вопросы театра
PROSCAENIUM

2021 № 3–4

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный институт искусствознания

РОССИЙСКИЙ ФОНД КУЛЬТУРЫ

РЕДАКЦИЯ:
Главный редактор
В.А. Щербаков

Редакторы
Н.Г. Ефремова
М.А. Тимашева

Ответственный секретарь
Н.А. Скоморохова

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

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

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

Вопросы театра. Proscaenium. 2021. № 3–4. – М.: Государственный институт искусствознания, 2021. – 536 с., ил.

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

Pro настоящее

крупным планом	10	**Когда дышать становится лучше… Рассказ Инны Соловьевой Дмитрию Крымову**
зеркало сцены	26	Вадим Щербаков **Вся эта ерунда**
	36	Елена Горфункель **Шекспир, Бутусов, Эренбург на перекрестке**
	46	Екатерина Омецинская **На языке подрастающих поколений. Григорий Лифанов: «Бесы. Осколки фальшивых идей»**
	54	Виктория Пешкова **Дорога к Вахтанговскому**
первые сюжеты	70	Мария Хализева **Закаты Европы**
структура действия	94	Галина Коваленко **Шекспир на английской сцене: 1997–2015**
	110	Владимир Колязин **«Свет разума не остановишь». Опыт прочтения «Ромула Великого» Фридриха Дюрренматта**
опыт и размышления	120	Рейн Агур **Ощущение движения куклы**
	132	Елена Горфункель **Форма может быть любой. Но я не хочу другого содержания**

Pro книги

	142	Наталья Скороход **Цель – ничто, всё – в движении**
	154	Надежда Ефремова **Слово и дело**
	160	Ольга Абрамова **Что можно «переоткрыть» в К.С. Станиславском**

Pro memoria

феатрон	170	Наталья Щербакова **«Театр Арлекина», или Карьера второго дзанни итальянской комедии масок на парижской сцене и в изобразительном искусстве Франции в конце XVI–XVII вв. Часть 2**
	208	Ксения Стольная **Пульчинелла. Рождение маски**
	234	Елена Дунаева **Мариво и Арлекин. Истоки стиля**
	252	Надежда Ефремова **Рождественские декламации Симеона Полоцкого и школьный театр**
	274	Анна Старикова **Андреас Грифиус. У истоков немецких придворных окказиональных театральных действ XVII в.**
	286	Людмила Старикова **Документальное расследование 270 лет спустя. Аренда, субаренда и «рейдерский захват» здания театра «Немецкой комедии» в Москве 1750-х гг.**
штудии	302	Александр Наумов **Сдайся мечте невозможной… О музыке к незавершенной постановке драмы «Роза и крест» в Московском Художественном театре**
	324	Андрей Юрьев **«Претенденты на престол» Хенрика Ибсена в сценическом прочтении Эдварда Гордона Крэга**
театральные истории	358	Герман Марченко **Вахтангов и ученики**
	370	Константин Черкасов **«Пиковая дама» = «Три сестры»? Заметки о неосуществленной Вл.И. Немировичем-Данченко постановке оперы Чайковского «Пиковая дама»**

384 Беатрис Пикон-Валлен
Жан-Луи Барро и японский театр

390 Алексей Бартошевич
«Конец времен»

наши публикации

394 **«На сей раз стоит аплодировать, затем восхищаться и размышлять»**
Публикация, предисловие и комментарии С.Г. Сбоевой

420 **Скитания «Габимы»**
Из писем Л.М. Пудаловой (1926–1928)
Публикация, вступительная статья и комментарии В.В. Иванова

448 Сергей Черкасский
Эмоциональная память *vs* действие в «Уроках» Болеславского

460 Ричард Болеславский
Третий урок мастерства актера: Драматическое действие

470 Ричард Болеславский
Четвертый урок мастерства актера: Создание характера
Публикация, перевод, подбор иллюстраций и комментарии С.Д. Черкасского

496 **Айседора Дункан в воспоминаниях Стефаниды Рудневой**
Публикация И.В. Дмитриевой и И.Е. Сироткиной. Вступительное слово, комментарии И.Е. Сироткиной

Аппендикс

510 **Аннотации**
Авторы

Pro настоящее

Когда дышать становится лучше…

Рассказ Инны Соловьевой
Дмитрию Крымову

И.С. — Ну так что, попробуем начать это занятие…
Д.К. —Хорошо…

И. Соловьева

И.С. — Когда мне предложили что-нибудь сказать к открытию «Современника», я поняла одну простую вещь: я совершенно не помню, было ли это связано с открытием и не помню последовательности спектаклей, которые я там увидела. И вообще, если совершенно серьезно, то это меньше всего похоже на то, что я хорошо помню по датам, по лицам, по точным текстам, которые так или иначе там были произнесены или продуманы, это, ей Богу, я не знаю. Само рождение «Современника» было для меня абсолютно каким-то домашним и бытовым событием, потому что оно и проходило как-то в основном в квартирах людей, которых я знала. В замечательном доме у Виталия Виленкина на Курсовом переулке (насколько я понимаю в том же самом доме, построенном где-то в начале тридцатых, если я не ошибаюсь, ну прямо скажем, не самое благословенное время строительства в России, да и где-бы то ни было), ну в общем, в довольно крепком доме, где, по-моему, жил и Толя Эфрос, недавно женившийся на Наташе Крымовой…

Д.К. — И я тоже там жил.

И.С. — Да, ты тоже там жил, но ты там жил уже несколько погодя, в ту самую минуту, когда ты там родился.

Ну ладно это не имеет никакого значения… Я к тому, что, в общем, что подумать об этом времени мне захотелось, и это слишком даже

близко ложилось на несколько странных мыслей, которые за последний может быть год просто меня одолевают. Мне страшно интересно стало понять, почему вдруг становится лучше. Не мне конкретно в каких-то жизненных обстоятельствах, я почти всегда знаю, от чего мне стало лучше, так же как знаю, от чего мне стало хуже. И как, в общем, стараться, чтобы чаще было лучше. Это я приблизительно представляю себе и совершенно не знаю, что делается со страной. Почему в стране вдруг без всяких на то оснований, в стране довольно темно освещенной, странной, мучительной по своей истории, с перемежающимися ужасными периодами, ужасными постыдными событиями, которые странно и страшно пересказывать, да еще вспоминать тех людей, которые на горе себе и на горе своей репутации оказались с этим связаны, как почему в этой самой стране вдруг что-то меняется.

Это легко связать с какими-то социальными явлениями, но чаще всего социальные явления противоречат тому, чтобы возник просвет. Чаще всего выходило иначе. Вот, допустим, можно считать неизбежным просветом конец Второй мировой войны, произошедшей в мае, соответственно, 1945 г. Конечно, это был просвет. Но с какой властностью Иосиф Виссарионович Сталин, остававшийся во главе этого государства еще на протяжении восьми лет, взялся за все свои рычаги управления, орудия пыток, орудия благословения, что действовало примерно так же, как и орудие наказаний. Это ужасно. Так что ждать, что будет лучше вроде было не с чего… А неизвестно почему стало действительно лучше. И вот именно с этой минуты, когда вдруг неизвестно почему стало становиться лучше, прорисовались события, которые вовсе не войдут в историю как великие события в истории театра, в истории драматургии, в истории русской нравственности, нет, но вдруг стало почему-то лучше. Я не знаю, как употребляется слово «лучше», но может быть слово «лучше» не имеет никакого реального значения, но стало светлее – это точно. Стало дышаться приятнее, то есть именно не легче дышаться, а лучше. Воздух изменился к чему-то… То ли он стал теплее, то ли он стал свежее, то ли он стал пахнуть иначе, приносить иные ароматы. Слово «ароматы» не подходит к этой эпохе, не подходит и к эстетике тех, кто бурно начал собираться вокруг неизвестно чего еще. Ведь «Современник» не имел ничего похожего на серьезную программу, кроме собственных желаний Виленкина, чтобы его лекции по истории Художественного театра, оказались, так сказать, приглашением, попыткой вернуться к идеалам этого театра. Просто рассмотреть какие-то прекрасные спек-

такли. Возникла, так сказать, горячая мечта о том, чтобы обязательно поставить «Доктора Штокмана». И, действительно, был потом поставлен «Доктор Штокман», и ничего особенно хорошего в этой постановке не было, хотя играл Игорь Кваша, очень хороший, очень милый и умный и обаятельный актер. Но совершенно не имело никакого значения, что этот спектакль возник, он мог и не возникать.

Д.К. — Что возникло?

И.С. — Вот для ответа мне страшно хотелось бы вернуться к ощущениям этого странного промежутка между маем 1945 г. и какими-то днями 1956-го, когда был выпущен спектакль «Никто»…

Да он и не был выпущен, в том-то и дело: просвет просветом, а ведь Художественный театр отказался признать и пустить к себе под крышу, казалось бы, уже принятую под эту крышу молодую студию. Перед спектаклем «Никто» так сказать, закрыли двери. Нам он не нужен. Какой спектакль? Какой «Никто»? При чем здесь Эдуардо де Филиппо? Вообще, что за странная ориентация на итальянское кино? А это не была ориентация. Это был воздух. Вот это поразительное ощущение воздуха, которым вдруг стало легко, интересно кроме всего прочего дышать.

Это был новый воздух. Связанный со старым воздухом? Да, конечно. С какими-то мечтами, как все мечты неточными. Не сбывающимися.

А как люди шли на этот непонятный, неизвестно откуда, неизвестно к чему приглашающий зов…

В это самое время появилась вообще необыкновенная способность людей снова получать радость от того, что они понимают друг друга. Что между ними что-то происходит хорошее. Нет, это не романы, хотя конечно и романы тоже; это не влюбленность в какую-то мысль, в какой-то художественный замысел, хотя и это тоже. Это что-то совсем другое, это иного рода зов. Иные возможности, которые вдруг оказывается у тебя есть, и ты их несешь. И ты ими, которые в тебе есть, можешь радовать остальных. Это даже не зависит от того, в какой мере ты талантлив. А ведь люди, приглашенные в студию, были очень неравномерно талантливы. Уже тогда, в какой-то самой примитивной мере, можно было понять, что Толя Эфрос гениален. Это можно было понять. В нем было веяние гения, это так оно и было, он был одарен именно гениальными возможностями и осуществил их в дальнейшем, и именно таким и входит в историю мирового театра. Вот уж было бы интересно

попытаться расширить это и понять, в какой связи это со всем остальным. С прекрасным движением всего шара. Вот это прекрасное движение всего шара, больше всего меня и волнует. Как он двигался это шар? Вот этот самый, на котором мы все существуем, тот самый, куда столько народу зарыли. Есть очень хорошая строка о ком-то из погибших на войне:

«…Его зарыли в шар земной,
А был он лишь солдат,
Всего, друзья, солдат простой,
Без званий и наград.
Ему как мавзолей земля….»

[Первые строки стихотворения Сергея Орлова, написанного в 1944 г.]

Вот это, с одной стороны, ощущение земли, в которую зарыто столько наших, лучших, не хуже тех, которые остались живы, многие может быть даже и лучше многих, не знаю. От них не всходят цветы… Нет, не всходят.

У меня немножко голос пропадает, прости… Ты меня хорошо слышишь, или нет?

Д.К. — Да, очень, очень…

И.С. — Толя Эфрос совершенно не чувствовал себя ни представителем этого погибшего поколения, ни заместителем его, ни рупором его… Он выжил просто чудом. По году своего рождения он вполне мог погибнуть на фронте, мальчиков его года рождения уже брали. Толя, остался жив, он даже, по-моему, не был на фронте. Даже не знаю, был ли? Вообще были замечательные странности этого времени. Никто не спрашивал. Условно говоря, если ты знал, что человек сирота. Никто не спрашивал, где твои родители. На самом деле понятно одно из двух: либо погибли на фронте, либо «десять лет без права переписки», мы знаем, что это такое за десять лет и как они длятся, переходя в вечность. И как они никогда не переходят в вечность, потому что они все равно остаются «вечно живыми».

И какое пошлое название для пьесы «Вечно живые», какое прекрасное название для пьесы «Вечно живые». Какой странный и

поразительный персонаж этот Виктор Розов. Все потом будут возмущаться и удивляться: Боже мой, что же вы нашли в этом посредственном авторе, так сказать, сентиментальном и т.д. Да, именно в нем мы и нашли. Именно то самое, что так жестоко и реально истреблялось и реальными бомбежками, реальными лагерями, реальными «без права переписки», реальными слезами оставленных и разрушенных, гибнущих остатков семей. Да. Это все про это.

Это было в Розове. На самом деле правильнее сказать, что он – непосредственный. Это именно та непосредственность, то есть та боль, которая сама себя выражает, совершенно не стыдясь, что она боль. Она – боль. Ей необыкновенно трудно быть одной. Она, слава Богу, не одна, она, увы, не одна. Таких болей необыкновенно много. Какая, в сущности, замечательная фигура этот Виктор Сергеевич Розов, которого так полюбил Толя. Не знаю, разлюбил ли он его под конец. Наверное. Есть какие-то связи, которые завязываются именно на то, чтобы остаться не развязанными никем и никогда, а именно они и держат мир.

Тот мир держит жалость. Тот замечательный мир, из которого вышли пьесы «Вечно живые», «В поисках радости»… Все те пьесы, которые начинал гениальный, совершенно преобразующий в дальнейшем все представление о возможностях и потребностях театра новый режиссер. Но дело не в этом, а дело в том, что он возвращал нам это. Он возвращал ощущение слабости и хрупкости человека, которого так легко смять, и это становилось, как ни странно, общим для необыкновенного количества очень талантливых людей и совершенно не талантливых, которые пошли туда… Сколько народу пошло на этот зов. Мне когда-то хотелось составить точный список, кто только не считал себя причастным к созданию «Современника». Сколько народу. Знаешь уже, как в плохом анекдоте, так сказать: один пришел с бутылкой, один пришел с окороком, еврей пришел с двоюродным братом. На какие-то посиделки. Вот это так. Большинство пришло, так сказать, действительно, с едой, с вкусным чем-то, с пирогами, еще с чем-то, многие пришли с двоюродными братьями, соучениками, это было хорошо.

Я считаю, что это все начиналось не с гениальности Толи, который был действительно одарен гением и осуществил какие-то спектакли на этом уровне, на этой грани, во всяком случае. На грани высоты, куда мы можем подняться. Грань туда, куда нас выносит. Вот это странное, что происходит сейчас, от чего нам вдруг стало легче дышать.

Я смею думать что… я не смею думать, я не смею даже говорить, а это еще меньше чем если сказать, что я не смею думать, я не смею ни думать, ни даже говорить о том, что мне кажется, что в общем, земной шар он же ведь вертится вот как у Лермонтова написано «Хоры стройные светил …» в чем это они там вращаются «на воздушном океане .. без руля и без ветрил….». Вот так вот вращается наш шар, он вращается в общем как бы по совершенно железным, или не железным, а наоборот, нежно гибким законам, учрежденным создателем. Мы вращаемся и нами иногда чуть-чуть поворачивается ось. И мы попадаем в более теплые струи эфира. Более свежие. Те самые, которыми вдруг становится так прекрасно дышать. Может быть, это наше собственное дыхание? Нет, не обольщайтесь. Это этот самый вечный эфир, в котором, действительно, «хоры стройные светил на воздушном океане без руля и без ветрил». И нам так хорошо в это время. И самым разным людям становится неизвестно почему хорошо, потому что вдруг все начинают учить наизусть действительно гениальные стихи, в самом деле, гениальные, без всех поправок на всевозможные объяснения, как два великих цикла написанных Пастернаком. Приблизительно в это время, чуть раньше, чуть позже, чуть именно в это самое время, те самые стихи: об ожидании, об ощущении предчувствия весны. Это пасхальный цикл, который заключен в стихах доктора Юрия Живаго, сопровождающих роман. Об этом страшном морозе, который происходит в Рождество, а в другом цикле, в рождественском цикле, который входит в тот же сборник стихов: «и кто только не шел на зов небывалых огней». Вот в «Современнике» был «зов небывалых огней», который заставил подняться Балтазара, Мельхиора и Гаспара, первых, которые пошли принести дары младенцу…

«И холодно было Младенцу в вертепе
На склоне холма.
Его согревало дыханье вола.
Домашние звери
Стояли в пещере,
Над яслями теплая дымка плыла…»

Вот эта дымка, которая вдруг поплыла над всем этим миром, была сильнее всего, пленительнее всего, что происходило в театре, в каждом из нас, в стихах, в изумительных стихах, которые запрещалось переписывать. Во-первых, первым просил не переписывать сам Борис Леонидович, потому что он еще считался не совсем готовым и так далее…

Или потому что предугадывал судьбу, которая постигнет его творчество, когда вдруг это станет предметом расследования: а как это попало, а откуда это все знают… Ну я могу добавить: да оттуда; потому что когда читали в первый раз, это в тебя входило и не выходило. Это называется сильное впечатление? Да. Это называется еще и сильное впечатление. А что такое впечатление? Значит, в тебя врезалось навсегда. Вот это ощущение счастья, потому что:

«Ты значил все в моей судьбе.
Потом пришла война, разруха,
И долго-долго о Тебе
Ни слуху не было, ни духу.
И через много-много лет
Твой голос вновь меня встревожил.
Всю ночь читал я Твой Завет
И как от обморока ожил…
Мне к людям хочется…»

Вот это желание к людям, которые будут так простодушно уверены, что всем нужно туда же. Ну как лежал в госпитале раненный, вышедший навсегда хроменьким, даже не хромым, я повторяю, он был не хромым, Розов, он был хроменький. У него была неудачная операция. Он хромал всю жизнь. Хромал некрасиво… Я не знаю, красиво ли хромал Байрон, но вероятно да. А Розов хромал некрасиво. Но он лежал в госпитале, он тихо загибался. Я не знаю точно, кто, – как рассказано в его мемуарах, – кто его спросил: чего тебе хочется мальчик? А мальчик был не такой уж мальчик, он был достаточно взрослый. Он был вместе со всеми, кто учился в училище при Театре Революции, был влюблен в своего преподавателя, в Марию Бабанову. Он один из многих, кто записался, единственный среди этих многих, кто в самом деле пришел на пункт мобилизоваться, потом оказался на фронте. Был тяжко и нехорошо ранен, мучительное проходил выздоровление, не выздоровление, а малейшие попытки поправки, ну и так далее. Я не знаю, кто его спросил: «Чего ты хочешь?». И он сказал: «компота». По-моему, это идеальный ответ был, потому что на самом деле он хотел кисленького и что называется домашнего. Я не знаю, кто именно и откуда снял у себя с полок сушеной вишни. Тогда все имели какие-то мелкие участочки, на которых росли какие-то вишни, и вишню еще умели сушить, и из нее еще умели варить варенье, и умели варить компот, который не прокисал ни в первый год

своего хранения, ни во второй, ни в тот третий, когда он вдруг понадобился этому раненному хроменькому… И кто именно ему принес эту банку? Была она уборщица, была она тот врач, который не слишком удачно докромсовал его раненную ногу? Была ли эта кто-то, кто приходил к другому раненному в этой же палате? Не знаю, благословенно ее имя и благословенна ее судьба, и благословенно ее имя в святцах, если оно там значится. Вот Розов был «человеком с компотом», который был абсолютно необходим. Это было удивительно, как на этот зов пошли, так сказать, действительно «несколько ангелов в гуще толпы», как дальше сказано в одном из стихотворений одного из циклов Пастернака:

«…Шло несколько ангелов в гуще толпы.
Незримыми делала их бестелесность,
Но шаг оставлял отпечаток стопы…

…Вели за хибарку босые следы.
На эти следы, как на пламя огарка,
Ворчали овчарки при свете звезды….»

Вот как оно было… Ведь в этом было самое поразительное, в «Современнике» оно возникало вот так. Было поразительно из чего создавалось…

«…За ними везли на верблюдах дары.
И ослики в сбруе, один малорослей
Другого, шажками спускались с горы.
И странным виденьем грядущей поры
Вставало вдали все пришедшее после…
Все мысли веков, все мечты, все миры,
Все будущее галерей и музеев,
Все шалости фей, все дела чародеев…
Все елки на свете, все сны детворы.

Весь трепет затепленных свечек, все цепи,
Все великолепье цветной мишуры…
…Все злей и свирепей дул ветер из степи…
…Все яблоки, все золотые шары».

Вот это было в этом ощущении нового театра, который мы хотим создать, нет, мы не хотим создать, который нас собирал для чего-то.

Для того, чтобы мы вспомнили, что мы хрупкие, и что мы хотим компота, когда умираем, мы умираем без компота, и благословенен тот, кто позволит тебе умереть с компотом. С жалостью к тебе в твои последние часы, с любовью к тебе в твои последние часы. Для того он и поставил когда-то большую банку с прекрасным, домашним компотом.

Вот движение…

Было ли что-то наподобие домашнего компота в нашей любви к итальянскому неореализму? Конечно. Он и был, так сказать, домашним компотом, хотя его варили гениальные люди, некоторые как Висконти, как Феллини, как гениальные актеры, в это вошедшие. Как Витторио де Сика и так далее. Кстати говоря, был ли Витторио де Сика так гениален? Я не знаю. Но он… тоже умел варить компот.

Д.К. — Любимый папин режиссер..

И.С. — Да, именно! Я к тому и толкую! Любимый его режиссер не Висконти, который, конечно, как режиссер в сто раз сильнее. Да, там была любовь. Любимые. Любить искусство было за что: оно нам варило компоты, оно нам их давало, когда мы подыхали. Оно нам их давало, когда нас посылали в лагеря и говорили, что это на десять лет без права переписки. Это на вечность с правом переписки. Вечность дает право переписки, она хранит право переписки, и никто не в силах это отнять… И это сквозило в том странном спектакле, каким и оказался в итоге спектакль «Никто».

Кстати говоря «Никто» – роль, которую изумительно сыграл Олег Николаевич Ефремов, грандиозно сыграл, просто упоительно. Одна из лучших его работ, она странно рифмуется со стихами Арсения Тарковского, где идет речь о евреях, заблудившихся на одной из русских железнодорожных станций. Стихотворение, где об этом человеке говорится, что он самый нищий, беженец, никто. На этом кончается: «никто». Это возможность, когда человек превращается в «никто», а он не «никто». Его зовут Винченцо в пьесе (я ведь и тогда не прочла пьесы, и сейчас не имела ни времени, ни сил, ни возможности, ни зрения, кстати, которое я теряю попутно). Я не знаю, помню ли я до сих пор итальянский язык, может, уже и не помню. Переведена ли эта пьеса на русский? Надо думать да, она шла по-русски.

Удивительно, кто собрался ее делать, какие разные люди. Ужасно интересно: кто пустил играть этот спектакль? Я-то видела его на двух

сценах. Первый раз это шло в Клубе Правды, в доме напротив «Комсомольской правды» и «Правды», на улице Правды. Извините меня. Вот так оно было. Пустили почему-то, не знаю кто, кто там заведовал, почему он сказал: пускай у нас играют. Так же как я не знаю, кто пустил их куда-то в какую-то школу. Школа былане то в районе Якиманки, не то еще где… Бог его знает, не помню. Не помню, ни как мы туда пришли, ни как мы оттуда ушли. Я помню то ощущение нежности, уязвимости, слабости, в том смысле как слаб человек перед тем, что его любая гадина может убить. Вот это ощущение смертности человека… «До рассвета и тепла еще тысячелетия» – как сказано в тех же стихах у Пастернака. И как все мы ждали этой весны. Вот это ожидание весны, которое так гениально было когда-то раскрыто Берковским. Когда он смотрел на то, как идет первая картина со Смоктуновским в «Идиоте», поставленным Товстоноговым в Санкт-Петербурге. Как было холодно в этом вагоне, и над яслями там теплая дымка не плыла, в этом легком женевском пальтишке, в котором он ехал в совершенно ледяной еще Петербург. Весенний-весенний и от этого еще трижды более холодный и продувной, и остужающий тебя. Это все предвещало «Современник»? Да. Это все предвещало «Современник», который не мог стать тем, каким ждали. Никто не мог бы стать таким, но благословенно то, что этот свет в него входил и этот свет манил. И на этот свет хотелось идти, и ты шел. И ты шел, черт тебя возьми, ты шел, как ты мог. Шел. Брал и шел. «Возьми свои одры и иди». Брал свои одры и шел. И какие замечательные люди были рядом с Толей в этой время, какие замечательные люди были, как он был счастлив в это время в семье. Хотя, Димка, по-моему, ты еще и не родился. Нет? В 56-м году?

