену.

В 1909-м Гриффит выпустил 13-минутную ленту *The Curtain Pole* («Карниз для штор», или «Палка для гардин»). Господин Дюпон (его играет Мак Сеннетт) в доме возлюбленной случайно ломает палку, на которой висят шторы, и отправляется в магазин за новой. Совершив покупку, он идет по улице и концами палки бьет прохожих и сшибает их с ног. Дальше он останавливает пролетку, кладет в нее палку поперек и отправляется в путь. По дороге концы палки валят наземь пешеходов,

переворачивают лотки с товарами, крушат фонарные столбы. Толпа пострадавших устремляется в погоню за сногсшибательной палкой и ее владельцем.

В дальнейшем палочные функции приобрели разные предметы и вещи. В американской ленте «Мистер Флип» (1909) незадачливый ухажер, сыгранный Беном Тёрпином, пристает к дамам в общественных заведениях и встречает с их стороны вооруженный отпор: маникюрша втыкает ему в зад ножницы, продавщица окатывает водой из сифона, телефонистка бьет электрическим током, парикмахерша обливает пеной для бритья и, наконец, в кондитерской ему достается удар тортом.

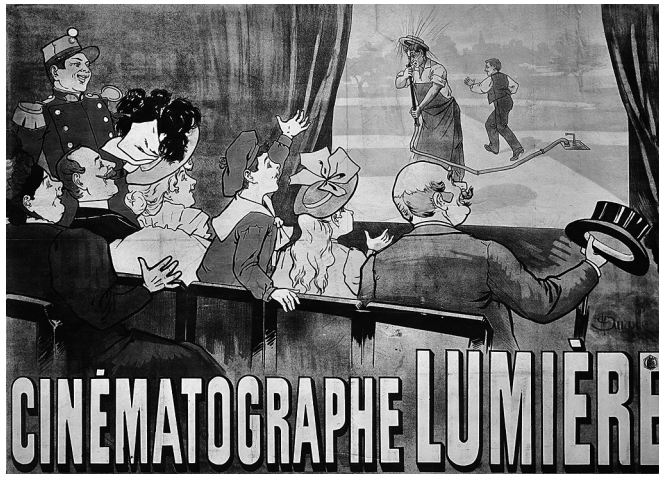
По-видимому, это первый фильм, в котором был использован изобретенный Карно трюк *Pie in the Face*. Трюк подхватили кинематографисты разных стран. Во Франции его применяли Луи Фейад и Макс Линдер, а в США Мак Сеннетт превратил его в целую баталию – *Pie Fight*. Персонажи снятых им комедий кидаются тортами и пирожными, а потом с залепленными кремом глазами бегают друг за другом, поскальзываются и падают в бисквитно-кремовые лужи.

Пародию на *Pie Fight* показал Чаплин в фильме «За экраном» (*Behind the Screen*, 1916), действие которого происходит на съемочной площадке. В тесном павильоне одновременно репетируют комедию и трагедию: комики упражняются в тортометании и, не рассчитав траекторию, попадают по физиономиям трагиков. В фильме «На плечо!» (1918) Чаплин заменил торт протухшей сырной лепешкой: новобранец Шарло кидает ее из окопа, и она, перелетев линию фронта, вмазывается в лицо вражеского генерала.

В «Битве столетия» (1927, режиссер Клайд Брукман) *Pie Fight* затевают толстый и тонкий – Оливер Харди и Стэн Лорел, составившие популярный комический дуэт. Начатый ими *Pie Fight* разворачивается на улице и мгновенно затягивает прохожих и обитателей окрестных домов. Через открытое окно один торт влетает в кабинет дантиста и попадает прямиком в рот пациента, которому только что удалили зуб.

Самая масштабная в истории Голливуда битва тортами случилась в «Больших гонках» Блейка Эдвардса (1965). За время съемок короткого эпизода актеры израсходовали четыре тысячи тортов и облепили ими не только себя, но и весь павильон.

Персонажи кинокомедий ведут смешные битвы, по ходу которых они обстреливают друг друга яйцами, овощами и фруктами, дерутся



Марселин Озоль. Плакат к фильму братьев Люмьер «Политый поливальщик». 1895

при помощи слесарных и музыкальных инструментов. Веселые ребята в фильме Григория Александрова виртуозно фехтуют скрипичными смычками и стреляют флейтами, используя в качестве тетивы струны контрабаса, а удары парируют, прикрывшись медными тарелками, как щитом. На пилах фехтуют «три балбеса» (*The Three Stooges*), американское комедийное трио – Мо и Керли Ховарды, Лари Файн.

Смеховой эффект потасовки создается тогда, когда персонаж теряет важный атрибут экипировки (например, парик, скрывающий лысину) или у него лопаются штаны, или кто-то наступает на подол дамского платья и его отрывает. В «Малыше» Чаплина (1921) во время драки ангелов с их крыльев осыпаются перышки.

Возникает смеховой эффект, если персонаж наступает на грабли, если он получает удар по случайности или удар достается не тому, кому предназначался. Бродяга, герой одноименного фильма Чаплина (1915), нанявшись на ферму, из-за своей неумелости калечит хозяина: роняет мешок с мукой ему на голову и втыкает в зад вилы. В «Лавке ростовщика» (*The Pawnshop*, 1916) Чарли несет на плече лестницу и, поворачиваясь, сшибает тех, кто оказался в ее радиусе.

Падения – непременный элемент палочной фабулы. Вечно падающим комиком называли Андре Дида, снимавшегося во Франции под прозвищами Буаро (Пьянчужка) и Грибуй (Дурачок), в Италии – под именем Кретинетти. В кистоуновских комедиях падения случаются

едва ли не каждую минуту. По числу их одно из первых мест принадлежит ленте Чаплина «Реквизитор» (*The Property Man*, 1914). Падения здесь происходят от удара кулака или от свалившегося на персонажа предмета. Реквизитор роняет тяжелый сундук на помощника и пытается его вытащить, взобравшись на крышку того самого сундука, под которым лежит придавленный.

«Поливальщик» братьев Люмьер породил излюбленный трюк с обливанием водой. Чаплинский Реквизитор из брандспойта поливает актеров, выступающих на сцене, чем вызывает хохот в зрительном зале, но потом и публике достается удар струи. Вымокшие зрители бросаются с кулаками на сцену и устраивают потасовку с актерами. В фильме Чаплина «Король в Нью-Йорке» (1957) удар из брандспойта получают конгрессмены, расследующие «антиамериканскую деятельность» короля-изгнанника.

Иногда комедийный персонаж становится жертвой собственной каверзы. Герой Бастера Китона падает, поскользнувшись на кожуре банана, которую он подложил противнику («Шерлок-младший», 1924). В «Зашанхаенном» (*Shanghaied*, 1915) бродяга Чарли помогает боцману «зашанхаить» (то есть завербовать) матросов на судно: он их бьет молотком по голове, а дальше, получив такой же удар, и сам «зашанхаен» и вынужден отправиться в рейс.

Смешные неприятности происходят также при столкновении с машинами и механизмами. Персонаж ранних лент Чаплина спотыкается и падает на движущемся эскалаторе, его сбивает с ног дверь-вертушка. В «Новых временах» (1936) машина для кормления из-за поломки выливает на Чарли тарелку горячего супа, засовывает ему в рот болты и гайки, лупит по лицу салфеткой.

Поединки в экшенах, как уже отмечалось, следуют принципу сила против силы. Иначе в комедии: здесь слабый нередко оказывается сильнее сильного. Это постоянный мотив фильмов Чаплина. Его *tramp* не упускает случая поквитаться с противником: одним пинком он сбивает с ног громилу, носящего нарицательное имя Голиаф; засунув подкову в боксерскую перчатку, побеждает на ринге здоровяка-чемпиона. В «Великом диктаторе» (1940) хрупкая девушка, защищая маленького цирюльника, наносит удары сковородкой по головам штурмовиков, и те валятся с ног, как подкошенные.

В фильме Бастера Китона «Генерал» (сюжет из времен гражданской войны в США) машинист паровоза, не принятый в ополчение южан,

один на один сражается с северянами, освобождает похищенную теми невесту, останавливает наступление неприятеля и берет в плен их генерала.

Очкарик Гарольд Ллойд тоже готов драться один на один: он отбивает у гангстеров похищенный теми трамвай (*Speedy*, 1928). Робкий и застенчивый бабушкин внучек, получив волшебный талисман, отправляет в нокаут хулигана и ловит бандита, которого не мог поймать целый отряд рейнджеров, а талисманом потом оказывается обычная ручка от бабушкиного зонтика (*Grandma's Boy*, 1922).

В ранних кинокомедиях действие строилось как каскад трюков, нагромождение которых лишено всякой логики и оставляет впечатление абсурда. Такое впечатление производили на современников фильмы Мака Сеннетта.

Схожим образом работал и Чаплин, когда он ушел от Сеннетта и стал делать фильмы самостоятельно. Из трюка с монетой, которую бродяга подобрал на улице, постепенно сложился сюжет фильма «Иммигрант» (1917). Однако в дальнейшем Чаплин, прежде всего, искал тему фильма и, найдя ее, изобретал трюки, следя за тем, чтобы они были достоверными и психологически оправданными. По его рассказу, замысел фильма «Собачья жизнь» (1918) родился из параллели между жизнью бездомной собаки и бродяги, лишенного крова: «Этот лейтмотив послужил основой, на которую я нанизал всевозможные трюки и обычные приемы комедии пощечин»[79].

Братья Маркс (Граучо, Чико, Харпо и Зеппо), пришедшие в кино на рубеже двадцатых и тридцатых годов, когда на экране появился звук, особо не заботились о достоверности трюков. Созданные ими фильмы наполнены алогизмом и абсурдом, свойственными ранней кинокомедии. Однако трюки Марксов уже не являются сплошной пантомимой: важную функцию в них выполняют словесные и музыкальные гэги.

Стоящего у стены Харпо отгоняет полицейский со словами: «Ты что, подпираешь стену?» – Харпо отходит, и стена рушится. Разваливается рояль, когда Харпо начинает выделывать на нем быстрые пассажи: из-под пальцев выскакивают клавиши, отлетают крышка и стенки, подламываются ножки, и в руках у него остается только дека со струнами, но он с невозмутимым видом продолжает играть, будто это арфа.

По сюжету фильма «Утиный суп» (1933) между вымышленными государствами Фридонией и Сильванией разгорается война. В критический для фридонцев момент Граучо, Чико и Харпо яблоками и

апельсинами отражают атаку вражеской пехоты: произведенный ими фруктовый обстрел приносит победу.

Фильмы братьев Маркс, хотя и содержат элементы палочной комедии, по большей части принадлежат к другой жанровой разновидности: в американской критике она обозначается термином *screwball comedy* («сумасбродная комедия»).

В тридцатые годы «сумасбродные комедии» Марксов ассоциировались с картинами сюрреалистов. Когда в Лондоне открылась первая выставка сюрреализма, газетчики окрестили ее «Братья Маркс в живописи». Сальвадор Дали в письме к Андре Бретону называл Харпо «великим сюрреалистом Америки». Дали настолько увлекся творчеством братьев Маркс, что сочинил для них сценарий (он остался нереализованным).

В те же годы художественные фантазмы сюрреалистов аккумулирует французский режиссер Жан Виго. В его фильме «Ноль за поведение» (1933) подростки, обучающиеся в школе-интернате, где их держат в черном теле, поднимают мятеж. Праздник непослушания, начавшийся швырянием подушек, перерастает в сюрреалистическую фантасмагорию. В клубах перьев, разлетающихся из рваных подушек, высоко подняв палки с погремушками, подростки совершают шествие, похожее на крестный ход. В финале они забираются на здание мэрии и водружают флаг «Веселый Роджер», а потом по крышам уходят в небеса.

Фильм Жана Виго находился под запретом цензуры вплоть до 1946 г. Впоследствии он породил экранные рефлексии: к их числу можно отнести и «Репетицию оркестра» Феллини с ее вакханалией взбунтовавшихся музыкантов.

Палочные трюки кинокомедии нельзя рассматривать как сплошное шутовство и порождение массовой культуры, обслуживающей низменные вкусы. Эти трюки, достигая разных художественных результатов, опирались на многовековой опыт мирового театра и через него актуализировали древние праздничные традиции.

У выдающихся комиков сцены и экрана трюки палочной комедии имели социальный смысл. Об этом говорят факты биографии Чаплина. С двадцатых годов его фильмы сталкивались с цензурными препятствиями, а в некоторых штатах попадали под запрет. В Пенсильвании за «изображение особ духовного звания в смешном виде» был запрещен «Пилигрим»[80]. Когда в период маккартизма Чаплина заподозрили в

Братья Маркс

антиамериканской деятельности, одним из пунктов обвинения, выдвинутого комиссией Конгресса США, стали эпизоды фильмов, в которых пинки и пощечины достаются представителям государственной власти.

Рассмотренные артефакты театра и кинематографа наглядно показывают, что кулак и палка имели на сцене и экране *свою* отдельную историю, весьма долгую и крайне пеструю.

Орудия магии и игры, кулак и палка безотказно служат артистическому человечеству две с половиной тысячи лет. Во все времена им находилось применение. Они были средствами юмора и сатиры, приемами бурлеска, эксцентриады и пародии; они маркировали характер персонажа, служили атрибутом совершаемых действий; провоцировали конфликт или его упреждали; создавали сюжетные перипетии, производили завязки и развязки. Появление на сцене или экране данных орудий всегда вызывает оживление в зрительном зале и отзывается то возгласами ужаса, то раскатами смеха.

Мизансцены и кадры с персонажами, орудующими кулаком и палкой, какие бы художественные цели они ни преследовали, в какие бы формы ни облекались, обладают для публики особой притягательностью. Таково воздействие архаических паттернов культуры, пробуждающих генетическую память древнего обряда и старинной игры.

[1] *Плавт*. Комедии. М.: Искусство, 1987. Т. 1. С. 317.
[2] *Шекспир У*. Полн. собр. соч. М.: Искусство, 1959. Т. 4. С. 40.
[3] *Мольер.* Собр. соч. Л.: Academia, 1937. Т. 3. С. 718.
[4] *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь. М.: Политиздат, 1986. С. 49.
[5] *Тайлор Э.Б.* Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989. С. 175.
[6] *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь. С. 87.
[7] *Фрэзер Д.Д.* Фольклор в Ветхом Завете. М.: Политиздат, 1990. С. 64.
[8] *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь. С. 84.
[9] *Афанасьев А.Н.* Древо жизни. Избранные статьи. М.: Современник, 1983. С. 91. Дует в кулак черт в повести Гоголя «Ночь перед Рождеством».
[10] *Левкеевская Е.Е.* Палец // Славянские древности. М.: Международные отношения, 2004. Т. 3. С. 617.
[11] *Плотникова А.А.* Палка // Там же. С. 618.
[12] *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь. С. 544.
[13] О магической силе кадуцея повествуют 24-я песнь «Одиссеи» (строки 1–5) и третий гомеровский гимн (строки 529–531).
[14] 10-я песнь «Одиссеи» (строки 237–240).
[15] «Одиссея»: 13-я песнь (строки 430–438) и 16-я (172–176, 455–457).
[16] *Еврипид*. Трагедии. М.: Ладомир, 1999. Т. 2. С. 415.
[17] Песнь о Нибелунгах. Л.: Наука, 1972. С. 132.
[18] См.: Новгородские былины. М.: Наука, 1978. С. 370.
[19] *Шиллер Ф.* Собр. соч. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 2. С. 298.
[20] *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М.: Восточная литература, 1998. С. 77.
[21] Псалтирь (XLIV: 7).
[22] 12-я песнь (строка 422).
[23] *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Правда, 1981. С. 192.
[24] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: ГИХЛ, 1965. С. 426.
[25] *Коринфский А.А.* Народная Русь. Смоленск: Русич, 1995. С. 235.
[26] *Феокрит*. Идиллии и эпиграммы. М.: Наука, 1958. С. 98.
[27] Глагол «упихать» означает «толкаться» – скорее локтями, чем кулаками. Бесспорного указания на кулачный поединок тут нет: вполне могла быть какая-то игра-возня по типу «кучи-малы» или «царя горы».
[28] *Герберштейн С.* Записки о московитских делах // Россия XVI века в воспоминаниях иностранцев. Смоленск: Русич, 2003. С. 214; *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию. Смоленск: Русич, 2003. С. 175;

Рейтенфельс Я. Сказания светлейшему герцогу Тосканскому Козимо Третьему о Московии // Утверждение династии. М.: Фонд Сергея Дубова, 1997. С. 353.

[29] Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., Л.: Наука, 1958. С. 62–63.

[30] См.: *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб.: Товарищество Голике и Вильборг, 1903. С. 330–331; *Коринфский А.А.* Народная Русь. С. 127. С.Т. Аксаков не упоминает Масленицу, но указывает, что виденный им бой происходил в феврале месяце, то есть накануне или во время масленичной недели (*Аксаков С.Т.* Собр. соч. М.: Художественная литература, 1966. Т. 2. С. 158). Д.К.Зеленин определял период кулачных боев между Рождеством и Масленицей (*Зеленин Д.К.* Восточнославянская этнография. М.: Наука, 1991. С. 378).

[31] О кулачной битве во время праздника Ярилы (Воронеж, 1763 г.), см.: *Снегирев И.М.* Русские простонародные праздники и суеверные обычаи. М.: Университетская типография, 1838. Т. 3. С. 59.

[32] *Ровинский Д.* Русские народные картинки. СПб.: Типография Академии наук, 1881. Т. 1. С. 432.

[33] *Гваньини А.* Описание Московии. М.: Греко-латинский кабинет, 1997. С. 89.

[34] *Флетчер Дж.* О государстве Русском. М.: Захаров, 2002. С. 155.

[35] Эту битву Аксаков видел в Казани в 1806 г. Она происходила между русскими и татарами, проживавшими по разным берегам озера Кабан (*Аксаков С.Т.* Собр. соч. Т. 2. С. 158).

[36] *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. С. 330.

[37] Игровые правила кулачных боев и других фольклорных сражений подробно рассматриваются в кн.: *Стахорский С.В.* Театральная культура Древней Руси. М.: ГИТР, 2015. С. 55–61.

[38] *Перетц В.Н.* Кукольный театр на Руси (Исторический очерк) // Ежегодник императорских театров. Приложения. СПб., 1895. Т. 1. С. 170.

[39] *Аристофан*. Комедии. Фрагменты. М.: Ладомир, 2000. С. 222.

[40] «Палка была тем, что в обычной жизни и в законодательстве наиболее ярко проводило черту различия между рабом и свободным человеком. Там, где свободный присуждался к уплате 50 драхм штрафа, раб должен был получить 50 ударов бича» (*Валлон А.* История рабства в античном мире. М.: Госполитиздат, 1941. С. 133).

[41] *Аристофан*. Комедии. Фрагменты. С. 289.

[42] Там же. С 174.

[43] Там же. С. 342.

[44] *Плавт*. Комедии. Т. 1. С. 165.

[45] Там же. С. 277.

[46] Пересказ этой сценки содержится в статье «Скоморохи на Руси», опубликованной под инициалами «М. М-н» (*Иллюстрированная газета*. 1868, № 3. С. 38). В научной литературе утвердилось мнение, что описанная в статье сценка, хотя и не имеет документальных подтверждений, могла быть в скоморошьем репертуаре. См.: *Берков П.Н.* История русской комедии XVIII века. Л.: Наука, 1977. С. 27–28.

[47] Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. С. 229.

[48] Там же. С. 183.

[49] *Свиньин П.П.* Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. СПб.: Типография Плавильщикова, 1817. Ч. 2. С. 128.

[50] Итал. *batacchio* – палка.

[51] *Шекспир У*. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 67.

[52] Там же. Т. 1. С. 575.

[53] Реплика персонажа хроники «Король Джон». Там же. Т. 3. С. 338.

[54] *Мольер.* Собр. соч. Т. 2. С. 107.

[55] Там же. С. 466.

[56] Там же. Т. 4. С. 396.

[57] Там же. Т. 3. С. 718.

[58] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. М.: Наука, 1949. Т. 10. С. 3.

[59] *Мольер.* Собр. соч. Т. 4. С. 145.

[60] *Буало Н.* Поэтическое искусство. М.: ГИХЛ, 1957. С. 94.

[61] Как известно, Карло Гоцци сочинял свои пьесы-фьябы для актеров дель арте; Гольдони же комедию дель арте отвергал, но ее фабулы и образы-маски использовал.

[62] *Гете И.В.* Фауст. М.: Художественная литература, 1969. С. 411.

[63] *Сухово-Кобылин А.В.* Картины прошедшего. Л.: Наука, 1989. С. 30.

[64] Там же. С. 137.

[65] Историческая семантика термина «балаган» связана с городскими праздничными увеселениями, которые происходили в России с середины XVIII до конца XIX в. Они имели регулярный характер и включали в себя театральные представления и театрализованные зрелища. Впоследствии термин получил расширительное толкование.

[66] *Блок А.А.* Собр. соч. М., Л.: Гослитиздат, 1960. Т. 8. С. 170.

[67] *Бенуа А.* Предисловие // *Лейферт А.* Балаганы. Пг.: Изд. Еженедельника

петрогр. гос. театров, 1922. С. 9. О восприятии балаганного театра отечественными писателями и художниками см.: *Стахорский С.В.* Искания русской театральной мысли. М.: Свободное издательство, 2007. С. 84–86.

[68] Первая статья была опубликована в сборнике Мейерхольда «О театре» (1912); вторая, написанная в соавторстве с Ю.М. Бонди, в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914, № 2).

[69] *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 168. Мысли Мейерхольда о «вечном балагане» в дальнейшем отозвались в художественной критике и в научных трудах. Так, О.М. Фрейденберг много писала о балаганных корнях античного театра – не только комедии, но и трагедии (*Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. С. 230–231, 248–249).

[70] См.: *Трауберг Л.З.* Мир наизнанку. М.: Искусство, 1984. С. 271 и сл.

[71] *Чаплин Ч.С.* Моя биография. М.: Вагриус, 2000. С. 100.

[72] *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения. М.: Искусство, 1964. Т. 1. С. 115–116.

[73] Персонажи комедии, как правило, имеют маленький рост. Данный обычай идет от античного театра, где комедийные актеры выглядели маленькими за счет сандалий с тонкой подошвой, тогда как трагики, благодаря котурнам, казались высокими. В театре XVII–XIX вв. низкий рост привязывал актера к амплуа комика: лишь немногим удавалось выйти за рамки этого амплуа. Низкорослыми были почти все великие комики мирового экрана: и Макс Линдер, и Чарли Чаплин, и Бастер Китон, и братья Маркс.

[74] В фильме Бастера Китона «Полицейские» (1922) героя преследуют несколько сотен копов.

[75] *Садуль Ж.* Жизнь Чарли. М.: Прогресс, 1965. С. 20.

[76] *Буало Н.* Поэтическое искусство. С. 59.

[77] *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература, 1980. С. 121.

[78] *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 233.

[79] *Чаплин Ч.С.* Моя биография. С. 218.

[80] *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. М.: Искусство, 1982. Т. 4. С. 230.

Елена Хайченко

От драмы к эпосу

Внесценические персонажи

История внесценического персонажа начинается в глубокой древности вместе с историей театрального искусства. Ни разу не засвидетельствовав своего почтения театральной публике, многие из них, тем не менее, давно уже стали нарицательными лицами.

Это – знакомые нам с детства: «тень Грозного», усыновившая Лжедмитрия в «Борисе Годунове» А.С. Пушкина, княгиня Марья Алексевна, а вместе с ней Татьяна Юрьевна, князь Григорий, Максим Петрович, французик из Бордо и многие-многие другие, как писали в школьных сочинениях, представители «фамусовского общества». Вспоминаются также «душа Тряпичкин» – конфидент гоголевского Хлестакова, персонажи сцены вранья, да и сам прибывший из Петербурга чиновник по особым поручениям, так и не представившийся публике, но, по сути дела, заваривший всю эту кутерьму. Появление в драматургии этих бессловесных, но столь важных для развития действия фигур, конечно, не случайно. Оно обусловлено начавшимся еще в античности процессом взаимодействия между различными родами и видами литературы.

Разделение литературы на роды и виды, как известно, произошло еще на почве Древней Греции. Как Платон в третьей книге трактата «Государство», так и Аристотель в третьей главе своей «Поэтики» предложили различать литературные произведения в зависимости от того, говорит ли поэт прямо от себя (лирика), строит произведение из обмена речами (драма) или соединяет свои высказывания с высказываниями описанных им лиц (эпос). На протяжении веков поэты и философы, придерживаясь принятой в античности классификации, вносили в нее собственные коррективы. Так, Гегель утверждал, что эпическая поэзия – объективна, лирическая – субъективна, драматическая – соединяет два этих начала. «В XX в., – пишет В.Е. Хализев, – роды литературы неоднократно соотносились с различными явлениями психологии (воспоминание, представление, напряжение), лингвистики (первое, второе, третье грамматическое лицо), а также с категорией времени (прошлое, настоящее, будущее)»[1].

Нельзя не согласиться с мнением известного ученого: несмотря на все дальнейшие интерпретации, «традиция, восходящая к Платону и Аристотелю, себя не исчерпала, она продолжает жить. Роды литературы как типы речевой организации литературных произведений – это неоспоримая надэпохальная реальность, достойная пристального внимания»[2]. Хотя, замечает тот же автор, «роды литературы не отделены друг от друга непроходимой стеной»[3]. Об этом-то применительно к драматургии и театру нам и хотелось бы поразмышлять.

Примечательно, что на страницах уже упомянутого нами трактата «Государство» Платон называет родоначальником всего искусства трагедии Гомера, тем самым утверждая, что трагедия родилась из эпоса

Пир Фиеста и Атрея.
Книжная миниатюра.
Ок. 1410

(др.-гр. ἔπος – слово, речь) и изначально была пронизана повествовательным началом. Сам строй родового общества и миф о родовом проклятии, к которому так часто обращались древнегреческие драматурги, не позволял конфликту разрешиться в рамках одной пьесы. Трагическая фабула фиксировала узловой момент в развитии сюжета – фиксировала, но не разрешала, поэтому сюжет одной трагедии перетекал в другую, а затем и в третью. Принцип трагической трилогии подчеркивал повествовательный характер действия, где роль рассказчиков принадлежала, прежде всего, вестнику и хору. *Рассказать историю* – вот главная обязанность трагического хора. *Описать* все то, что непосредственно на сцене не представлено, – прерогатива вестника. Причем рассказ этот, как и в эпосе, всегда имеет грамматическую форму *времени прошедшего*.

В «Агамемноне» – первой части трагической трилогии Эсхила «Орестея» (458 г. до н. э.), написанной на сюжет наиболее известного в драматургии мифа об Атридах, начало действия совпадает с окончанием Троянской войны, о чем в прологе к пьесе сообщает зрителю Дозорный. Исходное событие порождает длинный ряд воспоминаний. Трагический хор выходит на площадку для игры со словами:

Десять лет уже скоро, как тяжба идет,
Как Приама Атриды позвали на суд…[4]

«Десять лет уже скоро…» – ближайшая точка отсчета мифологического времени, неуклонно ведущего к главному событию пьесы – убийству Агамемнона. Не похитил бы Парис Елену, не началась бы Троянская война, не пришел бы Агамемнон на помощь своему брату Менелаю, не пришлось бы ему отдавать на заклание свою дочку Ифигению. Ведь именно потерей дочери, принесенной в жертву ложно понятой воинской чести, объясняет Клитемнестра свою ненависть к мужу, возвратившемуся с полей троянских сражений.

О событиях Троянской войны наряду с хором во втором эписодии подробно рассказывает Вестник. Однако, как скоро выясняется, есть и другая – более ранняя точка отсчета развития сюжета, о чем напоминает зрителям пророчица Кассандра:

О стены богомерзкие, свидетели
Ужасных дел! Жилище палачей!
Здесь кровью детской вся земля пропитана…
Вот слышу я младенцев бедных плач,
Детей несчастных, съеденных родителем![5]

Если Клитемнестра свою ненависть к мужу объясняет потерей Ифигении, то ее возлюбленный Эгисф мстит Агамемнону за своего отца Фиеста, которого отец Агамемнона – Атрей, пригласив на пир, накормил кушаньями, приготовленными из тел его убитых сыновей. Но ведь и пир Фиеста, как скоро станет ясно, есть результат событий, происшедших еще раньше:

Они [Эринии. – *Е.Х.*] *все тянут песнь – об изначальном зле,*
Свершенном в доме, а в припеве вновь клянут
Того, кто ложе брата осквернить посмел[6].

Итак, давайте по порядку. Осквернивший ложе брата – это Фиест, соблазнивший жену Атрея – Аэропу, за что и был впоследствии наказан. А еще раньше, согласно мифу, оба брата были изгнаны из Микен своим отцом Пелопом за убийство сводного брата Хрисиппа. Таким образом, Пелоп – первоначало и основание всему, что происходит в «Орестее».

Мифологический сюжет не дает драматическому действию выйти за границы интонации повествовательной. Именно с помощью рассказа драматург объясняет побудительные мотивы действующих лиц. При этом их эмоциональное состояние не меняется на протяжении всей

пьесы. Основные мотивы действия заключены в прошлом, возможное разрешение конфликта – в будущем. По словам Кассандры:

Но уж за гибель нашу боги взыщут мзду!
Еще придет он, тот, кто отмстит за нас:
Сын мать убьет и за отца расплатится.[7]

Справедливый мститель – Орест – появится во второй части трагической трилогии Эсхила «Хоэфоры», а разрешение трагического конфликта – оправдание Ореста – произойдет лишь в третьей («Эвмениды»). Таким образом, главное, по Аристотелю, отличие эпоса от трагедии – многофабульность – присутствует и в «Орестее», да и сам принцип трагической трилогии фиксирует постепенность перехода от эпоса к трагедии. Не случайно определение фабульного развития в трагедии и эпосе у Аристотеля во многом совпадает: «Относительно поэзии повествовательной и воспроизводящей в гекзаметре ясно, что фабулы в ней, так же как и в трагедиях, должны быть драматичны по своему составу и группироваться вокруг одного цельного и законченного действия, имеющего начало, середину и конец…»[8].

Показательно, что А.Ф. Лосев в своей «Истории античной эстетики» эволюцию древнегреческой трагедии связывает с рождением концепции исторического времени. Ссылаясь на работу Ж. Ромальи[9], ученый утверждает, что «само появление трагедии вызвано обострением сознания времени у греков, так что трагедия родилась одновременно с историей»[10]. Характерно, указывает он, что в дошедших до нас трагедиях слово χρόνος встречается порядка 400 раз.

В древнегреческой трагедии, по мнению А.Ф. Лосева, объединяются два представления о времени. В партиях хора, устанавливающих определенную цикличность действия, подобно цикличности суток или времен года, на первый план выходит мифическая сторона трагедии (но миф никогда не относится к определенному времени). Наряду с этим героям трагедии присуще обостренное восприятие неумолимо движущегося времени, ведь, по словам Аристотеля, трагедия должна «совершаться в одно обращение солнца». У Эсхила время еще спит, у Софокла оно действует вместе с героем («Теперь всезрящее тебя настигло время», – говорит Эдипу хор в четвертом стасиме «Царя Эдипа»), у Еврипида персонаж сам отмеряет время своей жизни.

Действительно, в трагедии Еврипида «Медея» (431 г. до н. э.), по сравнению с Эсхилом и Софоклом, обращения к прошлому достаточно

Убийства Агамемнона и Клитемнестры. Книжная миниатюра.
Ок. 1474

эпизодичны. В прологе Кормилица напоминает зрителям о событиях, заставивших Ясона и Медею искать убежища в Коринфе (речь идет о дяде Ясона – царе Иолка Пелии, умерщвленном по наущению Медеи его собственными дочерьми). К событиям прошлого обратится и Медея, упрекая в неверности Ясона. Однако прошедшее уже не имеет былой власти над героями – они самостоятельно творят свою судьбу, движимые, в первую очередь, страстями, а не долгом или велениями высших сил. Да и хор в трагедии не апеллирует к прошлому, он только комментирует происходящее, выражая свои чувства. Завязка и разрешение трагической коллизии лежат в пределах драматургического текста. И даже Вестник в этой пьесе говорит не о событиях давно минувших дней, как это было у Эсхила, а о том, что совершилось только что и непосредственно влияет на дальнейшее течение действия.

Характерно, что в трагедии Эсхила о смерти Агамемнона сообщает хору сама Клитемнестра, рассказ которой – простое изложение фактов, он лишен эмоций, подробностей и занимает только десять строк. В то время как в «Медее» Еврипида Вестник воссоздает картину гибели царевны Главки и ее отца Креонта в пространном монологе, с почти кинематографической точностью и визуальной выразительностью фиксируя ужасные подробности содеянного Медеей преступления. Его задача – эмоционально заразить слушателя ощущением страха и

сострадания от сопричастности происходящему, пусть и за пределами сценического действия, но непосредственно связанному с ним.

У Эсхила, по словам А.Ф. Лосева, «время мистериально, его приближение подобно богоявлению… Наоборот, у Еврипида время уже имеет “ноги”, оно “ходит”»[11]. Не случайно в трагедиях Еврипида – последнего из великих греческих трагедиографов – хор постепенно теряет свою значимость, он – не хранитель родовой памяти, а только комментатор драматического действия. Понятие судьбы для его героев уже не связано с богами.

Обратившись к современной интерпретации мифа об Атридах, скажем, к «Мухам» (1943) Ж.-П. Сартра, мы увидим, что эпический момент здесь практически отсутствует. Героям Сартра нет дела ни до Пелопа, ни до Фиеста. Да и жертвоприношение Ифигении, судя по всему, не оставило заметного следа в их жизни. Даже смерть Агамемнона для главного героя трагедии – Ореста – событие не первостепенной значимости. Не месть за любимого отца, не веление Аполлона, не желание очистить дом от скверны движет им, как эсхиловским Орестом, а желание стать самим собой, обрести свое собственное имя. «Пойми, я хочу быть человеком откуда-нибудь, человеком среди людей, – говорит он своей сестре Электре. – Ты – *моя* сестра Электра, этот город – *мой* город»[12].

Практически все герои этой пьесы заняты рефлексией. «Я никого не люблю», – признается Юпитер. «Я всего лишь страх, испытываемый передо мной другими», – констатирует Эгисф. «Я ненавижу в тебе себя самое», – исповедуется Клитемнестра своей дочери. «Я состарилась. За одну ночь», – ужасается Электра. «Я хочу быть царем без земель и без подданных», – покидая родной Аргос, заявляет Орест. И даже Первая Эриния – предводительница хора мух – говорит здесь от первого лица: «Я ощущаю себя зарей ненависти. Я – когти и зубы, огонь в жилах». Форма первого лица, как известно, соответствует природе лирического текста.

Эстетика Возрождения, основанная на стихийном жизнеутверждении человеческого субъекта, позволила театральным персонажам Нового времени говорить и действовать от своего собственного лица. В трагедиях Шекспира завязка и развязка лежат в пределах драматического действия. Герои больше действуют, нежели говорят. И даже самый философствующий из них – Гамлет – вынужден признать: «О мысль моя, отныне ты должна // Кровавой быть, иль прах тебе цена!». Много-

населенность шекспировских пьес сводит число внесценических персонажей до минимума. Ремарки практически отсутствуют.

Элемент повествовательности сохраняется лишь в хрониках Шекспира, посвященных делам давно минувших дней, с их открытым историческим сюжетом, свободно перетекающим из одной хроники в другую. Ведь основная тема хроник – противопоставление героического века смутному времени – сродни эпосу. «В хрониках, особенно в “Генрихе VI”, Шекспир, менее всего думая о Гомере и Вергилии, дал современникам некий драматизированный эпос, произведение конгениальное “Илиаде”»[13], – пишет Л.Е. Пинский, отмечая и наличие в них сюжета всенародного значения, и присутствие эпически цельных героев, и свободное от правил «эпическое раздолье» действия.

Характерно, что не только ренессансная, но и французская классицистическая трагедия XVII в., чья поэтика зиждется на принципах Аристотеля и Горация, элемент повествовательности сводит до минимума. В ней нет традиционных рассказчиков – вестника и хора. Так, в «Ифигении» Ж. Расина (1674) – наиболее ортодоксального последователя доктрины классицизма – деяния и помыслы героев устремлены скорее в будущее, чем в прошлое, о чем напомнит Ахиллу Агамемнон:

Вы сами знаете, отважный Ахиллес,
Что вам предсказано. Дано разрушить Трою
Лишь первому из всех, славнейшему герою;
Но обольщаться нам надеждами нельзя:
Хоть вам начертана высокая стезя,
Хоть славны вы своей отвагою и силой,
Но должен ваш триумф закончиться могилой,
И прежде, чем падет надменный Илион,
Ахилл у стен его сам будет погребен[14].

Суть этого высказывания проста. Раз предназначено умереть на поле брани, значит надо плыть под Трою и стоять за ценой (жертвоприношение Ифигении) не приходится. Правда, испытывая моральный дискомфорт от необходимости убить ни в чем не повинную девушку, драматург Нового времени обращается не к канонической версии мифа, использованной когда-то Еврипидом, а, ссылаясь на Павсания – греческого автора II в. н. э., вводит в действие рабыню Эрифилу, никогда ранее в мифологическом сюжете не присутствовавшую. Плененная

Ахиллом и пленившаяся им Эрифила стремится погубить его невесту – Ифигению, но в результате сама оказывается у жертвенного алтаря. В финале пьесы жрец Калхас открывает и тайну ее происхождения, и настигший ее промысел богов:

Мне знаменьем богов была объяснена
Причина гнева их и жертва названа,
Которой суждено расстаться с жизнью бренной:
То – Ифигения, рожденная Еленой.
Похитил некогда Тиндара дочь Тесей.
Елену он увез; и от союза с ней
Младенец родился; его от всех скрывали,
Но Ифигенией царевну ту назвали…
Теперь, гонимая своей судьбою гневной,
Под именем чужим, рабыней, не царевной,
По манию небес она явилась к нам.
Вот – Ифигения, чья кровь нужна богам! [15]

Присутствие Эрифилы придает действию авантюрный характер и позволяет драматургу усилить его морально-нравственный эффект. Безжалостная интриганка, узнав тайну своего происхождения, кончает жизнь самоубийством, а истинная Ифигения оказывается спасена. «Можно ли даже помыслить, чтобы я осквернил сцену чудовищным убийством столь добродетельной и прелестной юной особы, какой следовало изобразить Ифигению?»[16] – говорит в предисловии к трагедии Расин, нисколько не смущаясь тем, что поставил под сомнение возможность дальнейшего движения мифологической коллизии. Его трагедия, нарушая все правила, заканчивается всеобщим торжеством:

Все радуются: царь, народ и сам Калхас.
Ликующий Ахилл ждет с нетерпеньем вас.
Остались позади тревоги и страданья,
И больше нет преград для бракосочетанья[17].

Показательно, что в трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде», послужившей основой для драматургической версии Расина, трагедии (в отличие от расиновской) патриотической, исходным событием становится суд Париса, а развязка обращена к дальнейшим деяниям Агамемнона:

Жервоприношение Ифигении. Фреска. Помпеи. I век н. э.

О Атрид, на далеких брегах,
О, пусть дадут тебе боги
Много, много добычи фригийской,
И со славой вернись, и с победой[18].

Представленное в классической трагедии эпическое прошлое абсолютно и завершено, оно замкнуто как круг и не предполагает вмешательства извне. Разрывая привычную последовательность событийного ряда, Расин, по сути дела, уже выходит за границы мифического времени. Он творит сюжет своей трагедии по произволу, тем самым нарушая как строгий порядок мифологических событий, движение которых неизбежно, подобно движению солнца и луны, так и присущую античной трагедии эпическую отстраненность в повествовании о прошлом, которое невозможно изменить.

Но уже начиная со второй половины XVIII в., когда роман выдвигается в число ведущих жанров, вся литература, по словам М.М. Бахтина, приходит в состояние «жанрового критицизма». «В эпохи господства романа, – пишет он, – почти все остальные жанры в большей или меньшей степени “романизируются”: романизируется драма (например, драма Ибсена, Гауптмана, вся натуралистическая драма), поэма (например, “Чайльд Гарольд” и особенно “Дон-Жуан” Байрона), даже лирика (резкий пример – лирика Гейне)»[19].

Действительно, границы между эпосом и драмой начинают потихоньку размываться. Одно из ярких тому свидетельств – изменение функции ремарки. Уже в буржуазных драмах Д. Дидро, написанных в середине XVIII в., ремарка из простого сценического указания превращается в средство эмоциональной характеристики образа. В пьесе «Побочный сын» (1757) встречаются ремарки типа: «в сторону, кусая губы и бия себя в грудь», «глухим, прерывающимся от рыдания голосом», «кричит как одержимый», «взволнованно и проникновенно», «плача и отирая рукой слезы» и т.д. и т.п. Конечно, драмы Дидро создавались в эпоху сентиментализма, но показательно, что эмоциональный накал действия драматург передает не только через прямую речь героев, но и с помощью ремарки, подсказывая исполнителю наиболее выгодную мизансцену для передачи того или иного чувства, например: «Сдерживает слезы, отходит и опускается на диван в глубине гостиной в позе человека, удрученного горем»[20].

Ученик и последователь Дидро – П.-О. Бомарше в своей первой пьесе «Евгения» (1767), претворяя в жизнь мысль учителя о том, что герои драмы должны быть носителями определенного «общественного положения», добавляет к перечню действующих лиц подробное описание сценических костюмов. Например: «Барон Хартлей, старый джентльмен из Уэльса, должен быть одет в серый костюм и красный жилет с золотыми галунами, серые брюки, серые завернутые чулки, на них черные подвязки, тупоносые башмаки с высокими каблуками и маленькими пряжками, парик а ля бригадир или широкий колпак; шляпа с широкими полями а ля Ригоцци; галстук, завязанный и пропущенный в петлицу его фрака; поверх всей одежды черное бархатное пальто»[21].

Если учесть, что черное бархатное пальто должно было скрыть от публики бóльшую часть перечисленных здесь принадлежностей одежды, то становится понятно, что драматург «одевает» актера (в премьерной постановке *Comédie Français* эту роль играл знаменитый комик Превиль) не столько для публики, сколько ради его правильного сценического самочувствия. Костюм старого джентльмена из Уэльса намекает зрителю на то, что он небогат и старомоден, в то время как молодой человек из числа придворных – граф Кларандон, согласно указаниям Бомарше, «одет по французской моде чрезвычайно богато и элегантно»[22]. Не будем углубляться в детали.

Таким образом, уже драматурги XVIII в. с помощью ремарки дают более подробное, чем раньше, *описание* сценического образа, и с точки

Превиль
(Жан-Батист Массэ)

зрения его внешней выразительности, и с точки зрения его внутренних переживаний. Создатели новой европейской драмы, как упомянутые М.М. Бахтиным Ибсен и Гауптман, так и Золя, Метерлинк, Стриндберг, Шоу, Чехов, – также активно используют ремарку. И первое, что бросается в глаза, прозаический комментарий невероятно разрастается в размерах, становится полноправной частью художественного текста.

Если в первых реалистических драмах Ибсена («Столпы общества», «Кукольный дом», «Привидения» и др.) ремарки лишь подробно описывают интерьер, в котором разворачивается действие, – расположение мебели, предметов домашнего обихода и дверей, – то в произведениях так называемого символистского периода они фиксируют и время года, и время суток, каждый раз по-своему «освещая» действие того или иного акта. Так, в ремарке к пятому акту «Дикой утки» мы читаем: «Серое, холодное утро. Оконные стекла занесены мокрым снегом». Действие первого акта «Росмерсхольма», напротив, разворачивается в «летний вечер после заката солнца», а последнего – поздним вечером, о чем говорит горящая на столе лампа под абажуром. Ремарка передает движение времени, создает драматургию меняющегося освещения, которое вторит развитию событийного ряда пьесы и переживаниям героев. Например, действие «Женщины с моря» начинается «теплым, ярким солнечным утром», продолжается «светлой летней ночью», затем

М. Метерлинк

«под вечер», «в предобеденное время», и завершается в «постепенно сгущающихся летних сумерках»[23].