Д.К. — Был уже два года.

И.С. — И теплая «Димка» еще не плыла. Нет. Это удивительно конечно было все придумано. Вот это ощущение ледяной весны.

«…И лес раздет и непокрыт,
И на Страстях Христовых,
Как строй молящихся, стоит
Толпой стволов сосновых.
А в городе, на небольшом
Пространстве, как на сходке,

Деревья смотрят нагишом
В церковные решетки.

И видят свет у царских врат,
И черный плат…
И свечек ряд
Заплаканные лица…

И вдруг навстречу крестный ход
Выходит с плащаницей,
И две березы у ворот
Должны посторониться.
И шествие обходит двор
По краю тротуара,
И вносит с улицы в притвор
Весну, весенний разговор …»

Какие изумительные … Музыка была в этом самом спектакле. Приехал этот самый сын эмигрантов, тоже откуда-то, предполагалось, что никто оттуда не вернется, Вернулся. Неизвестно зачем; с тем, чтобы скоро снова уехать, потому что его не приветили, нет.

Д.К. — Это кто?

И.С. — Он был князем Волконским и мне было ужасно неудобно, что я его все время называю Андреем, просто потому что князь Волконский – это же Болконский из романа Толстого? А его на самом деле звали Андреем, этого прелестного, этого дивного музыканта… Я ничего не понимаю в музыке, мне казалось, что это какие-то тончайшие, что это звуки, которые лишены плоти. Я не знаю, бывают ли звуки, которые обладают плотью, я не знаю, но это были какие-то такие эфирные звуки. Эфирные. Плавают в эфире… Хоры стройные светил.

Д.К. — Инна, Вы знаете, что я испытываю, слушая Вас?

И.С. — Нет.

Д.К. — Зависть. Может быть впервые в жизни.

И.С. — Ну, потому что я это видела. И это сделал твой отец.

Д.К. — Я завидую не только Вам. Но и вот тем вообще, кто этот легкий ветер испытал.

И.С. — Да. А он был! Ты понимаешь, в чем дело, в этой стране все время вдруг начинает неизвестно через какую-то щель, прорвавшись, дуть этот воздух. Я ведь полагаю точно, что Христос или кто другой, кто может, и кто в праве и хочет или в желании это сделать, ну поворачивает ось вращения. И земля вдруг проходит чуть-чуть иначе… Она иначе идет. В других волнах эфира.

Д.К. — А Вы спектакль помните конкретно или общие черты?

И.С. — Абсолютно не конкретно, поскольку там очень мало конкретного. Там конкретно было страшно, когда лежит абсолютно мертвый этот Никто. Это было так конкретно, как будто бы я сама лежала с этим мертвым телом. Нет. Во это ощущение, что в твою руку входит уходящее тепло одного человека, который в это время тепло теряет. Побродяжка, нищий, беженец. Никто. Итальянец, а не еврей, как в стихотворении… Это не важно. Абсолютно тебе родной, потому что он умирает, и ты не в силах ему помочь.

Д.К. — Счастливые люди, которые это делали…

И.С. — Да. Интересно, откуда они подобрали эти инструменты, которые использовали в спектакле? Это же все игралось на старинных инструментах. Они оказались целы, их можно было снова собрать… Музыка для ансамбля старинных инструментов. Эту музыку собрал Волконский, ее разрешено было исполнять, потом почему-то было запрещено ее исполнять. Легенда ли что это было запрещено исполнять? Правда ли и это было? Почему? Что? Ничего не знаю, ни во что не влезала. Это не область исследования моего, хотя конечно хорошо было бы, если бы кто-либо всерьез попытался восстановить, как это возникло. Кто и почему открыл двери, чтобы это было? Кто открыл двери в доме Правды напротив издательства «Правда»? Ведь открыли же дверь. Ну, был же тот самый, который стоял на карауле легионеров с копьем, который видел, как мучается и никак не может умереть этот несчастный, между двумя разбойниками висящий, и как он проткнул ему сердце копьем, потому что ему стало его жалко.

Д.К. — Тоже ось повернулась немножко куда-то…

И.С. — Да. В какие-то минуты она поворачивается. Ты можешь быть негодяем и легионером, ты можешь быть директором образцовой школы, который никогда в жизни не позволил бы, чтобы такой спектакль был поставлен у тебя, а ты не только позволил, – ты позвал. Это и называется чудо.

Д.К. — Это была просто школа?

И.С. — Да, просто школа.

Д.К. — С ума сойти

И.С. — Обыкновенная школа. Не знаю, ленинский уголок, по-моему. Это был спектакль, который можно было развернуть где угодно. Я повторяю, там вместо декораций были ниточки какие-то. Кстати говоря, ведь на ниточках была решена «Женитьба», которую ставил в оставленном Вахтанговым театре Юрий Александрович Завадский. Учитель Толи. У Толи были прекрасные учителя, которые ужасали его время от времени тем, как они искривляются, как их легко испортить. Как из них уходит вот то самое Божественное, что в них вложено, как в каждого из нас.

Д.К. — А кто художник был «Никто»?

Художник «Никто»? О, это самое интересное. Это был Феликс Збарский. Это был Феликс Збарский. Не то внук, не то двоюродный племянник, не то еще кто-то знаменитого хранителя мумии Ленина.

Д.К. — Господи…

И.С. — Тот самый Збарский. Дивные были декорации, необыкновенно легкие, прозрачные. Не прозрачные, а нанесенные ниточками. Ниточками. Это ниточки, которые всегда можно было собрать в клубочки и унести в портфеле, в сумочке, как угодно. Это неистребимо. Это можно с собой куда угодно принести. Так же, как можно запомнить наизусть эту музыку: поразительные были голоса, вернулись те люди, которые могли этими голосами звучать. Они были живы. Воскрешение… и как

кончаются стихи у Пастернака: смерть можно было побороть усилием Воскрешения. Усильем Воскресенья. Это усилье. Надо усилиться, и ты воскрешаешься. Это может быть даже смешно, потому что в романе «Домби и сын», там есть некая такая миссис Чик, которая страшно осуждает мать несчастного Поля, которая родивши ребенка, умерла. Вот она забыла сделать усилие, она бы не умерла, если бы сделала усилие. Это миссис Чик так говорит. Мрачно посмеивается: да, да, не сделала усилие. А в том-то и дело, смерть можно было побороть усильем воскрешения. Это очередной случай, когда этой стране предоставлялся очередной случай воскреснуть. Вот как он предоставился этому дяденьке, который сказал: «а пускай играют. В моем кабинете? Да пущай в моем кабинете. У нас, в нашей ленинской комнате? Да, десять раз! Хоть в Ленинской, хоть в марксистской, хоть в какой угодно. Какая разница». Я не знаю, как он это сказал, не знаю, почему он это сказал. Но ведь он же сказал. Как повторяю, как есть этот знаменитое копье, которым пронзено сердце. Кстати говоря, есть такое копьеце, которым пронзают просфоры, когда пекут эти маленькие хлебцы на Пасху… И та, которая печет и пронзает, называется просвирня. И матерью нашего Ивана Михайловича Москвина была московская просвирня.

Д.К. — Я готов поверить, что Вы видели, как он это делал.

И.С. — Я спектакль этот видела, конечно. Конечно, он был абсолютным чудом, он был еще чудом искусства. Также как абсолютным чудом искусства, конечно, являются оба цикла Пастернака. Они еще потрясающе собраны. Как там слово «слюда» отзывается дальше, Как там быстро замерзали подрастаявшие под ангельской ногой следы … Ангелы идут по снегу, очень холодно, шаг оставлял отпечаток стопы, он тут же наполнялась водой, этот отпечаток стопы, на них рычали овчарки при свете звезды, они шли за хибаркой эти босые следы. Они были совершенно реальны эти следы. А потом возникают все эти слюдяные фонари, которые в шествиях… Все мысли веков, все мечты, все чудеса, все роскошные прогулки на Рождество и праздники, все праздники. Вот поразительное праздничное шествие, поэтому возникают эти следы. Там рифмуется следы и слюды. Это еще построено на необыкновенном искусстве людей причастных к этому спектаклю. Несомненно, уже Божьим промыслом уже владел Толя и видимо принял навсегда что-то, но в то же время владел конечно и музыкой… И сами инструменты, которые были

вовлечены в это действо, которые помнили великую музыку, которую они когда-то играли, эти инструменты. И те голоса, в которых отзывалось умение петь под эту музыку… Оказался ли ты в эмиграции, оказался ли ты в тюряге, где бы ты ни оказался, – ты знал эту музыку. И она в тебе снова начинала звучать. Вот что такое было рождение «Современника». Можно ли было удержаться на этом уровне? Конечно, нет.

Д.К. — Ось повернулась в другую сторону…

И.С. — Нет, ось не повернулась в другую сторону, просто не было усилия «воскресения». Вся страна побоялась воскрешать.

Д.К. — Кошмар…

И.С. — Они не знали, как легко воскрешать, как это прекрасно…

Д.К. — Кошмар…

И.С. — Это каждый раз отдается эта возможность…

Д.К. — Счастливые дни, счастливые годы…

И.С. — Да, конечно. Конечно. И вот я думала, что в эти счастливые дни был поставлен спектакль, который я видела, когда привозили из Грузии, в память Толи, спектакль по Торнтону Уайлдеру. Я думаю, что это было в ту минуту, когда ты пытался записать тот привидевшийся тебе, и видимо прекрасно осуществленный спектакль. У всех у нас где-то стоят банки компота, которые мы когда человек скажет «дайте компоту», – мы отдаем. Что нам, жалко отдать компоту? Нам не жалко: мы даем. Нам не жалко, мы можем поставить такой спектакль. Если мы не наглые типы, которым в основном важно, насколько удачно они выебнулись на этот раз. Извини меня за точный глагол.

Д.К. — Инна, я Вас люблю. Я должен бежать. Спасибо Вам огромное! Два чувства Вы во мне вызвали: зависть к тем, которые пережили этот теплый ветер и гордость, что Вы мне это рассказываете.

И.С. — Да, да, солнышко, я почему тебе это рассказываю. Дело в том, что ты несешь этот теплый ветер. Тебе страшно важно понимать…

Вадим Щербаков

Вся эта ерунда

Благодаря Самуилу Яковлевичу Маршаку мы знаем, из чего сделаны мальчики и девочки, парни и барышни. Чтó входит в состав людей театра разъясняет спектакль «Моцарт “Дон Жуан”. Генеральная репетиция», сочинённый и поставленный Дмитрием Крымовым в Мастерской Петра Фоменко. По мнению автора двухчасового монтажа забавных и безусловно очень эффектных аттракционов человек театра сделан из толики счастья, даруемого игрой перед публикой, разнообразных воспоминаний и огромного массива боли. Означенная смесь взрывоопасна, а потому – плодотворна.

Спектакль начинается с большой суеты. Обладателей лучших мест в первых трёх рядах безжалостно сгоняют, тащат на сцену, а затем размещают на стульях у стены зрительного зала. Их кресла демонтируют. На расчищенном пятачке оборудуют режиссерское рабочее место. Администрация, монтировщики и бутафоры аллюром «три креста» выносят и тут же заменяют столики и стулья разных дизайнов – свита играет короля.

Затем суета резко обрывается и за пределами зала раздаётся звонок мобильного телефона. На вызов отвечает не знакомый (совсем незнакомый завзятым театралам!) мужской голос с вялыми интонациями, в которых притом сквозит ощутимая привычка к абсолютному публичному одиночеству. Нет, не тому, актерскому, какому учит жизнь на подмостках, а тому, что рождается из сугубой сосредоточенности человека на самом себе.

Вместе с пустым разговором о разных недомоганиях и лекарствах, в зале появляется он – самодержавный диктатор театрального мирка. Широкий плащ, мешковатый костюм, портфель, парик с проседью, статичная силиконовая маска старика, закрывающая лицо и шею актера Цыганова.

Зовут персонажа Евгений Эдуардович – так же, как и его исполнителя, которого, повторюсь, ни по голосу, ни по пластике узнать невозможно. Это важно, поскольку весь спектакль – про театр играемый – оказывается развернутым действенным показом парадоксальности актерского сценического бытия. Оставаясь собой, актер представляет публике персонажа, другого человека. Пропорция соотношения себя/не себя у разных индивидуальностей, в подчиняющихся различным принципам способах существования, само собой, вариативна. Однако в том, что две с половиной тысячи лет называлось театром, присутствие этого раздвоения – или, точнее, удвоения, приращения всякий раз нового – необходимо.

В спектакле г. Крымова все персонажи носят имена своих исполнителей. Последние с явным азартом стараются максимально увеличить дистанцию между собой и играемой ролью.

Меж тем репетиция начинается. По заданию художника Марии Трегубовой на сцене установлен кусок стены с огромной, дворцовой дверью, к которой ведут полукруглые ступени, фланкированные двумя скульптурными львами. Все белоснежное. Из двери под свойственную первой арии оперы Моцарта музыку выходит Лепорелло. Он вооружен

В. Цыганов – Режиссер. «Моцарт. “Дон Жуан”. Генеральная репетиция». Фото С. Петрова

господскими сапогами, щеткой и суконкой. Под пение слов о том, как ему надоело служить, актер очень ловко жонглирует своим реквизитом, изображая чистку обуви. Предметы ритмично взлетают и возвращаются точно в руки – ладно скроенный, почти цирковой номер.

По окончании его, Режиссер берёт паузу и просит повторить. Актер начинает заново. И вот вам чудо репетиции – при повторе те же трюки, то же пение, те же самые ужимки, только что казавшиеся остроумными и славно сочинёнными, выглядят пустым, механическим действием хорошо отлаженной куклы с программным управлением!

Пока публика совершает это открытие, Евгений Эдуардович поднимается на сцену, добывает за порталом ружьё и возвращается к своему столику в зале. А затем делает то, о чем нередко мечтает любой руководящий процессом создания театрального произведения художник, – стреляет в актера. Хлопок выстрела; кровь брызжет на белую морду равнодушного льва; Лепорелло 1-й замертво падает на подмостки.

Потом будет и второй – неумелый молодой стажёр, и милая исполнительница донны Анны, с ее исповедью о детской мечте стать актрисой… Забрызганные кровью львы, горка трупов на авансцене и замечательная растерянность Помрежа – Тагира Рахимова, который

играет шок не от серийных убийств, а от непонимания того, как двигать дело дальше, где найти актеров, способных удовлетворить великого режиссера.

В «Генеральной репетиции “Дон Жуана”» г. Крымов тороват на трюки. Он вообще любит их придумывать и насыщает ими свои спектакли с очевидным избытком.

Такое пристрастие мне нравится. В трюках Дмитрия Крымова бездна театрального волшебства и подлинная поэзия этого своеобычного искусства.

Гордон Крэг оставил наброски воспоминаний о своём визите в Москву в 1935 г. Тогда ему довелось побывать на спектакле В.Э. Мейерхольда «33 обморока». Полученные впечатления позволили Крэгу – одному из самых глубоких теоретиков сценического искусства – сформулировать точную и важную мысль: театр в основном состоит из *ерунды*. Попробую расшифровать образ. Крэг имеет в виду нарядную мишуру, призванную своим фальшивым блеском превратить показ житейских событий в праздник. В театре всё не то, чем кажется, разнообразные роли играют не только актеры, но и вещи, совокупно создающие тот матёрый фарс, который способен обнажить тайны бытия. Маски, преувеличенный грим, яркие костюмы, выспренняя речь и размашистые картинные жесты умеют в сценическом пространстве творить правду новой реальности.

В начале XX в. серьёзные – художественные – режиссерские театры попытались бороться с ерундой, усмотрев в ней нарушение «прямых жизненных соответствий». Им хотелось максимально изгнать со сцены крикливые краски балагана.

Не то Мейерхольд. Он, по мнению Крэга, гениально прозрел в этих красках природное свойство сценического искусства, полюбил их и создал в своём театре культ ерунды. Изначальные и вечные аттракционы публичных представлений Мастер коллекционировал, полировал до сияния и вставлял в режиссерские партитуры как яхонты и перлы. Они его не подводили.

Крэг пишет: «Дурачество, преувеличение, карикатура, искажение, внезапные и ошеломляющие контрасты, балаган – вот некоторые элементы Ерунды, разительно отличные от верности натуре. <…> Мейерхольд <…> честно и прямо принимает существующее положение дел и (со всей торжественностью, приличной трагическим обстоятельствам) выжимает из Театра каждую присущую ему каплю Ерунды и швыряет

К. Корнейчук – Лепорелло 1-й. «Моцарт. “Дон Жуан”. Генеральная репетиция». Фото С. Петрова

ее на арену, окружённую теми, кого называют серьёзным зрителем – любителями Ерунды»[1].

Первый кусок спектакля г. Крымова – история о власти – плавно переходит в следующую часть: бунт красок.

Евгений Эдуардович ставит последний свой спектакль. Это становится ясно по мере развёртывания сюжета, в котором усталый соблазнитель актерских душ начинает всё очевидней занимать место Дон Жуана. Режиссеру хочется вспоминать свою первую постановку оперы Моцарта. Ему необходимы те исполнители, с кем давным-давно так весело и страстно творилась история его славы. Они уже оставили лицедейство, но случайно оказываются в театре. Пенсионер, седеющая эмигрантка и заведующий поворотным кругом. Их надо заставить тряхнуть стариной.

Однако старики ничем трясти не намерены. Они устали зависеть от режиссерского своеволия и не желают быть красками, которыми пользуется возомнивший себя творцом самодур. Давно, кстати, исписавшийся и подчиняющийся своим собственным штампам, а не идеям.

«Разве плохо быть красками?» – удивляется Евгений Эдуардович. И в дальнейшие объяснения не вдаётся. Достаточно представить себе

А. Кесельман – Донна Анна. «Моцарт. “Дон Жуан”. Генеральная репетиция». Фото Л. Герасимчук

выдавленные на палитру плотные субстанции цвета, чтобы увидеть, сколько в них красоты и тайны.

Это ви́дение раскроется в спектакле веером очень живых сцен. Они и заставляют меня разъяснить – прежде всего себе – фундаментальное театральное противоречие режиссерского века.

Осознаваемый режиссурой «героического» периода конфликт между свободой актерского творчества и задачей выстраивания целостной партитуры спектакля породил множество способов его разрешения. От идеи Немировича-Данченко о необходимости постановщику раствориться в актере до записанной неизвестной студисткой за Мейерхольдом максимы: «Свобода в подчинении»[2]. (Впрочем, Мейерхольд сознательно оставлял в своих композициях пространство для актерской импровизации и сожалел, когда робкая инициатива лицедеев обнажала эти «белые нитки» режиссуры.) А невозможность (неспособность?) сладить с актерским вольнолюбием заставляла Гордона Крэга мечтать о «сверхмарионетке», целиком послушной создателю спектакля.

Между тем, задача сыграть такую марионетку, превратиться в краску – из числа абсолютно художественных. Дмитрий Крымов,

«Моцарт. “Дон Жуан”. Генеральная репетиция». Сцена из спектакля. Фото С. Петрова

помнится, говорил на одном из своих мастер-классов, что лишь актер привносит в режиссерский замысел неожиданность. Ту самую, которая делает авторское высказывание живым.

Следующий кусок «Генеральной репетиции» показывает, на чем в самом деле зиждется власть Евгения Эдуардовича. Здесь речь идет об искусстве.

Режиссер поднимается на подмостки и что-то долго втолковывает Александру Михайловичу – бывшему певцу и актеру, а ныне обремененному недугами пенсионеру (замечательно сделанная и исполненная г. Мороовым роль!). Публика не слышит их разговора. Она заинтригована. А затем из заполненной неведомыми объяснениями тишины возникает танец. Забыв про больные ноги, Александр Михайлович легко и элегантно исполняет танго. За эволюциями сдержанной страсти, которыми расчерчивает планшет сцены нелепый человечек в очках и залысинах можно, кажется, следить вечно. Танец подхватывает Евгений Эдуардович. Своим кружением партнеры разыгрывают тот мимолетный роман между режиссером и актером, который возникает на репетициях, когда каждый раскрывает себя другому.

В этой части драматические актеры поют оперные арии. Боже, как же здорово они поют! Сердце сжимается, падает вниз, отскакивает от диафрагмы и улетает в небеса – то есть вокальная драматургия великой

Т. Рахимов – Помреж, Е. Цыганов – Режиссер.
«Моцарт. “Дон Жуан”. Генеральная репетиция». Фото С. Петрова

музыки делает с ним именно то, с чем упорно сражаются современные постановщики оперных спектаклей, пытаясь выбить вздорные сказочки старинных либреттистов тяжелой дубиной современного сюжета.

Для обозначения того, что в русской традиции назвали бы театральностью, Крэг в процитированных выше заметках употребляет слово *Bosh* – вздор, чушь, ерунда. В 1970-е гг. американский английский предложил бы множество синонимов, среди которых нашлось бы и выражение *all that jazz*. Герой одноименного фильма Боба Фосса режиссер Джо Гидеон перед лицом смерти вспоминает события своей жизни, находя им соответствие в собственном творчестве.

Сходный механизм претворения жизни в искусство использован и в спектакле г. Крымова. Он вообще образцовый лирик – всегда делится со зрителем пережитым. Поэтому та часть «Генеральной репетиции», которая посвящена искусству, включает в себя огромный кусок воспоминаний.

Будто путешествуя во времени, Евгений Эдуардович перемещается по подмосткам, уставленным предметами неброского советского быта (холодильник, кухонный столик, детский стульчик, стиральная машина «полуавтомат», имевшая свойство скакать по ванной комнате на программе отжима). И вспоминает: похороны учителя, собирание камушков в Коктебеле (есть и в моем доме такого рода сувениры), загадочный,

«Моцарт. “Дон Жуан”. Генеральная репетиция». Сцена из спектакля.
Фото С. Петрова

дымящий трубами металлургический завод (его «действующий» макет явлен зрителю), однокурсника-бурята, который, играя Шекспира на своем языке, поразил Режиссера титаническим рёвом в первом же выходе (и это впечатление намертво впечаталось в «золотую» мировую шекспириану Евгения Эдуардовича).

Важный для последних спектаклей г. Крымова вопрос: в какой мере их лирический герой совпадает с автором? Очевидно, что биография Евгения Эдуардовича во многом сконструирована из личного опыта Дмитрия Анатольевича. И все же о полном равенстве личностей, полагаю, говорить не приходится – персонаж, созданный гг. Крымовым и Цыгановым, соотносится с ними так же, как камер-юнкер Пушкин с повествователем в «Евгении Онегине».

Последний кусок спектакля я назвал бы «провал в вечность».

Режиссер собирается репетировать финальный ужин Дон Жуана, куда приглашен каменный Командор. По среднему плану расставлен длинный стол. Весь женский и мужской состав исполнителей расположился за ним. Путая свою жизнь с историей персонажа, Евгений Эдуардович взбирается на стол, поет «Что тебе снится, крейсер Аврора, // в час, когда солнце встает над Невой», говорит разнообразные слова о смерти, заливает себя и стол обильно идущей горлом бутафорской кровью и, наконец, проваливается в преисподнюю. В месте провала возникает и

долго-долго «горит» театральное пламя – в лучших традициях прежних оперных постановок.

Скорбь собравшихся у места гибели Режиссера участников репетиции неожиданно прерывает знакомая мелодия звонка смартфона. Звук идет из глубин, потом перемещается за сцену, откуда является и сам Евгений Эдуардович.

Очередной кунштюк? Режиссерская мафия бессмертна?

Ничуть.

Евгений Эдуардович садится, свесив ноги в отверстую пасть сценического люка. Рядом, тесной кучкой – будто для общего фото – пристраивается труппа. Хором запевают «Прощай, радость, жизнь моя». В руках Режиссера загорается экран смартфона. Чудесная коробочка, хранящая отпечаток личности современного человека, плывет по рукам и медленно отлетает через все зеркало сцены в театральное поднебесье.

А Евгений Эдуардович остается со своими актерами.

Так не покидают нас окончательно люди, оставившие след в душе. Так живут в каждом впечатления от настоящего искусства.

Печальный финал отнюдь не перебивает радостного послевкусия спектакля. Посредством какой-то лихой импровизационной легкости, с которой существуют актеры в сложном рисунке этого театрального сочинения Дмитрия Крымова, он дает ощущение настоящей творческой свободы.

Вероятно, зритель, менее сосредоточенный на размышлениях о природе театра, чем автор этих строк, найдет в работе г. Крымова и всей команды «Генеральной репетиции» иные поводы для размышления. Однако в том, что таковые сыщутся, сомневаться не приходится.

[1] Bibliothèque nationale de France. Département des arts du spectacle. EGC-Ms-A-39 “Italy and Russia 1934–1935”. P. 109.

[2] См.: РГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 625, л. 101.

Елена Горфункель

Шекспир, Бутусов, Эренбург на перекрестке

Актеры мечтают сыграть Лира. Режиссеры – поставить «Короля Лира». Для каждого в этом есть личный повод. Но, если они сходятся на одной пьесе, да еще такой, как трагедия Шекспира, ищи скрещения замыслов. Ими театральная обыденность оживляется и обостряется. Старая пьеса способна вызвать к жизни духов прошлого, а также пророчествовать, смеяться над настоящим. Чем крупнее мастера, тем шире спектр сравнений. Вот почему два «Короля Лира», контрастных до отрицания друг друга, и цельных в самих себе, появившиеся в трагические годы всемирного МОРА, сами напрашиваются на рандеву.

«Новая буря»

Не успела сцена «Сатирикона» остыть от бури первого «Короля Лира» (спектакль снят с репертуара в июле 2019 г.), как еще один вариант трагедии того же письма появился на сцене московского Театра им. Евг. Вахтангова (премьера в феврале 2021 г). Юрий Бутусов накликал «новую бурю». Бутусов остается в убеждении, что Шут – существо женского рода, но теперь его играет та же актриса, что и Корделию. Этот «кунштюк» – один из способов справиться с загадкой Шута. На этот раз вполне удачный, по-новому раскрывающий характер героини, подтверждающий дочернюю верность младшей из сестер, опровергающий ее плаксивую идеальность. Отвергнутая отцом, Корделия готова следовать за ним и оберегать – не хуже Кента. У Евгении Крегжде она ведет основную интригу, в основе которой обида и даже месть.

Лир Артура Иванова – не старик, да и не король. Домашний его облик наводит на мысль о семейной трагедии (каковой пьеса Шекспира изначально является). Тем более что над сценой, на границе между залом и занавесом, скромно висит домашняя люстра с хрустальными подвесками. Все могло быть домом – подразумевает Бутусов. Королевство Лира – длинный ряд стульев. Заседание совета по разделу владений проходит, подобно древнему парламенту, анфас, на линии. Но это не окончательный отказ от геометрии арены. Сразу после изгнания Корделия вовлекает отца в какую-то джигу, когда же он пытается выйти из круга, безжалостно возвращает его обратно, доводя до изнеможения. Место, на котором лихо отплясывает Лир, должно быть, Британия. Круг, сокращенный до небольшого пятачка, засыпан землей, и Лир ногой отбрасывает ее в дочерей. Фактически растаптывает свои владения. Затем по этому кружку ходят, ездят, прыгают. Его и ее – древней Британии – больше нет.

Есть множество усилений музыкальными номерами, из которых впечатляет песня о невозможном – *Imagine*, посылаемая прямо в зал. Хореография и пластика (непременный Николай Реутов), с помощью которых решены некоторые сцены, тоже равноправные языки действия. Сперва Корделия по бумажке читает описание ослепления Глостера, сама же эта сцена показана как этюд с оглушающей барабанной дробью. У Глостера – Виктор Добронравов – отнимают один за другим барабаны, потом одежду, потом глаза. Но пляска кровавого экстаза продолжается. Отдельный пластический возглас трагедии – когда Глостер, ведомый Эдгаром, прыгает с утеса.

А. Иванов – Король Лир. «Король Лир». Государственный Академический театр им. Евг. Вахтангова. Фото А. Торгушникова

Эдмонд и Эдгар (Василий Симонов, Сергей Волков), незаконный и законный сыновья Глостера, превращены чуть ли не в близнецов. Все прочие персонажи одеты в костюмы, свободные от времени. Братья же в одинаковых блестящих камзолах выглядят почти как аристократы феодальной эпохи. Какая разница нам – законный или незаконный сын? Для Шекспира и для Глостера – важнейшая, моральная. Такое сближение (без редактуры сюжета) смягчает противостояние «хорошего» и «плохого», «хороший» Лир или «хорошая» Корделия тоже не из этого спектакля.

Сестры Корделии (Яна Соболевская и Ольга Тумайкина), в полном согласии с трагедией в изобилии одеты в шелка и бархат, в непомерно объемные наряды без всякого изящества, демонстрирующие транжирство и самомнение старших дочерей. Из их историй изгнаны сексуальные мотивы (они были в «Сатириконе»). При этом Гонерилья мужеподобна, и в момент военной ситуации облачается в воинские латы, а Регана вульгарно женственна. Не раз использованы «стоп-кадры». Так, оцепенев, умирают Гонерилья и Регана; так застывает на месте Эдмонд, не знающий, кого из сестер выбрать в любовницы.

В «Короле Лире» «Сатирикона» в сценографии Александра Шишкина преобладало дерево. В спектакле вахтанговского театра (художник, создатель пространства и костюмов «новой бури» – Максим Обрезков) опять дерево. Лир строит из досок что-то вроде склепа-колодца для

Е. Крегжде – Шут. «Король Лир». Государственный Академический театр им. Евг. Вахтангова. Фото А. Торгушникова

своего Шута (нет ли здесь подсказки, что Лир узнает в Шуте Корделию?). Вновь разверзаются «небесные хляби», так любимые режиссером: из-за кулис летят длинные, громкозвучные доски (в «Макбете-Кино» таким обязательным утяжеляющим реквизитом служили автомобильные шины, в «Трех сестрах» – ковры).

Буря действительно центральный персонаж спектакля. Не только режиссерский тезис, но одно из волшебств театра. На первом плане – строгий простор и ясность, ряд элегантных стульев – геометрическая стройность в сцене раздела королевства. Зато потом, как только откроется вся сцена и Лир с компанией окажется в «степи», растет и движется нечто могучее и страшное. Оно поглощает людей. Огромное облако мельчайших капель (не видео, не ветродуи) появляется в глубине и во всю высоту сцены, захватывая персонажей первого плана. Цепочка бедолаг (Том, Кент, Шут и Лир посередине) оказывается в пасти бури. Серая, сумрачная и живая стихия в глубине сцены завораживает.

Различия двух «Лиров» Бутусова столь велики, что впору говорить о совершенно другом спектакле. Я не нахожу никакого сходства и никакого наследства – ни в мизансценах, ни в сценографии (кроме преобладания дерева), ни в исполнении. Решение второго «Короля Лира» отлично от первого явной жесткостью взгляда. В сатириконовском спектакле то-то и было потрясением, что король хотел оплакать (оживить) не одну

С. Волков – Эдмонд, В. Добронравов – Глостер.»Король Лир». Государственный Академический театр им. Евг. Вахтангова. Фото А. Торгушникова

Корделию, а всех своих дочерей. Казалось, что он – уже в загробном мире, рядом с Гонерильей, Реганой, Корделией – перед всеми виноват и всех жалеет. По версии театра Вахтангова здесь остаются только отец и младшая дочь (как и в трагедии Шекспира).

Диалектика добра и зла воплощается в зеркальном отражении Эдмонда в Эдгаре (или Эдгара в Эдмонде). Те трогательные эпизоды, что свойственны режиссуре Бутусова, теперь купированы до знаков. Бутусов более всего боится сентиментальности и знает, как ее преодолеть. Для этого нужно лишь внезапно повернуть указатель жанра, сразу ринуться в противоположную область. В «Трех сестрах» прощание Вершинина и Маши – в секундах от штампованной лирики. Рывок – и вот Вершинин, Маша, Кулыгин носятся по кругу фарса со сцены за кулисы и обратно, выворачиваясь из ловушки сентиментальности. Подобного рода скачки есть в каждом спектакле: и – чем более близки слезы – тем резче поворот к смеху, хохоту, сарказму.

Во втором «Лире» можно разглядеть знаки, перешагивающие границы одного спектакля и переходящие в другой. Колодки Кента – не что иное, как крест, наспех сложенный из двух больших досок и перевязанный толстенными канатами. Подобный крест есть в «Человеке=человеку», «В ожидании Годо», «Макбете. Кино» и во втором «Гамлете».

Почему? Почему второй «Гамлет»? Зачем снова «Король Лир»? Вероятно, потому, что обе эти истории для художника не исчерпали себя. И в хронотопе, и в смыслах. «Новая буря» для Бутусова знаменует глобальную перемену мира – столь же скорую, сколь и грозную. В таких случаях на запасных путях всегда стоит классика.

Еще один «Король Лир»

Все познается в сравнении. «Король Лир» в Небольшом драматическом театре помогает уточнить оптику «Короля Лира» Театра им. Евг. Вахтангова.

Лев Эренбург – замечательный мастер, разрушитель стереотипов, со своим языком на театре, неповторимой едкостью и иронией, поставил трагедию Шекспира в том же втором десятилетии XXI века, точнее – в конце 2019 в Петербурге. Как бы на смену бутусовскому, московскому. В спектакле не утрачен специфический юмор, тяготение к натурализму в ненатуралистическом, Шекспир развернут к актуальности и публицистике. В финале Корделия (ее в очередь играют Мария Семенова и Вера Тран) предстает активисткой-пацифисткой, что агитирует за борьбу против врагов и свободу. В ее отнюдь не историческом облике (повседневное платье бизнес-леди) красноречива прическа *à la* Афина.

Эдмонд хром, видимо, от рождения, и это работает на сопоставление физических и моральных свойств. Король французский, подхвативший брошеную всеми Корделию, – нелепейшая фигура беспомощного и уж, конечно, негодного к супружескому делу старика. Регана и Гонерилья сохраняют характеристики, данные им Шекспиром: грубые, лживые, самовлюбленные мегеры (Татьяна Колганова и Ольга Альбанова).

Эренбург уже в первую сцену спектакля включает испытание всех трех дочерей: прежде, чем получить свою долю, они должны участвовать в повешении – выбить табуретку из-под ног людей в черных балахонах, приговоренных к казни. Корделия, понятно, отказывается, и отец сам как бы ненароком толкает табуретку. Такой пролог подчеркивает садистскую натуру самодержца. Оформление спектакля (Валерий Полуновский) сильными штрихами дополняет характеристику: по всему периметру небольшой сцены висят «трупы», изготовленные в театральных мастерских со всем знанием сценических ужасов: тряпичные куклы или скелеты в полный человеческий рост. В дальнейшем

Т. Колганова – Гонерилья, О. Альбанова – Регана.
Небольшой драматический театр (НДТ). Фото Н. Кореновской

«хоровод повешенных» участвует в военных сценах в качестве убитых, или там, где король соболезнует нищему народу.

На тех же верхних штангах рассажены голуби – герцог Альбанский, оставшийся по воле Провидения, то есть голубиной весточки, королем Британии, решен Вадимом Сквирским в фарсовом духе. Он взывает к ненасилию, и все же применит оружие к Эдмонду и Эдгару; набрасывает петлю на самого себя, из которой нагло ухмыляется залу.

Петля – ключ к спектаклю – изображена и в программке спектакля, крупно белым на кроваво-красном. Страна бессмысленных убийств по велению деспота (в роли Лира Евгений Карпов). Двух верных ему людей – Шута (Татьяна Рябоконь) и Кента (Сергей Уманов) – король нисколько не жалеет, и лишь потеряв одного из них – Шута, которого сам же задушил, – испытывает некоторую досаду. Лир на пороге маразма – первую реплику о разделе королевства он долго не может закончить, потому что забыл слово «надел». Грубый, полный физического здоровья хам – таков этот король от начала до конца. Финальный монолог он, конечно, произносит, но чувства в нем нет. И прозрения нет. Есть потери – легко переживаемые.

Спектакли Бутусова и Эренбурга роднят две вещи. Первая: роль Шута играет женщина. Вторая: отеческие чувства Лира просыпаются в нем тогда, когда дочери уже мертвы. У Эренбурга жалобные сте-

Т. Рябоконь – Шут, Е. Карпов – Лир. «Король Лир».
Небольшой драматический театр (НДТ). Фото Е. Кукуй

нания Лира-Карпова «доченьки, любимые, красивые…», завершают эволюцию главного героя. Пафос режиссера – пацифистский. Все без исключения герои его спектакля склонны к насилию. Регана, выкалывая глаза Глостеру, подставляет тару-рюмку, в которую стекает кровь. Даже Эдгар бьет Эдмонда напоказ – Глостер уже фактически мертв, но Эдгар с настойчивостью поворачивает голову отца, чтобы тот «видел» вершимое им возмездие, больше похожее на убийство в состоянии аффекта.

Роль Кента у Эренбурга сузилась. Впрочем, Кент и у Бутусова 2021 г. – персонаж второго плана, чего никак не скажешь о первом Кенте в исполнении Тимофея Трибунцева. Он шумно и яростно входил в беды Лира—Райкина, его значение и его жертвенность никаких вопросов не вызывали.

О принципиальных различиях двух спектаклей. При том, что оба режиссера используют перевод Бориса Пастернака (у Бутусова есть еще сонеты в переводе Маршака), стихотворная основа им не одинаково близка. Спектакль Бутусова настроен на поэзию, и всегдашние, не только в Шекспире или в стихотворных пьесах, приемы повторения реплик, фраз, кусков монологов, прибавление стихов разных авторов, при всем балаганном устройстве его театра, усиливают поэтическое содержание спектаклей.

А. Белоусов – Герцог Корнуэльский, К. Сёмин – Глостер, О. Альбанова – Регана. «Король Лир». Небольшой драматический театр (НДТ). Фото В. Филиппова

Эренбург настроен на прозу. Она – его стихия. Слово Шекспира уступает место просто слову; оно (элемент драматургического текста) как бы лишено поэтического содержания и смысла, поэтической окраски. Сценическая речь отделяет слово от поэтической структуры предложения. Слово самодостаточно. Ни один монолог не имеет своего законного места, как будто у режиссера существует идиосинкразия к длиннотам. Неполная словесная импровизация, любимая Эренбургом (авторские реплики дополняются пластически-звуковым орнаментом), заставляет забыть, что «Король Лир» – трагедия в стихах и что она переведена Пастернаком стихами. Эренбург сознательно укрощает поэзию прозой. Миросозерцание скептика, сознание врача (!) берет верх над мыслью театрального мастера.

Еще одно – казалось бы, совершенно второстепенное отличие – костюмы. К сожалению, в спектакле Эренбурга просто много-много одежды. Вне исторического подхода (а кто его сейчас требует?), но и вне единой стилистики, которая читалось бы как еще один язык спектакля. Фантазия художника активно комбинирует головные уборы, плащи, накидки, гульфики, штаны, блестящие ткани и яркие цвета, мундиры, восточные и западные мотивы – в итоге всего в избытке, все слишком броско, все чересчур.

Персонажи у Бутусова обречены переодеваться часто, практически в каждой сцене, но здесь костюм – не одежда, а характер, настроение, образ. Лир почти все время в домашней одежде, красном халате и простых туфлях. Корона как таковая в «семейной истории» не присутствует (однажды мелькнула чужой игрушкой, надетой на случайную голову). Корделия (отчасти Шут) у Бутусова должна принимать разные обличья – в их смене есть последовательность. Туалеты старших дочерей – свидетельство их образа жизни и их амбиций.

Глостер Виктора Добронравова совсем не старик; его функция – страдания тела и души, что в нескольких вариантах, в том числе и барабанным соло, изображено актером. А в первой сцене раздела царства Глостер укладывается на пол (на землю) в качестве «надела». Вообще В. Добронравов, А. Иванов, Е. Крегжде, С. Волков, В. Симонов – грандиозные пластические роли «Лира»-2021.

Очевидно, что финалы у Эренбурга и Бутусова должны быть контрастными. В Небольшом драматическом театре демонстрируют дурную бесконечность зла, и заключительная каверза герцога Альбанского с петлей и условным повешением, как и вообще линия мнимо «голубиного» нрава герцога, – зловещая усмешка, которая не оставляет места трагическому состраданию. Даже сожаления Лира напоследок о «доченьках» – скорее фигура речи, чем настоящая печаль.

У Бутусова в обоих вариантах «Короля Лира» на первом плане – душевное потрясение главного героя. Лир Вахтанговского театра остается наедине с уже умершей Корделией. Она брошена на доски (сдерживая свою страсть к «убийственному» реквизиту, Бутусов не устоял перед громким «водопадом» досок, несколько раз они пролетают из-за кулис в опасной близости от Корделии). Лир под ламентации, словесные рыдания, укрывает ее (в ритме плача!) множеством простеньких покрывал и укладывается рядом, рукой обхватив тело дочери. Долгая пауза – и из-под груды тряпок навстречу Лиру выпрастывается рука Корделии. Две руки призраков соединяются после смерти. Как и в первом «Лире», финал патетичен (если не сентиментален), но в нем есть красота, глубина, трагичность. И поэзия.

Так два спектакля одного времени по одной классической пьесе дают два типа театральной выразительности, два примера современных режиссерских высказываний.

Екатерина Омецинская

На языке подрастающих поколений

Григорий Лифанов: «Бесы. Осколки фальшивых идей»

Спектакли по роману Ф.М. Достоевского «Бесы» в разное время ставили Лев Додин (Малый драматический театр – Театр Европы, Санкт-Петербург, 1991) и Константин Богомолов (Театр на Малой Бронной, Москва, 2008), Юрий Любимов (Театр им. Евг. Вахтангова, Москва, 2012) и Дмитрий Брусникин («Мастерская Дмитрия Брусникина»[1] на сцене Школы-студии МХАТ, Москва, 2013).

Совсем недавно на сцене Театра им. Ленсовета осуществил постановку «Бесов» Алексей Слюсарчук (Санкт-Петербург, 2021). Как правило, адресная аудитория – взрослый зритель, хотя предупреждением роман должен звучать для молодых. Обратиться к ним, перевести Достоевского на язык, понятный поколению *Z*, удалось Григорию Лифанову, выпустившему «Бесов» в Русском драматическом театре им. А.В. Луначарского города Севастополя.

Взгляд на роман «Бесы» за последние полтора века (без малого) несколько раз менялся. По выходе произведения в свет современники смотрели на творение Достоевского исключительно сквозь призму «нечаевского дела»[2] – с точки зрения порицания революционных объединений. В советский период, героизировавший поголовно всех революционеров, в тексте искали (и находили!) точки противопоставления «отжившей России» и «новых веяний». Лишь с началом 1990-х гг., припомнив статью Николая Бердяева «Духи русской революции»[3], о «Бесах» заговорили как о романе-предвидении, романе-предупреждении, вскрывающем болевые точки отечественного менталитета. Сегодня, когда «Бесы» – не столько предмет для исторического или литературоведческого обсуждения, сколько основание для всевозможных режиссерских высказываний, уместным становится вопрос: кому требуется предупреждение постфактум? Взрослым людям, уже натворившим непоправимых ошибок в отечественной истории, или молодым? Увы, думается, «Бесам» так и не суждено будет войти в школьную программу: желание подрастающего поколения анализировать характеры и поступки героев классической русской литературы с целью разглядеть в них себя и намотать что-то на ус явно идет на спад. При таком стечении обстоятельств театр – чуть ли не единственное место встречи юношества с визуализированной после глубокого режиссерского анализа классикой. И театру, берущемуся за «Бесов», важно не скатиться в моралите, способное вызвать отторжение у поколения, взращенного в свободе от авторитетов. Важно поднять в романе темы, найти театральный язык и форму, которые будут понятны молодым и безоговорочно ими приняты.

Спектакль Лифанова «Бесы. Осколки фальшивых идей» начинается с… «Русского танца» Петра Чайковского, под вступительную каденцию которого на сцене вперемешку являются знаковые для Отечества, ставшие притчей во языцех, белые и черные лебеди-балерины. С первыми тактами «Лебединого озера» на авансцене начинают сходиться два

Е. Овсянников – Петр Верховенский. «Бесы». Севастопольский академический русский драматический театр им. Луначарского. Фото Т. Миронюк

человека в черных одеяниях. Через пару минут их отсечет от кордебалета занавес-сетка с пасторальной картинкой. На ее фоне пройдет пролог, выстроенный на отсутствовавшей в тексте первого издания романа главы «У Тихона»[4]. Он определит главную тему спектакля – веры и разрушающего человека безверия. Примечательно, что роль Ставрогина, которую на протяжении спектакля исполняет артист Петр Котров, в этой, первой сцене играет Николай Нечаев, несколько превосходящий Котрова по возрасту. Такой прием не только определяет последующие события спектакля как ретроспекцию, но позволяет показать двойственность героя или, возможно, его ипостаси «до» и «после».

«Возрастной» Ставрогин Нечаева в прологе до нездоровья погружен в свои мысли. Лишь воспоминание о соблазненной им мещанской девочке Матреше, с которым он пришел к Тихону (Илья Синькевич), вызывает на его неподвижном лице неконтролируемую сладострастную судорогу-улыбку. Но ни тени страха не возникнет на этом лице, когда собеседник с недюжинной силой внезапно и порывисто хватает Ставрогина после страшного признания за грудки. Герой словно выключен из сиюминутной жизни, безэмоционален, мертв духовно – жива только его телесная оболочка.

Совсем иной Ставрогин-Котров. Поначалу не склонен к самобичеванию, самоуверен, но еще полон сомнений, юношеского самолюбова-

ния и молодой энергии победителя, требующей реализации через поиск истин. Постепенно живых реакций и сомнений в нем, искушаемом и иссушаемом бесом нелюбви и неверия, будет оставаться все меньше.

Подмена актеров происходит очно, во время все той же сцены «У Тихона». Ставрогин-Котров, появившись из темноты подле Ставрогина-Нечаева, некоторое время внимательно смотрит на «самого себя», а затем уходит в глубину сцены с тем, чтобы… подставить лестницу самоубийце Матреше, чье поруганное тело через считанные секунды повиснет в петле на условном чердаке за его спиной. И во все время первого действия лестница, отсвечивающая мертвенным ультрамарином в глубине коридорной перспективы, уходящей по центру к заднику, будет молчаливо символизировать начальный грех Ставрогина.