Желание творцов новой европейской драмы представить каждый акт пьесы при разном освещении во многом связано не только с новыми техническими возможностями, возникшими с появлением электрического освещения, но и с теми процессами, которые в это время происходят в живописи. «Дело в том, что в разные моменты человек видит по-разному, – пишет Э. Мунк. – Он видит иначе утром, чем вечером. То, как человек видит, зависит и от его состояния духа. Вот почему один и тот же мотив можно увидеть по-разному, это и придает искусству интерес». Слова эти соответствуют стремлению драматургов не просто обозначить место действия, но привнести в него атмосферу «серого холодного утра» или «постепенно сгущающихся летних сумерек», воспользовавшись привилегией, принадлежавшей раньше только романистам[24].

Отстаивая мысль о превосходстве эпоса над драмой, в своем «Опыте о театре» (1908) Т. Манн писал: «…Повествующий поэт выражает свой внутренний мир не только через действующих лиц, но и через вещи, а из этого, по меньшей мере, следует, что у рассказчика обязанности более сложные, чем у драматурга, ибо он должен делать и всю ту часть работы, от которой драматурга освобождают актер, режиссер,

художник, машинист сцены и даже композитор»[25]. Конечно, театр – это искусство синтетическое, и пьеса – лишь канва для сценической реальности. Однако трудно не заметить, что предметный мир, представленный в ремарках новой европейской драмы, красноречиво «говорит».

Описание места действия в пьесе Э. Золя «Тереза Ракен» погружает нас в атмосферу удушливой плесени. Большая спальня в здании пассажа Пом-Неф, являющаяся одновременно гостиной и столовой, представлена автором как «высокая, темная, запущенная, оклеенная потемневшими серыми обоями, скудно обставленная плохой разнокалиберной мебелью, заваленная картонками из-под товаров». Ее единственное окно выходит на глухую стену – «высокую, черную, грубо оштукатуренную, уходящую ввысь и ширящуюся над пассажем», как скажет о ней Золя на страницах одноименного романа[26].

Именно здесь героям пьесы – Терезе и Лорану – суждено встретиться, полюбить друг друга, решиться на убийство препятствующего их счастью Камила и расплатиться за содеянное ими преступление. «Я остановился на индивидуумах, которые всецело подвластны своим порывам и голосу крови, лишены способности свободно проявлять свою волю, и каждый поступок которых обусловлен роковой властью их плоти… Убийство, совершаемое ими, – следствие их прелюбодеяния…»[27], – напишет Золя в предисловии к роману. Однако вся обстановка действия его одноименной драмы наглядно иллюстрирует столь важный для натуралистов тезис о социальной среде, становящейся своеобразным роком для героев.

Подобно Э. Золя, А. Стриндберг, описывая кухню графского дома, где разворачивается действие пьесы «Фрёкен Жюли» (1888), не пропускает ни одной подробности бытового интерьера, но привносит в него элементы праздничного убранства: «Плита убрана березовыми ветками; по полу разбросан можжевельник. На краю стола – большая японская ваза с сиренью»[28]. Подобное описание соответствует не только времени действия пьесы – Иванова ночь, но и образу главной героини, о которой в предисловии к пьесе драматург скажет: «Тип трагический, вынужденный разыгрывать спектакль перед природой, вопреки ей, трагический, как романтическое наследство, которое сейчас натурализм проматывает в погоне за счастьем, во имя сильных и полноценных существ»[29].

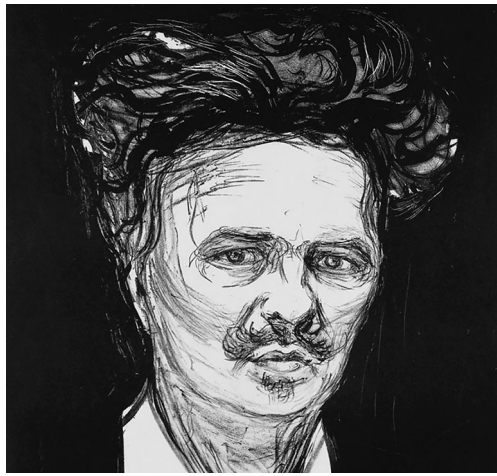
Ремарки в новой драме не только «освещают» место действия, передавая время суток и смену времен года, но и «озвучивают» его.

Бой часов отмеряет движение смерти в «Непрошеной» М. Метерлинка. Крик ребенка завершает действие в его же «Слепых» и «Непрошенной». Во втором акте «Ткачей» Г. Гауптмана «в воздухе носится грохот станков, ритмический шум набилок, сотрясающий пол и стены, лязганье и щелканье челноков. Ко всему этому примешиваются низкие, беспрерывно однообразные тоны вертящихся мотальных колес, напоминающие собой жужжание больших шмелей»[30]. А в первой части «Сонаты призраков» А. Стриндберга «слышно, как где-то на пароходе бьют склянки, да органные басы в ближней церкви то и дело нарушают тишину»[31].

Еще одной возможностью раздвинуть рамки драматического действия, напомнить зрителю о происшедшем ранее становится аналитическая композиция, благодаря которой Г. Ибсен, по словам Т. Манна, «пробуждал уже у первых своих почитателей, смотревших “Призраки” или “Росмерсхольм”, воспоминания об античной трагедии»[32]. Аналитическая композиция, сближающая драмы Ибсена с произведениями античных драматургов, предполагает наличие в пьесе «предыстории», которая вынесена за пределы драматического действия, но обуславливает весь его дальнейший ход, а значит – и присутствие в нем внесценических героев. Наиболее важной фигурой среди персонажей, скрытых от глаз зрителей, в новой драме, безусловно, становится «отец».

«Отец умер ровно год назад, как раз в этот день…», – с этой фразы Ольги начинается действие «Трех сестер» А.П. Чехова (1900). Прошел год, но живая память об отце – бригадном генерале Прозорове – витает в этом доме. «Отец приучил нас вставать в семь часов», – говорит Ольга. «Отец… угнетал нас воспитанием… Благодаря отцу я и сестры знаем французский, немецкий и английский языки…», – вспоминает Андрей. И даже Вершинин – гость в этом доме – признается: «Ваш отец сохранился у меня в памяти, вот закрою глаза и вижу, как живого». И только Ирина, младшая из трех сестер, не хочет обращаться к прошлому. «У нас, трех сестер, – говорит она Тузенбаху, – жизнь не была еще прекрасной, она заглушала нас, как сорная трава…».

Отец Норы в «Кукольном доме» Ибсена (1879) – фигура еще более значимая. Ведь именно ему Нора обязана знакомством со своим мужем Хельмером. Правда, муж Норы отзывается о нем уничижительно. По словам Хельмера, отец Норы (мы так и не узнаем его имя) не был безукоризненным чиновником, и именно от него Нора унаследовала свои



Э. Мунк. Портрет А. Стриндберга. 1896

«легкомысленные принципы». Болезнь отца толкает Нору на подлог, из чего проистекают все события пьесы. Отец, по словам Норы, заложил первый камень в фундамент того самого кукольного дома, из которого она бежит в финале этой пьесы («Он звал меня своей куколкой-дочкой, забавлялся мной, как я своими куколками»).

Образ отца (кстати сказать, тоже генерала) необычайно существенен и для другой героини Ибсена – Гедды Габлер, вернее Гедды Тесман, которая, тем не менее, фигурирует в пьесе под своей девичьей фамилией. «Название пьесы “Гедда Габлер”. Я хотел этим намекнуть, что героиня, как личность, является больше дочерью своего отца, нежели женой своего мужа»[33], – признается автор.

Страх перед отцом заставляет пойти на самоубийство героиню Стриндберга – фрёкен Жюли, вступившую в сексуальную связь с лакеем. Образ графа в этой пьесе создается, главным образом, с помощью присутствующих на сцене атрибутов, о чем лакей Жан скажет: «…только увижу на стуле его перчатки – и уже чувствую свое ничтожество, только услышу звонок наверху – и сразу вздрагиваю, будто пугливый конь, и сейчас вот вижу, как стоят его сапоги – прямо, дерзко, – и у меня аж мурашки по спине!»[34].

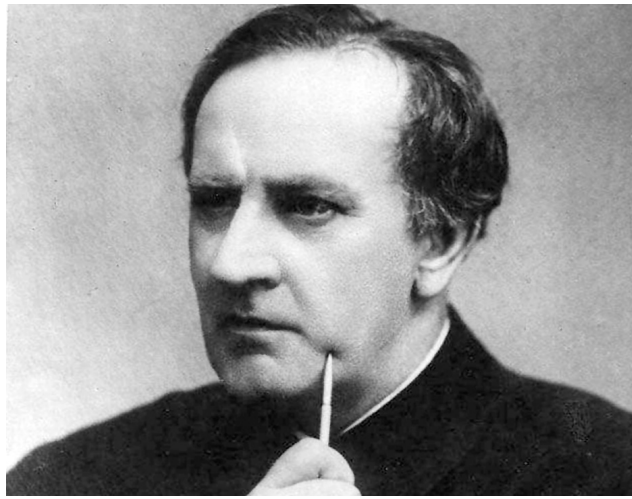
Внесценический персонаж – отец в пьесах Ибсена и Стриндберга – становится своеобразной персонификацией рока. Из-за разгульной жизни отцов погибают от смертельной болезни и доктор Ранк в

«Кукольном доме», и Освальд в «Привидениях», что наводит на мысль о длинной веренице мифологических героев, пострадавших из-за преступлений своих предков: Агамемнон из-за Атрея, Орест из-за Агамемнона, Эдип из-за Лая и т.д. и т.п. Ведь и само ощущение времени в новой драме, как и в античной трагедии, эпично, о чем применительно к А.П. Чехову прекрасно скажет Б.И. Зингерман: «Сквозь финальные события, совершающиеся в данный момент, у нас на глазах, – сквозь настоящее время – проступает у Чехова другое время, обнимающее все прошлое и будущее действующих лиц»[35].

По словам исследователя, «Чехов нигде не нарушает главного условия театральной эстетики, по которому сценическое время – это всегда настоящее, то, что происходит сейчас, в данный момент; однако, размытое со стороны прошлого и будущего, настоящее время в его пьесах теряет тот непререкаемый и безусловный характер, который оно имело в старой, классической драме»[36]. Эпическое расширение действия становится важнейшим открытием новой европейской драмы – от Ибсена, Метерлинка, Стриндберга, Гауптмана до Чехова.

Хотя действие новой европейской драмы обычно замкнуто в пределах одной семьи, а значит – одного дома, в ней всегда присутствует ощущение исторического времени в его незавершенности и переходности. Ведь и сам роман, ей предшествовавший и современный, по словам М. Бахтина, «стал ведущим героем драмы литературного развития нового времени именно потому, что он лучше всего выражает тенденции становления нового мира, ведь это – единственный жанр, рожденный этим новым миром и во всем соприродный ему»[37].

Появление в репертуаре европейских театров произведений новых драматургов совпадает по времени с другим существенным для сцены событием – обращением к инсценировкам. Инсценировка приходит в театр в середине XIX в. с появлением нового романа, так что проблема переноса на сцену произведений изначально для сцены не предназначенных решается уже первым поколением европейских режиссеров: А. Антуан инсценирует прозу О. де Бальзака, Э. Золя, братьев Э. и Ж. де Гонкур; П. Фор переносит на сцену первую песнь «Илиады» Гомера (инсценировка Ж. Мэри). Заметим, что сами авторы (среди них было немало в то время живших) не всегда спешат прийти на помощь театру. «Мне легко говорить о “Западне”, драме, в которую гг. Бюснак и Гастино переделали мой роман, так как я разрешил им произвести эту переделку при том условии, что сам я не буду принимать никакого



В. Качалов – Лицо от автора. «Воскресение». МХАТ. 1930

участия в пьесе»[38], – напишет Э. Золя по поводу постановки «Западни» в театре *L'Ambigu*, считая, что при переносе на сцену романа получается произведение менее полное и интенсивное, когда его делает сам автор.

Натуралистическая проза, появившаяся на сцене Свободного театра А. Антуана (1887–1896), открывала дорогу еще более решительным экспериментам в области создания театрального романа. «Роман на сцене должен приобрести особую "романную", сценическую форму»[39], – напишет П.А. Марков в пору работы МХТ над «Воскресением» Л.Н. Толстого. И, словно в подтверждение этой мысли, в 1911 г. в *Théâtre des Arts* Ж. Руше появится инсценировка «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского, сделанная Жаком Копо и Жаном Круе, в дальнейшем шедшая на сцене *Théâtre du Vieux-Colombier*. А за год до этого своих «Карамазовых» покажет МХТ, открыв тем самым целый ряд блистательных инсценировок русской классики: «Братья Карамазовы» (1910), «Николай Ставрогин» (1913), «Село Степанчиково» (1917), «Дядюшкин сон» (1929), «Воскресение» (1930), «Мертвые души» (1932), «Анна Каренина» (1937).

Уже в первом крупном эпическом спектакле Московского Художественного театра появляется фигура Чтеца, роль которого, пока еще, очень скромна: стоя за кафедрой, в нише, слева от зрителей, связывать между собой события, происходящие на сцене, и обозначать перенос действия из одного места в другое. В спектакле «Воскресение» 1930 г.

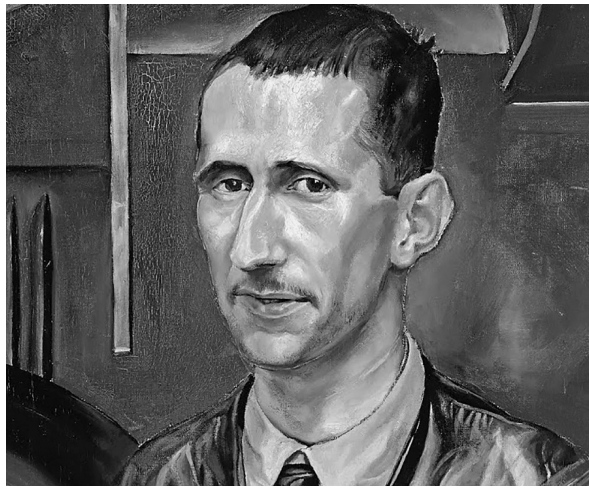
«Лицо от автора» в исполнении В.И. Качалова становилось уже едва ли не главным действующим лицом. «Качалов-чтец не только придавал скульптурную, почти физически ощутимую форму всякому толстовскому образу, будь то картина пасхальной заутрени или черные чуть-чуть косящие, похожие на мокрую смородину глаза Катюши, он почти играл за Катюшу и за Нехлюдова, и в этом неуловимом "почти" заключался главный секрет покоряющей силы его исполнения. Но и этим не ограничивалась роль чтеца. Постепенно он становился главным действующим лицом, настоящим хозяином спектакля»[40], – писал В.Я. Виленкин.

Благодаря введению в спектакль фигуры чтеца действие театрального романа разворачивалось в двух временны́х планах: прошлом, в которое погружал зрителей персонаж, выступавший от лица автора, и настоящем, с которого и начиналось действие спектакля. Так, театральное время снова становилось эпически распахнутым, а внесценические персонажи превращались в полноправных участников сценического действия. Рождение брехтовского «эпического театра», как мы видим, было подготовлено всем ходом театрального процесса рубежа XIX – начала XX столетия.

Создавая свою теорию эпического театра, Брехт не считал нужным «вдаваться в рассуждения о том, в силу каких именно причин противоречия между эпическим и драматическим, которые казались непреодолимыми, утратили свою безусловность»[41], но указывал на то, что уже «натуралистическая драматургия позаимствовала у французского романа жизненный материал и эпическую форму»[42]. Ведь «для того, чтобы события общественной жизни стали понятны, необходимо было широко показать зрителю общественную среду во всей ее значительности»[43].

Называя свой театр «эпическим», т.е. повествовательным, Брехт считал, что к его созданию подвела сама история с ее политическими катаклизмами[44] и техническими изобретениями, сделавшими возможным использование документального экрана и других средств, с помощью которых можно ввести в драматическое представление элемент рассказа.

Эпическое начало в пьесах Брехта связано с фигурой рассказчика (Уличный певец в «Трехгрошовой опере», певец – Аркадий Чхеидзе в «Кавказском меловом круге») или с передачей функции рассказа одному из персонажей, а также с использованием повествовательных возможностей зонга. Из знаменитой баллады о Мэкки-Ноже,



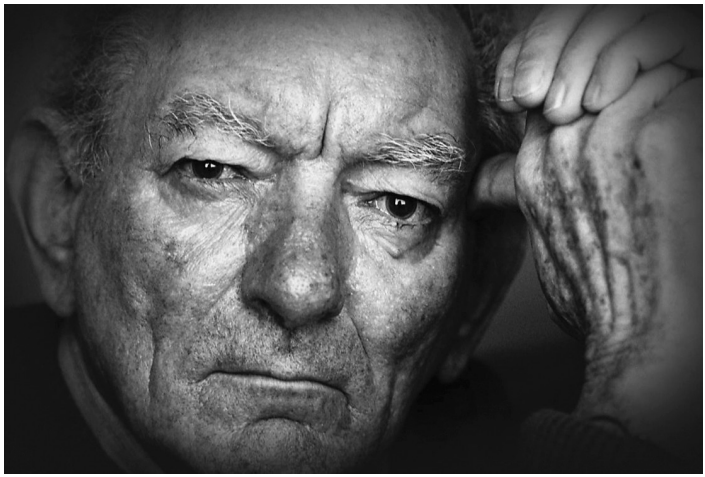
Р. Шлихтер. Портрет Б. Брехта (фрагмент). 1926

открывающей действие «Трехгрошовой оперы» (1928), мы узнаем о печальных судьбах сразу нескольких героев:

Мейер Шмуль бесследно сгинул,
Мейер Шмуль – богач-старик…
Нож в груди у Дженни Таулер.
Содрогнулся стар и млад…
И на смерть Альфонса Глайта
До сих пор не пролит свет…

Не говоря уже о семи детях и старом деде, пострадавших от пожара в Сохо, без сомнения, устроенного персонажем, имя которого вынесено в заглавие этой песни[45].

Брехта в эпическом театре привлекает, прежде всего, возможность выстроить дистанцию между актером и образом, зрителем и персонажем, чтобы ввести в действие так называемое «очуждение». Актер не просто перевоплощается в своего героя, но и становится комментатором совершаемых им действий и поступков. А сама работа актера над ролью, по словам Брехта, проходит через три фазы: «знакомство», «вживание», «очуждение» («когда на образ, которым отныне “являешься”, ты смотришь извне, с позиций общества…»[46], – поясняет Брехт).



Брайан Фрил

Актеры в театре Брехта не только «вживаются», но и *рассказывают* зрителю о своих переживаниях. В «Добром человеке из Сычуани» (1941) Шен Де, полюбившая Летчика, поделится с публикой: «Я никогда еще не видела города ранним утром. В эти часы я лежала всегда, накрытая с головой грязным одеялом, оттягивая ужас пробуждения. Сегодня я шла среди мальчишек-газетчиков, мужчин, поливающих водой асфальт, тележек со свежими овощами из деревень. Я прошла длинный путь от квартала Суна до своего дома, но с каждым шагом мне становилось веселей. Я всегда слыхала, что, когда любят, витают в облаках, но ведь самое чудесное, что идешь по земле, по асфальту. Поверьте мне, дома в ранние утренние часы похожи на зажженные костры из щебня, когда небо уже розовое, но еще прозрачное, потому что нет пыли. Поверьте мне, вы много теряете, если не любите и не видите города в час, когда он поднимается со своего ложа, как бодрый старик ремесленник, который вдыхает свежий воздух и берется за инструмент, как это воспевают поэты»[47]. С другой стороны, нельзя не заметить, что рассказ этот превращается в лирическую исповедь.

Открытия Брехта, как известно, существенно повлияли на природу театра середины – второй половины XX столетия. Фигура ведущего – комментатора действия – появится и во французской интеллектуальной драме (хор в «Антигоне» Ж. Ануя, 1942), и в немецкой документальной драме (Глашатай в пьесе П. Вайса «Марат/Сад», 1964). «Закадровый

голос» широко используется в инсценировках классиков европейского романа.

В XX в. создаются пьесы, действие которых целиком построено вокруг отсутствующих на сцене персонажей, как, скажем, в «Последних днях» М. Булгакова (1939) или «Большевиках» М. Шатрова (1968), где главный герой, в одном случае, смертельно раненный Пушкин, в другом, – тяжело раненный Ленин, находится вне рамок сценического действия, но определяет его суть и настрой.

Немалую роль внесценические персонажи играют и в монодрамах – еще одном открытии театра XX в., скажем, в монодраме Ж. Кокто «Человеческий голос», где невидимый и неслышимый возлюбленный является главным партнером героини, ведущей с ним свой нескончаемый телефонный диалог.

Одним из результатов активного возвращения драмы к эпическому началу становится возникновение особого рода пьес, которые можно назвать драмами-воспоминаниями. Драматург визуализирует перед зрителем события прошлого, создавая между ними и сегодняшним взглядом на них определенную временную дистанцию, иными словами, он начинает свой рассказ там, где действие, по сути дела, уже закончилось.

«Эта пьеса – мои воспоминания. Сентиментальная, неправдоподобная, вся в каком-то неясном свете – драма воспоминаний, – признается Том Уингфилд, герой пьесы Т. Уильямса “Стеклянный зверинец” (1944). – Я – ведущий и в то же время действующее лицо»[48]. Специфический жанр пьесы – воспоминание – заставляет драматурга в предисловии к ней предложить своим будущим сценическим интерпретаторам своеобразную концепцию «пластического» театра, где существенную роль играет экран, на который проецируются изображения и надписи, а также музыка и освещение («сцена видится словно в дымке воспоминаний»). Ведь, как скажет Уильямс в первой ремарке: «Действие пьесы – воспоминание человека. И потому обстановка нереалистична. Память своевольна, как поэзия. Ей нет дела до одних подробностей, зато другие выступают особенно выпукло. Все зависит от того, какой эмоциональный отзвук вызывает событие или предмет, которого коснется память; прошлое хранится в сердце»[49].

Пространные монологи Тома, открывающие и завершающие действие, играют роль эпического обрамления череды сценических картин из жизни семьи Уингфилдов: его, матери и сестры. И, как всегда,

наиболее значимой внесценической фигурой среди тех, кто оживает вместе с прошлым, становится отец. Отец, по словам Тома, был телефонистом и, влюбившись в расстояние, удрал из города, бросив работу и семью. Огромная фотография отца – молодого человека, одетого в форму времен Первой мировой войны, висит на стене гостиной в доме Уингфилдов как напоминание о безвозвратно ушедшем счастье и о первом предательстве, с которого все и началось.