Но самым страшным маркером лифановских «Бесов» становится постоянное присутствие детей в бездуховно-нигилистической, исполненной ненависти к себе подобным, жизни взрослых. Конечно, это грозящая небесам кулачком загубленная Матреша (Алена Щепачева), несколько раз за спектакль видением являющаяся на площадке. Это и пара мальчишек (Митя Махонин, Гриша Гордейчук), во время сходок кружковцев-реформаторов постоянно существующая рядом с отцами, старшими братьями и сестрами, впитывающая их безверие и агрессию, обман и жестокость, привычку беспринципно судить всех и вся.

В большинстве случаев дети предоставлены сами себе. Вот один из ребятишек забавляется, прыгая по лежащей на земле лестнице, на которую только что взбиралась Матреша. Никто из взрослых не удерживает его. Вот другой, одобряемый Верховенским-старшим (Геннадий Ченцов), с выражением и не по возрасту вдохновенно читает вслух пушкинское стихотворение «Бесы». Детишки могут запросто бегать меж плывущими в образцово-показательном танце ансамбля «Березка» «матрешками» или старательно складывать из кубиков слово «бесы». Вместо «Ну, погоди!» они внимают циничной черно-белой (в прямом и в переносном смысле) мультфилософии Mr. Freeman, свободно льющейся с экрана телевизора, включенного взрослыми. Лишь бы не мешали. Намек на отношение современных родителей к собственным детям откровенен. Родителей, увлеченных выяснениями отношений между собой и разговорами о том, что «в России невозможно жить» и «надо все совершенно переделать»! Результат такого воспитания налицо. На глазах мальчишек-ангелочков Верховенский-сын орет, что есть силы, на Верховенского-отца, в умственных заботах

о человечестве, эгоистичном стремлении унизить жену и воспитать учеников-приспешников просмотревшего собственного отпрыска, для которого теперь и он – не авторитет. Ведь отец, излагавший прописные истины, сам им никогда не следовал. Эта конфликтная линия в спектакле – одна из самых острых.

Петр Верховенский – сильнейшая роль Евгения Овсянникова. Актер лепит своего героя вневременным негативистом, циником и манипулятором, недолюбленным в детстве человеком, одержимым комплексом Герострата и в равной степени адской мстительностью. Суетливость, резкость движений, переход на крик в качестве решающего аргумента, характерные повторяющиеся движения – физический рисунок этой роли. То, как Верховенский-младший рубит рукой воздух, кривит рот в разговоре на болезненную тему, нервно поправляет узнаваемо спадающую на глаза длинную челку, отирает платком губы в диалоге со Ставрогиным, перед которым (при полной готовности к самоуничижению) менее всего хочет выглядеть ненормальным или смешным, выдает в нем неврастеника. В устах такого типа оксимироновский текст «Где нас нет», который вживую исполняет Овсянников, органичен, словно часть текста самого Достоевского. Не рэп, а речь беса-искусителя, трибуна, ради самоутверждения способного зажечь толпы, к последующей судьбе которых он останется равнодушен. Это знакомый и понятный молодым циничный взгляд на мир с кардинально измененными моральными и нравственными ценностями, который, как им кажется, они в силах разрушить, чтобы построить новый.

С Петром Верховенским связан и рыдающий звук виолончели, насквозь прошивающий спектакль. На него, словно на основу, нанизываются одна за другой сцены, подводящие к краху не только Ставрогина, а и страну, представленную балетом, «Березкой», постоянным брожением «между ангелом и бесом». Виолончельная партия исполняется здесь как в записи, так и непосредственно актерами, включая Овсянникова (репетитор по виолончели Марина Зацепина). Надрывное пение инструмента становится звукозрительным контрапунктом к образу Петруши: главная трагедия «Бесов» Лифанова – трагедия сына, жизнь которого определена нерадивым отцом, возжелавший стать пророком для многих, но только не для своего ребенка.

Еще один рэп Оксимирона – «Как же вам передать это чувство…» – звучит в исполнении Глеба Козляева, которому отдана роль идеалиста Кириллова, предстающего в постановке Лифанова современным

Е. Овсянников – Петр Верховенский. «Бесы». Севастопольский академический русский драматический театр им. Луначарского. Фото Т. Миронюк

коучем. Рисуя схемы на перекидном огромном планшете, Кириллов разъясняет членам кружка теорию самоубийства, идеей которого его заразил Ставрогин. Слушатели задают вопросы, лектор отвечает на них, дорчерчивывая схему. Понимая скоротечность и непредсказуемость отпущенного человеку века, искренний Кириллов-Козляев – единственный из героев спектакля, кто любит жизнь, а потому любит детей как ее продолжение. Но он одинок в своей искренности, как и Шатов (Роман Шукри) – в своей разумности. Открывающий второе действие отчаянный текст Оксимирона «Город под подошвой» в исполнении этого дуэта заглушается акапелльной фольклорной многоголосицей, которую, в свою очередь, накрывает тоскливый звук вторящей ей виолончели. Образ мысли, стереотипы мышления побеждает одиночек вне зависимости от их качеств.

Аудиоряд, вбирающий в себя классику, рэп, народные напевы, расстроенные звуки гармоники Федьки Каторжного (Сергей Санаев), музыку стиля «техно», под которую «отрываются» на дискотеке молодые кружковцы Верховенского, – полноправная часть спектакля, вносящая дополнительные смыслы, поясняющая характеры и судьбы тех, кто обречен существовать в мире «Лебединого озера», ансамбля «Березка», бесполезных споров, соглашательства, граничащего с равнодушием и тотальной нелюбовью. Времена меняются, но не меняются люди,

Е. Овсянников – Петр Верховенский. «Бесы». Севастопольский академический русский драматический театр им. Луначарского. Фото Т. Миронюк

предпочитающие жить чужим умом, верить искусственно созданным лидерам – Прекрасным Принцам, устами которых бесы призывают к разрушению. Пока потерявшие нравственные ориентиры не видят различия между политическим и гражданским убийством, разрушение неизбежно. Пока люди предпочитают бездумно принимать навязанные им жизненные сценарии (так псевдореволюционеры послушными учениками повторяют танец, предложенный им Петром Верховенским), разрушение неизбежно. И лишь крошечная белая церковка у правой кулисы теплыми огоньками окон напоминает, что созидание требует не клятв, а просто веры в то, что оно необходимо и возможно. Проблема не в том, что осколки фальшивых идей, словно осколки зеркала тролля, давно разлетелись по свету. Она в том, что необходимо усилие, чтобы растопить их в сердцах.

[1] Весной 2021 г. брусникинцы осуществили «реновацию» старой постановки: режиссерами спектакля «бесы. ночь» стали Михаил Мокеев и Михаил Рахлин.

[2] «Нечаевское дело» — дело об убийстве студента Петровской сельскохозяйственной академии Ивана Иванова. Убийство было совершено

в 1869 г. революционным кружком «Народная расправа» под руководством Сергея Нечаева. История вдохновила Ф.М. Достоевского на создание романа «Бесы» и нашла отражение во взаимоотношениях персонажа Ивана Шатова с выдуманной писателем «пятеркой» Верховенского.

[3] Статья «Духи русской революции» была написана Н.А. Бердяевым в 1918 г. и издана «Русской мыслью». В ней читаем: «Достоевский обнаружил, что русская революционность есть феномен метафизический и религиозный, а не политический и социальный. Так удалось ему религиозно постигнуть природу русского социализма. Русский социализм занят вопросом о том, есть ли Бог или нет Бога. И Достоевский предвидел, как горьки будут плоды русского социализма. Он обнажил стихию русского нигилизма и русского атеизма, совершенно своеобразного, не похожего на западный. У Достоевского был гениальный дар раскрытия глубины и обнаружения последних пределов. Он никогда не остается в середине, не останавливается на состояниях переходных, всегда влечет к последнему и окончательному. Его творческий художественный акт апокалиптичен, и в этом он – поистине русский национальный гений».

[4] В большинстве последующих изданий глава печаталась как приложение к тексту романа: без нее невозможно понимание личности Ставрогина. «…Центральная глава всей композиции – исповедь Ставрогина» (*Гроссман Л.* Достоевский., М.: Молодая Гвардия, 1962. С. 448).

Виктория Пешкова

Дорога к Вахтанговскому

Театр им. Евг. Вахтангова превратил сезон 2020/21 в масштабную увертюру к своему сотому дню рождения, выпустив на пяти своих сценах пятнадцать премьер. Когда же площадок для воплощения задуманного не хватило, использовал как подмостки центр старой Москвы, где развернул романтический спектакль-променад «Вахтангов. Путь к “Турандот”». Специально на рекорд театр, конечно, не шел – просто хотел, чтобы праздник не обошел стороной никого из актеров.

Комедия не кончается

Юбилейный сезон театр открылся «Соломенной шляпкой» Эжена Лабиша в постановке Михаила Цитриняка. Впервые этот водевиль появился на вахтанговской сцене и снискал у публики заслуженную любовь почти 80 лет назад благодаря режиссеру Андрею Тутышкину. Вернуть пьесу в репертуар предложил Римас Туминас. И пусть сравнение 1939-го с 2020-м может показаться некорректным, параллель очевидна – в неспокойные времена веселый, жизнерадостный спектакль становится одним из самых действенных противоядий от страха перед неизвестностью, парализующего способность адекватно воспринимать реальность.

М. Цитриняк категорически не согласен считать этот жанр архаикой, хотя водевилю Лабиша почти полтора столетия. В его основе – короткие эпизоды, сменяющие друг друга с головокружительной скоростью, то есть устроен он словно бы в расчете на пресловутое клиповое мышление, каковое принято считать явлением суперсовременным. Непринужденного, естественного существования в балансирующем на грани абсурда, легкомысленном сюжете актерскому ансамблю еще предстоит достичь, но в стремительной карусели, что несет по сцене обаятельных персонажей, есть практически все, нужное для праздника – задорная, специально к спектаклю написанная музыка (композитор Борис Кинер), забавные, не лишенные остроумия куплеты (автор Влад Старчевский), феерически красивые костюмы (художник Виктория Севрюкова). В наличии и безусловные актерские удачи – обворожительная баронесса де Шампиньи Лидии Вележевой, трогательно смешной рогоносец Бопертюи Андрея Ильина, любующийся собственными эскападами маркиз Ахилл де Розальба Владислава Демченко.

Под занавес сезона Анатолий Шульев выпустил нечастую на отечественных подмостках «Дурочку» Лопе де Вега. Ученик Римаса Туминаса, успевший завоевать репутацию специалиста по «философическим» комедиям, заключил темпераментных персонажей великого испанского драматурга в пространство, очень похожее на арену для корриды. Жизнь – схватка, в которой самым опасным своим врагом можешь оказаться ты сам. В этом на собственном опыте придется убедиться практически всем героям спектакля: и строптивой умнице-красавице Нисе (Ксения Кубасова), и простушке Финее (Екатерина Крамзина), отнюдь не такой глупой, как полагают окружающие, и их отцу синьору Октавьо (Олег Форостенко), которому Создатель уготовил двойную «комиссию»

Е. Крамзина – Финея. «Дурочка».
Фото О. Кузякиной

в лице неожиданно повзрослевших дочерей. Труднее всего испытание дается женихам сестер – Лисео (Александр Галочкин) и Лауренсьо (Константин Белошапка): лишь накануне венчания им удается разобраться в собственных чувствах и найти мужество принять единственно верное решение. Зато в квартете слуг, столь же сметливых, сколь и плутоватых (Ольга Боровская, Евгения Ивашова, Евгений Пилюгин, Денис Самойлов), с самого начала устанавливается полное взаимопонимание: им страдать некогда – они жизни радуются. Судя по всему, «Дурочка» поставлена молодым режиссером исключительно ради того, чтобы напомнить почтеннейшей публике, как полезно это умение и как важно в любых испытаниях оставаться самим собой.

Гори, гори, моя звезда

«Обещание на рассвете» Лейла Абу-аль-Кишек поставила на Симоновской сцене по собственной инсценировке одноименного романа Ромена Гари. С некоторых пор спектакли-биографии появляются в репертуаре Вахтанговского театра с завидным постоянством: «Минетти» Римаса Туминаса по пьесе Томаса Бернхарда, «Крик лангусты» Джона Маррела и Михаила Цитриняка, «Люся. Признание в любви» (поставлен Александром Нестеровым по воспоминаниям Людмилы Гурченко), «Дневник Анны Франк» (автор инсценировки и режиссер – Екатерина

Симонова), «Нижинский. Гениальный идиот» (Л. Абу-аль-Кишек) и «Фрида. Жизнь в цвете» (Л. Абу-аль-Кишек по текстам Ники Симоновой). При разнице в подходах, ракурсах, глубине погружения в судьбу персонажа эти спектакли объединяет искренний интерес к непридуманной человеческой жизни: все они были инициативой «снизу», а не директивой «сверху». Надо отдать должное Римасу Туминасу, который дал шанс на воплощение всем замыслам.

«Обещание на рассвете» – третья работа режиссера в жанре байопика. На сей раз ее внимание привлек бравый летчик, одаренный дипломат, талантливый писатель и выдающийся мистификатор Ромен Гари. Очень напряженную историю взаимоотношений матери и сына режиссер возводит в степень притчи, не теряя при этом из виду земной, бытовой ее первоосновы. Мать – неудачливая актриса и несчастливая женщина – все, не реализованное в любви и профессии, вложила в обожаемого сына и привела его к порогу славы. Анна Дубровская, тонкая и чуткая характерная актриса, дает своей героине возможность проявить всю глубину жертвенности, заложенной в ней природой. Сын – неловкий и нескладный мальчишка, над которым смеются сверстники и соседи. Безмерная любовь матери сделала Гари тем, кем он стал, но не помогла стать счастливым. Григорию Антипенко удается сделать видимым тайный пламень, пожирающий его героя. Он одолел заветную вершину, но чью мечту осуществил – свою или матери? Каждый волен попробовать самостоятельно решить уравнение успеха с двумя неизвестными, априори не имеющее единственно правильного ответа.

«Танго между строк» Натальи Ковалёвой по пьесе латвийского драматурга Алексея Щербака обосновалось в Арт-кафе, чудесным образом совместив пространство и время – театральный полумрак кабаре и эпоху безраздельного владычества «короля танго» Оскара Строка. Достоверных свидетельств о композиторе сохранилось не так уж много, драматургу пришлось собирать их буквально по крупицам. Наталья Ковалёва задумывала спектакль вместе с композитором Фаустасом Латенасом, трагически ушедшим из жизни минувшей осенью. Его памяти посвящен спектакль. По духу он получился одним из самых вахтанговских – жизнерадостным, остроумным, горько-ироничным, предоставившим актерам возможность проявить вокальные и хореографические таланты. Однако, это не вечер ностальгических воспоминаний под бередящие душу мелодии «короля танго», но – словно по линейкам нотного стана расписанная – горькая история художника, на которого после невероятной

А. Антонова – Ектерина Фурцева, Э. Трамов – Оскар Строк.
Фото В. Мясникова

славы обрушилось фатальное, не подлежащее обжалованию, отлучение от творчества. Оскар Строк, каким его играет Эльдар Трамов, влюблен в жизнь и готов разделить это чувство с каждым, кто откликается на зов его мелодий. Какая женщина устоит перед такой щедростью? Целомудренно-строгая Луиза (Анна Дубровская), отвергая более заманчивые перспективы, становится его женой, чтобы день за днем оберегать от невзгод. Страстная красотка Лени Либман (Полина Чернышова) дарит ему не только жар юного тела, но и вдохновение – для танго необходимы и то, и другое. И даже всемогущая Фурцева (Анна Антонова) подпадает под обаяние постаревшего композитора и готова вытащить его из небытия. Она не успеет этого сделать, но для самого Оскара уже ничего не изменится: «Я счастливый человек, – качая седой головой, медленно произносит в финале герой, – меня поют, меня танцуют, меня помнят…» Чего еще желать композитору?..

О странностях любви

Несмотря на то, что детских спектаклей у вахтанговцев совсем немного, очевидно стремление театра растить свою публику с раннего детства. Так называемая «сказка с оркестром» – синтетический жанр, который давно интересен актеру Александру Олешко и камерному оркестру театра. «Красная шапочка» адресована самым маленьким, «Аленький

цветочек» – младшим школьникам, а новая работа – «Сказка о царе Салтане» – увлечет ребят постарше. Единственный и неповторимый Александр Зацепин сочинил для нее музыку, сценограф Максим Обрезков превратил Симоновскую сцену в поистине сказочное пространство, а функции волшебницы взяла на себя художница Анна Клыковская, умеющая рисовать красками по… воде. Взрослые привычно сетуют на то, что нынешних детей от гаджетов не оторвать никакой силе. Между тем такая сила существует и это – театр. На спектакле маленькие зрители о них даже не вспоминают, потому что с ними, как с равными, говорят о серьезных вещах – о доверии, которое нельзя обманывать, о любви, которую нельзя предавать, о надежде, которой обязательно нужно найти место в своем сердце.

Взрослым сказки порой нужнее, чем детям. Премьеру «Рождества на чердаке» на сцене Студии приурочили к празднику: режиссер Анна Горушкина выбрала четыре новеллы О'Генри – «Дары волхвов», «Последний лист», «Тщеславие и соболя» и «Алое платье», прослоила эпизодами из жизни самого писателя, и пусть не все события происходят в Сочельник, получившийся в результате «витраж» наполнен светом надежды, которого всем нам сильно не хватает. По стилю и духу зрелище напоминает домашние спектакли в благородных семействах: минималистичная сценография, вневременные костюмы (художник-постановщик Елена Киркова), артисты сами перемещают скромный реквизит, превращая крошечную сцену то в салон мод, то в вагон трамвая. Сходство с домашними спектаклями усиливается тем, что исполнители очень молоды: Полина Бондарь, Екатерина Жаркова, Елизавета Палкина, Валентина Попова, Александр Галочкин, Евгений Кравченко, Николай Романовский и Василий Цыганцов – недавние выпускники института им. Щукина, принятые в стажерскую группу театра. Ансамблем их пока назвать трудно – большинству не хватает опыта, как профессионального, так и житейского, зато искренности у каждого с избытком, что для рождественской истории, возможно, важнее. Они сами пока еще верят, что в праздник никто не должен остаться без подарка. И мы вместе с ними готовы уверовать в собственную способность стать ангелами-хранителями для тех, кого любим.

В определенном смысле спектакль Екатерины Симоновой «Сказки старого Арбата» – тоже о жертвенности подлинного чувства. История о мужских страстях, как ни парадоксально, держится на Виктоше – девушке, явившейся из ниоткуда и исчезнувшей в никуда. Марии Риваль,

М. Севриновский – Войцек, А. Домская – Мария.
Фото В. Мясникова

к сожалению, не хватило веры в рассказанную драматургом сказку, и чистая, высокая нота, так и не прозвучала. Ее молодым партнерам можно предъявить тот же упрек. У Арбузова жених Виктоши, педант и эрудит Левушка остроумен и не лишен обаяния, а у Дмитрия Соломыкина он вышел нагловатым резонером. Кузьма в исполнении Федора Воронцова выглядит не юношей, делающим первые шаги на избранном поприще, а взрослым мужчиной, который так ничего на нем и не достиг, а потому его соперничество с отцом приобретает совершенно иной смысл. Христофор Блохин (Олег Форостенко) у Арбузова отчасти уступает старому другу Балясникову в таланте, но он столь же самостоятельный художник. В спектакле мы видим скорее вечного ассистента, чем отдельную творческую личность, отчего образ теряет в глубине и объеме переживаний. Недостает глубины и Рубену Симонову в роли Балясникова – в его ворчливом, грубоватом старике никак не разглядеть волшебника, способного вдохнуть живую душу в деревянное кукольное тело.

Не каждой любви по силам спасти любящих. Нередко она оборачивается проклятием, которого человеческой душе не вынести. Особенно если это душа человека маленького, чувствующего себя бесконечно одиноким в безумном-безумном мире. Обратившись к пьесе Георга Бюхнера «Войцек», написанной в 1821 г., режиссер Хуго Эриксен перенес время действия на век вперед, соединив одним вектором три

схожие эпохи разных столетий: как только благополучный мир дает трещину, первыми под апокалиптические жернова попадают самые беззащитные. У бедного Войцека ничего нет, кроме бесконечной, всепоглощающей любви к Марии (Ася Домская). Ради нее он готов сносить насмешки и издевательства господ офицеров, скучающих в отсутствие войны, и эксперименты доктора. В исполнении Евгения Князева это садист с ласковой улыбкой, любовно взращивающий свою теорию улучшения рода людского. Войцек несет в дом каждую копеечку, но семью на это не прокормить. Мария тоскует по «лучшей жизни», а за нею не замедлит явиться и соблазн, принимающий вполне материальные очертания – Тамбурмажор (Павел Юдин) – и требующий столь же материального вознаграждения. Максим Севриновский не страшится быть адвокатом своего героя. Предательство любимой женщины становится последней ступенькой на его персональной лестнице, ведущей в ад. Движет им не месть, а желание уберечь от греха, «отмыть» добела в мерно текущей Лете очерненную соблазном душу Марии. И потому она – его божество – возвращается к Войцеку с небес и дарует прощение, в котором бедному цирюльнику отказано на земле.

Для того, чтобы в наши меркантильно-прагматичные времена поставить символистскую драму на библейский сюжет, нужно обладать мудростью старца или счастливым неведением ребенка. Режиссер Гульназ Балпеисова, берясь за «Саломею», явно пользовалась преимуществами второго – ее спектакль похож на акварель, сотканную из света и воздуха, хотя материал, по идее, требует масляной живописи. Фигуры основных персонажей выпирают из режиссерской трактовки, как осколки стекла из полиэтиленового пакета. Пророк Иоканаан – Денис Бондаренко – бросает в лицо сильным мира сего неприглядную правду, сознавая гибельность этого шага. Терзается ревностью к собственной дочери Иродиада Ольги Тумайкиной, всем своим существом ощущающая, как уходит красота и молодость. Страдает от невозможности получить желаемое любвеобильный тетрарх Ирод Максима Севриновского. Даже молодой сириец-телохранитель (Николай Романовский) втянут в омут страстей, бушующих вокруг Саломеи. Но может ли *такая* царевна стать центром этого коловращенья? Глядя на Марию Бердинских, в это сложно поверить. Ее Саломея плоска и безжизненна как лист упаковочной бумаги. Образ притягателен энергией преображения ребенка в женщину, которой наделил его Уайльд. Это юное существо само не понимает, какие разрушительные силы

М. Севриновский – Ирод, О. Тумайкина – Иродиада. «Саломея».
Фото О. Кузякиной

пробуждаются в нем, а потому не в состоянии с ними сладить. Но волей режиссера Саломея превращена в обычного капризного подростка, упивающегося внезапно свалившейся на него вседозволенностью. Сопереживать нечему – овчинка не стоит выделки. Трагедия отсутствует. Потому и кульминационный танец семи покрывал превращается в грациозное сматывание рулонов ткани.

Международный день театра вахтанговцы отметили премьерой спектакля по мотивам самого знаменитого романа Сомерсета Моэма – «Театр». Ольга Субботина уже пробовала свои силы в нелегком деле переноса великой литературы на сценические подмостки – на Симоновской сцене несколько лет идет ее инсценировка флоберовской «Мадам Бовари». С текстом «Театра» она работала любовно, дорожа каждым персонажем и поворотом сюжета. Многонаселенная (более 30 персонажей!) история потребовала соответствующего пространства. Основная сцена у Субботиной существует сразу в двух измерениях – прошлом и настоящем. Сценография Максима Обрезкова завораживающе красива: массивная мебель роскошных особняков и таинственно мерцающие занавесы, отделяющие театр-жизнь от театра-театра, и будущее от прошедшего. Невероятно элегантны костюмы, придуманные с индивидуальным подходом не только к второ-, но и к третьестепенным персонажам. Великая и неповторимая Джулия Лэмберт с легкостью

«Театр». Сцена из спектакля.
Фото В. Мясникова

бабочки перепархивает из «тогда» в «сейчас» и обратно. Временами кажется: еще чуть-чуть – она возникнет по эту сторону рампы и с комфортом расположится в кресле партера, чтобы полюбоваться собственной игрой и заодно понаблюдать за нами. За той самой публикой, которая существует исключительно для того, чтобы мог существовать театр. Остается только изумляться, насколько органична Лидия Вележева в этой «раздвоенности» и «вневременности».

Королеву, как и положено, играет окружение. «Свита» Джулии подобрана режиссером с филигранной точностью. Вальяжный Майкл Евгения Князева расчетлив и самолюбив, но по отношению к жене способен и на чуткость, и на неподдельную нежность. Целеустремленный Том Феннел (Константин Белошапка), успевающий и карьеру делать, и светского лоска набираться, дабы найти себе в обществе местечко поуютней, чем скромное кресло бухгалтера. Экспрессивная Долли де Фриз (Ольга Чиповская) тешит свое самолюбие снисходительным покровительством, оказываемым «комедиантам». Эксцентричный антрепренер Джимми Лэнгтон (Владислав Демченко) и Жанна Тэбу (Агнесса Петерсон) – актриса с манерами аристократки древнейшего рода – наставники Джулии, получившие шанс на бессмертие, благодаря ее таланту. Строптивый, как всякий вчерашний подросток Роджер (Николай Романовский), тщетно пытающийся разглядеть в великой актрисе родную мать.

От Андрея Ильина в роли сэра Чарльза глаз не оторвать – какие бездны любви и отчаяния скрывает его герой в своем сердце.

Исполнителям маленьких ролей хочется посвятить оду: ни одной проходной реплики, ни единого лишнего жеста и бездна самоиронии. Как трогателен дуэт Элеоноры Шашковой и Любови Корневой – маменьки и тетушки Джулии, как обаятельны Олег Форостенко и Вера Новикова в ролях родителей Майкла. Наблюдать за тем, как Новикова, выйдя из образа миссис Госселин, в мгновение ока превращается то в критикессу на премьере, то в услужливую массажистку, то в гостью на светском рауте – отдельное удовольствие. То же самое можно сказать и о Наталье Масич, одинаково органичной в трех ролях – супруги сэра Чарльза, шекспировской Геро и шиллеровской королевы Елизаветы. Спектакль Ольги Субботиной получился легким, динамичным, радостным и при этом психологически точным – то есть абсолютно вахтанговским.

Гибель богов

Классик норвежской литературы Бьёрнстьерне Бьёрнсон отечественному зрителю практически неизвестен. Однако в поле зрения Владимира Бельдияна драматург попал не случайно: специально к юбилейному сезону был придуман проект «Театральные параллели», в рамках которого молодые режиссеры пытались переосмыслить творчество авторов, в свое время волновавших Евгения Вахтангова. Тетраптих составили уже упомянутые «Дурочка» Лопе де Вега, «Войцек» Г. Бюхнера и «Саломея» О. Уайльда, а также «Хульда-хромоножка» Б. Бьёрнсона, написанная им по мотивам древнеисландских саг. Драматург воспринимал язычество как альтернативный вариант развития скандинавской истории, режиссеру оно понадобилось для изучения глубинных пластов человеческой природы, но для обоих противостояние природных стихий стало метафорой борения высокого и низменного в человеке. Судьба девушки, выросшей в семействе убийц ее родителей, выданной замуж за самого сильного представителя этого клана, овдовевшей и полюбившей убийцу мужа вполне способна захватить внимание зрителя. И Мария Волкова в роли Хульды предельно убедительна. Жаль, что такая история показалась режиссеру слишком «простой». Длящаяся больше трех часов «Легенда о Хромоножке» дается зрителю не без усилий. Язык пьесы, сам по себе тяжеловесный и архаичный, усугублен академическим переводом. Кровно-родственные связи персонажей

Д. Бондаренко – Гудлейк Хустадвик. «Легенда о Хромоножке».
Фото В. Мясникова

напоминают тропический лес, в котором теряешь ориентацию с первого же шага. Но сложнее всего, подчиняясь режиссерской трактовке, лавировать между эпической «доисторичностью» и вполне современным постапокалипсисом, синкопированным вставными музыкальными номерами.

Режиссерское кредо Юрия Бутусова – заставить зрителя прийти к выводам, диаметрально противоположным тем, к каким его хотел привести драматург. «Король Лир» на большой сцене не стал исключением из правила. На постановки Бутусова многие ходят за новой порцией доказательств того, что мир отвратителен, человек мерзок, исправить ни того, ни другого ни при каких обстоятельствах невозможно, все летит в тар-тарары, так что нам остается только падать в инфернальную бездну, расцвеченную кровавым светом безликой и бездушной Луны. А если без метафор, просторечно: прямо по выходе из зрительного зала накрывшись белой простыней, ползти в сторону ближайшего кладбища.

Проблему власти и ответственности, лежащей на том, кто поставлен вершить чужие судьбы, режиссер исследует через противостояние отцов и детей, отсекая все прочие смыслы. Не зря же Шут и Корделия, которые у Шекспира ни разу не пересекаются, существуют здесь в одном лице почти прозрачной и ломкой как сухой лист Евгении Крегжде. Не сумел его величество как следует воспитать своих девочек (как устрашающе,

победно циничны Гонерилья Яны Соболевской и Регана Ольги Тумайкиной), вот и приходится отплясывать смертельную джигу на пепелище некогда могущественного королевства.

Впрочем, ни о каком «как следует» речи не идет, ведь у Бутусова Лир – клинический безумец, а заподозрить старческий маразм в мощном герое Артура Иванова невозможно. Тогда что? Паранойя? Шизофрения? Обсессивно-компульсивное расстройство? Медицинская точность диагноза положения не спасет – безумцу претензий не предъявишь. Лир-Иванов, повергая в ужас, совсем не вызывает сочувствия. Пусть в разной степени, это относится ко всем персонажам – от Кента (Валерий Ушаков) и Глостера (Виктор Добронравов) до Эдгара (Василий Симонов) и Эдмонда (Сергей Волков). В границах поставленных режиссером задач актеры действуют с микронной точностью, мастерство исполнения восхищает, но невозможно отделаться от ощущения, что перед тобой не живые люди, а символы некой математической формулы. Функции, искусно сработанные схемы, каждая из которых сконструирована так, чтобы занять отведенное ей место в режиссерской картине мира, которую он представляет всеми силами и средствами. Возникает вполне резонный вопрос – если вселенскую катастрофу, свидетелями и участниками которой все мы являемся, невозможно остановить, для чего затевать все действо? Не будем забывать, что в финале шекспировской трагедии владения Лира достаются герцогу Альбанскому, способному восстановить – по мнению автора – государственную гармонию из праха и хаоса. У Бутусова все кончается тем, что полумертвый от отчаяния Лир заботливо укрывает мертвую Корделию. Получается, что дальнейшая судьба многострадального королевства режиссера совершенно не волнует.

Самой неожиданной постановкой юбилейного сезона стали, пожалуй, «Мертвые души». Режиссер Владимир Иванов, мэтр строгого академизма, скрутил на вахтанговской сцене такое сальто-мортале, какое не всякому молодцу-новатору под силу. В союзники режиссер взял Максима Обрезкова, сотворившего настоящую фантасмагорию из мятых листов бумаги с гоголевскими автографами, венецианских масок, километров ткани (чего стоят, к примеру, чепец Коробочки или плащ Плюшкина). Произведение, к которому испокон веков подходили как к сатирически-реалистическому с элементами лирики и мистики, В. Иванов превратил в лихую комедию дель арте. Для воплощения масштабного гоголевского полотна ему понадобилось… всего двое

Мария Аронова и Владислав Гандрабура. «Мертвые души».
Фото Я. Овчинникова

актеров – неподражаемая, дерзкая и азартная Мария Аронова (Она) и не уступающий ей в энергии Владислав Гандрабура (Он). Предположение, что Он – это Чичиков, а Она – все остальные персонажи, действительности не соответствует. Обратное – тоже неверно. Они – одни за всех – виртуозно владея телами и голосами, жонглируют ролями с ловкостью акробатов. Не сразу и сообразишь, кто из них прячется под той или иной маской. Зачастую зритель, обомлевший от неожиданности, обнаруживает под ней… самого себя. Ведь это все – о нас, наших нереализованных амбициях и погубленных талантах, леденящих душу страхах и кружащих голову надеждах. Психологизм? Да, слегка. Его ведь и у Николая Васильевича не так, чтоб слишком много. А еще буффонада, театр теней, театр кукол, музыкальная эксцентрика…

2021-й – год столетия не только театра им. Евг. Вахтангова, но и Фридриха Дюрренматта. Если и считать «датским» «Ромула Великого» в постановке Уланбека Баялиева, то совсем по другой причине – человечество в который раз видит крушение мироустройства, казавшегося незыблемым, и категорически не желает извлечь из этого никакого урока. «Исторически недостоверный» Ромул сознательно ведет свою империю к гибели, поскольку он единственный, кто понимает – Рим давно мертв, а сражаться за мертвеца – бессмысленно. Чтобы уничтожить нежизнеспособное государство, требующее от своих граждан все новых и новых

«Ромул Великий». Сцена из спектакля.
Фото Я. Овчинникова

жертв, он готов отправиться вслед за ним хоть в преисподнюю. Последний римский император в исполнении Владимира Симонова – человек, умеющий видеть изнанку вещей и смеяться над собой.

Никто из его окружения не способен ни на то, ни на другое. Если Рим уцелеет, Юлия (Яна Соболевская) снова будет императрицей; император Восточной империи Зенон (Владислав Демченко) сможет рассчитывать на восстановление своей власти; премьер-министру Тулию Ротунду (Сергей Пинегин) будет, где премьерствовать; военному министру Маресу (Олег Лопухов) – чем командовать; храброму Спурию Титу Мамме (Виталийс Семёновс) – за что воевать; антиквару Аполлиону (Олег Фотостенко) – чем торговать. Если Рим падет, за что страдал столько лет в плену отважный Эмилиан (Владимир Логвинов), и зачем так самоотверженно дожидалась своего жениха принцесса Рея (Евгения Ивашова)? Даже предводителю варваров Одоакру Максима Севриновского нужен Рим, как противовес грядущей Германской империи. Все вместе и каждый в отдельности они цепляются за останки государства, придающего смысл их собственному существованию. И только фабриканту штанов Цезарю Рупфу (Евгений Косырев) все равно, устоит Рим или рухнет – он прекрасно понимает, что всегда найдутся желающие на обломках одной империи возвести новую, а значит перспектива породниться с венценосцами для него реальна при любом исходе. За

«достойным кандидатом» далеко ходить не надо – племянник Одоакра Теодорих (Павел Юдин) уже точит меч на своего чересчур миролюбивого дядюшку. И мир, который он построит, будет куда безумней того, что разрушили его соплеменники.

Юбилейный сезон получился насыщенным, ярким и разнообразным. В лабиринте тем и эпох, жанров и сюжетов, режиссерских трактовок и актерских воплощений каждый зритель волен выбрать свою тропинку к вахтанговскому театру. Байопик или классическая комедия, исландский эпос или шекспировская трагедия, старый французский водевиль, мрачная немецкая драма или ироничная русская проза, политический памфлет или психологический роман – выбор увлекателен. Многоликость премьерной афиши обусловлена, конечно, понятным стремлением обеспечить максимальное заполнение зрительных залов (напомним, что их здесь целых шесть), а сегодня этого легче всего достигнуть, привлекая в театр людей с разными, даже диаметрально противоположными художественными вкусами. Но в случае с вахтанговским дело не только и не столько в экономических показателях, оно – в творческом кредо художественного руководителя театра. Римаса Туминаса часто сравнивают с хуторянином, рачительным хозяином, заботливо ухаживающим за каждым проклюнувшимся в его саду ростком в надежде, что со временем он принесет добрые плоды. В его театре ставят не только прямые ученики и выпускники вахтанговской школы, но и режиссеры с другими «группами крови». Для такой большой труппы это, в некотором смысле, производственная необходимость – будь репертуарная политика Туминаса более жесткой, многие актеры остались бы не у дел, что в год столетия театра особенно обидно. А публика не узнала бы, как Мария Аронова может сыграть целый сонм гоголевских персонажей, Лидия Вележева – перевоплотиться в английскую примадонну, Владимир Симонов – в последнего римского императора, Григорий Антипенко – в одного из самых эпатажных писателей-мистификаторов, а Максим Севриновский – в обезумевшего от горя цирюльника-убийцу.

Юбилейный сезон завершился, сохранив свою главную интригу. Пока на пяти сценах сменяли друг друга премьеры свершившиеся, в недрах репетиционных пространств, дожидаясь своего часа, зрела премьера грядущая. Приступая к «Войне и миру», Римас Туминас признался: такая постановка «требует элегантности и простоты». А еще смелости «нарушать представление о том, как надо».

Мария Хализева

Закаты Европы

Мало о ком из современных театральных режиссеров сказано столько точных слов, как о швейцарце Кристофе Марталере, перешагнувшем в конце 2021 г. отметку 70 лет.

Театром как таковым Марталер занимается лишь три последние десятилетия, но за эти годы успел населить заторможенными фриками и ранимыми недотепами всех сортов не только драму, но и оперу, впечатляющее число раз принять участие в *Berliner Theatertreffen*, крупнейшем форуме немецкоязычного театра, а также побывать со спектаклями на лучших фестивалях мира, или выпустить для них продукцию. Количество его сценических работ приблизилось к сотне, а в числе множества наград имеется Европейская театральная премия «Новая театральная реальность» и Премия Станиславского.

Театр Кристофа Марталера вышел из стихии музыкальной («мир Марталера держится на музыкальном гумусе»[1]). В Институте искусств Цюриха уроженец маленького швейцарского Эрленбаха изучал музыку по классу флейты, гобоя и духовых инструментов XIV–XVIII вв., а затем двинулся совершенствоваться в Париж, где провел два года, наряду с музыкальными занятиями обучаясь в школе пантомимы Жака Лекока. В Париж он попал семнадцатилетним, в разгар студенческой революции 1968 г., но, соглашаясь, что «такие впечатления накладывают отпечаток на сознание», утверждал: «актуальная, современная политика для меня не является театральным материалом. Я достаю театр из своей биографии, из своих прошлых жизненных впечатлений»[2].

Даже ранняя марталеровская биография предоставляет раздолье для впечатлений: в ней фигурируют и работа в передвижном цирке «Балаган», и служба музыкантом в цюрихском *Theater am Neumarkt*, и создание собственной музыкальной группы «Таро», а в дальнейшем концерты в традициях кабаре и мюзик-холла с включением номеров пантомимы[3]. Музыка выглядит важнейшей составляющей деятельности Марталера. Именно из нее, прежде всего, черпался и продолжает прорастать ритм его театральных работ: будь то жесткие разборки с Европой, отчетливо артикулируемые в его знаменитых *Liederabend* (дословно – песенный вечер, термин, обозначающий камерное вокальное музицирование), или переосмысление классической драматургии («Я искал тексты, в которых звучит музыка. В Шекспире есть музыка, в Беккете есть музыка, в Хорвате есть музыка, а не только содержание»[4]), или нынешние постановки, где человечество раз за разом предстает горсткой артефактов – экспонатов вселенского музея недоразумений и недочувствований.

Трио творцов, состоящее из Марталера и его многолетних соавторов – сценографа Анны Фиброк и драматурга Штефани Карп (их встреча случилась в 1989 г. в работе над спектаклем *Soldatenliederabend* – «Вечер

К. Марталер

солдатской песни»), вместе с фриками и аутсайдерами обыкновенно выводит на подмостки меланхолию, бренность и тлен, всякий раз заставляя мир балансировать на краю пропасти. Неудивительно, что в методе Марталера исследователям видится «художественный пессимизм»[5].

Первые театральные постановки Кристофа Марталера датируются второй половиной 1980-х и были созданы еще в Цюрихе, одна из работ, условно приближенных к театральным (ее можно считать и поэтически-музыкальной программой), длилась 26 часов и показывалась в альтернативных пространствах, например, в аптеке. В 1988 г. Марталера приглашают в *Theater Basel*, и, судя по всему, именно появившимся здесь спектаклям, в том числе театральному обозрению к 700-летию образования Швейцарской Конфедерации – *Stägeli uf, Stägeli ab, juhee!* (приблизительный перевод – «Пики вверх, пики вниз, вперед!», 1990), режиссер обязан определением «нео-дадаист». В своих созданиях тех лет Марталер двигался либо по линии убийственной пародии на национализм и патриотизм – тексты и пантомима собственного сочинения, либо по линии обнаружения густого абсурда во вполне невинных произведениях вроде водевиля «Кошмар на улице Лурсин» Эжена Лабиша (первый марталеровский спектакль, основанный на драматургическом тексте).

Но все это еще присказка, пусть затейливая и разветвленная, настоящая же сказка, полная горечи, сомнамбулизма, агрессии, летаргии и

беспощадного развенчания Европы, начинается с первой работы Кристофа Марталера в Германии, вышедшей в январе 1993 г. в берлинском театре *Volksbühne*, – спектакля *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* (снова использован трудно переводимый сленг – «Убей европейца! Замочи его! Пристукни его! Прикончи его! Трахни его!») с ироничным подзаголовком «Патриотический вечер Кристофа Марталера».

Запрос от тогдашнего руководителя *Volksbühne* Франка Касторфа (а именно он пригласил Марталера в возглавляемый им театр) заключался в предложении создать на сцене некую – предпочтительнее всего саркастичную, эпатирующую, ранящую – медитацию на тему национальной идентичности. Вдоволь порезвившись в прошлом над развенчанием швейцарского национализма и отработав органичные для себя приемы, Марталер сделал следующий шаг и выдал виртуозную рефлексию по поводу немецкого прошлого. Немецкий критик Франц Вилле, утверждая, что театр Марталера – это «начало эры теории относительности в драматическом искусстве», писал: «…театральная теорема Марталера продемонстрировала свою программную смелость и деструктивную мощь…»[6] и констатировал смену театральной эпохи.

С приезда спектакля «Убей европейца!» в 1995 г. на фестиваль «Балтийский дом» в Санкт-Петербург (перевод названия звучал здесь так: «Прикончи европейца, пристукни, прихлопни его!») и началось знакомство с Кристофом Марталером России, с той поры повидавшей и отрефлексировавшей немало его творений.

«Одиннадцать персонажей “вечера”, перемогающихся в дежурном анабиозе застойного мероприятия, переходящем в ностальгический транс и обратно, – поющие монстры, пьющие чай по команде, гротескные маски дель арте не столь давней социалистической эпохи. Каждый остается в памяти, при том что все они люди толпы, трамвая…» – писала после фестиваля Надежда Таршис[7]. Вполне сознательно критик отказывалась описывать все представляемые на сцене нелепости, хождения строем, пение слабеющими голосами (карикатурный лейтмотив – хвала богу, благодарность за каждый день бытия в этом доме престарелых и скорбных разумом – протестантский гимн Мартина Готтхарда Шнайдера *Danke*). Комичные пластические экзерсисы и пробежки в туалет, унылые и недобрые развлечения людей, усаженных за школьные парты, расставленные в убогом безвременье, где всё человеческое изнемогло и выпарилось. Критик игнорировала методичное падение букв лозунга из

Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! («Убей европейца!»). *Volksbühne,* 1993. Сцена из спектакля

прошлого («Чтобы время не остановилось»), как и часы на стене, давно застывшие, – время таки остановилось от бессмысленности бытия. Надежда Таршис переходила к самой сути марталеровского гуманистического, как сегодня очевидно, высказывания, которое тогда, при первой встрече с этой режиссурой лицом к лицу, не так-то легко было ухватить и сформулировать в слове (задним числом это оказывается намного проще): «Человек не сводится к функции социальных перипетий, в противном случае музыке нечего было бы делать. <…> У истории нет пасынков, нет потерянных поколений, если артисты высекают такую музыку из этого "сора"»[8]. Эту линию соединения человека и музыки, человека и тишины, человека и бездействия, человека и абсурда Марталер потянет и протянет в XXI в., развивая и совершенствуя новые возможности ансамблевого существования на сцене. Того безукоризненного существования массовки, когда каждый бесконечно одинокий участник (оттенки одиночества – предмет непрекращающихся исследований режиссера) со своей чрезмерной характерностью оказывается незаменимой деталью единого монолитного мегаперсонажа.

Одной встречи оказалось достаточно, чтобы язык и действующие (на самом же деле, пассивные и инертные) лица Марталера узнавались бы мгновенно и безошибочно. А после чеховских «Трех сестер», поставленных в том же *Volksbühne* в 1997 г. и привезенных на Международный

«Три сестры». *Volksbühne*, 1997. Сцена из спектакля

театральный фестиваль им. А.П. Чехова в Москву в 1998 г., пришло и понимание того, что герои Марталера – непременно «выжившие». Все они когда-то не без потерь, но сумели преодолеть неведомую катастрофу, и с тех пор остались внешне и внутренне отгороженными от любых проявлений жизни. Престарелые чеховские сестры Марталера (и столь же демонстративно состаренное их окружение, в котором начисто отсутствовали военные) обитали на лестничной клетке истории, из последних сил ухватившись за перила никуда не ведущих лестниц, и вели бесстрастное пост-существование – законсервировались в статуарном бесчувствии и безвременье, так занимавшем режиссера в конце XX в.

В 1998 г. мы еще не очень знали, как работает художник Анна Фиброк, и пояснение Марталера о среде обитания персонажей выглядело важным: «Мы были на польско-немецкой границе, в некоем промежуточном, как будто выпавшем из современной истории пространстве. Непосредственно около этой границы, но уже на территории современной Польши, мы набрели на одно поместье. <…> Дом пришел в запустение, полуразрушился. <…> То, что вы видите на сцене, очень похоже на сегодняшний интерьер этого дома»[9]. (Принципу использования в сценографии архитектурных прототипов Фиброк остается верна: так, для оперы «Травиата» в постановке Марталера в 2007 г. объектом подражания оказался выбран ветшающий Дом культуры

в Хемнице, а выставка макетов сценографа на Авиньонском фестивале 2010 г. называлась «Зеркала реальности».) В дальнейшем стало понятно, что Марталера и Фиброк интересуют неотвратимые и предельные проявления упадка (ассоциативность режиссерского мышления высвечивает их специфическим и экстравагантным образом), чаще всего, социалистического.

В «Трех сестрах» не было места не только страстям и кульминациям, но и тихим человеческим отношениям и эмоциям. Герои доживали чуждые им судьбы под музыку Шопена, извлекаемую из расстроенного пианино. Время едва шевелилось, порой стояло на месте, часы отправлялись в бездонный лестничный колодец, мирочувствованием Чебутыкина («может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю») пропитывалось то полуживое, что еще не истлело в душах. Обошелся режиссер, вполне, впрочем, закономерно, и без чеховского финала, объясняя это тем, что все четыре часа спектакля играется именно то, о чем говорится в последних репликах[10]. Марталер, однако, лукавил: его «Три сестры» вовсе не о прекраснодушных мечтаниях «если бы знать», а скорее о животном понимании того, что знать трагически не дано.

Тогда же, комментируя свое ощущение течения театрального времени, Марталер объяснял: «Я обхожусь со сценическим временем, как с музыкальным ритмом. Оно рождается внутри меня. И я пытаюсь настроить на него остальных, всех, кто работает над спектаклем»[11]. Это признание надо иметь в виду, размышляя о последующих двадцати годах работы Марталера в театре, особенно драматическом, как и его интерес к главной теме спектакля и ее вариациям, как и то, что двух и более персонажей на сцене режиссер, по собственному признанию, воспринимает как полифонию[12]. Только вот полифония эта складывается, как правило, из всевозможных модификаций разлада и неблагозвучия, недоразумений и абсурда.