«Память своевольна, как поэзия» – эти слова имеют самое прямое отношение и к ирландскому драматургу Брайану Фрилу, для которого драма, построенная на воспоминаниях, – один из ведущих жанров творчества. Причем разговорная пьеса обретает под пером писателя яркую драматургическую форму. В «Танцах на праздник урожая» (1990) Фрил использует довольно распространенный драматургический прием: пьеса строится как рассказ о событиях лета 1936 г., который ведется от лица самого младшего из действующих лиц – Майкла, представленного в пьесе сразу в двух ипостасях. Один – современник драматурга, вглядывающийся в события своего детства сквозь призму прожитых десятилетий. Другой – непосредственный участник этих событий, еще не знающий, что ожидает в будущем и его самого, и других героев этой пьесы.

Что же касается пьес «Целитель» (1980) и «Молли Суини» (1994), то драматург, создавая их, пускается в абсолютно новый для него эксперимент. Герои этих пьес (и в той, и в другой пьесе их всего трое) раскрываются перед нами не в действии: через поступки и решения, столкновения и споры, – а через монологи – рассказы о том, что уже произошло. Причем, если в «Целителе» исповеди каждого героя отведен отдельный акт, то в «Молли Суини» голоса действующих лиц, переплетаясь, дополняют друг друга, сливаются в общее течение действия.

Что сообщает театральность этим пьесам, построенным исключительно на монологах, не требующим ни сложных декораций, ни многочисленного реквизита? Театральность, доказанную успешными постановками, в том числе и на сценах отечественного театра[50]. Думается, прежде всего, это их исповедальный характер. Герои пьес Фрила исповедуются зрителю со всей открытостью и мучительной противоречивостью обуревающих их чувств. Ведь публика всегда была доверенным лицом театральных персонажей, и даже самый известный лицемер – шекспировский Ричард III – не скрывал от нее своих коварных мыслей и поступков.

Виртуозное владение словом сочетается в пьесах Фрила с экономным и точным использованием сугубо театральных выразительных средств. Драматург, которого нередко называют последователем Беккета в современном театре, умело перенял у своего учителя и способность создавать пьесу из монологов (по аналогии с «Последней лентой Крэппа» или «Этими счастливыми днями» Беккета), и умение творить театр из простого перемещения действующих лиц по сценической площадке, изменения мизансцены тела, партитуры звука, света, как это было в экспериментальных пьесах Беккета «Квадрат I» и «Квадрат II», «Приходят и уходят».

Пьесы-воспоминания Б. Фрила с их откровенно эпической основой – рассказ о прошлом, обретающий, тем не менее, лирический характер благодаря исповедальности действующих лиц, – существенно и выгодно отличаются от тех попыток перенесения в театр прозы, где слово, произносимое актером, не втягивает зрителя в полноправное сотворчество, а выполняет функцию исключительно иллюстративную.

Инсценировки классической прозы, в последние годы появившиеся на сценах Москвы и Петербурга, в целом, не предлагают принципиально новых подходов к созданию той самой «романной» сценической формы, о которой писал когда-то П.А. Марков. По-прежнему существенным подспорьем режиссеру остается фигура ведущего, берущего на себя значительную часть авторского текста. Так, Виктор Рыжаков – автор сценической версии романа «Война и мир» Л.Н. Толстого на сцене Большого драматического театра имени Г.А. Товстоногова – называет свой спектакль «путеводителем по роману», а роль экскурсовода, совершающего вместе с публикой экскурсию по некоторым, наиболее важным (с точки зрения создателей спектакля) главам, доверяет народной артистке СССР А.Б. Фрейндлих. Правда, в отличие от легендарного Лица от автора в исполнении В.И. Качалова в спектакле МХАТ, Фрейндлих, по воле режиссера, соединяет авторский текст Толстого с сегодняшними комментариями по его поводу, заимствованными из интернета и школьных сочинений. Таким образом театр, по-видимому, пытается увести публику от устоявшихся стереотипов и предлагает ей взглянуть на прозу великого писателя новыми глазами.

А вот в спектакле «Леди Макбет нашего уезда», поставленном Камой Гинкасом на сцене Театра юного зрителя в Москве, нет ведущего. Описательно-повествовательные фрагменты прозы Н.С. Лескова поочередно транслируют публике все действующие лица. Как известно,

Б. Брехт в ходе репетиций предлагал актерам произносить текст роли вместе с ремарками, превращая их, таким образом, не только в исполнителей, но и в комментаторов совершаемых ими действий. Правда, у Брехта это – всего лишь приспособление – способ привить актеру нужное сценическое самочувствие, приспособление, которое уходит на спектакле. У Гинкаса – это способ существования актеров на протяжении всего действия, что приводит их к неизбежной иллюстративности, заставляя реагировать не на сценические события и обстоятельства, а на отдельные фразы авторского текста.

Большинство режиссеров и авторов инсценировок уже не стремятся сегодня охватить содержание инсценируемой прозы с исчерпывающей полнотой, как это было когда-то в спектаклях МХТ. Выбирая локальные сцены и сюжеты, они, условно говоря, отделяют «войну» от «мира», нередко превращая во внесценических героев не только второстепенных персонажей, но и ту, без которой первый бал Наташи Ростовой не мог бы состояться. Правда, юная графиня Ростова в спектакле все же присутствует, но на правах внесценического персонажа. В спектакле «Обломов» по прозе И.А. Гончарова, поставленном на сцене Театра им. Вл. Маяковского Миндаугасом Карбаускисом, нет Штольца – ближайшего друга и решительного оппонента главного героя. Из «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского, поставленного Константином Богомоловым в «Приюте комедианта» в Петербурге, исчезла Катерина Ивановна – та самая, которая когда-то являлась главной героиней спектакля Камы Гинкаса «К.И. из “Преступления”».

Говоря об инсценировках большой эпической формы, нельзя не вспомнить известные слова Ф. Шиллера о том, что «все повествовательные формы переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим»[51]. Реальность театра не знает времени прошедшего, и побеждают те инсценировщики, или точнее – драматурги, которые умело переводят повествование в план драматического действия. До сих пор непревзойденным образцом инсценировки остается «Брат Алеша» В.С. Розова, ставший основой для знаменитого спектакля А.В. Эфроса. Интересным представляется и опыт В. Сигарева по созданию камерной версии романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» под названием «Алексей Каренин». В духе современных постмодернистских игр драматург меняет оптику восприятия главного сюжета. Выводя на первый план не Анну, а ее мужа, Каренина, он домысливает и дописывает скрытое за строками авторской прозы, выстраивает свою

пьесу как вереницу не сцен, а глав, где произносимый персонажами текст чередуется с пространными ремарками.

Наиболее успешным примером современной театрализации эпического материала, на наш взгляд, является спектакль лондонского *Royal National Theatre* «Трилогия братьев Леман». Девятичасовой радиоэпос Стефана Массини режиссер Сэм Мендес превратил в трехчасовое сценическое действие, повествующее о еврейской семье, эмигрировавшей в Америку еще в середине XIX в., и начав со скромной лавки, торгующей хлопком в Алабаме, поднявшейся до создания могучей финансовой империи, обрушившейся в 2008 г. Три актера – Саймон Рассел Бил, Бен Майлз и Адам Годли – три брата Леман, ни на минуту не покидая площадку для игры, ни разу не меняя грима и костюмов, по ходу действия представят нам все поколения семьи Леман: мужчин и женщин, взрослых и детей. Череда блестящих актерских шаржей, злых карикатур, лирических этюдов, не лишенных иронической окраски, сопровождает их рассказ – семейный эпос, благодаря виртуозному мастерству режиссера и актеров превратившийся в захватывающее сценическое зрелище.

Говоря о своем спектакле, Сэм Мендес замечал, что поэтичность структуры прозаического текста Стефана Массини привела его к мысли активно ввести в спектакль музыку. По словам режиссера, четвертый важнейший исполнитель – это пианистка, на протяжении всего действия сопровождающая его игрой на фортепиано (партитура Ника Пауэлла), в которой звуки старинной еврейской колыбельной «Миндаль и изюм» сменяются твистующими ритмами второй половины XX в. В результате «эпический шедевр Сэма Мендеса», как назовет его критик газеты *Times*, обретает силу лирической проникновенности, не только восхищая нас поистине виртуозной работой исполнителей, которым доступны все краски эмоциональной палитры человека, но и напоминая нам о том, что эпос, лирика и драма не отделены друг от друга жесткими границами, а внесценические персонажи способны оживать на сцене с помощью магии актерского искусства.

[1] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Академия, 2009. С. 299.

[2] Там же. С. 299–300.

[3] Там же. С. 309.

[4] *Эсхил*. Трагедии. М.: Искусство, 1978. С. 184.
[5] Там же. С. 222.
[6] Там же. С. 227.
[7] Там же. С. 230–231.
[8] *Аристотель*. Поэтика. // Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978. С. 152. a17–20.
[9] *Romilly J.* Time in Greek tragedy. Ithaca – N.Y., 1968.
[10] *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. С. 452.
[11] Там же. С. 455.
[12] *Сартр Ж.-П.* Пьесы. М.: Искусство, 1967. С. 48, 50.
[13] *Пинский Л.* Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Художественная литература, 1971. С. 21.
[14] *Расин Ж.* Трагедии. Новосибирск: Наука, 1977. С. 193.
[15] Там же. С. 241.
[16] Там же. С. 183.
[17] Там же. С. 242.
[18] *Еврипид*. Трагедии: в 2 т. М.: Художественная литература, 1969. Т. 2. С. 570.
[19] *Бахтин М.М.* Собр. соч. в 7 т. Т. 3: Теория романа (1930–1961 г.). М.: Русские словари, 2012. С. 612.
[20] *Дидро Д.* Побочный сын. // Французский театр эпохи просвещения. В 2 т. М.: Искусство, 1957. Т. 1. С. 335.
[21] *Бомарше*. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1951. С. 63–64.
[22] Там же. С. 64.
[23] *Ибсен Г.* Собр. соч. в 4 т. М.: Искусство, 1958. Т. 4. С. 9–98.
[24] Так роман Ф.М. Достоевского «Идиот» начинается словами: «В конце ноября, в оттепель, часов в девять утра, поезд Петербургско-Варшавской железной дороги на всех парах подходил к Петербургу».
[25] *Манн Т.* Собр. соч. в 9 т. М.: Художественная литература, 1960. Т. 9. С. 387.
[26] *Золя Э.* Собр. соч. в 26 т. М.: Художественная литература, 1960. Т. 1. С. 395–396.
[27] *Золя Э.* Там же. С. 382.
[28] *Стриндберг А.* Избранные произведения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 1. С. 490.
[29] Там же. С. 484.

[30] *Гауптман Г.* Пьесы: в 2 т. М.: Искусство, 1959. Т. 1. С. 238.

[31] *Стриндберг А.* Указ. соч. Т. 2. С.395.

[32] *Манн Т.* Указ. соч. Т. 9. С. 407.

[33] Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков». /Под редакцией А.А. Гвоздева. М.–Л.: Искусство, 1939. С. 158.

[34] *Стриндберг А.* Указ. соч. Т. 1. С. 502.

[35] *Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова, 2001. С. 26.

[36] Там же. С. 40.

[37] *Бахтин М.М.* Эпос и роман. // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 450.

[38] Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков. С. 73.

[39] Московский Художественный театр. Сто лет. М.: МХТ, 1998. Т. 1. С. 124.

[40] Там же. С. 125.

[41] *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 66.

[42] Там же. С. 56.

[43] Там же. С. 67.

[44] Ведь еще Гегель писал о том, что эпос изображает «событие, которое затрагивает все стороны народной действительности и включает их в себя».

[45] *Брехт Б.* Указ. соч. Т. 1. С. 167–168.

[46] Там же. Т. 5/2. С. 139.

[47] Там же. Т. 3. С. 168–169.

[48] *Уильямс Т.* «Стеклянный зверинец» и еще девять пьес. М.: Искусство, 1967. С. 75.

[49] Там же. С. 73.

[50] Пьеса «Молли Суини» была поставлена Львом Додиным на сцене Малого драматического театра в 2000 г. Постановка «Целителя верой» осуществлена Григорием Дитятковским в театре «Приют комедианта» в 2012 г.

[51] *Шиллер Ф.* Собр. соч. в 7 т. М.: Художественная литература, 1957. Т. 6. С. 58.

Елена Двизова

Дикция актера русского театра (конец XVIII–XIX вв.) как отражение общих эстетических условий и времени

Формирование русского театра шло с опорой на каноны западноевропейской культуры и прежде всего на французскую драматическую школу, из которой наш театр заимствовал «риторическое великолепие»[1]. Как писал профессор Московского университета, критик Н.И. Надеждин, перебор этого великолепия привел речь актера, в частности дикцию, к «сценической механике»[2], которую можно было записать нотами.

Конец XVIII – начало XIX вв. – противоречивое время становления русского профессионального театра. Долг и разум превалировали над личным интересом и чувствами, идеалы времени определяли движение искусства сценического слова от внешнего рисунка к внутреннему, это был период речевой патетики и декламационного пафоса. Декламационная манера произношения актеров была «необходимым следствием условий, коим подчинялось драматическое искусство»[3] той эпохи. Как полагал основатель театрального журнала «Пантеон», драматург и критик Ф.А. Кони, век требовал наружного (парадного) проявления, «а над глубинами души человеческой скользил с французскою легкостию и безотчетностию»[4]. Дикция среди прочих выразительных средств актерского мастерства отражала тенденции театра и утверждала себя в реальном времени и пространстве.

Анализ статей театральных критиков об игре актеров показывает, что в театральной среде и в русской критике понятия «декламация» и «дикция» часто выступали синонимами. В.Г. Белинский писал: «Г-н Волков, известный своей дрожаще-певучею дикциею, играя роль Миллера [драма «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. – *Е. Д.*], в третьем акте забыл, что он играет “царя Эдипа”, и заговорил живым человеческим языком»[5].

В то же время о дикции говорилось и в более узком значении. С.Т. Аксаков называл М.Д. Синецкую актрисой «с необыкновенной чистотой произношения»[6], отмечал чистую дикцию Я.Е. Шушерина; Д.П. Сушков хвалил за внятность и чистоту «выговора» актрису В.Н. Асенкову; С.П. Жихарев (возможно, опираясь на воспоминания А.С. Яковлева) писал о «чистой и правильной дикции»[7] актера И.Ф. Лапина. Самому же Яковлеву говорил: «Прочитайте что хотите; я люблю ваш орга́н и вашу дикцию»[8]. Отмечалась игра И.А. Дмитревского, голос с гибкой гортанью[9], умело скрывавший дикционные недостатки, и М.С. Синявской «без завывания и драматической икоты»[10], и др.

Довольно часто определения понятий «дикция» и «декламация» стояли рядом. Как переводчик С.П. Жихарев опубликовал замечания актрисы мистрис Робинзон об игре непрофессиональных актеров, которые не знают «различия между дикциею естественною и пошлою, равно как и между величавою, благородною декламациею и напыщенною»[11]. Под естественной дикцией, очевидно, понималось естественное звучание. Оценочный эпитет «пошлая» из разряда этических категорий говорит нам о грубости, банальности, безвкусности, низкопробности. Но что именно подразумевала Робинзон под этим

П.С. Мочалов в роли барона Мейнау из драмы «Ненависть к людям и раскаяние» А. Коцебу. Литография Г.Д. Митрейтера по рис. В. Каракалпакова. 1830-е

определением – не совсем ясно. Важно, что из данного контекста понятно, что дикция является компонентом декламации.

В критических статьях и воспоминаниях Ф.А. Кони, А.С. Пушкина, В.Г. Белинского, С.Т. Аксакова, П.Д. Боборыкина, Н.И. Надеждина, С.П. Жихарева, А.А. Григорьева и др. фиксировалось, как сказали бы мы сегодня, внимание на речевой оснащенности актера. В оценке эстетических качеств речи этого времени используются самые разные определения: *выговор, однообразный и тяжелый напев* (А.С. Пушкин), *опрофанированность дикции*, *степень обработанности*, *благозвучность* (А.А. Григорьев), *выразительность, сладкозвучность* (П.А. Вяземский), *бесплотность громких фраз* (И.И. Панаев), *принужденный напев* (Н.И. Надеждин), *высокопарность, механизированность* (Ф.А. Кони), *певучесть* (В.Г. Белинский), *гармоничность, жеманность* (С.Т. Аксаков).

Вокруг декламации постепенно разворачивалась бурная журнальная и газетная полемика. Мы читаем: *сладкогласная, пышная, безукоризненная, торжественная, педантичная, вычурная, неестественная, напыщенная, ненатуральная, громозвучная, надутая, изуродованная*. Термин по отношению к актерскому искусству все больше приобретал неодобрительный оттенок в критических статьях, хотя декламационная «правда» с восторгом принималась публикой: «эта неслыханная на русском театре дикция нашла своих приверженцев»[12], – писал С.П. Жихарев.

Рецензенты, затеявшие спор об игре Мочалова и Каратыгина (кто лучше?), отмечали, что и тот, и другой могут играть как превосходно, так и дурно. Игру Мочалова считали отличной от тех, кто «декламирует по нотам». Он играл живо, вдохновенно, но не всегда ровно: «странно слышать одного говорящего по-человечески»[13]. Белинский на бенефисе Мочалова (1837) был потрясен правдивой игрой актера в роли Гамлета, прощая ему прорывающуюся порой певучесть дикции. Виртуозно владея голосом, Мочалов играл, а не декламировал роль. И даже «дикая скороговорка» в сцене с Офелией была пронизана «высочайшим единством одушевления, единством характера»[14]. Публика ценила актера за высокую страсть и вулканическое одушевление. А.Р. Кугель называл это «мочаловскими минутами», когда «вся зала дышала с ним одним дыханием, трепетала с ним одним нервом»[15]. Одушевление – явление значимое для положительности речевой оценки, но, к сожалению, не постоянное.

В.А. Каратыгин держался не на искусстве одушевления, а на искусстве точного и ясного слова, на мысли автора. Белинский писал: «…в его словах, в его дикции мы не слышали трепетного одушевления, но, несмотря на то, чувствовали себя под влиянием какого-то обаяния…»[16] (о роли Фердинанда, драма Ф. Шиллера «Коварство и любовь»). Увидев Каратыгина в роли императора Велизария (1839), он хвалил каждый звук и каждое слово актера, в коих чувствовалась «благородная простота»[17], но иногда довольно резко упрекал его за самоценное декламаторство, особенно в трагических ролях, что проявлялось, по мнению Кугеля, и в «отчетливой “до ужаса” дикции»[18]. Не секрет, что в трагическом репертуаре весьма сложно отказаться от напыщенного, искусственно приподнятого звучания.

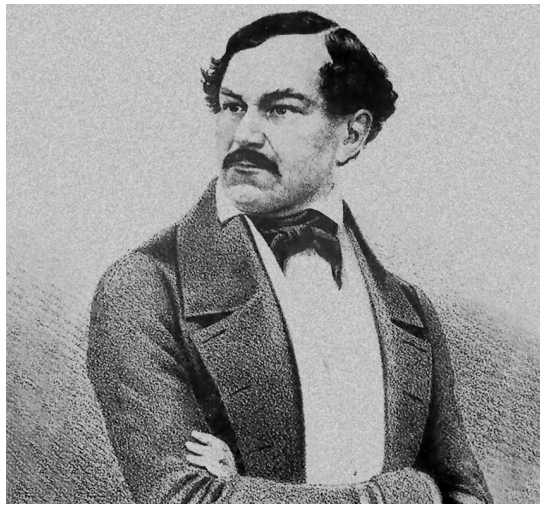
Н.И. Надеждин, говоря о В.А. Каратыгине как об актере, «делающем честь русской сцене»[19], все же указывал на его неумение на пике высоких страстей управлять речью: в самом начале монологи «пробегаются… *невнятно*, *скороговоркой*, дабы на конце разразиться треском и громом»[20]. Но все же достоинством Каратыгина считалась способность учиться и менять манеру своей игры, отказываться, пусть и с трудом, от певучей декламации.

Постепенно движение в сторону *правдивости* и *неподдельности* речи, истинных звуков с «*внутренним огнем*» становилось все заметнее. Важно понимать, что движение к правде шло не от фальши – декламация и была истинной правдой, но правдой своего времени, естественным его отражением, находя искренний отклик в сердцах зрителей.

Эстетика нового правдивого слова утверждалась, прежде всего, М.С. Щепкиным. А.И. Герцен писал, что, создавая на сцене правду, «он первый стал *нетеатрален* на театре»[21]. Щепкин отличался от своих партнеров принципами глубокой проработки характера, осмыслением персонажа, что делало его игру поистине реалистичной. Ему удавалось соединять работу над внутренним содержанием образа с красотой звучания слова, чего, по мнению Станиславского, чрезвычайно трудно достичь. Щепкин же чувствовал, что говорил, и говорил, что чувствовал. Тщательное освоение роли «не стесняло ни одного звука, ни одного движения, а давало им твердую опору и твердый грунт»[22], – отмечал Герцен. Выразительность дикции Щепкина во многом зависела от психологической наполненности – творческого фактора.

Важным социокультурным фактором дикционной выразительности является владение орфоэпическими нормами (дикция и орфоэпия находятся в тесной зависимости, так как нацелены на утверждение чистоты речи). По воспоминаниям ученика московского театрального училища Павла Васильева (время поступления 1842 г.), иногда у Щепкина мог проявиться на сцене выговор (сказывалась особенность природного южнорусского наречия). Васильев рассказывал, что стоя за кулисами, он уловил в восклицании «”Дочь! Софья Павловна!”... хохлацкое “хв”, и он, хотя и не очень явственно, произносил: “Дочь! Сохвья Павловна!”»[23] (роль Фамусова). Интересно отметить, что аналогичные наблюдения, касающиеся речи современного актера П.М. Семака, высказывает профессор, педагог сценической речи В.Н. Галендеев, объясняя механизм данного явления: «...в моменты взлета, в моменты высших достижений в роли – скажем, когда он играет Ставрогина – прорывается его украинский акцент. А иначе и быть не может. Тут слишком глубокие личностные пласты задействованы. Речь слишком тесно связана со всей психоструктурой человека ... Говорят, Островский очень любил слушать актеров из-за кулис. Очень полезно. Услышите много неожиданного»[24].