Именно о метаморфозах полифонии в драматических спектаклях Марталера девяностых годов, когда он параллельно работал в Базеле, Берлине и Гамбурге, писал немецкий театральный критик Маттиас Пеес: «Анархическая многоголосица разрозненных картин и образов <…> неожиданно упорядочивается. Хаотическая полифония ненадолго вырастает в великолепную осмысленную и созидающую смысл симфонию – и снова распадается»[13]. Этим принципом спаяны едва ли не все последующие театральные детища режиссера.

Теоретик Ханс-Тис Леман определяет работы Кристофа Марталера (его «Вечера» – *Abende*) как «музыкальное-лирические структуры» с «мозаичным, постоянно обновляемым кружением вокруг основной темы», вращением вокруг «космоса посредственности» и «коллективным стремлением к гармонии». Почти обязательное пребывание всех актеров на сцене Леман называет «хоральным присутствием исполнителей»[14].

Суть изложена теоретически-безукоризненно – определения применимы к значительной части работ режиссера, в том числе к «Прекрасной мельничихе», спектаклю *Schauspielhaus Zürich*, основанному на вокальном цикле Франца Шуберта по стихам Вильгельма Мюллера, – он приезжал в 2003 г. на очередной Чеховский фестиваль в Москву. Не случайно отправленная на гигантские подмостки Театра Армии, условно музыкальная постановка снова мастерски вписывала кучку антигероев в абсурдную круговерть бытия.

На сцене, в очередном сигнализирующем о заброшенности пространстве Анны Фиброк, где периодически вспыхивали красные буквы названия «Прекрасная мельничиха», пристроились два рояля, два пианино, кровать, шкаф и дюжина безымянных обитателей, вновь смахивающих на умалишенных. Лишь двое из исполнителей профессиональные певцы («пивной комплекции лирический тенор Кристоф Хомбергер, обладающий отточенным мастерством и безупречно стильным вокалом, и среднестатистическое сопрано Розмари Харди»[15]). Сквозного сюжета от действа, полного гэгов и эксцентрики, прекрасной музыки и душераздирающе фальшивого пения, выматывающих пауз и демонстративных замедлений, убогого бытия и романтических стихов, ждать не приходилось. Маленькие нудные людишки, к тому же не вполне нормальные, обитающие где-то на обочине жизни, маргиналы и неудачники, посмели возмечтать – таков сверхсюжет театрального творчества Кристофа Марталера, а не только «Прекрасной мельничихи», где все крепится на несоответствии, в том числе на несоответствии музыкального и сценического[16].

Всмотримся еще в один из таких *Liederabende* – относительно недавний, 2014 г., спектакль-концерт «Тесса Бломштедт не сдается» (*Tessa Blomstedt gibt nicht auf*) в театре *Volksbühne*, и кое-что поймем про неброскую эволюцию в мироощущении Кристофа Марталера.

О чем поют и что слушают среднестатистические немецкие женщины, мечтающие о «любви без сожаленья» и «любви на все времена»? Марталер с Фиброк создают череду лихих зарисовок по теме.

Tessa Blomstedt gibt nicht auf («Тесса Бломштедт не сдается»). *Volksbühne*, 2014. Сцена из спектакля

Сценическое пространство представляет собой видавшее виды просторное двухуровневое помещение: слева большое окно, много цветов в горшках, коробки, садовые стулья, все пожившее, обшарпанное. Правая часть сцены несколько больше похожа на оплот цивилизации и порядка: полки с книгами, рояль (музыкальный инструмент, а за ним и живая музыка непременно проберутся к Марталеру на подмостки), лесенка вверх, не то на балкон, не то в мансарду. Помещение без родословной, но с биографией. Самодельная оркестровая яма превращена в кладовку, забита всевозможным хламом, примитивными бытовыми свидетельствами этой биографии – мятыми картонками, пластиковыми мешками, убогими стульями, валяется допотопный компьютер.

Здесь же расположился виолончелист со своим инструментом. Музыка – от Джеймса Тейлора, Дитера Болена или *Rammstein* до Перселла, Баха и Бетховена – пробивается из очевидного сора, как и тяга к возвышенным чувствам.

Пять дам разных поколений поют, приманивая лучшую участь, занимаются гимнастикой, бесконечно переодеваются – в безвкусные псевдомодные наряды. В перерывах между пением они составляют брачные объявления с подробным перечнем своих хобби. Идут годы, на смену объявлениям в газете приходят сайты знакомств, время корректирует списки увлечений, отпадает верховая езда, уступая место

компьютерным играм; дамы посещают лекции на темы «как правильно знакомиться» и «как вести себя на первом свидании» и продолжают томно, в соответствии со своими понятиями, петь.

В качестве *cantus firmus* – неизменной мелодии, определяющей интонацию произведения, первичного напева, на основе которого конструируется многоголосье, – в программке спектакля «Тесса Бломштедт не сдается» заявлен голос драматического актера Йозефа Остендорфа. Его с режиссером связывают годы совместной работы в разных театрах, у Марталера есть несколько таких актеров-талисманов, порой он даже вводит их в оперные спектакли (как и оперных исполнителей – в драматические). С вещающим голосом Остендорфа героини не только перекликаются, но периодически вступают в дискуссии. Ведущая мелодия – для режиссера – это еще и обладательница запоминающейся внешности и красивого голоса, статная Тора Аугештад, норвежское меццо-сопрано. Она участвовала и в приезжавших в Москву на фестиваль «NET» спектаклях *King Size* (2013), чью линию продолжает «Тесса Бломштедт», и в еще более саркастичном «Мы берем это на себя» (2017).

Сакральную для Ницше идею о Вечном возвращении Марталер приземляет, понимая ее как вечное хождение по кругу. В качестве напоминания о повторяемости всего и вся в финале «Тессы Бломштедт» без устали исполняется куплет: «Возьми в свои руки то, о чем мечтаешь…»

Кристоф Марталер, изощренный наблюдатель жизни, не устает препарировать исследуемую действительность. Однако он не забывает и о том, что у его подопытных кроликов – всего одна жизнь. Это и есть главный *cantus firmus* его спектаклей и шаткое движение за пределы дисгармонии.

Редкие намеки на присутствие надежды в мироощущении Марталера периодически виделись пишущим о нем и раньше: «Автор крепко держится за невостребованные пустяки, мелочные терзания, давно превратившиеся в ритуал, за все утраченное, за весь затянувшийся местный апокалипсис. И находит – надежду»[17].

И все же с дисгармонией и разладом, с какофонией и диссонансом взаимоотношения у Марталера куда более давние и спаянные, чем с надеждой. Среди крайне жестких в отношении человечества (в первую голову европейского) спектаклей следует назвать две работы 2017 г.: уже упоминавшийся *Mir nämeds uf öis* («Мы берем это на себя») из *Schauspielhaus Zürich* и спектакль-антиутопию *Tiefer Schweb* из *Münchner Kammerspiele*.

Tiefer Schweb. *Münchner Kammerspiele*, 2017. Сцена из спектакля

Год 2047, в глубинах Боденского озера исследователи натыкаются на обломки подводной канцелярии. Судя по документации, загадочный офис родом из наших дней, из эпохи, когда проблема беженцев стоит в Европе как нельзя более остро.

Некое административное ведомство районов Боденского озера (здесь сходятся границы Германии, Швейцарии и Австрии) фиксирует угрожающий скачок объема заявок на въезд. Чиновники давно предвидели час «Х», хранили философское спокойствие, а когда он наступил, просто исчезли, оставив контору опустевшей, дабы не принимать судьбоносных решений. Как говорят на берегах Боденского озера, ушли в «глубокое парение/зависание» (по-немецки это звучит как *Tiefer Schweb*), оставив вопрос в подвешенном состоянии.

Предысторию в *Tiefer Schweb* преподносит закадровый голос, зритель же сразу попадает на экстренное заседание в подводном убежище функционеров. В пространстве, до потолка обшитом дубовыми панелями, имеются стол, стулья, лавка, протянувшаяся вдоль одной из стен, штурвал на другой и изразцовая печь в углу, чья заслонка маскирует люк батискафа (сценография Дури Бишоффа, тоже неоднократного соавтора Марталера). Вокруг стола сгрудились люди в строгих костюмах, слушая доклад фанатичного предводителя. Порой они одобрительно побулькивают, а затем рапортуют ему в бешеном темпе. Во всех речах варьируется тревожная тема национальной безопасности.

С завидной периодичностью происходит выпадение героев из реальности, и без того не совсем похожей на явь, – раздается грохот, скрежет, лязг, электрический свет делается потусторонним, люди начинают хватать ртом воздух, надувают щеки, стараясь его удержать, выпучивают глаза, извиваются всем телом. В самый критический момент, однако, кто-нибудь обязательно ухватывает штурвал, из последних сил выкручивает его, и все возвращается на круги своя – к управленческим разговорам о беженцах, ожидающих где-то наверху разрешения на въезд в одну из трех стран. До сути вопроса прозаседавшиеся так и не добираются, вязнут в бюрократических сентенциях, а то и просто берутся играть словами «Боденское озеро», переводя их на языки стран, откуда могут взяться потенциальные мигранты. Конца этому жонглированию переводами, как и беженцам, не видно.

Связь с внешним миром осуществляет водолаз, проникающий через заслонку-люк. Самую же плохую новость обитателям батискафа доносят радиоволны: в Бодензее обнаружена смертельная бактерия, объявлен полугодовой карантин.

Мрачность момента режиссер, как обычно, смягчает абсурдом и музыкальными вставками: в любой непонятной ситуации герои Кристофа Марталера музицируют и поют. Сцену заполняют музыкальные инструменты, исполнители облачаются в кричащие псевдобаварские костюмы (художник по костюмам Сара Киттельманн) и устраивают карикатурное дефиле с вереницей выходов через люк изразцовой печи. Абсурд крепчает, чиновники стремительно превращаются в хорошо знакомых марталеровских персонажей, в состоянии измененного сознания кочующих по спектаклям. Кто-то принимается фанатично распиливать непонятно откуда взявшиеся доски, другой сосредоточенно раскручивает моток колючей проволоки, четверка мужчин с надетыми на голову белоснежными писсуарами глухо затягивает нехитрую мелодию, а у остальных, раздетых до исподнего, обнаруживаются в руках букеты цветов.

И пусть в финале все снова возвращается к энергичной мизансцене начала – сборище обремененных общей проблемой чиновников в ладных костюмчиках, – сколько ни заседай, благополучного исхода, по Марталеру, не предвидится.

Каждый раз оказывается совершенно непонятно, к какому жанру причислить так называемые драматические спектакли Кристофа Марталера. Сам же режиссер настаивает: «Все мои комедии – это трагедии, они комичны лишь потому, что они зловещи, таковыми они и должны быть»[18].

Метод Марталера тяготеет к нелинейности и монтажности, к нагнетанию депрессивного хаоса при обманчивой склонности к его упорядочиванию. Он складывается не только из отсутствия характеров персонажей, их глубокой меланхолии и коллективной медитации, тягучих пауз и замедленного существования («совершенная хореография стилизованной скуки», по словам немецкого критика Пюдигера Шапера[19]), способных нежданно опрокинуться в кабаретный или попсовый разгул, но и из едкой сатиры, берущей в союзники контрастные по духу произведения и пространства.

Спектакль *Papperlapapp* (очередной сленг можно перевести как «Тра-та-та» или «Бла-бла-бла» или просто «Дребедень») Кристоф Марталер поставил в стенах Папского дворца в Авиньоне, будучи в тот год – 2010 – художественным руководителем фестиваля. Сценический мир *Papperlapapp* прошивала сквозная линия экскурсантов и экскурсовода (на этот раз незрячего), неоднократно используемая Марталером – и до, и после, и в драме, и в опере: «Неизменные марталеровские фрики в очередной раз пытаются примерить на себя одежды и традиции старой европейской культуры, и здесь, посреди высоченных древних стен с готическими резными проемами, их попытка выглядит особенно смешно и нелепо. Они тут и экскурсанты, и прихожане, и постояльцы, и иногда вдруг – тени прошлого»[20]. Как можно догадаться, после вереницы номеров на грани фола и вкуса, после горечи несоответствия маленького человека величию завоеваний былого и его блужданий среди них, кульминацией спектакля становился феерический, виртуозно срежиссированный в средневековом пространстве курдонера марталеровский концерт, резко обрывавшийся тишиной. Не каждому, даже среди терпеливой авиньонской публики, дано было почувствовать, что «…когда в финале резко постаревшие герои, шаркая и опираясь на костыли, побредут к выходу, станет ясно, что только этих недотеп, то есть нас с вами, и жалеет Марталер. Прочие “великие ценности” для него не имеют цены. Прочее – papperlapapp…»[21].

Музыкальная мишура, песенки и пластические миниатюры врывались в прогулку по еще одной выставке, доживавшей свои последние часы, – в спектакле «Знакомые чувства, смешанные лица» (*Bekannte Gefühle, Gemischte Gesichter*, 2017), обыгрывавшем название пьесы Ботто Штрауса «Знакомые лица – смешанные чувства». Спектакль выпускался в *Volksbühne* в тот самый сезон, когда театр должен был покинуть его интендант – бессменный на протяжении четверти века – Франк Касторф.

Bekannte Gefühle, Gemischte Gesichter («Знакомые чувства, смешанные лица»). *Volksbühne*, 2017. Сцена из спектакля

Именно с приглашения в *Volksbühne*, последовавшего от Касторфа, и началось когда-то восхождение Марталера. Напоминания об «Убей европейца!» щедро рассеяны по спектаклю «Знакомые чувства, смешанные лица», в нем даже заняты многие из актеров того спектакля.

В безжизненном выставочном пространстве с тусклым светом и паркетным полом (сценограф Анна Фиброк) происходила смена экспозиции. В зал ввозили множество деревянных кофров-саркофагов, вот только экспонаты оказывались живыми и выкидывали всевозможные коленца, огрызались («как же я не люблю передвижные выставки!»), отчаянно не желая отправляться в запасники или на свалку истории. Их распаковывали и снова запаковывали для транспортировки, передвигали с места на место, а они все еще надеялись застолбить свои квадратные сантиметры. Чудаковатый старик, блуждая взглядом, являлся в зал с собственным стулом, долго тыркался и озирался, пристраивался так и эдак, но, так и не найдя для себя угла в пустом пространстве, печально шаркая, удалялся. Надежды разбивались о реальность, о бесчувственные законы ротации, в том числе всего живущего на земле.

Фестиваль «Золотая Маска» успел привезти в Москву этот горький и смешной спектакль Кристофа Марталера, прощание со столь важной для него театральной эпохой. Вместе с уходом Франка Касторфа из

Volksbühne исчез с афиш и выстроенный им репертуар, в том числе все знакомые нелепые чувства и пародийно смешанные лица.

Про увольнения и расторжения контрактов Кристофу Марталеру известно не понаслышке: в начале 2000-х гг. вокруг интендантства Марталера в *Schauspielhaus Zürich* полыхало недовольство (даже несмотря на возникновение в городе его усилиями новой театральной сцены – модернизированной судоверфи). Касса сигнализировала о том, что публика отказывается ходить на спектакли главы театра и приглашенных им постановщиков. В 2002 г. режиссера едва не уволили с занимаемого им поста, дальнейшая работа происходила на конфликтном фоне, а в 2004 г. он был вынужден покинуть *Schauspielhaus Zürich* (контракт городскими властями продлен не был), позволив себе напоследок сценическую месть. В спектакль *Groundings, eine Hoffnungsvariante* («Вынужденные приземления, вариант надежды», 2003), последнюю премьеру в Цюрихе, режиссер включил всевозможные чиновничьи речи в свой адрес, в том числе и гипотетические прощальные.

Кристоф Марталер столь органично и усердно выращивал свой драматический театр из музыки, что его встреча с оперой выглядит в ретроспективе неизбежной.

Какие претензии он предъявляет к существующим оперным традициям, становилось ясно не только из его прямого высказывания («Классическая музыка не виновата, что ее связывают с пышными декорациями и официозом. Ее надо освободить»[22]), но и из спектакля *King Size* («Королевский размер»), выпущенного в *Theater Basel*, когда за плечами Марталера было уже немало оперных постановок.

King Size напоминал изящную музыкальную шкатулку, запрограммированную на убийственную иронию. Голубые с золотом гостиничные апартаменты с напольными цветочными вазами по стенам вмещали огромную двуспальную кровать – поистине королевского размера (сценография Дури Бишоффа). Здесь засыпали и просыпались, неутомимо переодевались (каждый эпизод подразумевал новую пару персонажей) и неустанно пели под аккомпанемент фортепиано – пели профессионально, на английском, французском, немецком, и исключительно колыбельные. От самых романтических до самых фривольных. Фрагменты из Баха, Шуберта, Шумана, Бетховена, Моцарта, Малера, Вагнера чередовались с *The Beatles* и телесериальными саундтреками[23]. Пели стоя (традиционное концертное исполнение перед пюпитрами), лежа и меланхолично выползая из-под кровати с салатным листом во рту, пели,

King Size («Королевский размер»). *Theater Basel,* 2013.
Сцена из спектакля

удаляясь в платяной шкаф, пели в ванной, пели, заглядывая в мини-бар, и даже задремывая все-таки пели, что-то сонно курлыча. Мелодию здесь удавалось захлопнуть, как дверцу шкафа, и временно приглушить, но рано или поздно она непременно выныривала из соседнего отсека и набирала требуемую мощь. Тора Аугештад и Михаэль фон дер Хайде с редким мастерством и невозмутимостью пародировали оперную статуарность, всевозможную фальшь и картинную слащавость.

Первую оперу в своей биографии – «Пеллеас и Мелизанда» Клода Дебюсси – Кристоф Марталер выпустил в 1994 г. во Франкфурте-на-Майне. С тех пор на разных сценах, в том числе фестивальных, он воплотил оперы Моцарта и Бетховена, Верди и Россини, Глюка и Яначека, Шенберга и Берга, а также современных композиторов Беата Фуррера и Ариберта Раймана. В целом же работ Марталера в опере ощутимо меньше, чем можно было бы предположить, учитывая его музыкальный бэкграунд.

В недавно изданную Алексеем Париным, Аей Макаровой и издательством «Аграф» книгу «Самые знаменитые оперные спектакли» включен текст Алексея Парина о «Травиате» Кристофа Марталера. Спектакль выпущен в *Opéra national de Paris* в союзе с Анной Фиброк и дирижером Сильвеном Камбреленом и приоткрывает ту режиссерскую грань, которая и раньше угадывалась, но так отчетливо о себе не заявляла – нежность и сострадательность Марталера. Никогда еще героиня

«Травиата». *Opéra national de Paris*, 2007. Сцена из спектакля

оперы Верди не представала такой неулыбчивой и задумчиво хмурящей брови, как у Кристины Шефер, такой сосредоточенной – на счастье и на несчастье, на болезни и уходе из жизни, на надеждах и воспоминаниях о былом. Из-за очертаний Виолетты Валери и Альфреда Жермона в постановке Марталера проглядывал роман Эдит Пиаф и Тео Сарапо.

Посреди клубного пространства, где низко спущены ряды незажженных до поры светильников, установлена стойка гардероба: за ней – пожилая женщина в очках, на стойке же пристроилась молодая, в маленьком черном платье с невероятно серьезным и немного потусторонним лицом в обрамлении коротко остриженных рыжих кудряшек. Так они и проводят увертюру: пожилая за чтением газеты, молодая, погружающаяся не то в сон, не то в транс, – всматриваясь в свои переживания. Аннина (Мишель Лагранж) и Виолетта. Тем временем зал заполняет толпа людей, больше смахивающих не на гостей, а на нашествие безумцев. Кто-то в диковинно-изломанном танце наступает на Виолетту, кто-то сбрасывает меха и оказывается обнаженной. На служащего гардероба наваливают одежду, пока он не скрывается целиком и не валится под ее тяжестью. Любимое место воробушка Виолетты, присвоившей позы и страсти Эдит Пиаф, – на стойке гардероба, туда к ней и подсаживается теряющий представление о реальности красавец Альфред (Йонас Кауфман).

«Орфей и Эвридика». *Opernhaus Zürich*, 2021. Сцена из спектакля

Мастера ироничных мизансцен Марталера здесь можно угадать разве что по дерганым движениям пребывающих в аффекте людей-марионеток, от чьей устрашающей массы Виолетта бежит в одиночество. Ее, погруженную в себя даже на фоне суетливого гардеробного катаклизма, выхватывает луч и очерчивает особым кругом теплого света, а она поет, по-пиафовски жестикулируя и чуть закидывая голову. Круг света движется за ней в темноту, видны лишь пятна светильников и силуэт мелькающей среди вешалок героини, продолжающей, кажется, видеть мысленным взором Альфреда с бокалом в зубах.

Столь же осторожно и неожиданно трепетно, как зарождающуюся любовь, преподносит Марталер неизбежность смерти, невозможность для Альфреда спуститься с помоста-возвышения к Виолетте, умирающей птицей раскинувшейся среди увядших букетов.

О границе, разделяющей эти два измерения, жизнь и смерть, бытие и за-бытие, Марталер настойчиво размышляет именно в опере. На теме преодоления черты выстроена опера «Орфей и Эвридика» Глюка, в начале 2021 г. поставленная Марталером в *Opernhaus Zürich* с Орфеем–Надеждой Карязиной и Эвридикой–Кьярой Скерат. Спектакль – типичный представитель высококлассной режоперы и, пожалуй, типичный представитель сегодняшнего содружества Кристофа Марталера и Анны Фиброк. Они вершат свои исследования человеческих душ, мировых

«Лир». *Bayerische Staatsoper*, 2021. Сцена из спектакля

пространств и параллельных реальностей, раз за разом запирая их в очередной изощренно спланированный, выстроенный и оснащенный павильон. Души заключены в самые причудливые человеческие обличья, предъявляя публике несравненные марталеровские типажи.

Как ни странно, именно в опере Кристоф Марталер оказывается так или иначе готов к движению за сюжетом первоисточника (герой здесь вполне индивидуален, он ни в коей мере не человек-масса). Пусть изначальный сюжет и до- и пере- осмыслен, окольцован, одарен новыми деталями и персонажами, но все же вполне узнаваем, как, скажем, в «Лире» Ариберта Раймана (2021) в *Bayerische Staatsoper* (дирижер Юкка-Пекка Сарасте).

Лира (Кристиан Герхаер), в котором, судя по походке и жестикуляции, засела серьезная болезнь, не интересует ничего, кроме собственной энтомологической коллекции. Сосредоточенный на витрине с экспонатами, добавляющий туда затейливую пчелу (декламируя: *The bee or not the bee?* – и наводя на мысли о монологе, легко догадаться, кого), он не замечает, что давно уже сам стал экспонатом чьего-то музея-кунсткамеры, как и прочие домочадцы.

Между тем действие, более-менее придерживающееся шекспировского сюжета, заключено в дополнительную рамку. Музейный работник в белом халате входит в темноту зала из освещенного дверного проема,

«Лир». *Bayerische Staatsoper*, 2021. Сцена из спектакля

включает свет, и в стеклянных витринах вдоль стен обнаруживаются застывшие люди (кто-то с опущенными глазами, кто-то смотрит прямо перед собой), в кресле-троне развалился легко опознаваемый патлатый рыжий шут. На окнах в вышине двухуровневого пространства с балконом «убираются» шторы, и все заливается белым светом (павильон Фиброк определяется безошибочно, в последние годы его непременным атрибутом становится лифт). Смотритель впускает четверку экскурсантов с аудиогидами – они снова возникнут в финале, получив, судя по всему, исчерпывающее представление о канве шекспировской трагедии.

Один из самых страшных моментов спектакля тот, в котором плененных Лира и Корделию уводит в запасники рыцарь в музейных латах, погромыхивая железом, как мог бы поигрывать бицепсами киллер из плоти и крови. Отчаяннее выглядит лишь сцена, в которой Лир отождествляет мертвую Корделию, лежащую у его ног, с погибшим экспонатом своей коллекции, а ведь только безумцу не ясно, что владелец музея отнюдь не он.

«Театр – искусство требовательное по отношению к зрителю»[24], – говорит Марталер и всякий раз устраивает публике испытание несоответствием ожиданиям (непоэтичная «Волшебная мельничиха», безжизненные и необаятельные «Три сестры», принципиально недорощенный до трагедии «Король Лир», театральные исследования

«Мы берем это на себя». 2017. Сцена из спектакля

не столько человеческих душ, сколько психосоматики, бесчисленные антигерои), парадоксами ассоциаций, причудливо преломленной и с усилием постижимой философией. Приучив зрительское сознание к павильонам Фиброк, он может выпустить спектакль в актовом зале психиатрической больницы имени Отто Вагнера («Защита от будущего, 2005, *Wiener Festwochen*). Или в параллелепипеде архитектурной группы *Limit* – акустически-визуальный эксперимент «Фама» композитора Беата Фуррера, создавшего не столько музыку, сколько минималистичные и экспрессионистичные звуковые инсталляции[25] (был показан в Москве в 2007 г. на фестивале «Сезон Станиславского»). Возможность показать театральный проект в категорически неприспособленном для этого месте – на давно остановившейся фабрике или в полуснесенном руинированном доме – Марталера привлекала всегда. Еще в далеком 1988 г. он предложил публике представление на железнодорожном вокзале Базеля.

Кристоф Марталер всех времен и жанров категорически чужд пафосу и видится «осторожным апостолом» и «негромким пророком» современного европейского театра[26] (написано Мариной Давыдовой в 2003 г., но имеет отношение и ко дню сегодняшнему). К тому же в его созданиях непременно встречаются островки тишины: «Режиссер всегда немного занят самотерапией в своих работах», – говорит

Кристоф Марталер и признается, что ценит покой, которого ему не хватает в жизни[27]. Впрочем, моменты тишины его спектаклей чаще всего звенят отчаянием одиночества.

Обороты его режиссерской речи демонстративно повторяемы и узнаваемы, как и концентрация на периодах распада и разложения – людей, чувств, стран, континентов. Его понимание мироздания – вне всякого сомнения, пессимистическое и одновременно посттрагическое – для подлинных трагедий в этом мироздании не осталось протагонистов.

Порой кажется, что Марталер десятилетиями длит бесконечный театральный сериал (без привычных сегодня экранов и видео – их не было, кажется, ни в одном его спектакле, разве что меняющийся видеопейзаж в иллюминаторе «Мы берем это на себя») о человечестве, затерянном в бескрайнем космосе.

Он сочиняет для своего сериала все новые и новые ответвления, почти в каждом гулко отдается эхо его мировоззрения, порождая упреки в том, что очередная премьера «куплена в магазине готовых Марталеров»[28], ассортимент которого, нельзя не признать, весьма разнообразен. Исследуя закаты человека и человечества, постановщик выводит на сцену никак не меньше пятидесяти оттенков закатного.

Осторожный режиссерский оптимизм – хотя, не исключено, это преодоление пессимизма самим фактом искусства – прокладывает путь лишь в избранные серии марталеровского сериала. Магистральный же сюжет, обрамленный высококлассным музыкальным попурри и не имеющий ярко выраженного развития, остается неизменным – не просто критика европейских ценностей, но диагноз Европе. Так, после спектакля «Вынужденные приземления» швейцарский критик писал: «Все наше общество <…> совершает вынужденную посадку. Ее совершает вся европейская культура»[29]. Сам Марталер которое десятилетие наблюдает за этим Grounding с лицом печального клоуна, понимающего тщету любых усилий по спасению, с сочувственно-саркастической усмешкой лицедея закатной Европы – такого, как он сам: уже немолодого, с поредевшими кудрями, в круглых очках и в шляпе, с мудрым взглядом.

Квинтэссенцией и кульминацией, приговором современному миру, а уже не только Европе, стало его театральное сочинение «Мы берем это на себя». Негодяев всех сортов здесь отправляли в бесконечное космическое путешествие, куда-то к опасному горизонту событий,

как изрекали по ходу действия, – параллельно же происходил один из самых совершенных сборных концертов Марталера. Московские показы в 2018 г. оказались последними в жизни цюрихского спектакля, повествовавшего о человеке не только как о давно вымершем к середине цифрозоя предроботовом виде, но как о виде алчном и циничном, живущем под лозунгом «убой и молитва – две стороны одной медали». Вымерший вид был, однако, не лишен определенного мошеннического обаяния.

Кристоф Марталер всех эпох, чей бесперебойно анализирующий действительность ум, казалось бы, до краев переполнен иронией, способен поверять безжалостность состраданием. И в этом суть всех его усилий, рождающих из духа музыки не только абсурд и антигероев, но и новую театральную реальность.

[1] *Колязин В.* Гофманески Марталера // *Экран и сцена*. 2017. № 6. Март.

[2] *Должанский Р.* Я достаю театр из своей биографии: Беседа с Кристофом Марталером. 30 января 1998 // Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века. Вып. 1 / Авторы проекта и ред.-сост. А.М. Смелянский и О.В. Егошина. М.: МХТ, 1999. С. 289.

[3] Подробнее см.: *Худякова М.И.* Традиции авангарда в спектаклях Кристофа Марталера // Историческая и социально-образовательная мысль. Т. 7. № 6, ч. 1. Краснодар, 2015. С. 80.

[4] *Марталер К.* Интервью во время Венецианской биеннале–2015. Цит. по: Парин А. Парижский воробышек (Кристоф Марталер) // Самые знаменитые оперные спектакли / Сост. А. Парин, А. Макарова. М.: Аграф, 2020. С. 218–219.

[5] *Худякова М.И.* Традиции авангарда в спектаклях Кристофа Марталера // Историческая и социально-образовательная мысль. Т. 7. № 6, ч. 1. Краснодар, 2015. С. 86.

[6] *Вилле Ф.* Кристофер Марталер в свете теории относительности / Пер. с нем. О. Рудаковой // *Московский наблюдатель*. 1997. № 5–6. С. 19.

[7] *Таршис Н.* Патриоты в ожидании трамвая // Петербургский театральный журнал. 1996. № 9. С. 112.

[8] Там же.

[9] *Должанский Р.* Я достаю театр из своей биографии: Беседа с Кристофом Марталером. 30 января 1998. С. 287.

[10] См.: Там же. С. 287.

[11] Там же. С. 290.

[12] См.: Там же. С. 290–291.

[13] *Пеес М.* Конец света еще не настал, или Правда использованного чайного пакетика, до которой еще предстоит докопаться. Мои домыслы о швейцарском музыканте, режиссере и драматурге Кристофе Марталере и о некоторых его постановках в Гамбурге и Берлине / Пер. с нем. В. Попова и А. Шибаровой // *Петербургский театральный журнал*. 1997. № 12. С. 126–127.

[14] *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / Пер. с нем., вступит. ст. и коммент. Н. Исаевой. М.: Фонд развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева, 2013. С. 215.

[15] *Зинцов О. Поспелов П.* Мука дней // *Ведомости*. 2003. 8 июля.

[16] См.: *Бакши Л.* Шуберт в стиле ню // *Новые известия*. 2003. 8 июля.

[17] *Пеес М.* Конец света еще не настал, или Правда использованного чайного пакетика, до которой еще предстоит докопаться. С. 126.

[18] Цит. по: *Carlson M.* Theatre is more beautiful than war. Iova City: Iowa University Press. 2009. P. 125.

[19] Цит. по: *Колязин В.* Гофманески Марталера // *Экран и сцена*. 2017. № 6. Март.

[20] *Давыдова М.* Все о нас и наших папах // *Известия*. 2010. 21 июля.

[21] Там же.

[22] Цит. по: *Шендерова А.* С песней по жизни // *Театр*. № 15. 2013. С. 63.

[23] Комментарии по поводу использованной в спектакле *King Size* музыки см.: *Мамадназарбекова К.* Евровидение // *Театр*, блог. 2013. 22 ноября.

[24] *Должанский Р.* Я достаю театр из своей биографии: Беседа с Кристофом Марталером. 30 января 1998. С. 291.

[25] См.: *Колязин В.* Ураган Фамы // *Культура*. 2007. № 48. 5 декабря.

[26] См.: *Давыдова М.* Немосковский хор // *Известия*. 2003. 8 июля.

[27] *Christoph Marthaler*: «Ein Theater, das allen gefällt, ist suspect» («Театр, который нравится всем, подозрителен»). Interview: Remo Leupin // *TagesWoche*. Basel. 2011. 11 November.

[28] См.: *Давыдова М.* Магазин готовых Марталеров // *Известия*. 2004. 23 июля.

[29] Цит. по: Там же.

Галина Коваленко

Шекспир на английской сцене: 1997–2015

Ежегодные с 1997 г. визиты в Лондон позволили мне получить представление о развитии английского театра. Каждый сезон давал убедительные доказательства истинности театральных идей Питера Брука, высказанных им в курсе лекций 1965 г. и закрепленных в книге «Пустое пространство» (1968)[1].

Брук выделяет четыре вида театра: «Иногда эти четыре театра существуют по соседству. Где-нибудь в Вест-Энде или недалеко от Таймс-сквер в Нью-Йорке. Иногда их разделяют сотни миль (Священный может обосноваться в Варшаве, а Грубый – в Праге), а иногда само разделение носит условный характер, так как два из них объединяются на один вечер или на один акт. Случается, что на какое-то мгновение все четыре театра – Священный, Грубый, Неживой и Театр как таковой – сочетаются в одном»[2].

1997–1998 «Полное собрание сочинений Уильяма Шекспира»

Первым спектаклем, увиденным мной в Лондоне в 1997 г., был *quasi* Шекспир в исполнении трех актеров из *The Reduced Shakespeare Company* (RSC), присвоивших не более и не менее аббревиатуру *The Royal Shakespeare Company* – Королевского Шекспировского театра.

Представление называлось *The Complete Works of William Shakespeare (Abridge)* – «Полное собрание сочинений Уильяма Шекспира (в сокращении)». Обещали уложить 37 пьес и 154 сонета в 97 минут и почти сдержали слово. Спектакль занял чуть больше времени из-за интерактивной формы и неистовой реакции публики. Играли в небольшом, около шестисот мест, *Criterion Theatre* (Вэст-энд, на Пикадилли) с 1996-го по 2005 г., и попасть на спектакль было нелегко. История создания спектакля довольно длительна. Еще в 1981 г. американский студент Дэниэл Сингер, получавший театральное образование в Британии, задумал представить все пьесы Шекспира в одном спектакле. К нему присоединились Джесс Уинфилд и Адам Лонг – исполнитель всех женских ролей в «Полном собрании сочинений Уильяма Шекспира». Критикам, нападавшим на спектакль, Лонг отвечал стихами поэта-битника Алена Гинсберга: «Я видел лучшие умы моего поколения // Разрушенные безумием // Проклинающие истеричные голые // Накачавшиеся на рассвете наркотиками в черных кварталах». Джесс Уинфилд откровенничал в интервью: «Всякий зритель в глубине души хочет видеть Шекспира, разорванного в клочья, и мы это сделали»[3]. Американский критик Мел Гассау констатировал: «Они жонглировали пьесами Шекспира, как горячими углями, играя спектакль от Вашингтона до лондонского Вэст-энда, Израиля, Мальты и Бермудов»[4].

Англичанин Доменик Кавендиш, известный строгостью оценок, писал: «Они эти якобы священные тексты освободили от догматического влияния, переведя 37 пьес и 154 сонета с эксклюзивного языка на язык поколения шалопаев, их идиом в стиле сокращений MTV»[5]. Все напоминало спектакль, сыгранный ремесленниками из «Сна в летнюю ночь» – «веселую трагедию в стихах»[6]. Актеры использовали элементы площадного театра, кабаре, мюзик-холла, было много иронии, веселой, иногда злой. Спектакль изобиловал цирковыми приемами – акробатика, пантомима, даже глотали огонь. Актеры переодевались на протяжении представления, иногда появляясь в костюмах клоунов. Импровизации в ответ на реакцию партнера или публики восхищали.

Спектакль шел в двух актах. В первом расправились с тридцати шестью пьесами, «Гамлета» представили во втором.

Действие начиналось с запрета фотографировать, затем следовали размышления о недооценке Шекспира и собственная «новаторская» теория изучения его биографии. Переходя грань политкорректности, актеры заявляли, что Шекспир диктовал Рудольфу Хессу (секретарь Гитлера) книгу *Mein Kampf*, в результате чего написал пьесу «Чернобыльские родственники» про ядерную энергетику в СССР.

Спектакль открывался «Ромео и Джульеттой». Все персонажи – современные молодые люди. Джульетта – ядреная, пышущая здоровьем девица – отдается Ромео на балконе. Впервые появляющийся Тибальт сразу сообщает: «Я убит!». Как злую пародию на театр жестокости играли «Тита Андроника», клоунаду в стиле кулинарного шоу. Пять трагедий о королях: футбольный матч, в котором корона – мяч, защитник – горбун, то есть Ричард III. Беспрерывно слышались судейские свистки, актеры существовали в бешеном темпе. «Отелло» разыгрывался в стиле рэп, «Троил и Крессида» как танцевальное шоу, Антоний и Клеопатра олицетворялись динозавром и крокодилом с помощью смешных масок. В «Короле Лире» не участвовал Лир.

«Гамлет» был почти полностью построен на интерактивности. Зал делился на три сектора, каждый из которых должен был представить Офелию в женском монастыре и показать ее «эго, суперэго и идентификацию». На сцену приглашали девушку и юношу, которые под руководством актера, в свою очередь, дирижировали действиями каждого сектора. Зал стонал и задыхался от смеха.

«Убийство Гонзаго» игралось, как кукольный театр, но в грубое представление вносили лирическую ноту. Безумная Офелия, красно-

щекая здоровая (как и Джульетта) девица в исполнении того же Адама Лонга бросала в публику красные гвоздики.

Утонувшая Офелия – кукла, которую несли хоронить, и за ней шла траурная процессия. Знаменитый монолог Гамлета «Я так ее любил, как сорок тысяч братьев…» звучал нарочито напыщенно. Дуэль Гамлета и Лаэрта была решена почти серьезно, хотя с клоунскими трюками. В финале убитые лежали некоторое время на сцене, затем следовали продолжительные поклоны: актеры успевали за секунды переодеться и предстать теми персонажами, которых играли, включая материализовавшихся Йорика и Призрака. На вопрос, не унижает ли такое отношение культуру, Адам Лонг ответил: «Наоборот, когда настоящая литература отторгнута, вы попадаете в гетто. В идеале мы возвращаем людей к истокам»[7].

Новаторский спектакль строился на традициях. Его идея восходила к «Гамлету» Тома Стоппарда. В 1966 г. вышла его пьеса «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead),* получившая мировую известность после того, как в следующем году была сыграна в программе *Fringe* Эдинбургского фестиваля. В 1971 г. Стоппард для церемонии открытия *Almost Free Theatre*, возглавляемого Эдом Берманом, сочинил «Гамлета Догга» (*Dogg's Hamlet)*. В названии Стоппард использовал прозвище Бермана – Профессор Догг. Пьеса построена на языковой игре, на которую драматурга вдохновили «Философские исследования» Людвига Витгенштейна: каждый понимает и интерпретирует слова по своему усмотрению»[8].

В 1972 г. драматург сочинил «15-минутного Гамлет» (*The 15-minute Hamlet*). 38 строк оригинала, взятых из разных актов трагедии, с участием всех персонажей. Вместе с «Гамлетом Догга» его играли на парапете *The National Theatre* (1976-м) или в двухэтажном «Веселом арт-автобусе» (*Fun Art Bus)*. Водитель грузовика привозит материалы школьникам-строителям, которые говорят на сленге, понятном ему лишь отчасти. Он передает им моток проволоки, плитку, блок, называя все предметы. Школьники, принимая их, перебрасываются словами, имеющими другие значения: «Готово! ОК! Идиот!».

Язык Шекспира в Британии многими воспринимается как иностранный. Интеллигентные британцы признаются, что Шекспир в русском переводе нам более доступен, чем им в оригинале. Майкл Биллингтон отмечает, что у Стоппарда «язык превращается в форму игры», но до него коллаж из Шекспира делали Пол Ден и Чарльз Моровиц.

Хотя, – считает Биллингтон, – их попытки были «менее театральны, чем передавшая университетский юмор пьеса Стоппарда»[9].

Именно эти остроумные попытки с успехом продолжили артисты *RSC*. Сегодня их литературную версию играют чаще, чем «15 -минутного Гамлета». Шекспир, «переведенный» на язык масс-культуры, оказался доступнее для большинства, чем интеллектуальные языковые игры Стоппарда.

С конца XX в. стало трудно увидеть классическую постановку Шекспира. Большинство режиссеров осовременивают Шекспира, и это часто приводит к неудачам. Дерзкая попытка новоявленного *RSC* удалась, явив пример «грубого театра».

«Виндзорские проказницы» Йана Джаджа

В 1997 г. на постановку «Виндзорских проказниц» в *The Royal Shakespeare Company* в Стратфорде был приглашен Йан Джадж. Несмотря на полчища туристов, природа города осталась нетронутой, запечатленной Шекспиром (так гласит предание) в комедии «Сон в летнюю ночь»: «Есть холм в лесу: там дикий тмин растет, // Фиалка рядом с буквицей цветет, // И жимолость свой полог ароматный // Сплела с душистой розою мускатной»[10]. Разворачивая действие комедии в Виндзоре, Шекспир подразумевал свой родной город. Сценограф Тим Гудчайлд превратил огромную сцену в продолжение зеленых полей и лугов, что мелькают за окнами поезда, доставляющего пассажиров из Лондона в Стратфорд.

В буклете дана история постановок этой комедии в Стратфорде. В 1935 г. Федор Комиссаржевский поставил авангардный спектакль, перенеся действие в Австро-Венгерскую империю, превратив Фальстафа в престарелого императора Франца-Иосифа. В 1985 г. Билл Александер ностальгировал по канувшим в Лету 1950-м – по улицам Виндзора болтались юные стиляги, на фоне которых Фальстаф смотрелся анахронизмом.

Спектакль Йана Джаджа возвращал к шекспировской эпохе. Река жизни течет то неторопливо и спокойно, то превращается в бурный стремительный поток. Люди дышат полной грудью. В их жизни есть место мелким страстишкам, любовным томлениям, сплетням, скандалам, сумасшедшей ревности. Центром провинциальной жизни на время становится Фальстаф, «толстый буян», «трактирный Геркулес», «жирный рыцарь»[11].

Л. Филиппс – Фальстаф, С. Йорк – миссис Форд. «Виндзорские проказницы». *The Royal Shakespeare Company*

В исполнении Лесли Филлипса он – безусловный протагонист спектакля. Однако ансамбль не нарушается: каждый персонаж ведет свою партию, словно невидимый дирижер управляет слаженным оркестром (Йан Джадж был к тому времени уже известным оперным режиссером). Обе насмешницы – миссис Форд (Сьюзен Йорк) и миссис Пейдж (Джоанна Маккэллум) – несмотря на возраст, полны жизненных сил, энергии, молодого задора. Они готовы строить каверзы сэру Джону до бесконечности. Их мужья очень уступают им по части юмора. Мистер Пейдж (Пол Гринвуд) – спокойный, уравновешенный, скучный джентльмен, мистер Форд (Эдвард Петербридж) – нервозный ревнивец, вызывающий смех. Режиссер не чуждается клоунады. Когда Фальстафа прячут в бельевой корзине, четверо дюжих молодцов, кряхтя и охая, с трудом поднимают корзину и, сбиваясь с шага, несут ее от греха подальше, публика взрывается хохотом. Унижению сэра Фальстафа нет предела, но он не вызывает ни малейшего сочувствия, поскольку изменил себе, решив «научиться расчетливости века своего»[12].

В финале задумавшегося о своей непутевой жизни, грустного Фальстафа насильно вовлекают в веселый карнавал. Весь Виндзор закрутился, завертелся в этом карнавале, сделав его жертвой необузданного жестокого веселья. Эпикуреец Фальстаф пережил свое время, понял, что не за горами старуха с косой, что он лишний на пиру жизни, которую так страстно любил. В безудержное веселье вносится патетическая нота – с Фальстафом уходит героическая эпоха, в которой было место доблести

и веселью, битвам и пирам. Теперь на первые роли заступают рыцари наживы, вооруженные не шпагами, но бухгалтерскими гроссбухами. Поставив классический спектакль с великолепным актерским ансамблем, Джадж показал силу творчески воспринятых традиций.

«Сон в летнюю ночь» Рейчел Кэвэны

В великолепном *Ridgent's Park* (основан в 1932 г.), расположенном в центре Лондона, находится *Open Air Theatre*, на сцене которого под открытым небом играют разные труппы. В летний сезон 1997 г. *New Shakespeare Company* показывала на этой сцене «Сон в летнюю ночь». На дневном спектакле солнце палило, как в тропиках. Большинство зрителей раскрыло зонтики. Не столь предусмотрительным зрителям капельдинеры советовали прихватить стулья из буфета и расположиться в тени деревьев. Часть обладателей «солнечных» мест расположилась на траве. Чудесная природа парка определила лаконичную сценографию Дэвида Напмена. На деревянной сцене, увитой естественно растущим плющом, было всего несколько аксессуаров. Актеры работали без микрофонов, вокальные номера исполнялись «вживую» (композитор Терри Дэвис). Спектакль насыщен импровизациями, актеры постоянно находились в контакте с публикой, но тексту следовали идеально.

Режиссура Рейчел Кэвэны подчеркнуто эклектична и напоминает веселый коврик из ярких разноцветных лоскутков. Прием «театр в театре» не заявлен, но открытая сцена и выходы актеров в публику создают впечатление, что представление разыгрывается бродячей труппой на рыночной площади. Обе влюбленные пары напоминают персонажей комедий Оскара Уайльда, настолько отточено и иронично звучат их диалоги. Да и костюмы соответствуют эпохе Уайльда. Волшебный мир леса, населенный феями и эльфами, выглядит цыганским табором во главе с Обероном (Роб Эдвардс) с серебряной серьгой в ухе. Вольная стихия захватывает публику, с веселым восхищением взирающую на исполина-ревнивца Оберона и непокорную очаровательную Титанию (Сирена Эванс), в меру пародирующую оперную Кармен.

Мастеровые, репетирующие трагедию о Пираме и Фисбе, в конце концов, превращают ее в пародию на основной любовный сюжет комедии Шекспира, вызывающую гомерический смех.

По сложившей в английском театре традиции озорной дух Пэк приводит в движение действие, и его трактовке придается большое значение. В знаменитом спектакле 1970 г. Питера Брука Пэк (Роберт Лангдом

Ллойд) представал опасной иррациональной силой, несущей боль и страдания, несмотря на все его легкомыслие и блестящие цирковые трюки, которые он с легкостью выполнял.

Пэк (Джон Падден) в спектакле Рейчел Кэвэны – изящный, с балетной пластикой красивый мулат. Персонаж напоминает Керубино из «Женитьбы Фигаро» Бомарше, с его пробуждающимся, еще не осознанным до конца эротизмом. В нем бурлят юношеские силы, его захлестывает темперамент и жажда деятельности: «Кругом царит такой сумбур, //Все в этом мире чересчур»[13].