Романист и критик П.Д. Боборыкин писал об артистической энергии пожилого Щепкина, об интонационном отличии его голоса от голосов других актеров – «из коренных москвичей» – в пьесах Грибоедова и Гоголя: «Полная простота тона и *вкусная* – если можно так определить – дикция, с легким стариковским оттенком артикуляции, говорили о чем-то особенном»[25]. С.Т. Аксаков в статье «Несколько слов о М.С. Щепкине» вспоминал, какое упорство проявлял актер в работе



В.А. Каратыгин.
Литография Бергмана.
1850-е

над произношением, вырабатывая его «до такой чистоты и ясности, что несмотря на жидкий, трехнотный голос, шепот Щепкина был слышен во всем Большом Петровском театре»[26]. Это говорит о том, что Щепкин умело опирался на согласные звуки в сценическом шепоте. Прозвученность согласных и индивидуализация гласных звуков играет свою роль в формировании дикции. Забота о голосовом резонировании является важным техническим фактором для совершенствования дикции актера.

Сам Щепкин писал, какое неприятие с юности вызывала у него манера «педантичного» декламационного чтения, уродовавшая игру актеров. По глупости, иронизировал Щепкин, этот мотив певучих звуков был перенят у французов, да и приложен «к нашему твердоерт и какоерт»[27]. Проницательный актер и истинный художник, он решительно ломал стереотипы пафосной декламации и «певучих звуков», находя в этом поддержку у своего учителя сценического мастерства, высокообразованного человека, актера-любителя – князя П.В. Мещерского, который не поддался мощному влиянию декламационной школы И.А. Дмитревского. Щепкин писал: «…не я один был одолжен князю Мещерскому, а весь театр русский; потому что князь Мещерский первый в России заговорил на сцене просто»[28].

Художественным фактором дикции актера является индивидуальный способ речевого воплощения авторского текста. Точно найденные

дикционные выразительные средства влияют на разборчивость, слышимость актера на сцене. Во многом от найденной речевой характерности (говор, акцент, манера и др.) зависит успех спектакля. Белинский писал, что актер И.И. Сосницкий искусно и убедительно играл шамкающего восьмидесятилетнего старика. И никто правдоподобнее его не мог этого делать.

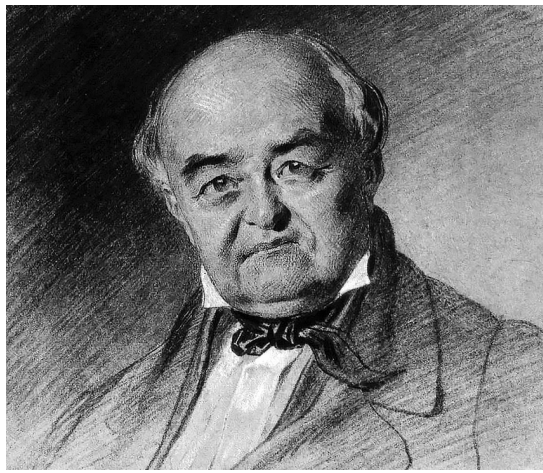
Немалое значение для дикционной выразительности на сцене имеет драматургический материал. Работа над сценической дикцией также во многом зависела от качества самих пьес.

По качеству репертуар русской сцены был достаточно неровен: переводы с французского, английского, немецкого были не всегда удачны. А.С. Яковлев признавался, что иногда для удобства произношения переделывал кое-что в текстах роли. Поэт, чтец-декламатор, переводчик «Илиады» Н.И. Гнедич говорил о затруднительном слоге старых трагедий для «правильного произношения». А.А. Григорьев, считавший русский язык органичным – «живым», «колоритным», «цветным», еще более резко высказывался о неудачных переводах, называя их не иначе, как «переводной дребеденью».

Проходили десятилетия, но переводная драма по-прежнему оставляла желать лучшего, сказываясь на речевом воплощении текста. Критики отмечали, что М.Н. Ермолова с совершенством умела справляться с «шероховатостями переводного стиха», – правда, когда вдохновение оставляло ее, эти «шероховатости… торчали, как острые, частые и склизлые подводные камни»[29].

К языку и мысли в пьесах русских авторов, любителей комедий-водевилей и драм (Н.А. Полевой, П.Г. Ободовский, В.М. Строев, Р.М. Зотов, С.Н. Навроцкий, Н. А. Коровкин и др.) критики также относились далеко не хвалебно. Как писал В.Г. Белинский, наши водевили часто ходили на «кривых ногах», пьесы были наполнены «набором слов» и страдали «надутыми», тяжеловесными фразами. Актерам нелегко было произносить слова, «которые скрипят, зацепляясь друг за друга»[30] [о пьесе В.Р. Зотова «Наполеоновский гвардеец», 1844, Петербург. – *Е. Д.*].

С таким репертуаром, писал позднее актер Г.М. Максимов в статье «Свет и тени петербургской драматической труппы за прошедшие тридцать лет (1846–1876)», тяжело «отрешиться от неестественности и произносить натурально, т. е. простым человеческим языком»[31]. Максимову, принятому в труппу в 1846 г., посчастливилось наблюдать за актерской игрой талантливых Каратыгиных, Брянских, но даже им,



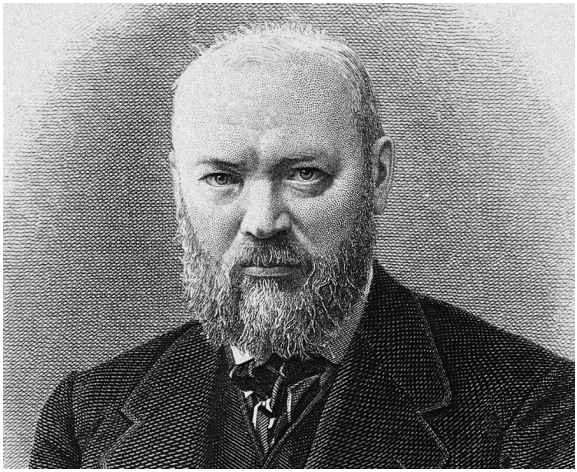
М.С. Щепкин.
Художник Т. Шевченко.
1858

вспоминает автор, довольно сложно было работать с искусственным языком пьес. Удручала речь немелодичная, загроможденная трудно произносимыми стечениями согласных звуков:

> *«Коль смеешь ты, на мне останови свой взор,*
> *Зри ноги ты мои скитавшись изъязвленны,*
> *Зри руки милостынь прошеньем утомленны…»*[32]
> (В.А. Озеров. «Эдип в Афинах»)

Приводя пример из репертуара В.А. Каратыгина (роль Эдипа), Максимов писал, что упреки в адрес «неестественной и ненатуральной дикции»[33] надо ставить в вину не актеру, а «ходульным» текстам театральной эпохи.

Выразительность дикции актера зависит не только от технического качества текста, но и от психологического содержания. Драматургия того времени порой изображала не русскую действительность, а «искаженную французскую жизнь». Щепкин в письме к сыну (1848) сокрушался, что отвратительные пьесы «разрушают» его, от них «воображение стынет, звуков не достает…»[34]. Актриса П.А. Стрепетова (1850–1903), вспоминая в последние годы жизни свой актерский путь, сетовала, как мучительно было играть в пьесах, в которых не были выписаны психологические характеры. Роль сводилась к громким пафосным словам. Этот тон, утверждала актриса, «был мне противен»[35], сама же она кропотливо занималась голосом и, как пишет, «выработкой» каждого звука.



А.Н. Островский. 1870-е

Совестно не только за авторов плохих пьес, писал Салтыков-Щедрин, но и за актеров, играющих в них, и за сам театр. По разумению автора «Московских писем» (1863), «глупые пьесы следует играть как можно сквернее»[36], талантливый П.М. Садовский так и поступил с пьесой «Пасынок», где играл роль пристава Крюкова. Он «плевался и заикался – и ничего больше. Ничего больше он не мог сделать, ничего больше и не требовалось»[37].

В то же время в истинно художественных произведениях, например в «Ревизоре» Гоголя, Щепкин достигал таких творческих высот, что становился, по выражению Белинского, «соперником» автора «в создании роли»[38]. Как у Гоголя в «Ревизоре» нет ничего случайного: «ни одно слово, ни один звук, ни одна черта не может замениться...»[39], так нет случайного и в сценическом воплощении роли Городничего Щепкиным. Белинский писал, что во многом, благодаря игре Щепкина, александринская публика открыла для себя гениальность Гоголя – «его творческого пера достаточно для создания национального театра»[40]. А.А. Григорьев, отдавая должное таланту Гоголя, все же считал, что его «гиперболическая» пьеса «Ревизор» – уже «область истории», и писал об А.Н. Островском, умело изображавшем типы русской действительности, как о драматурге, с которого начался подлинно народный театр. Как для Белинского Гоголь был мерилом правды, так для Григорьева Островский был тем, кто услышал время.

С одной стороны, плохая драматургия не способствует дикционной выразительности актера, с другой – талантливая актерская интерпретация посредственного произведения и к тексту снимает вопросы – это «качели».

Декламационная манера продолжала держаться и в угоду желающей ее слышать публике. Наряду с певучей дикцией ей по сердцу были громозвучные раскаленные речи. Зная это, актеры часто потакали зрителям. Амплитуда их согласных и гласных звуков имела чрезмерный характер. Актер А.С. Яковлев вспоминал, что удержаться от громогласных восклицаний, коими «потчевали публику»[41], ему стоило большого труда, но он старался переходить на речь вполголоса, в которой чувствовались твердость и ясность. К талантливым актерам, каким был, например, ученик Щепкина С.В. Шумский, создававший в течение сорока лет на сцене психологические образы, публика проявляла снисходительность в отношении недостатков дикции. А.П. Ленский отмечал, что зритель был во власти «его магнетических глаз» и за этот магнетизм прощал ему «глухой шепелявый выговор»[42].

Несомненно, обучение искусству драматического актера начинается в театральной школе, где на основе творческих способностей занимаются и «выработкой» звука, и жестикуляцией, и развитием образности, мышления, внимания, эмоциональной памяти, ритма и т. д. В рассматриваемую эпоху *театральная школа*, по мнению С.Т. Аксакова, не соответствовала своему названию и назначению. В образовательных программах бóльшая часть времени отводилась танцам, пению, овладению музыкальными инструментами. Практически не велась работа над актерским мастерством. Что касается сценической речи и дикции как ее составляющей, то в школе, писал Аксаков, не был даже «открыт класс искусства чтения»[43]. О последовательной работе над дикционной выразительностью не велось и речи. Аксаков отмечал жеманную манеру произношения, неприятности с заменой букв, быстроговорение, выговор воспитанников, в то время как чистое произношение, писал критик, есть «первое условие в актере»[44].

По мнению Аксакова, князь А.А. Шаховской (1777–1846) был одним из тех, кто старался содействовать воспитанию речевой культуры актеров, в том числе и своей драматургией. Шаховской преподавал декламацию и занимался постановкой пьес. Его «новая метода» заключалась в привнесении на сцену живого разговорного языка. «Пусть только укоренится эта метода, и со временем, когда явятся у нас актеры

П.А. Стрепетова. Художник Н. Ярошенко. 1886

с талантами и образованием, почувствуют цену благого начала, сделанного Шаховским»[45]. В истории русского театра Шаховской остался как известный театральный деятель, воплотивший свои замыслы на сцене и воспитавший замечательную плеяду актеров, среди которых были Е.С. Семенова, В.А. Каратыгин, Я.Г. Брянский, И.И. Сосницкий.

Театральная критика второй половины XIX в. также свидетельствует об отсутствии выстроенной работы в области речевого искусства. Сложившиеся условия связаны, по мнению А.Н. Островского, с уничтожением (1860-е гг.) драматических классов в театральных школах при императорских театрах. В это же время, писал Островский, умирают такие великие актеры, как Щепкин, Садовский, Мартынов, Шумский, Колосова, Васильев. В результате ведущие позиции заняли актеры из провинции. Актер-любитель привнес в императорский театр все свои закоренелые недостатки («дурное чтение», «роль по суфлеру»), с которыми, по убеждению Островского, ему не справиться за всю жизнь, ибо он пребывает в твердой уверенности, что уже прошел курс обучения и дальше учиться не намерен.

Островский предлагал восстановить драматические классы, составлял учебную программу и отдавал в ней первостепенную роль технической подготовке актера. В трехгодичной программе на первое место он ставил обучение дикционной выразительности.

Он пишет: «В 1-м курсе, имеющем открыться в сентябре текущего (1886) года, предполагается обучение всех учеников: 1) чтению отчетливому, звучному и грамматически правильному»[46]. Островский подчеркивал, что в работе над монологами и диалогами «главное внимание будет обращено на ясность и отчетливость произношения и логическую и грамматическую правильность выражения (акцентировка), – 2 учителя, 6 уроков в неделю»[47]. К правильности и выразительности речи должны добавиться, по его мнению, естественность и правдивость. Эти же качества должны быть присущи жесту.

В другой программе драматической школы, написанной ранее (1882), первым пунктом у Островского наряду с голосом и произношением значилось развитие слуха, умение слышать и слушать – как наиважнейшее условие речевой выразительности. К сожалению, учебные программы, в которых так нуждалась театральная школа, не были опубликованы при жизни автора. Только через 28 лет были открыты драматические классы, обучение в которых примерно соответствовало предложенным программам А.Н. Островского.

Одним из тех, кто озаботился отсутствием теории сценической речи, был основатель первой частной драматической школы, автор «Искусства выразительного чтения» Д.Д. Коровяков (1849–1895). Выступая против «выучки с голоса» (подобную методику он считал «субъективной» и «бессистемной»), Коровяков предлагал возвести декламацию в «рамки теории». Это искусство должно стать «предметом и научного изучения, и систематического преподавания»[48]. Первое место среди технических условий выразительной речи он отводил произношению. «Произношение должно быть *беспорочно, правильно, отчетливо* и *красиво* как применительно к *звукам* русской речи, так и к *слогам*, и к целым *словам*»[49]. Сегодня эти требования к произношению часто переходят из пособия в пособие. Говоря о пороках звукопроизношения (прирожденных и приобретенных), Коровяков отмечал, что одни пороки могут быть исправлены доступными педагогическими методами, другие, например заикание, – только врачебными. По Коровякову, педагог должен разбираться в причинах дефектов речи, таких как шепелявость, картавость, гнусавость, опираясь на особенности артикуляционного аппарата говорящего. Так, шепелявость, пишет автор, может возникнуть от слишком усердной артикуляции языка при произнесении шипящих и свистящих звуков; язык в этом случае сильно упирается в передние зубы или выходит за них. Одну из причин

В.Н. Давыдов. 1900-е

подобного явления Коровяков видел в излишнем объеме языка: «слишком длинного или слишком мясистого, толстого»[50]. Подобный недостаток педагог считал неисправимым. Но если дефект связан с приобретенной привычкой, то исправление за счет упорных занятий возможно. Среди причин картавости (которые он рассмотрел самым подробным образом) Коровяков отмечал и короткую уздечку, предлагая воспользоваться способом ее подрезания. На театральной сцене, писал автор, к картавости на *р* хотя и относятся иногда снисходительно, соотнося ее с французским выговором, но «порок этот выступает во всей своей яркости и противохудожественности»[51]. Методика исправления, по Коровякову, заключалась в «очищении звуков» за счет многократных повторений в слогах и словах: «явственно, определенно... последовательно (*же*, *же*, *ша*, *ша* и т.д.) или длительно – *жжжжарить*, *шшшшарики*»[52]. Упражнения со звуками педагог предлагал дополнять работой над стихами и прозой. Положительный результат Коровяков связывал не только с правильной методикой педагога, но и с самоорганизацией воспитанника, его волей и постоянным контролем за речью.

Далее автор подробно говорил о логических условиях, которые помогают придать точный смысл ряду слов, разборчивость и выразительность. Это ударные слова, паузы разной длины, знаки пунктуации, изменения высоты тона. По его мнению, актер должен работать над

оттенком каждого слова, соблюдая правила. Но, как говорил Станиславский: «Не надо начинать с правила, а то интуиция пропадет… Чтобы получилась дикция, надо видеть в мельчайших деталях все, о чем рассказываете»[53].

В.Н. Давыдов, исходя из полувекового актерского и режиссерского опыта, напишет, что по-настоящему учиться мастерству слова можно было, только наблюдая за игрой старых талантливых актеров, так как никакой толковой педагогической науки создано не было. «Писали много общими фразами, очень много, критиковали нас, стариков, но правил безошибочно верных, научных не создали»[54].

Наметившееся среди актеров в первой половине XIX в. движение от пышной декламации к живой разговорной речи укоренялось еще не один десяток лет. Необходимо было услышать художественную разницу между нарочитой громкостью, искусственной ритмичностью, произносимым текстом с французскими, немецкими, польскими, прочими акцентами и естественной дикционной выразительностью. Необходимо было привыкнуть и полюбить последнюю. «Борьба насмерть завязалась между устарелыми требованиями и притом не нашего искусства с его декламацией, певучей речью, рассчитанными жестами… – и между требованиями правды, жизни, нового, из самой жизни возникшего искусства»[55], – писал А.А. Григорьев. Эта борьба ярко иллюстрировалась присутствием на одной сцене актеров, работающих в разных речевых стилях.

Декламация начала терять свои права, но стремление к разговорной речи на сцене проигрывало ей в выразительности и чистоте. И.А. Гончаров в критическом этюде «Мильон терзаний» о постановке комедии Грибоедова «Горе от ума» (1871) говорил об искаженности словесной техники, о неумении художественно, для зрителя, а не для себя, произносить речь. Оценивая состояние речевой выразительности («половина пьесы проходит неслышно»[56]), Гончаров считал, что «вместе с декламацией старой школы изгнано и вообще уменье читать…»[57]. Таким образом, речевое искусство столкнулось с новой проблемой – гармоничного соединения отчетливости, звучности с естественностью, с живой интонацией.

В целом дикционная выразительность актера зависит от совокупности факторов: технического, социокультурного, творческого, художественного, что обнаруживает многосодержательность понятия. Если один из факторов страдает, то страдает и конечный результат.

Характер эпохи влияет на эстетику театра. В свою очередь, эстетика театра выражается в эстетических особенностях сценической речи. А дикция как составляющая сценической речи отражает весь синтез общих эстетических условий: эпохи, театральной культуры, сценической речи, являясь отзвуком всех этих категорий в целом и частном, подобно тому, как вода в ведре является водой из всей реки.

Педагогика речевого искусства в начале своего пути столкнулась с рядом трудностей. Работа над дикционной выразительностью актера осложнялась:

- смешением понятий «дикция» и «декламация»;
- отсутствием предмета «искусство речи» в имеющихся драматических классах, образовательных программ и выработанных требований к профессиональной дикции актера;
- удалением драматических классов из театральных школ;
- поверхностностью большей части драматургического материала, плохими переводами, отсутствием выписанных характеров и неритмичностью, немузыкальностью самих текстов (нагромождение согласных звуков);
- интерпретацией текстов актерами по принципу «как хочу»;
- работой «под суфлера»;
- вынужденным привлечением актеров из провинции в столицу, которые не имели желания продолжать обучение, повышать уровень своего речевого мастерства;
- подражанием на сцене и в жизни произношению на французский манер;
- использованием громозвучной речевой манеры в угоду публике;
- одновременным присутствием на сцене разных речевых стилей.

Положительным же являлось то, что речь, которую можно было записать в нотах, способствовала осознанию ее как *структуры*, ведя к осмыслению самого явления «речевое искусство». Благодаря индивидуальным творческим прорывам актеров современниками была услышана разница между дикционным пафосом и движением к живой разговорной речи на сцене. Сложность практического перехода от декламации к правдивому слову потребовала создания методики речевого искусства и выделению творческого компонента выразительной речи, который поначалу описывается со стороны *результата*, а не процесса работы со словом, как мы привыкли делать это сегодня.

Но уже приближалась новая эпоха – эпоха К.С. Станиславского, Вл.И. Немировича-Данченко, М.А. Чехова. В своих учениях они сформулируют, что дикция актера зависит не только от эстетических составляющих, но и от психических импульсов. Дикция – проводник, отражатель внутренней жизни актера на сцене.

Сменялось поколение, сменялись и идеалы, менялось соотношение искусства и правды, естественности и сделанности, которое определяется духом времени. С приходом режиссеров В.Э. Мейерхольда, Е.Б. Вахтангова, А.Я. Таирова возникнет новый способ игры актера. Открытая условность существования героев на сцене принесет особую речевую выразительность. Это будут уже не звуки в «чрезмерную величину», а «стилизованные» дикция и речь – экспрессивные и сдержанные, пластичные и *«колодезные»*, с голосовыми модуляциями и присутствием художественного компонента, которые утверждали себя в борьбе, потому что театр – это всегда борьба, противостояние воль.

[1] *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. М.: Художественная литература, 1972. С. 347.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 347–348.

[4] *Кони Ф.А.* Воспоминания о московском театре при М.Е. Медоксе (почерпнуто из неизд. Записок С.Н. Глинки и изустных рассказов старожилов) // Пантеон и репертуар. 1840. Ч. 1. Отд. 2. URL: https://memoirs.ru/texts/Koni.htm (дата обращения: 09.05.2019). С. 95.

[5] *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. Воспоминания. М.: Художественная литература, 1977. С. 287.

[6] *Аксаков С.Т.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1986. С. 384.

[7] *Жихарев С. П.* Записки современника. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1955. С. 172.

[8] Рассказы о русских актерах / сост. М.Д. Седых. М.: Искусство, 1989. С. 30.

[9] Письма русских писателей XVIII века / Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1980. С. 348.

[10] *Кони Ф.А.* Воспоминания о московском театре при М.Е. Медоксе… URL: https://memoirs.ru/texts/Koni.htm (дата обращения: 09.05.2019). С.101.

[11] *Жихарев С.П.* Записки современника. С. 470.

[12] *Жихарев С.П.* Записки современника. С. 618.

[13] Павел Степанович Мочалов. Заметки о театре, письма, стихи и пьесы. Современники о П.С. Мочалове / сост. Ю. Дмитриев и А. Клинчин. М.: Искусство, 1953. С. 120.

[14] *Белинский В.Г.* О драме и театре: В 2 т. Т. 1. 1831–1840. М.: Искусство, 1983. С. 140.

[15] *Кугель А.Р.* Театральные портреты / подгот. текста, вступ. ст. М.О. Янковского. Л.: Искусство, 1967. С. 86.

[16] *Белинский В.Г.* О драме и театре. Т. 1. 1983. С. 236.

[17] *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1977. С. 502.

[18] *Кугель А.Р.* Театральные портреты. С. 75.

[19] *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. С. 361.

[20] Там же.

[21] *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1958. С. 73.

[22] Там же. С. 74.

[23] *Боборыкин П.Д.* За полвека. Мои воспоминания. М.; Л.: Земля и фабрика, 1929. С. 40.

[24] *Егошина О.В.* Интервью с В.Н. Галендеевым. Петербургский мистер Хиггинс // Театральный смотритель. Еженедельный журнал от 17 февраля 2003 г. http://www.smotr.ru/inter/inter_ej_galendeev.htm (дата обращения 19.11.2019).

[25] *Боборыкин П.Д.* За полвека. Мои воспоминания. С. 40.

[26] *Аксаков С.Т.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1956. С. 617.

[27] *Щепкин М.С.* Записки актера Щепкина: Приложение. Документы. Из критики, переписки, воспоминаний. Рассказы в записи и обработке современников. М.: Искусство, 1988. С. 201.

[28] Там же. С. 84.

[29] *Кугель А.Р.* Театральные портреты. С. 122.

[30] *Белинский В.Г.* О драме и театре. Т. 1. 1983. С. 269.

[31] Рассказы о русских актерах / сост. М.Д. Седых. М.: Искусство, 1989. С. 213.

[32] *Озеров В.А.* Эдип в Афинах: Трагедия в 5 действиях в стихах с хорами. СПб.: Морская типография, 1805. С. 61.

[33] Рассказы о русских актерах. М., 1989. С. 213.

[34] *Щепкина-Куперник Т.Л.* Избранное. М.: Советский писатель, 1954. С. 38.

[35] *Стрепетова П.А.* Жизнь и творчество трагической актрисы / сост. Р.М. Беньяш. Л.; М.: Искусство, 1959. С. 181.

[36] *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: В 20 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1966. С. 150.

[37] Там же. С. 146.

[38] *Белинский В.Г.* О драме и театре. Т. 1. 1831–1840. С. 226.

[39] Там же. С. 195.

[40] Там же. С. 180.

[41] *Жихарев С.П.* Записки современника. М.; Л., 1955. С. 610.

[42] *Ленский А.П.* Статьи. Письма. Записки. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 84.

[43] *Аксаков С.Т.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1956. С. 435.

[44] Там же. С. 578.

[45] Там же. С. 523.

[46] *Островский А.Н.* Собр. соч.: В 12 т. / под общ. ред. Г.И. Владыкина. Т. 10. М.: Искусство, 1978. С. 310.

[47] Там же.

[48] *Коровяков Д.Д.* Искусство выразительного чтения. Опыт систематического изложения теоретических основ и приемов преподавания. 3-е изд. СПб.: Издание Н.П. Карбасникова, 1900. С. 2.

[49] Там же. С. 23.

[50] Там же. С. 25.

[51] Там же. С. 29.

[52] Там же. С. 26.

[53] Станиславский – реформатор оперного искусства. Материалы, документы / сост. Г.В. Кристи, О.С. Соболевская. М.: Музыка, 1985. С. 49–50.

[54] *Давыдов В. Н.* Рассказ о прошлом. Л.; М.: Искусство, 1962. С. 57.

[55] *Григорьев. А. А.* Собрание сочинений. Русский театр. I. По возобновлении в первый раз. [1864]. URL: az.lib.ru›: Библиотека Мошкова, свидетельство о регистрации СМИ Эл No ФС 77-20625 (дата обращения 21.11. 2019).

[56] И.А. Гончаров – критик / сост. Е.М. Краснощекова. М.: Советская Россия, 1981. С. 87.

[57] Там же. С. 88.

Аппендикс

Людмила Бакши
«Игра в джин». Сцена и музыка
Автор статьи дает подробный анализ музыкальной партитуры, созданной композитором Александром Бакши для спектакля театра «Современник» «Игра в джин» в постановке Галины Волчек (2013 г.). Многослойную партитуру спектакля Валентин Гафт определил как «первый голос спектакля», симфонию из звуков, шумов и музыки, которая помогает актерам понимать и чувствовать, что с ними происходит.
Ключевые слова: Галина Волчек, Александр Бакши, «Современник», «Игра в джин», Дональд Кобурн, Валентин Гафт, Лия Ахеджакова, Дмитрий Смолев, Марина Феоктистова, Татьяна Корецкая, Дамир Исмагилов, звукоперсонажи, «неформулируемая тишина», музыкальный сюжет, партитура спектакля.

Елена Горфункель
Письма из Петербурга.
I. Достоевский с гримасами
«Преступление и наказание» идет на сцене петербургского «Приюта комедианта», в нем занято восемь актеров разных театров. То, что определено в названии статьи словом «гримасы», связано с особенностями режиссерского почерка Константина Богомолова. Эти гримасы создают иронический подтекст, которого нам часто не хватает у Достоевского. Две позиции – Достоевского и Богомолова – в спектакле отчетливо выстроены одна против другой. Раскольников действительно попробовал позу сверхчеловека, и она не получилась. Поражение есть, раскаяния – нет.
II. Бунт по-японски
Труппа японского театра Читен из Киото под руководством Мотои Миура небольшая, всего шесть актеров. Для того, чтобы сыграть самый знаменитый русский роман «Преступление и наказание», к ним присоединились актеры других театров. Режиссер и актеры сделали все для того, чтобы русский роман на чужой стороне явил общечеловеческую значительность и нравственную ценность.
Ключевые слова: «Преступление и наказание», «Приют комедианта», Константин Богомолов, Лариса Ломакина, Дмитрий Лысенков, Марина Игнатова, Александр Новиков, Илья Дель, Валерий Дегтярь, Алена Кучкова, Мария Зимина и Алексей Ингелевич, Театр Читен, Мотои Миура, Иохай Кобаяси, Дай Исида, Итару Сугимото, Киото, Петербург.

Ольга Егошина
На берегах пруда,
реки и колдовского озера
Свердловский театр драмы отмечает свое 90-летие. В афише – Булгаков и Чехов, Островский и Гоголь, Горький и Достоевский, Шекспир и Бомарше, Володин и Шукшин, Сигарев и Богаев. Среди приглашенных режиссеров – Григорий Козлов и Владимир Панков, Анатолий Праудин и Владимир Мирзоев, Сергей Афанасьев и Уланбек Баялиев. Обзор последнего сезона включает в себя спектакли: «Вий», «Железнова Васса. Мать» и «Чайка».
Ключевые слова: Свердловский театр драмы, Алексей Бадаев, «Железнова Васса. Мать», Уланбек Баялиев, «Вий», Василий Сигарев, Дмитрий Зимин, «Чайка», Григорий Козлов, Александр Баргман, Ирина Ермолова, Антон Зольников.

Екатерина Кретова
Фаина варит борщ
Автор рецензирует спектакль «Фаина

варит борщ» «Школы современной пьесы». Последняя премьера театра посвящена 75-летию со Дня Победы в Великой Отечественной войне и основана на воспоминаниях Фаины Райхельгауз из книги «О том, что помню… прошло… тревожит». Характерный для нашего времени пересмотр исторических постулатов, активное противостояние идеологий, провокационные акции со сносом памятников, переименованием улиц и развенчанием героев делает тему бесконечно актуальной.

Ключевые слова: «Фаина варит борщ», «Школа современной пьесы», Фаина Райхельгауз, Иосиф Райхельгауз, Елена Санаева, Мария Трегубова, 75-летие со Дня Победы в Великой Отечественной войне.

Вера Сердечная

Человек сильнее мыши,
или Страшная сказка о девяностых

В московском Театре Наций петербургский режиссер, художественный руководитель БДТ Андрей Могучий поставил спектакль «Сказка про последнего ангела», в котором исследует пространство новейшей российской истории. Корни современности – как следует из всего строя спектакля – растут из девяностых: того времени, когда старый советский порядок разрушился, а новый порядок укрепиться не успел, и из разломов истории вылез хаос.

Ключевые слова: Театр Наций, «Сказка про последнего ангела», Андрей Могучий, Мария Трегубова, Лия Ахеджакова, Светлана Щагина, Роман Михайлов, «Героин приносили по пятницам», Алексей Саморядов, Петр Луцик, Саша Соколов.

Анастасия Иванова

Три вечера в НЕЖНОвартовске

Статья посвящена драматическому театру российского города Нижневартовска. Самое яркое впечатление от коллектива, который вот-вот отметит четвертьвековой юбилей, – его профессионализм и единство. В этом театре нет и не может быть случайных людей, здесь все нацелены на создание атмосферы дома.

Ключевые слова: «Разводки по-итальянски». Маргарита Зайчикова. Вячеслав Зайчиков. Виталий Шемяков, «Ведьма», Анна Наумова, Алена Михеева, «Васса Железнова», Валентина Захарко.

Галина Коваленко

Лондонские премьеры:
мелодрама в интерьере эпохи

Обзор спектаклей по пьесам современных авторов, поставленных в 2019-м на сценах лондонских театров: *Kiln Theatre, Almeida Theatre, Park Theatre, National Theatre*. Все постановки («Сын», «Метеоролог», «Ханзард», «Доктор») рисуют портрет семьи в контексте современной политики.

Ключевые слова: «Сын», Флориан Зеллер, Кристофер Хэмптон, Майкл Лонгхерст, *Hansard*, Саймон Вудс, Саймон Годвин, Борис Джонсон, Маргарет Тэтчер, *Brexit*, «Метеоролог», Юджин О'Хара, «Доктор», Роберт Икк, «Профессор Бернгарди», Артур Шницлер, Элис Гамильтон, Джульет Стивенсон, Э. Олби, Г. Пинтер, Линдзи Дункан, Алекс Дженнингз.

Любовь Овэс

«Сценографы Петербурга
А. Орлов и И. Чередникова:
встреча с оперой (1998–2019)»

Известные отечественные сценографы, ассоциировавшиеся с драматическим театром, впервые представлены как мастера музыкального спектакля. Названы все их постановки в жанре мюзикла и оперы, предшествующие сотрудничеству с Мариинским театром. Рассказано об их встрече с Р. Щедриным. Подробно рассмотрены три

сценические интерпретации «Пиковой дамы» П.И. Чайковского (Мариинский театр, 1998 и 2015; Латвийская национальная опера, 2005). Предпринята попытка заглянуть в творческую лабораторию художников, описать и объяснить решение пространства и костюма, выявить специфику работы в музыкальном театре.
Ключевые слова: А. Орлов, И. Чередникова, пространство, костюм, музыкальный театр, «Пиковая дама», В. Гергиев, Р. Щедрин, А. Степанюк, А. Галибин, А. Жагарс.

Ксения Стольная
Простивший Горький
Девятый Международный фестиваль им. М. Горького, организованный Нижегородским театром драмы, представил 17 спектаклей театров разных стран и городов. Большинству из них оказалась присуща чеховская интонация. Великий уроженец Нижнего зазвучал на сцене с новой интонацией. Присущая ему жесткость обернулась нежностью, осуждение – прощением, беспощадность – любовью.
Ключевые слова: Нижегородский театр драмы им. Горького, Девятый фестиваль им. М. Горького, «На дне», театр «Мулькёль» (Сеул), «Мещане», Театр на Васильевском, Владимир Туманов, Юрий Ицков, Михаил Николаев, «Васса», Нижегородский ТЮЗ, Илья Ротенберг, Игорь Авров, «Дачники», Московский драматический театр «Сфера», Александр Коршунов, «Коновалов», РАМТ, Олег Долин, Тарас Епифанцев, «Детство», «Коляда-театр», Николай Коляда, «Затмение солнца», Нижегородский театр «Комедія», Вадим Данцигер, «Ничего, что я Чехов?», театр «Модерн», Юрий Грымов, «Рудольф Нуреев. 48 часов», Берлинская «Русская сцена», Инна Соколова-Гордон, «Семья», «Балтийский дом», Анатолий Праудин, «Власть тьмы», Национальный театр из Белграда, Тбилисский русский театр им. А.С. Грибоедова, «Шинель», Автандил Варсимашвили.

Анастасия Иванова
А мне обидно стало за любовь
В Рязанском театре драмы прошел 4-й фестиваль «Свидания на Театральной». В афише – драматургия классическая и современная, российская и западная, разнообразные жанры и стили. Главное, чтобы все они были о любви. Автор обзора отмечает, что театральные зрители и критики, отвечая на вопросы СМИ, из года в год называют лучшими спектаклями о любви одни и те же постановки.
Ключевые слова: «Свидания на Театральной», Рязанский театр драмы, «Валентин и Валентина», Максим Ларин, Омский ТЮЗ, «Евгений Онегин», Юрий Печенежский, Русский театр им. Евг. Вахтангова, Александр Федоров, «Оркестр», театр «Нур», «Женщина из прошлого», Байрас Ибрагимов, Театр им. Вольфганга Борхерта, «Гайзенберг», Таня Вайднер, Театр эстрады им. Аркадия Райкина, «КрокодилЪ души моей», театр «Бенефис», «Как важно быть Serioznym», «Птица Феникс возвращается домой», Великолукский драматический театр, Андрей Корионов, «Снегурочка», Кинешма, Александр Огарев, «Я стою у ресторана: замуж – поздно, сдохнуть – рано», театр ФЭСТ, Екатерина Корабельник.

Дмитрий Мозговой
Инновационные процессы развития театральной инфраструктуры. На примере театральной Москвы в 2010-е гг.
Статья рассматривает формирование и развитие инфраструктуры театрального дела на примере Москвы первых десятилетий XXI в. Особое внимание автор уделяет существующей в столи-

це сети театров, проблеме свободных сценических площадок и проекту Департамента культуры города Москвы «Открытая сцена».
Ключевые слова: инфраструктура театрального дела, репертуарный театр, проектный театр, продюсерский театр, «Открытая сцена», свободные сценические площадки, СТД–ВТО РФ, Департамент культуры Москвы, Государственная программа города Москвы «Культура Москвы на 2012–2018 гг.», концепция развития театрального дела в Российской Федерации до 2020 г.

Мария Хализева
Испытатель боли
Рецензия на книгу Марины Абрамович «Пройти сквозь стены» (М.: АСТ, 2019) и одновременно попытка портрета сегодняшнего гуру жанра перформанса. Прослежен путь формирования необычной личности, описан ряд важных для творчества Марины Абрамович работ и сделан акцент на недавнем развороте к театральному искусству.
Ключевые слова: Марина Абрамович, «Пройти сквозь стены», автобиография, перевод, Сербия, Улай, перформанс, перформер, *MAI*, боль, границы, пределы, выносливость, отвага, манифесты, театр, режиссер.

Андрей Юрьев
Возвращение мистерии
Книга Михаила Пащенко «Сюжет для мистерии» – уникальный труд в отечественной гуманитарной науке, для которой филологический подход к опере стал неожиданной новостью. Автор книги, не вторгаясь в зону изучения нотных текстов и крайне осторожно затрагивая темы, связанные непосредственно с музыкальной эмпирикой, вовсе не претендует на универсальность исследования, но вносит посильный и, безусловно, ценнейший вклад в изучение творчества Вагнера и Римского-Корсакова. Вместе с тем значение этого поистине фундаментального труда не ограничивается указанными обстоятельствами. Книга должна стать настольной для любого читателя, живо интересующегося судьбами мистериальной драмы и мистериального театра в эпоху предмодерна и самого модерна.
Ключевые слова: М. Пащенко, опера, музыкальная драма, мистериальная драма, Вагнер, Римский-Корсаков, «Парсифаль», «Китеж», «Золотой петушок».

Наталья Щербакова
Легенда картины из Байё
Статья посвящена истории интерпретации картины «Сцена из комедии дель арте, сыгранная во Франции перед благородной публикой» в XIX–XXI столетиях. Автор ставит своей целью определить ее место в контексте схожих по своему сюжету и времени создания произведений рубежа XVI–XVII вв. В музей искусств и истории барона Жерара в Байё (где она хранится по сей день) работа неизвестного фламандского мастера 1570-х гг. попала с позднейшей вставкой первой трети XIX столетия – «списком действующих лиц» произведения, в котором на одних подмостках с итальянскими актерами ошибочно были перечислены представители двора французского монарха Карла IX Валуа. Таким образом, впервые в поле зрения ученых «Сцена из комедии» оказалась в «обрамлении» легенды. Дальнейшее ее изучение шло либо по пути следования мифу, либо (с середины XX в.) – его полнейшего развенчания.
Ключевые слова: «Сцена из комедии дель арте», Альберто Назелли, Тристано Мартинелли, Арлекин, дзанни, маскарад, Морис Санд, французский романтизм.

Ирина Чернова
Костюм в раннем испанском театре: случай Лопе де Руэды
В статье приводится характеристика театрального костюма эпохи становления профессионального театра в Испании на примере Лопе де Руэды, рассматриваются особенности использования грима и масок в этот период. Анализируются сохранившиеся источники, в том числе свидетельства современников, при этом особое внимание уделяется позиции Мигеля де Сервантеса.
Ключевые слова: испанский театр, театральный костюм, Мигель де Сервантес.

Елена Дунаева
Битва комедиантов, или Великая Иллюзия Пьера Корнеля
(Продолжение. См.: Вопросы театра. *Proscaenium*, 2019. № 3–4)
Статья посвящена истории создания пьесы П. Корнеля «Иллюзия». Стилистика пьесы, особенности ее художественного языка, действенный ряд и драматические характеры напрямую связаны с театральной жизнью Парижа тех лет, с рождающимся на французской сцене стилем барокко и началом формирования театрального языка французского классицизма.
Ключевые слова: П. Корнель, Академия, Мондори, Ришелье, театр *Marais*, «Иллюзия», маски итальянской комедии, французский классицизм.

Людмила Старикова
Фёдор Григорьев сын из рода костромичей Волковых
Новые документальные сведения – против мифов
Автор задает вопрос: является ли Ярославский театр им. Ф. Волкова первым профессиональным театром в России и дает на него категоричный ответ – нет, подтверждая его новыми документальными материалами. Личность «первого русского актера» Ф.Г. Волкова рассмотрена в статье во всестороннем контексте его времени: общественном, культурном и собственно театральном, социальном, экономическом, бытовом, семейном, при этом впервые приводится развернутая родословная костромичей Волковых.
Ключевые слова: род костромичей Волковых, Ф.Г. Волков, ярославские любители, московские «охотники», императрица Елизавета, Указ о вызове ярославцев в Петербург, А.П. Сумароков.

Елена Беспалова
«Легенда об Иосифе» – балет антрепризы Дягилева
Балет «Легенда об Иосифе» готовился в 1914 г. как мировая сенсация. С «Русским балетом» Сергея Дягилева впервые сотрудничали немецкий композитор Рихард Штраус и либреттисты Гуго фон Гофмансталь и Харри Кесслер. Это был переломный момент в истории труппы, на смену ушедшему Вацлаву Нижинскому приходил новый премьер – Леонид Мясин. Для Фокина это была попытка реванша после изгнания в 1912 г. На основе неопубликованных архивных источников и широкого привлечения мемуарной литературы автор делает попытку воссоздания несправедливо забытого значительного спектакля. В статье анализируется новая концепция сценографии, основанная на модернизации древнего сюжета.
Ключевые слова: С.П. Дягилев, Рихард Штраус, Гуго фон Гофмансталь, Харри Кесслер, «Легенда об Иосифе», Л.С. Бакст, М.М. Фокин, В.Ф. Нижинский, Л.Ф. Мясин, Хосе-Мария Серт.

Зоя Бороздинова
О постановках пьес Уильяма Шекспира в нацистской Германии
Статья посвящена интерпретации

пьес Уильяма Шекспира в театрах нацистской Германии.
Особое внимание обращается на постановки *Preußisches Staatstheater* – одной из главных драматических сцен Третьего рейха. Показано, что в своих посягательствах на драматурга идеологи национал-социализма столкнулись с целым рядом проблем. Некоторые из них удалось устранить относительно легко: например, в период напряженных отношений с Великобританией обойти английское происхождение автора, приравняв Шекспира к немецким классикам… Но общий гуманистический пафос пьес устранить было крайне сложно.
Ключевые слова: театр двадцатого века, нацизм, Шекспир, немецкий театр, Густав Грюндгенс.

Максим Гудков
«Железный занавес» Бродвея: Пьеса К. Симонова «Так и будет!» в США (1947)
В годы «холодной войны» одной из редких советских пьес, поставленных на американской сцене, была драма К.М. Симонова «Так и будет!» (под названием «По всему свету»). В статье анализируется влияние политической конъюнктуры и специфики коммерческого театра США на постановку отечественной пьесы. Сценическая судьба произведения Симонова за океаном исследуется в рамках социально-политического и культурного советско-американского макроконтекста послевоенного времени. На основе ранее неизвестных материалов (прежде всего, театральных рецензий из почти двух десятков американских газет, находящихся в фондах Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств, а также документов из личного фонда К.М. Симонова в РГАЛИ) дается анализ сценического воплощения драмы Симонова и его рецепции заокеанской критикой и зрителем.
Ключевые слова: американский театр, Бродвей, советская драматургия, К.М. Симонов, пьеса «Так и будет!», «холодная война», «железный занавес».

«У Мейерхольда волчьи глаза», или «Органы порядка – остановитесь». Выступление В.Н. Яхонтова в защиту ГосТИМа (1928)
В 1928 г. существование ГосТИМа оказалось под угрозой. В отсутствие В.Э. Мейерхольда, который вел во Франции переговоры о зарубежных гастролях и лечился, Наркомпрос и Главискусство предприняли наступление на ГосТИМ, отказываясь продлевать с ним договор, требуя немедленного возвращения Мейерхольда в Москву, несмотря на болезнь. Перспектива закрытия революционного и экспериментального театра вызвала бурный общественный протест. На одном из диспутов со страстной и резкой речью в защиту театра выступил В.Н. Яхонтов.
Публ., вступит. статья и коммент. Владислава Иванова
Ключевые слова: ГосТИМ, В.Э. Мейерхольд, Франция, М.А. Чехов, Наркомпрос, Главискусство, субсидия, ликвидационная комиссия, диспут, общественность.

Сергей Стахорский
Кулак и палка как орудия магии и игры
В статье рассматриваются превращения древнейших орудий человека, кулака и палки, в инструменты обряда, празднества, состязания и актерской игры. Автор показывает, что кулак и палка, служа театру на протяжении всей его истории, а с начала XX века обслуживая и кинематограф, участвуют в образовании некоторых жанров

(палочная комедия, фарс, слэпстик) и в формировании художественных приемов буффонады, бурлеска и пародии.
Ключевые слова: обряд, игра, кулачный бой, палочная комедия, фарс, балаган, пародия, бурлеск.

Елена Хайченко
От драмы к эпосу
Статья посвящена взаимодействию между эпосом и драмой в театральном искусстве со времен Древней Греции и до сегодняшнего дня. По мнению автора, внесценические персонажи становятся маркерами эпического расширения действия в драматургии и театре.
Ключевые слова: эпос, драма, внесценические персонажи, миф, ремарка, инсценировка.

Елена Двизова
Дикция актера русского театра (конец XVIII–XIX вв.) как отражение общих эстетических условий и времени
Основное содержание исследования составляет анализ материалов театральных деятелей, критиков и актеров русского театра, связанный с проблемой дикционной выразительности актера в период конца XVIII–XIX вв. Выявлено, что в эту эпоху характер речи и качество дикции актера на сцене в общем и целом зависел от театральной эстетики времени. Проанализированные факты помогли установить: понятия «дикция» и «декламация» часто выступали синонимами, что не способствовало детальному анализу технической стороны речи. Переходный период – уход от декламации к живой разговорной речи – был связан с эстетическими издержками (плохая слышимость, отсутствие четкости и ясности), так как актерская речевая работа не всегда подкреплялась художественным ее компонентом (осмысление авторского текста, психологический разбор роли, эмоциональная окраска), часто играли «под суфлера». Но заданный вектор – живое слово на сцене – способствовал необходимости создания методики сценической речи как неотъемлемой составляющей актерского мастерства.
Ключевые слова: произношение, декламация, сценическая речь, образование, речевое искусство.

annotations

Lyudmila Bakshi
The Gin Game.
The Stage And The Music
The author of the article gives a detailed analysis of the music score written by the composer Alexander Bakshi for *The Sovremennik* Theatre production *The Gin Game* staged by Galina Volchek in 2013. Valentin Gaft characterized the multilayer music score as the production's "first alto", a symphony of tones, noises and music which helped the actors to understand and feel what was happening to them.
Keywords: Galina Volchek, Alexander Bakshi, *The Sovremennik* Theatre, *The Gin Game,* Donald L. Coburn, Valentin Gaft, Liya Akhedzhakova, Dmitry Smolev, Marina Feoktistova, Tatyana Koretskaya, Damir Ismagilov, sound characters, "unwordable silence", a single, music score.

Yelena Gorfunkel
Letters from Petersburg
I. Dostoyevsky with grimaces
The production of *Crime and Punishment* with eight actors from different theatres is now on at *The Comedian's Refuge* Theatre in St. Petersburg. The word "grimaces" in the title of the article refers to Konstantin Bogomolov's typical features as stage director. These grimaces create an ironical dimension which we often lack when reading Dostoyevsky's texts. The two standpoints – Dostoyevsky's and Bogomolov's are clearly set against each other in the production. Raskolnikov indeed tried to become a superhuman and failed. The defeat followed, the repentance – didn't.
II. Japanese-style revolt
There are only six actors in the company of the Japanese theatre *Chiten* from Kioto. The theatre is led by director Motoi Miura. To stage the most famous Russian novel *Crime and Punishment*, actors from other theatres joined *Chiten's* company. The stage director and the actors did their best to make the Russian novel display a universal magnitude and moral value in a foreign country.
Keywords: *Crime and Punishment, Comedian's Refuge*, Konstantin Bogomolov, Larisa Lomakina, Dmitry Lysenkov, Marina Ignatova, Alexander Novikov, Ilya Del', Valery Degtyar, Alyona Kuchkova, Maria Zimina and Alexei Ingelevich, *Chiten*, Motoi Miura, Iohai Kobayashi, Dai Isida, Itaru Sugimoto, Kioto, Peretsburg.

Olga Yegoshina
By the side of the pond,
the river and of the magic lake
The Sverdlov Drama Theatre celebrates its 90-year anniversary. The theatre's bill includes plays of the authors: Bulgakov, Chekhov, Ostrovsky and Gogol, Gorky and Dostoyevsky, Shakespeare, Beaumarchais, Volodin and Shukshin, Sigarev and Bogayev. Among the invited stage directors are Grigory Kozlov and Vladimir Pankov, Anatoly Praudin and Vladimir Mirzoyev, Sergei Afanasiyev and Ulanbek Bayaliyev. The review of the past season includes productions: *Viy, Zheleznova Vassa. The Mother and The Seagull.*
Keywords: The Sverdlov Drama Theatre, Alexei Badayev, *Zheleznova Vassa. The Mother,* Ulanbek Bayaliyev, *Viy*, Vassily Sigarev, Dmitry Zimin, *The Seagull*, Grigory Kozlov, Alexander Bergman, Irina Yermolova, Anton Zolnikov.

Yekaterina Kretova
Faina Cooks Borsch
The author gives a critical review of the production *Faina Cooks Borsch* at the School of Modern Drama theatre. The new production of the theatre is dedicated to the 75-year anniversary of the Victory in the Great Patriotic War and is based on the memoirs of Faina Reichelgauz from the book *What I Remember… What has Gone by…*

What Troubles Me... A typical for our time reconsideration of historic formulas, a fierce opposition of ideologies, provocative actions with toppling statues, renaming streets and casting-off heroes make the topic endlessly important today.
Keywords: *Faina Cooks Borsch*, The School of Modern Drama, Faina Reichelgauz, Iosif Reichelgauz, Yelena Sanayeva, Maria Tregubova, 75-year anniversary of the Victory in The Great Patriotic War.

Vera Serdechnaya
A Human is Stronger than a Mouse or a Tale of Terror from the 1990-ies
The art director of the Bolshoi Drama Theatre in St. Petersburg Andrei Moguchy produced *A Tale of the Last Angel* at the Theatre of Nations. The stage director explores the contemporary Russian history. The roots of today – as one can conclude from the production – come from the 1990-ies, a time when the former Soviet order had collapsed, the new order had not yet strengthened, and chaos emerged from the historical breaches.
Keywords: The Theatre of Nations, *A Tale of the Last Angel,* Andrei Moguchy, Maria Tregubova, Liya Akhedzhakova, Svetlana Shchagina, Roman Mikhailov, *Heroine was Brought on Fridays,* Alexei Samoryadov, Peter Lutsyk, Sasha Sokolov.

Anastasia Ivanova
Three Evinings in TENDERvartovsk
The article is devoted to the Nizhnevartovsk Drama Theatre. The most vivid impression of the company which is on the brink of celebrating its 25-year anniversary is its professionalism and unity. There can be no random people here, everyone is aimed at the creation of the atmosphere of a "theatre-home".
Keywords: *Les Fourberies de Scapin*, Margarita Zaychikova, Vyacheslav Zaychikov, Vitaly Shemyakov, *The Witch*, Anna Naumova, Alyena Mikheeva, *Vassa Zheleznova*, Valentina Zakharko.

Galina Kovalenko
New Productions of London: Melodrama in the Interior of the Epoch
A review of productions of modern plays staged in 2019 at London theatres: Kiln Theatre, Almeida Theatre, Park Theatre, National Theatre. All of the productions (*The Son, The Weatherman, Hansard, The Doctor*) draw a portrait of a family in the context of current politics.
Keywords: *The Son*, Florian Zeller, Christopher Hampton, Michael Longhurst, *Hansard*, Simon Woods, Simon Godwin, Boris Johnson, Margaret Thatcher, Brexit, *The Weatherman*, Eugene O'Hare, *The Doctor,* Robert Icke, *Professor Bernhardi,* Arthur Schnitzler, Alice Hamilton, Juliet Stevenson, Edward Albee, Harold Pinter, Lindsay Duncan, Alex Jennings.

Lyubov Oves
Scene Designers of Pertersburg A. Orlov and I. Cherednikova: Encounter with an Opera (1998–2019)
The famous Russian scene designers traditionally associated with drama treater are for the first time presented as masters of a musical production. The author specifies all of their productions in the genres of musical comedy and opera that were staged before their cooperation with the Mariinsky Theatre started. The article tells the story of their meeting with R. Shchedrin and gives an in-depth consideration of the scenic interpretations of *The Queen of Spades* by Piotr Tchaikovsky (the Mariinsky Theatre, 1998 and 2015; the Latvian National Opera, 2005). The author attempts to peer into the creative laboratory of the artists, describe and explain the space and costume design, elicit the distinguishing features of the work in the sphere of musical theatre.
Keywords: A. Orlov, I. Cherednikova, space, costume, musical theatre, *The Queen of Spades*, V. Gergiyev, R. Shchedrin, A. Stepanyuk, A. Galibin, A. Żagars.

Ksenia Stolnaya
Gorky who has Forgiven
The 9th International Gorky Festival held by the Nizhny Novgorod Drama Theatre presented 17 productions of theatres from different countries and cities. It turned out that in most of them the Chekhov intonation resided. The great native of Nizhny sounded in a new manner. His cruelty turned to tenderness, his condemnation to forgiveness, his mercilessness to love.
Keywords: the Nizhny Novgorod Gorky Drama Theatre, the 9th Gorky Festival, *The Lower Depths*, the Mulkel Theatre (Seoul), *The Philistines*, the Theatre on Vasilyevsky, Vladimir Tumanov, Jury Itskov, Mikhail Nikolayev, *Vassa*, the Nizhny Novgorod Youth Theatre, Ilya Rotenberg, Igor Avrov, *The Summerfolk*, the Sphere Moscow Drama Theatre, Alexander Korshunov, *Konovalov,* the Russian Academic Youth Theatre, Oleg Dolin, Taras Epifantsev, *The Childhood*, Kolyada-Theatre, Nikolay Kolyada, *Eclipse of the Sun*, The Nizhny Novgorod Comedy Theatre, Vadim Dantsiger, *Never Mind that I'm Chekhov?,* the Modern Theatre, Jury Grymov, *Rudolf Nureev. 48 Hours,* the Berlin Theatre Russian Scene, Inna Sokolova-Gordon, *The Family*, The Baltic House theatre, Anatoly Praudin, *The Power of Darkness,* The Belgrade National Theatre, the Griboyedov Russian Drama Theatre in Tbilisi, *The Overcoat,* Avtandil Varsimashvily.

Anastasia Ivanova
And I Feel Sorry for Love
Ryazan Regional Drama Theatre has recently hosted the 4th *Rendez-Vous in Teatralnaya Square* festival of theatre productions on the theme of love. The bill of the festival includes modern and classic, Russian and European drama about love written in various genres and styles. The author of the review notices that both the theatre-goers and the critics name the same titles every year answering the question about the best productions.
Keywords: *Rendez-Vous in Teatralnaya Square*, Ryazan Regional Drama Theatre, *Valentin and Valentina*, Maxim Larin, The Omsk Youth Theatre, *Eugene Onegin,* Yuri Pechenezhsky, The Russian Vakhtangov Theatre (Vladikavkaz), Alexander Fiodorov, *L'Orchestre (*Jean Anouilh*),* The Nur Theatre (Ufa), *A Woman From the Past*, Bayras Ibragimov, The Wolfgang Borhert Theatre, *Heisenberg,* Tanya Weidner, The Arkady Raykin Variety Theatre, *Crocodile of My Soul*, The Benefis Theatre, *The Importance of Being Earnest*, *The Phoenix Bird Returns Home*, The Velikiye Luki Drama Theatre, Andrey Korionov, *The Snow Maiden*, Kineshma, Alexander Ogariov, *I am Standing in Front of a Restaurant*: *Too Late to Get Married, Too Early to Die*, The FEST Theatre, Yekaterina Korabelnik.

Dmitry Mozgovoy
Innovation processes of theatre infrastructure development. Through the example of theatre life in Moscow in the 2010-th
The article considers the organization and development of theatre business infrastructure through the example of Moscow of the first decades of the 21st century. A special attention is paid to the existing network of theatres, the problem of free performance venues and to the *Open Stage* project of Moscow Culture Department.
Keywords: Theatre business infrastructure, repertory theatre, project theatre, production theatre, *Open Stage*, free performance venues, The Theatre Union of the Russian Federation, Culture Department of Moscow, state program *Moscow Culture 2012–2018*, concept of development of theatre business in the Russian Federation up to 2020.

Maria Khalizeva
Pain Investigator
A critical review of Marina Abramovich's book *Walk Through Walls* (Moscow, 2019) and an attempt to portrait a modern guru of the performance genre at the same time. The author traces the route of an extraordinary personality, expands on a number

of significant for Marina Abramovich's creative activity events and stresses her recent turn to the theatre art.
Keywords: Marina Abramovich, *Walk Through Walls*, autobiography, translation, Serbia, Ulay, performance, performer, MAI, pain, frontiers, limits, endurance, bravery, manifests, theatre, stage director.

Andrey A. Yiriev
Back to Mystery
Mikhail Paschenko's book *The Plot for a Mystery-Play: Parsifal – Kitezh – The Golden Cockerel* is a unique work in Russian humanities, for which the philological approach to Opera has become an unexpected novelty. Without intruding into the study of musical texts and very carefully touching on topics directly related to musical empiricism, the author does not pretend to offer some universal research, but makes a feasible and very valuable contribution to the study of the works of Wagner and Rimsky-Korsakov. However, the significance of this truly fundamental work is not limited to these circumstances. The book should become an indispensable guide for any reader who is keenly interested in the history of mystery-drama and mystery-theater in the pre-modern and modern times.
Keywords: M. Paschenko, opera, musical drama, mystery-play, Wagner, Rimsky-Korsakov, *Parsifal*, *Kitezh*, *The Golden Cockerel*

Natalia Shcherbakova
The legend of Bayeux painting
This article is devoted to the problems of interpretation of the famous painting *Scene from the Commedia dell'Arte Played in France before a Noble Audience* throughout the XIX-XXI centuries. A few years before it has become a part of the Baron Gérard museum in Bayeux (in 1873) an extra panel with the list of *Dramatis Personae* added to the main picture. According to this erroneous adding it appeared that the masterpiece of the unknown Flemish artist represents the actors of Italian comedy and the highest noblemen of the court of Henry IX Valois on the same scene. That's how the legend about the *Scene from the Commedia* was born. Since then the picture had two perspectives of study among the scholars: one was the interpretation of the that "myth" and another – its debunking (which starts in the middle of the XX century). Of no less importance in this article is the author's goal to attempt to find the place of Bayeux panel in the context of the other paintings of its epoch (the frontier of the XVI–XVII centuries).
Keywords: *Scene from the Commedia dell'Arte*, Alberto Naselli, Tristano Martinelli, Harlequin, zanni, the masquerade, Maurice Sand, French romanticism.

Irina Chernova
Costume in early Spanish theatre: the example of Lope de Rueda
The article describes the characteristics of the theatrical costume of the era of the formation of professional theater in Spain through the example of Lope de Rueda and scrutinizes the features of makeup and masks use in this period. The author analyzes the reserved sources, including contemporary testimonies and pays special attention to the position of Miguel de Cervantes.
Keywords: Spanish theater, theatrical costume, Miguel de Cervantes.

Yelena Dunayeva
Battle of Comedians or the Great Illusion of Pierre Corneille
(Continued. See *Voprosy Teatra*. *Proscaenium*, 2019. № 3–4)
The article is devoted to the history of creation of Pierre Corneille's play *L'Illusion*. Stylistics of the play, special features of its artistic language, its active succession of events and its characters are directly connected with the theatre life of Paris of the time, with the emerging Baroque style and with the beginning of the French Classicism.
Keywords: Pierre Corneille, Academy,

Mondori, Richelieu, *The Marais* Theatre, *L'Illusion*, Italian comedy masks, French Classicism.

Lyudmila Starikova
Fyodr Grigoryev – the son of the Volkovs, natives of Kostroma. New documents debunk myths
The author asks a question if the Yaroslavl Volkov Drama Theatre was the first Russian professional theatre or not and answers categorically: no, it wasn't. It is confirmed by the new documents. The personality of the so called "first Russian actor" F.G. Volkov is scrutinized in the article in a comprehensive context of his time: public, cultural, specifically theatrical, social, economic, everyday context and family context. Genealogy of the Volkovs, natives of Kostroma is for the first time given in every detail.
Keywords: the Volkovs family from Kostroma, F.G. Volkov, Yarolslavl amateurs, Moscow "enthusiasts", Emperess Elizabeth, the Summon Decree of the Yaroslavl natives to Petersburg, A.P. Sumarokov.

Elena Bespalova
***La Légende de Joseph* – the Ballet of the Diaghilev Company**
The ballet *La Légende de Joseph* was prepared in 1914 as a world sensation. It was the first collaboration of Diaghilev's *Ballets Russes* with the German composer Richard Strauss and the authors of the libretto Hugo von Hofmannsthal and Harry Kessler. It was a turning point in the history of the company. Vaslav Nijinsky was displaced by Leonid Massine in the position of the leading dancer. For Mikhail Fokine it was a chance to reestablish his fame shattered by his dismissal in 1912. Relying on the research of the unpublished documents, the critical reviews and the memoirs of the participants the author reconstructs an important and unjustly forgotten ballet. The article gives an analysis of the new concept of scenography based on the modernization of an ancient plot.
Keywords: Sergey Diaghilev, Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Harry Kessler, *La Légende de Joseph*, Leon Bakst, Mikhail Fokine, Vaslav Nijinsky, Leonid Massine, Jose-Maria Sert.

Zoya Borozdinova
Productions of William Shakespeare's plays in Nazi Germany
The article examines the interpretations of William Shakespeare's plays in the theatres of Nazi Germany, notably in the productions of *The Prussian State Theater*, which was one of the main drama theatres of the Third Reich. The article shows that in their attacks on the playwright the ideologists of National Socialism faced several problems. Some of the problems were resolved relatively quickly, for example, in the period of tense relations with Britain, the English origin of the author was set aside, equating Shakespeare with the German classics. Nevertheless, the general humanistic pathos of the plays was extremely difficult to eliminate.
Keywords: twentieth-century theater, Nazism, Shakespeare, German theater, Gustaf Grundgens.

Maxim Gudkov
"The iron curtain" of Broadway: Simonov's play *And So It Will Be!* in the USA (1947)
One of rare Soviet plays, produced on the American stage during the Cold War, was a drama by Konstantin Simonov *And So It Will Be!* (under the title of *The Whole World Over*). This article analyses the influence of American commercial theatre and political conjuncture on the production of the Soviet play. The theatrical history of Simonov's drama in America is explored in a wide political and cultural Soviet-American macrocontext of the post-war period. The author focuses on the reception of Simonov's play and its productions in the USA on the basis of previously unknown materials (most importantly, reviews from approximately

twenty American newspapers) from the collections of the New York Public Library for the Performing Arts as well as documents of Simonov's personal papers from the Russian State Archive of Literature and Arts (Moscow).
Keywords: American theater, Broadway, Soviet plays, K. Simonov, play *And So It Will Be!* (*The Whole World Over*), The Cold War, The Iron Curtain.

"Meyerhold has the eyes of a wolf" or "Stay still the police authorities". The speech of V.N. Yakhontov in defense of The Meyerhold Theatre (GosTIM)
In absence of Vsevolod Meyerhold, who was negotiating the theatre's tour and receiving medical treatment in France, the People's Comissariat of Education (Narkompros) and the General Directorate of Literature and Art (Glaviskusstvo) made an attempt to attack GosTIM. They refused to prolong the contract with the theatre demanding that Meyerhold returned to Moscow immediately in spite of his illness. The perspective of a revolutionary and an experimental theatre being shut down raised a great objection. V.N. Yakhontov spoke ardently and sharply defending the theatre during one of the disputes.
Publication, preface and comments by Vladislav Ivanov.
Keywords: GosTIM, Vsevolod Meyerhold, France, Mikhail Chekhov, Narkompros, Glaviskusstvo, subsidy, liquidation commission, the public.

Sergei Stakhorsky
Fist and Stick as tools of Magic and Game
The article scrutinizes the transformation of such most ancient tools of man as the fist and the stick into the instruments of rite, festival, competition and acting. The author shows that, having served the theatre throughout its whole history, and from the beginning of the XX century also serving the cinema, the fist and the stick take part in the establishment of several genres (physical comedy, farce, slapstick comedy) and in the formation of artistic techniques of buffoonery, burlesque and parody.
Keywords: rite, game, pugilism, slapstick comedy, physical comedy, farce, parody, burlesque.

Elena Khaichenko
From Drama to Epic
The article is about the interaction of the epic and the drama in theatrical art from ancient Greece to the present day. According to the author, off-stage characters become markers of the epic expansion of action in drama and theater.
Keywords: epic, drama, off-stage character, myth, remark, dramatization.

Elena Dvizova
Diction of the Russian Theater Actor (Late 18th – 19th Centuries) as a Reflection of General Aesthetic Conditions and of the Time Itself
In this article the author considers materials of theatre practitioners, critics and actors of the Russian theater related to the problem of actor's diction expressiveness during the late 18th – 19th centuries. It was found that in this era the actor's stage speech / diction patterns depended on the theatrical aesthetics of the time. The facts analyzed in this research helped to identify that the concepts of "diction" and "recitation "often used as if they were synonyms, which did not contribute to the detailed analysis of the technical side of speech. Since the actor's speech work was not always supported by its artistic component, prompters were often used. But the plotted vector was a living word on the stage, and this promoted the need to establish a stage speech technique as an integral part of acting.
Keywords: pronunciation, recitation, stage speech, education, speech art.

об авторах

Бакши Людмила Семеновна
Кандидат искусствоведения, профессор МГИМ имени А.Г. Шнитке. Член Союза композиторов России, член СТД РФ. Автор свыше 100 статей по проблемам современного искусства в специализированных научных изданиях, журналах, газетах, в том числе «Музыкальная академия», «Театр», «Знамя», «Октябрь».
Контакты: ludmila.bakshi@gmail.com

Беспалова Елена Романовна
Искусствовед, историк искусства, автор книги «Бакст в Париже» (2016, Буксмарт, Москва) и более 30-ти научных публикаций по истории художественной культуры Серебряного века, искусству русской эмиграции 1920-х гг., а также по проблемам дизайна в области моды первой половины XX в. Почетный член Российской академии художеств. Переводчик с английского языка. В разные годы была куратором английских версий отечественных художественных журналов «Артхроника», «Искусство», «Русское искусство». Последние 10 лет посвятила углубленному изучению творчества Л.С. Бакста. Научный консультант каталога выставки Л.С. Бакста в ГМИИ им. А.С. Пушкина (8 июня – 4 сентября 2016), входит в авторский коллектив издания.
Контакты: bespalova_er@mail.ru

Бороздинова Зоя Викторовна
Государственный институт искусствознания, сектор современного искусства Запада, аспирант.
Контакты: ohmarcello1@gmail.com

Горфункель Елена Иосифовна
Театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ). Лауреат премии имени А. Кугеля (2003).
Контакты: egorfunkel@mail.ru

Гудков Максим Михайлович
Актер театра и кино, театральный педагог, старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9.
Контакты: gudkov@smolny.org
m.gudkov@spbu.ru

Двизова Елена Викторовна
Российский институт театрального искусства – ГИТИС, кафедра сценической речи, аспирант.
Контакты: st-elena@mail.ru

Дунаева Елена Александровна
Доктор искусствоведения, заведующая кафедрой искусствоведения Театрального института имени Бориса Щукина, ведущий научный сотрудник сектора современного искусства Запада ГИИ искусствознания, профессор кафедры истории театра и кино РГГУ, член Ученого совета Театрального института им. Б. Щукина, член жюри ряда театральных фестивалей и конкурсов драматургии, заслуженный работник Высшей школы.
Контакты: celimena@mail.ru

Егошина Ольга Владимировна
Профессор, доктор искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского сектора Школы-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

Иванов Владислав Васильевич
Доктор искусствоведения, заведующий сектором театра Государственного института искусствознания. Редактор-составитель альманаха «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века» (Вып. 1–5), «Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства»: В 2 т. М.: Индрик, 2011. Член экспертного совета по искусствоведению РГНФ. Лауреат Международной премии Станиславского в номинации «Театроведение» за цикл историко-театральных работ в альманахе «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века» (2010). Премия Правительства г. Москвы и министерства культуры РФ за монографию «Русские сезоны театра "Габима"» (М.: АРТ, 1999) в номинации «Искусствоведение» (2005).
Контакты: vladislavivanov09@yandex.ru

Иванова Анастасия Павловна
Театровед, театральный критик. Окончила РАТИ–ГИТИС (театроведческий факультет, курс Б.Н. Любимова), аспирантка Государственного института искусствознания. Автор статей в журналах «Станиславский», «Театральная жизнь», «Планета красота», а также газетах «Дом актера», «Вечерняя Москва», «Независимая».
Контакты: nikastasy@gmail.com

Коваленко Галина Вячеславовна
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств, историк театра.
В ее переводе вышли монографии «Театр абсурда» М. Эсслина, «Лев Додин и Малый драматический театр. Рождение спектакля» М. Шевцовой, пьесы «Суета сует» Г. Пинтера, *Love, Love, Love*... М. Бартлетта.
Контакты: galinadrama@mail.ru

Кретова Екатерина Георгиевна
Музыковед, музыкальный критик, кандидат искусствоведения. Музыкальный обозреватель газеты «Московский комсомолец», заведующая литературной частью и директор московского театра «Школа современной пьесы».
Контакты: kretova@neglinka29.ru

Мозговой Дмитрий Александрович
Заместитель председателя СТД РФ. Арт-директор фестивалей молодой режиссуры «АРТМИГРАЦИЯ» и «АРТМИГРАЦИЯ – детям», арт-директор Международной летней театральной школы СТД РФ, создатель арт-площадки «Боярские палаты СТД РФ», ведущий программы «Мозговой штурм» на радио «Культура», исполнительный директор журнала «Театр», педагог продюсерского факультета Российского института театрального искусства – ГИТИС, продюсер спектакля для одного зрителя в Центральной научной библиотеке СТД РФ (номинация на премию «Золотая маска»-2020), член экспертных советов грантовых программ министерства культуры Российской Федерации и Департамента культуры города Москвы.
Контакты: stop_art@mail.ru

Овэс Любовь Соломоновна
Кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств (Санкт-Петербург). Автор альбомов: «Художники сцены. Наследие Санкт-Петербургского академического театра оперы и балета им. М.П. Мусоргского» (2004), «Театр Ольги Саваренской» (2008), «Время Доррера» (2013). Член Ученого совета ГЦТМ им. А.А. Бахрушина и редколлегии журнала «Сцена».
Контакты: lubovoves@yandex.ru

Сердечная Вера Владимировна
Кандидат филологических наук. Публикуется в журналах «Театр», «ПТЖ», газете «Экран и сцена» и др. Эксперт не-

скольких драматургических конкурсов.
Контакты: rintra@yandex.ru

Старикова Людмила Михайловна
Историк театра России XVIII века, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник сектора театра Государственного института искусствознания. Сфера научных интересов: документальное исследование истории театра России XVIII столетия. Автор 8 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).
Контакты: liudmistar@gmail.com

Стахорский Сергей Всеволодович
Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории и истории культуры Института кино и телевидения (Москва); автор книг «Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века» (1991), «Искания русской театральной мысли» (2008), «Театральная культура Древней Руси» (2015) и др.
Контакты: stakhorskisv@yandex.ru

Стольная Ксения Евгеньевна
Студентка театроведческого факультета Российского института театрального искусства – ГИТИСа.
Контакты: 5758583@mail.ru

Хайченко Елена Григорьевна
Профессор кафедры зарубежного театра Российского института театрального искусства – ГИТИС, доктор искусствоведения. Ведущий научный сотрудник сектора современного искусства Запада Государственного института искусствознания.
Контакты: ekhaychenko@gmail.com

Хализева Мария Валентиновна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра ГИИ, обозреватель и редактор газеты «Экран и сцена».
Контакты: mariakha@mail.ru

Чернова Ирина Алексеевна
Выпускник Российского института театрального искусства – ГИТИС
Контакты: chernovairina21@gmail.com

Щербакова Наталья Вадимовна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. Историк изобразительного искусства
Контакты: shcherbakova_n88@mail.ru

Юрьев Андрей Алексеевич
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург). Автор монографии «Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена» (СПб., 2013), а также многочисленных научных статей, опубликованных в России и за рубежом. Подготовил комментированное издание драм Ибсена «Кесарь и Галилеянин» и «Росмерсхольм» в серии «Литературные памятники» (СПб., 2006). Стипендиат Ученого совета Норвегии (Norges forskningsråd: 1993, 1997, 1999–2000), неоднократно проходивший научную стажировку в Центре изучения Ибсена при Университете в Осло (*Senter for Ibsen-studie*r, *Universitetet i Oslo*). Член Международного ибсеновского комитета 1997–2000 (International Ibsen Committee 1997–2000).
Контакты: andr_ibsen@mail.ru

about authors

Bakshi Lyudmila
PhD in Art History, Professor of the Schnittke Moscow State Institute of Music. Russian Composers' Union member, member of the Theatre Union of Russia. Author of more than 100 articles on the problems of contemporary art published in specialized scientific publications, magazines, newspapers, including *Muzykalnaya Academia*, *Theater*, *Znamya*, *Oktyabr*.
Contacts: ludmila.bakshi@gmail.com

Bespalova Elena
Art critic, art historian; author of the book *Bakst in Paris* (2016 Buksmart, Moscow) and over 30 publications on the history of the Silver Age art culture, the art of Russian emigration of the 1920s, as well as on problems in the field of fashion design of the first half of the XX century. Honorary Member of the Russian Academy of Arts. Translator from English. Over the years she has been the curator of the English versions of Russian art magazines *Art Chronika*, *The Art*, *Russian Art*. The last 10 years devoted to an in-depth study of creativity of L.S. Bakst. Academic consultant of the catalogue of L.S. Bakst exhibition in GMII A.S. Pushkin Museum. (8 June – 4 September 2016), part of the author's publication team.
Contacts: bespalova_er@mail.ru

Borozdinova Zoya
Postgraduate student of Contemporary Art of the West at the State Institute for Art Studies.
Contacts: ohmarcello1@gmail.com

Chernova Irina
Graduate of The Russian Institute of Theatre Arts – GITIS
Contacts: chernovairina21@gmail.com

Dunaeva Yelena
Doctor of Arts, Head of the Art Studies Department at Boris Shchukin Theatre Institute, leading researcher of the Contemporary Art of the West at the State Institute for Art Studies, Professor of Theatre and Cinema History at Russian State University for the Humanities, member of the Academic Council of Boris Shchukin Theater Institute, jury member of a number of theatrical festivals and drama contests, Honored Worker of the Higher School.
Contacts: celimena@mail.ru

Dvizova Elena
Russian Institute of theatre arts – GITIS,
the Scenic speech Department
PHd student.
Contacts: st-elena@mail.ru

Gorfunkel Yelena
Theatre critic, theatre historian, PhD in Art History, Professor at the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg), A. Kugel Prize winner (2003).
Contacts: egorfunkel@mail.ru

Gudkov Maxim
Theatre and movie actor, acting teacher
senior lecturer of Department of interdisciplinary art studies and practices of Faculty of liberal arts and sciences of Saint Petersburg State University 7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation.
Contacts: gudkov@smolny.org
m.gudkov@spbu.ru

Ivanov Vladislav
Dr. habil. in Arts, head of the Theater Sector of the State Institute for Art Studies. Editor-compiler of the almanac *Mnemosyn. Documents and facts from the history of the Russian theatre of the twentieth century* (Issue 1–5), *Eugene Vakhtangov.*

Documents and evidence: In 2 volumes. Moscow: Indrik, 2011. Member of the expert council for art studies of the Russian State Humanitarian Scientific Fund. Laureate of the Stanislavsky International Prize in the category «Theater Studies» for the cycle of historical and theatrical works in the almanac *Mnemosyn. Documents and facts from the history of the Russian theatre of the twentieth century* (2010). Prize of the Government of Moscow and the Ministry of Culture of the Russian Federation for the monograph *Russian Seasons of the Theater» "Habima"* (Moscow: Artist, Director, Theater, 1999) in the category «Art History» (2005).
Contacts: vladislavivanov09@yandex.ru

Ivanova Anastasiya
Theatre historian and critic. Graduated from Russian University of Theatre Art (GITIS), course mastered by B. Lybimov. Postgraduate student at the State Institute for Arts Studies. Author of theatre articles for different magazines (*Stanislavsky*, *Teatralnaya zhizn*, *Planeta Krasota*) and newspapers (*Dom Aktera*, *Vechernyaya Moskva*, *Nezavisimaya*).
Contacts: nikastasy@gmail.com

Khaichenko Elena
Dr. habil. of Art Criticism, Professor of the World Theatre History at the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). Leading Researcher of Western Contemporary Art Sector at the State Institute for Art Studies.
Contacts: ekhaychenko@gmail.com.

Khalizeva Maria
PhD in Art History; Senior Assosiate at the Theatre Sector at the State Institute for Art Studies. Columnist and editor at *Ekhran i Stsena*.
Contacts: mariakha@mail.ru

Kovalenko Galina
PhD in Art History, professor of Foreign Arts at the Russian State Institute of Performing Arts, art historian, translator of M. Esslin's *The Theatre of Absurd*, *Dodin and the Maly Drama Theatre. Process to Performance* by Maria Shevtsova and H. Pinter's *Ashes to Ashes*, M. Bartlett's *Love, Love, Love*.
Contacts: galinadrama@mail.ru

Kretova Yekaterina.
Musicologist, journalist, music critic, PhD in Art History. Graduated from the Gnessin Academy of Music (theory of music) and took a postgraduate course at Moscow State Tchaikovsky Conservatory (philosophy), music reviewer of the *Moskovsky Komsomolets* newspaper, literary manager and director of Moscow theatre the School of Modern Drama.
Contacts: kretova@neglinka29.ru

Mozgovoy Dmitry
Deputy Chairman of the Theatre Union of Russia (STD RF). Art director of the festival of young stage directors' *ARTMIGRATION* and *ARTMIGRATION for Kids*, art director of the International Summer Theatre School of the STD RF, the creator of art platform *Boyar Chambers* of the STD RF, host of the *Brainstorm* program (Radio Culture), executive director of the *Teatr* magazine. Lectures at the Producing Department at the Russian Institute of Theatre Art (GITIS). Producer of a one-spectator production at the Central Scientific Library of the STD RF (nomination for the *Golden Mask* award, 2020). Expert at the grant programs of the Russian Ministry of Culture and Culture Department of Moscow.
Contacts: stop_art@mail.ru

Oves Lyubov
PhD, associate Professor, leading researcher of the Theatre sector at the Russian Institute of Art History (St. Petersburg). The author of the albums: *The Stage Designers, the Legacy of the St. Petersburg Academic Theatre of Opera and Ballet Named after M.P. Mussorgsky* (2004), *Theatre of Olga Savarenskaya* (2008), *The Time*

of Dorrer (2013). Research Council member of the Bakhrushin State Central Theatre Museum and of the Editorial Board of the magazine *Stsena*.
Contacts: lubovoves@yandex.ru

Serdechnaya Vera
PhD in Philology. Author of *Teatr, Peterburgsky Teatralny Zhurnal, Ehkran i Stsena* and other magazines. Expert of a number of Drama awards.
Contacts: rintra@yandex.ru

Shcherbakova Natalia
PhD in Arts, Senior researcher in The State Institute for Art Studies. Fine art historian.
Contacts: shcherbakova_n88@mail.ru

Stakhorsky Sergei
Doctor of Arts, Professor, Head of the Theory and History of Culture Chair at the Institute of Cinema and Television (Moscow). The author of books *Vyacheslav Ivanov and the Russian Theatre Culture of the Early XX Century* (1991), *The Strivings of the Russian Theatre Thought* (2008), *Theatrical Culture of the Ancient Rus* (2015) and others.
Contacts: stakhorskisv@yandex.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 8 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).
Contacts: liudmistar@gmail.com

Stolnaya Ksenia
Student of Theater Studies faculty of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).
Contacts: 5758583@mail.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

Yuriev Andrey
PhD in Art History, Professor at the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg). Author of numerous articles published in Russia and abroad, including monograph *A Mystery Play Tradition in Henrik Ibsen's Theater* (2013). Prepared the critical edition of Ibsen's *Emperor and Galilean* and *Rosmersholm* within the academic book-series of Literary Monuments (St. Petersburg, Nauka, 2006). A scholarship holder of the Research Council of Norway (Norges forskningsråd: 1993, 1997, 1999–2000) for a scientific internship at the Center for Ibsen Studies in Oslo (Senter for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo). A member of the International Ibsen Committee 1997–2000.
Contacts: andr_ibsen@mail.ru

Pro Present

main persons	10	Lyudmila Bakshi ***The Gin Game*.** **The Stage And The Music**
stage opening	20	Yelena Gorfunkel **Letters from Petersburg.** **I. Dostoyevsky with grimaces** **II. Japanese-style revolt**
	36	Olga Yegoshina **By the side of the pond,** **the river and of the magic lake**
	44	Yekaterina Kretova **Faina Cooks Borsch**
	52	Vera Serdechnaya **A Human is Stronger than a Mouse** **or a Tale of Terror from the 1990-ies**
close up	60	Anastasia Ivanova **Three Evinings in TENDERvartovsk**
	74	Galina Kovalenko **New Productions of London:** **Melodrama in the Interior of the Epoch**
	90	Lyubov Oves **Scene Designers of Pertersburg** **A. Orlov and I. Cherednikova:** **Encounter with an Opera (1998–2019)**
festivals	104	Ksenia Stolnaya **Gorky who has Forgiven**
	122	Anastasia Ivanova **And I Feel Sorry for Love**
searching for a new stage	130	Dmitry Mozgovoy **Innovation processes of theatre infrastructure development.** **Through the example of theatre life in Moscow in the 2010-th**

Pro Books

146 Maria Khalizeva
Pain Investigator

158 Andrey Yiriev
Back to Mystery

Pro Memoria

theátro

174 Natalia Shcherbakova
The legend of Bayeux painting

196 Irina Chernova
Costume in early Spanish theatre: the example of Lope de Rueda

220 Yelena Dunayeva
Battle of Comedians or the Great Illusion of Pierre Corneille

230 Lyudmila Starikova
Fyodr Grigoryev – the son of the Volkovs, natives of Kostroma. New documents debunk myths

stories about theatre

252 Elena Bespalova
***La Légende de Joseph* – the Ballet of the Diaghilev Company**

280 Zoya Borozdinova
Productions of William Shakespeare's plays in Nazi Germany

296 Maxim Gudkov
"The iron curtain" of Broadway: Simonov's play *And So It Will Be!* in the USA (1947)

our publications

316 **"Meyerhold has the eyes of a wolf" or "Stay still the police authorities". The speech of V.N. Yakhontov in defense of The Meyerhold Theatre (GosTIM)**
Publication, preface and comments by Vladislav Ivanov

studies

340 Sergei Stakhorsky
Fist and Stick as tools of Magic and Game

376 Elena Khaichenko
From Drama to Epic

404 Elena Dvizova
Diction of the Russian Theater Actor (Late 18th – 19th Centuries) as a Reflection of General Aesthetic Conditions and of the Time Itself

Appendix

424 **Annotations**

437 **About authors**

к сведению авторов

Редакционный совет журнала «Вопросы театра» рассматривает материалы, присланные для публикации, при обязательном соблюдении следующих требований:

1. допустимый объем статьи – до 1,5 учетно-издательских листов (60 000 знаков с пробелами);
2. количество иллюстраций (если они предполагаются) согласовывается с редакцией;
3. таблицы, графики, нотные тексты не публикуются;
4. тексты и иллюстрации принимаются на электронных носителях (CD) с распечаткой (в 2-х экземплярах) за подписью автора и по e-mail: proscaenium@yandex.ru;
5. экспертную оценку рукописей проводит Редакционный совет журнала.

К статье обязательно прилагаются:

1. краткая аннотация с названием статьи на русском и английском языках (до 800 знаков с пробелами) с указанием ключевых слов (от 5 до 10);
2. сведения об авторе на русском и английском языках (с указанием ученой степени, ученого звания, места работы, почтового адреса с индексом, телефона, e-mail).

Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо:

1. указание кафедры и факультета учебного заведения или названия научного учреждения;
2. рецензия научного руководителя, ведущего специалиста или направляющей организации, заверенная печатью (в 2-х экземплярах).

Правила оформления статей и иллюстраций:

1. тексты принимаются в формате MS Word;
2. имя автора и название статьи даются строчными буквами;
3. все примечания отмечаются сквозной нумерацией и даются в конце текста;
4. примечания на иностранных языках должны строго соответствовать правилам грамматики;
5. кавычки используются в виде «елочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате TIF, JPG (разрешение от 300 до 600 dpi);
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

С аспирантов и соискателей докторской степени плата за публикации не взимается.

Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.

Все указанные параметры обусловлены новыми правилами, установленными в 2008 году Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки России (ВАК) для изданий, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий».

information for authors

The Editorial Board examines the materials submitted for publication only if they fully meet the following requirements:

1. acceptable article size is up to 60 000 characters with spaces;
2. the number of illustrations (if proposed) shall be agreed with the editors;
3. tables, graphs and musical texts are not published;
4. the texts and illustrations are accepted on electronic media (CD) with the printout (2 copies) signed by the author or by e-mail: proscaenium@yandex.ru;
5. manuscripts are examined by the Editorial Board of the journal.

The article should be attached with:

1. a brief abstract of the article in Russian and English (up to 800 characters with spaces) and key words (5 to 10);
2. information about the author in Russian and English (with indication of scientific degree, scientific title, workplace, mailing address including zip code, phone, e-mail).

For graduate and doctoral students required:

1. to specify the Department and faculty of the institution or names of scientific institutions;
2. the stamped review from scientific supervisor, a leading specialist or the sending organization (2 copies).

Submission rules for texts and illustrations:

1. texts are accepted in MS Word format;
2. the author's name and article title are given in small letters;
3. the numbering of all notes must be continuous and the notes are given at the end of the text;
4. notes in foreign languages must conform strictly to the grammar rules;
5. quotation marks are used in the form of « »;
6. illustrations are accepted in TIF, JPG (resolution from 300 to 600 dpi);
7. captions below the illustrations should include the title of the artwork, the name of the author, performers, year and place of creation.

Post-graduate students and doctoral candidates will not be charged the fee for publication.

Materials that do not comply with these requirements will not be considered.

All of these requirements are enacted by the new rules established in 2008 by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russia (VAK) for publications included in the «List of leading reviewed scientific journals and publications».

ГИИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

вопросы театра
PROSCAENIUM

Главный редактор: В.А. Щербаков
Предпечатная подготовка: С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург
Корректор: А.В. Мартынова

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993 гг. Издание было возобновлено в 2006 году. Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону театральной журналистики. Цель журнала – вспомнить опыт корифеев театроведческой науки, которые умели сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и настоящее, старые и новые смыслы. Издание предназначено театроведам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер.

The journal as a whole is devoted to the topical theatre problems and continues the tradition of the almanac *Voprosy Teatra*, which was published in the Institute for Art Studies from 1965 to 1993. The edition was resumed in 2006. Life and theatre are different today. The theatrology is increasingly focused on the study of the theatre's past; theatre criticism is increasingly drifting in the direction of theatrical journalism. The purpose of the journal is to recall the experience of theatre studies coryphaeuses who knew how to join theory and practice, how to link past and present, old and new meanings. The edition is intended to theatre critics, art historians, culture experts, lecturers and students of humanitarian universities, as well as just theatregoers who love theatre and believe that it does not die.

Адрес редакции:
125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5, Государственный институт искусствознания. Редакция журнала «Вопросы театра».
Контактный тел.: +7(903) 574-01-83
e-mail: proscaenium@yandex.ru

Editorial Office Address:
The Editorial Board of «The Problems of the Theatre».
125009, Moscow, Kozitsky pereulok 5, The State Institute for Art Studies.
Contact phone: +7(903) 574-01-83
e-mail: proscaenium@yandex.ru

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-30075.
отпечатано в ООО «РПЦ Офорт», 105118, г. Москва, проспект Буденного 21, стр. 2,
тел. (495) 22 33 88 7, www.ofort2000.ru