Время от времени в действо включается публика. Рейчел Кэвэна продуманно использовала пространство открытой сцены, остроумно выстроив мизансцены, дав возможность персонажам органично и непринужденно общаться с публикой, использовав неограниченные возможности грубого (народного), по классификации Брука, театра.

«Макбет» Уэлкома Мсоми

Гвоздем лондонского театрального сезона 1997/98 гг. стал «Зулусский Макбет» («Умабата»), представленный во вновь отстроенном «Глобусе» южноафриканской труппой. Благодаря поддержке президента ЮАР Нельсона Манделы, спектакль играли по миру уже девять лет. Мандела узнал о постановке, находясь в тюрьме. Став президентом республики, он поддержал спектакль, в котором нашел параллели с историей своей страны.

Автор и постановщик «Умабаты» Уэлком Мсоми перенес действие трагедии в конец XVIII – начало XIX вв., сопоставив с Макбетом южноафриканского вождя Шаки. Незаконнорожденный сын мелкого князька, он вместе с матерью был изгнан из владений отца и стремился вытравить это позорное клеймо. Жажда власти привела его к созданию сильнейшей армии и захвату огромных территорий, на которых Шаки возвел свою империю. Подогреваемый женой, он стремился ко все большей власти и был убит своими сподвижниками. Последнее восклицание Шаки, обращенное к убийцам эмоционально совпадало со словами смертельно раненного Юлия Цезаря: «И ты, Брут!»[14].

Уэлкам Мсоми поставил масштабный спектакль, насыщенный ритуальными действами, пением и танцами. Параллели с шекспировской трагедией налицо, однако, эта версия ближе к историческим хроникам Шекспира, благодаря эпическому размаху и злободневности. Зулусские ведьмы – шаманы. Верховный шаман пророчествует Умабате власть.

Заглавную роль играет Бабани Пэтрик. Органичный в ритуальных действах, актер создает сложный характер хитрого политика, страстного любовника и суеверного дикаря.

Подлинная героиня спектакля – зулусская леди Макбет (Дикерсон Мниси). Обольстительная, эротичная, вертящая мужем, тщеславная и властная, она – движущая пружина действия. Сцена с окровавленными руками – шедевр драматическая искусства. Впав в экстатическое состояние, в замедленном ритме, подобно сомнамбуле, ведомой только ей видимыми духами, она движется в Никуда в надежде обрести покой.

Невозможно переоценить роль музыкального руководителя и хореографа Тули Дамакуде. Ее глубокое знание национального фольклора, понимание природы драматического спектакля придало «Зулусскому Макбету» масштабность. Ритуальные пляски, вызывавшие восхищение, органично вписались в драматический сюжет, акцентируя его главные линии и повороты. Критик *Independent* справедливо заметил: «В некотором смысле "Умабата" более аутентичен, чем современные прочтения "Макбета": Мсоми и его атлетическая, динамичная труппа так владеют боевыми искусствами, что они не просто восхищают, но олицетворяют идентичность личности. Не так много в Британии шекспировских спектаклей, в которых музыка и танец органично интегрируются в драму, как в спектакле Мсоми»[15].

Интернациональная публика, до отказа наполнившая «Глобус» в жаркий августовский день 1998 г., восторженно рукоплескала спектаклю.

1998–1999
«Отелло» Сэма Мендеса.

Эстетика постмодерна используется в английском театре с долей осторожности. Такие модификации можно назвать *soft*. К удачам относится спектакль Национального театра «Отелло» (1998) в постановке Сэма Мендеса, одного из ведущих режиссеров Англии, лауреата премии Лоуренса Оливье. К Шекспиру он обращался неоднократно, в разных театрах страны шли «Бесплодные усилия любви», «Троил и Крессида», «Ричард III», «Буря». В 1993 г. Петер Штайн, последний год находившийся на посту театрального директора летнего Зальцбургского фестиваля, пригласил Сэма Мендеса на постановку «Отелло». Шекспировские спектакли в Англии он считал «музейными и старомодными». Сэм Мендес смог принять его приглашение через пять лет.

Он перенес действие «Отелло» в XX в. В первые мгновения вспоминаются шекспировские постановки Роберта Стуруа: бьют тамтамы, сцену стремительно заполняют люди в военной форме. Однако вскоре ассоциации исчерпываются. В спектаклях Стуруа всегда слышатся отголоски грузинских событий, но он создает модель универсума, здесь угадываются ситуации и персонажи современного мира. Сэм Мендес представил микрокосм: в узком кругу немолодых венецианских чиновников решается судьба Отелло и Дездемоны. Добродушный дож и отец Дездемоны относятся к Отелло по-родственному. Попивая вино, попыхивая сигарами, сенаторы выносят решение отправить молодых супругов на Кипр. Все очень буднично. Ренессансных страстей нет. Венеция и Кипр неотличимы друг от друга: там и там царят скука и проза жизни, что подчеркивается средой, созданной сценографом Энтони Уордом – бытовой и достаточно убогой. Отелло играет выпускник RADA (Королевская академия драматического искусства) Дэвид Харвуд, уроженец Бирмингема – первый чернокожий исполнитель этой роли на сцене *The National Theatre* (первым черным Отелло Англии был Пол Робсон, сыгравший эту роль в 1930 г. в театре *Savoy)*.

Отелло Харвуда – молодой офицер, христианин с крестом на груди, не расстающийся с книгами. Яго (Саймон Рассел Бил), на первый взгляд, грубый солдафон, считающий себя несправедливо обойденным по службе. По мере того, как разворачивается действие, выявляется его подлинная суть: он самолюбив, хитер и зол, считает себя выше окружающих. Отелло становится игрушкой в его руках, и по мере развития событий Яго-Рассел вытесняет Отелло-Харвуда, завладевая сценой. Во время гастролей в США критик *New York Times* озаглавил рецензию *Less is Moor*[16], имея в виду, что Яго в спектакле намного значительнее Отелло.

Кипр кажется краем земли, тесным для честолюбивого Яго. Скучная гарнизонная жизнь странным образом напоминает атмосферу «Поединка» Куприна. Монотонность жизни нарушается безобразными попойками и карточными играми, в которых первенствует Яго. С легкостью восстанавливает он пьяного Кассио против Отелло. Кассио в исполнении Колин Тирни – настоящий вызов традиции. Вместо благородного венецианского юного патриция – молоденький задиристый петушок с печатью неудачника на лице. После драки с Монтано, спровоцированной Яго, Кассио появляется на костылях. Он так несчастен и жалок, что Дездемона просто не может не вступиться за него перед Отелло. Пошлые нашептывания Яго доводят Отелло до предела – происходит гарнизонная

семейная драма. Трагедия низводится до бытового преступления. В неуютной необжитой спальне, подобной комнате общежития, Эмилия заводит патефон и ставит пластинку с песней об иве (у Шекспира ее поет мучимая дурными предчувствиями Дездемона). Клер Скиннер лишает Дездемону поэзии, превращая ее в прозаическую офицерскую жену. Отелло, отбросив книгу, которую он только что читал, и, сорвав с себя крест, душит Дездемону. Яго стреляет в опостылевшую ему Эмилию, но промахивается. Пошлая обыденность у Мендеса становится катализатором кровавой развязки. В этот момент вяло текущая чужая жизнь выносится на гребень трагедии, как в пьесах Гарольда Пинтера. Абсурдистско-пинтеровское звучание спектакля отсылает к Сёрену Кьеркегору: человек ответственен за свое бессознательное и не может установить границ своей вины, он должен отвечать за все зло мира.

«Ричард III» Элайджи Мошински

The Royal Shakespeare Company обратился к «Ричарду III» уже в четвертый раз за два последних десятилетия В 1984-м Ричард Энтони Шера[17] ужасал непомерным уродством – огромный горб, тонкие ноги; судя по фотографии, он с трудом передвигался на костылях, зримо воплощая свое восприятие себя: «Такой убогий и хромой, что псы, // Когда пред ними ковыляю, лают»[18]. В 1989-м Саймон Рассел Бил в постановке Билла Александера прятал горб под широкой шинелью, визуально воплощая проклятия королевы Маргариты – «черный маклер ада»[19]. Рецензент *Independent* сравнил его Ричарда с «сатанинским Хэмпти–Дэмпти»[20]. В 1995-м Дэвид Троутон в спектакле Стивена Пимлотта олицетворял «трагическое нигилистическое отчаяние»[21]. На фото он в шутовском колпаке с черепом пародирует Гамлета. Его пластика напоминала изображения пляски смерти на средневековых картинах.

«Ричард III» Элайджи Мошински в *RSC* совместно с *Atelier Théâtre Actuel* сезона 1998/1999 гг. закрывает историю постановок этой трагедии в Англии XX в. (Мошински известен в России постановкой «Силы судьбы» Верди в Мариинском театре и «Севильского цирюльника» Россини в Новой опере). В Лондоне спектакль был поставлен в *Savoy Theatre* – «волшебном чуде модерна»[22], построенном в 1881 г. Ричардом Д'Ойли Картом и модернизированном в 1929. Театр обладает огромной сценой, кажется, что ее можно заполнить лишь огромной толпой – один человек на ней затеряется. Однако сценограф Роб Хауэлл блестяще освоил пространство. На поражающую девственной белизной и почти полным

Р. Линдси – Ричард III. *The Royal Shakespeare Company*

отсутствием декораций сцену выходил затянутый в черное трико Ричард Роберта Линдси. Его страшный дефект был почти не заметен: одна нога чуть короче другой, и небольшой горб не лишал его своеобразного изящества. Актер заполнял собой громадное пространство, с предельной откровенностью, даже доверительностью обрушивал на зал свой монолог, показав нигилиста, имморалиста, «человека бунтующего». Наделенный божественным даром красноречия, он превращал свое окружение в покорных его воле марионеток. Возникала современная модификация Калигулы Альбера Камю. Подобно персонажам Сартра, Ричард знал, что «ад – это другие». Кульминация его сценической жизни – ночной кошмар перед Босуортской битвой, в котором ему являются призраки жертв. Его терзает предчувствие неминуемой близкой смерти, и он бросает ей вызов. Маской застывает на лице печать одиночества отверженного. Золотое королевское одеяние кажется одеждой дьявола. Сцена последнего боя Ричарда – менее всего демонстрация физических возможностей актера, хотя шпагой он владеет великолепно. Битва наполнена глубоким смыслом – это схватка добра и зла.

Крушение моральных и духовных ценностей продолжается. Как и предсказывал Камю, чума (получившая множество толкований в философии) не побеждена. Финальная реплика Калигулы «Я еще жив!» – по-прежнему актуальна.

Этическая мощь спектакля лондонской критикой оказалась недооценена, автором статьи «Ухмыляющийся на сцене *Savoy*» в *New York Times*, даже не замечена. Рецензент обвиняет Мошински в том, что тот «одним скачком вернул систему звезд в *RSC*, хотя театр отказался от нее еще в 40-х гг. Один актер занимает сцену, остальные стоят на почтительном расстоянии <…> старый горбатый негодяй все время в центре. Линдси не взаимодействует с партнерами, его партнер – публика: он хихикает и ухмыляется через рампу, как водевильный комик, который вдруг открыл для себя классику. В нем не обнаружить реминисценций с Оливье, Энтони Шером или другими великими предшественниками. Это старый Трусливый Лев Берт Лар[23], который вместо того, чтобы играть в "Волшебнике из страны Оз", взялся за Сэмюэля Беккета»[24].

Публика «в основном, пришла на Линдси провести вечерок, как дома, перед телевизором, наслаждаясь ситкомом. Каждая легкая шутка в тексте подчеркивалась актером, а публика, оставившая мозги вместе с верхней одеждой в гардеробе, хочет, чтобы спектакль был покороче»[25].

Действительно, Линдси – звезда популярных ситкомов, но – в то же время – дважды лауреат премии Оливье (за роли Филоктета в одноименной трагедии Софокла и Бекета в одноименной драме Жана Ануя). Зрители, доверху заполнившие огромный зал театра, ощутили спектакль глубже, нежели автор разгромной рецензии. Об этом свидетельствовала тишина во время спектакля и шквал аплодисментов в финале. Мошински и Линдси – задолго до терактов 2011г. – заговорили в «Ричарде III» о том, как ничтожна цена человеческой жизни. В психологическом спектакле без единого внешнего намека на современность многие рецензенты видели напоминание о резне в Сребренице и вооруженном конфликте в Косове, а Ричарда–Линдси сравнивали с самыми страшными тиранами XX в., и вывод рецензента, что «в спектакле фатально отсутствуют две центральные проблемы – власть и история», а цель режиссера показать, что «Линдси – один из лучших актеров на земле», есть нонсенс.

В 2015 г. исторический Ричард III был реабилитирован и перезахоронен в Лейстере, в соборе Святого Мартина. На службу, которую отправляли епископ Лейстерский и епископ Кентерберийский, был приглашен Ричард Линдси, и действо произвело на него огромное впечатление[26].

1999–2000
«Макбет» Джона Кроули

В феврале 1999 г. труппа корпорации *Stoll Moss Theatre* перед премьерой в Лондоне дала десять представлений шотландской пьесы Шекспира в курортном городе Бате, в *Theatre Royal Bath (*построен в 1805 г. в георгианском стиле с арками, пилястрами и орнаментом). Достаточно большая сцена, в которую прекрасно вписалась минималистская декорация Джереми Герберта: большой черный круг, очерченный кроваво-красной окружностью. Телма Холм, которую называют легендарным продюсером, начала с приглашения на роль Макбета Руфуса Сьюэлла, затем режиссера Джона Кроули.

У Бродского сказано: «тиран уже не злодей, но посредственность». Таков и Макбет Руфуса Сьюэлла. Леди Макбет Салли Декстер явно старше, и разница в возрасте придает некоторую пряность их эротическим сценам. В рецензии Майкла Биллингтона Сьюэлл назван «бесцельно рявкающим, без признака нутра, рефлексии, иронии, сомнений <…>; лучшее, что можно сказать о спектакле, – непрерывность действия, плавный переход от одной сцены к другой»[27]. Старинное актерское суеверие предостерегает: нельзя говорить, что играешь в «Макбете», чтобы не сглазить и не привести к провалу спектакль. Вероятно, это неписаное правило было кем-то нарушено: спектакль в постановке Джона Кроули представлял усредненный пересказ фабулы. Запомнился только один сильный образ. Посланцы Макбета вторгаются в замок Макдуфа, чтобы уничтожить его семью. Леди Макдуф (Робин Маккаффри) купает сына в небольшом углублении, напоминающем купель. Жемчужным светом отливает тело отрока, заклание которого происходит на наших глазах. Ритуальное убийство ребенка – материализация предчувствий Макбета, с самого начала сознающего, что «за смертный грех убийства» последует отмщение и «сострадание, как нагой младенец»[28] до смертного часа его не покинет. Спектакль заканчивается традиционно поставленным бесконечным сражением и венчанием на престол Макдуфа. Публика в Бате, среди которой было много воспитанных школьников, приняла спектакль прохладно.

«Макбет» Грегори Дорана

Осенью 1999 г. *RSC* выпустил «Макбета» в постановке Грегори Дорана с Энтони Шером в заглавной роли и Харриет Уолтер – леди Макбет. Никогда еще Майкл Биллингтон не писал столь восторженных текстов с

призывом «вывесить флаги по всему Стратфорду!». По его мнению, со времен «легендарного спектакля Тревора Нанна, поставленного четверть века назад, в Стратфорде не было ничего подобного»[29].

Критик отмечал театральность спектакля и блистательную работу Энтони Шера и Харриет Уолтер, «достоверно проследивших психологическую дугу их схождения в безумие и признание вины». В спектакле он расслышал эхо событий в Ираке, Сербии, республике Руанда. Биллингтон характеризует Макбета–Шера как «превосходную боевую машину», подчеркивает «острую иронию», не оставляющую его даже в сцене явления призрака Банко, «вызывающего у него издевательское недоверие». Леди Макбет – Уолтер его «ошеломляет своим внутренним изгнанием», приведшим «к расстройству подсознания»[30].

Мне кажется, что глубоких открытий, о которых пишет Биллигтон, в спектакле Грегори Дорана не было. Неожиданностей тоже. Энтони Шеру было тесно в замысле Дорана, в котором, опять цитируя Бродского, главенствует «принцип массовости, тираж»[31]. Биллингтону главным в режиссерской концепции видится трансляция «неистовой динамики и театральной мощи пьесы». С этим можно согласиться. Стремительный темп действительно ни разу не нарушался – зрители, приехавшие из Лондона, успевали на последний поезд. Все же спектакль едва ли заслуживал, чтобы в его честь развешивали флаги.

Продолжение следует

1 «Пустое пространство» П. Брука впервые вышло на русском языке в переводе Ю. Ройтман и И. Цимбал (М.: Прогресс, 1976).

2 *Брук П.* Пустое пространство. Секретов нет. М.: АРТ, 2003. С. 27.

3 *Winfield J.* Interview. *Entertainment Tonight*. July 2, 1989.

4 *Gussow M.* The Essential Shakespeare, as You Might Like it in two Hours. *New York Times*, 1991, June 15.

5 *Cavendish D.* Dickens Unplugged: They Did it to Shakespeare. *Telegraph*, February 22, 2008.

6 *Шекспир У.* Сон в летнюю ночь. // *Шекспир У.* Собр. соч. в 8 т. Т.3. М.: Искусство, 1958. С.196. Перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник.

7 *Cavendish D.* Ibidem.

8 *Billington M.* Stoppard. The Playwright. London and New York: Methuen, 1987. P. 136,137.

9 Ibidem. P. 138.

[10] *Шекспир У.* Сон в летнюю ночь. Т.3. С. 154.

[11] *Stoppard T.* Introduction to Dogg's Hamlet. Plays One. London, Boston, Faber and Faber, 1993. P. 143.

[12] *Шекспир У.* Виндзорские насмешницы. // Т.4. С. 265. Перевод С. Маршака и М. Морозова.

[13] *Лир Э.* Комар и Долгоног // Прогулка верхом. М.: «Правда», 1990. С. 12. Перевод С. Маршака.

[14] Booklet to *Zulu*.

[15] *Hanks R.* Umabatha: the Zulu Macbeth. Globe Theater, London. *Independent*, 5 August 1997.

[16] *Simon J.* Less is Moor. *New York Times*, April 27 1998.

[17] См.: *Бартошевич А.*В. «Бездны мрачной на краю». Энтони Шер в роли Ричарда III // «Мирозданью современный». Шекспир в театре XX века. М.: ГИТИС, 2002. С.166-185.

[18] *Шекспир У.* Ричард III. М.: Искусство, 1957. С. 434. Перевод А. Радловой.

[19] Там же. С. 540.

[20] *Taylor P.* Because It's Good to Play the Bad Guy. *Independent*, 23 October 2011.

[21] *Smallwood R.* Richard III on stage. Booklet to Richard III, *Savoy Theatre*, RSC.

[22] Ibidem.

[23] Берт Лар – американский актер. Его самая известная роль Трусливый Лев в фильме «Волшебник из страны Оз» (1939). В 1956 г. он сыграл Эстрагона в постановке Алена Шнайдера «В ожидании Годо» (*Maiami Playhouse*). Спектакль был анонсирован, как «самый смешной хит двух континентов, но горько разочаровал публику. В конце концов, пьеса пошла на Бродвее с Бертом Ларом и была одобрена критикой» (М. Эслин «Театр абсурда». СПб: Балтийские сезоны, 2010. С. 42).

[24] *Morley Sh.* RSC, Smirking at *The Savoy*. *New York Times*, January 27 1999.

[25] Ibidem.

[26] *Lindsay R.* Richard III. Hextra/period/Plantagenet/actor-robert-lindsay-historyherorichard-iii/

[27] *Billington M.* Barking but Where Irony? *Guardian*, 5 March 1999.

[28] *Шекспир У.* Макбет. М.: Искусство, 1960. С. 24. Перевод Ю. Корнеева.

[29] *Billington M.* Inexorable Descent. *Guardian*, 18 November, 1999.

[30] Ibidem.

[31] *Бродский И.* Fin de siécle. // *Бродский И.* Стихотворения и поэмы в 2-х томах. СПб: «Вита Нова», 2011. Т. 2. С. 133.

Владимир Колязин

«Свет разума не остановишь»

Опыт прочтения «Ромула Великого» Фридриха Дюрренматта

«Гротеск – одна из неограниченных возможностей быть точным… Гротеск – прообраз, лицо безликого мира, и точно так же наше мышление больше не обходится без понятия парадокса. <…> Мир (тем самым и подмостки, означающие этот мир) существует здесь для меня как нечто чудовищное, как загадка сущности зла, с которым приходится мириться, капитулировать перед которым, однако, нельзя».

Фридрих Дюрренматт «Проблемы театра», 1954 г.

Вначале стоит вспомнить о том, что могут нам поведать о Великом Ромуле анналы. В 475 г. римский военачальник Орест Флавий назначает императором своего пятнадцатилетнего сына Ромула, править которому досталось менее года.

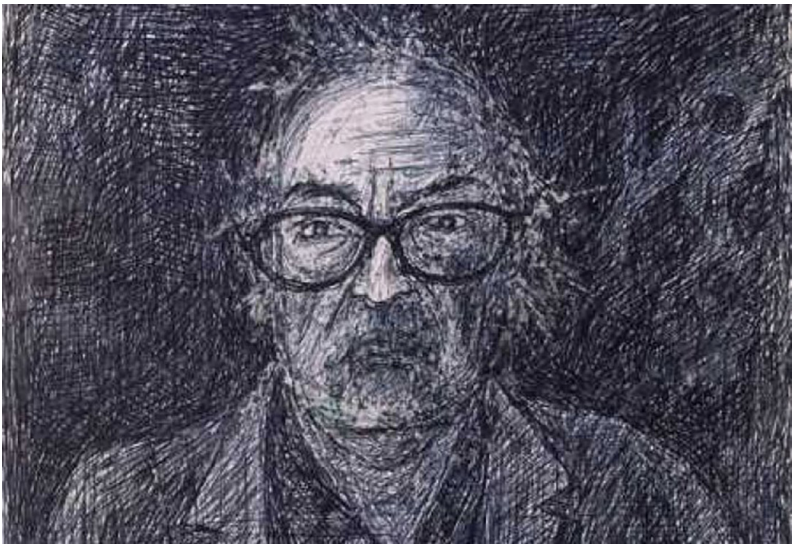
Следующий, 476 г., как свидетельствуют историки – несчастливый, високосный, год германской экспансии в Западной Европе и краха ослабевшей Римской империи, от которой берет начало средневековье. К августу остготами захвачена треть земель современной Италии. 4 сентября Ромула свергли его солдаты. Этот день считается днем падения Западной Римской империи. Одоакр становится королем Италии и отправляет Ромула в глушь. Дальнейшая его судьба туманна.

История героя драмы «Ромул Великий» является полным вымыслом Фридриха Дюрренматта (1921–1990), гиперболическим переосмыслением-трансформацией. Об этой «исторически недостоверной комедии» с такой широкой гаммой ритмов, красок и даже температур отдельных сцен у нас и за рубежом написано до обидного мало. Причина – поздние пьесы заслоняют ранние. В этом большая выгода для театра, каковой может позволить себе обратное, «попятное» чтение: через опыт всего написанного между чисто абсурдистским «Портретом планеты» (1970) и последней пьесой «Ахтерлоо» (3-й и 4-й варианты 1985–88).

Петер Рюди, автор первой биографии Фридриха Дюрренматта, называет политическую комедию великого швейцарца «притчей о власти и достоинстве бессилия»[1]. Академическая «Британика» определила «Ромула Великого» как «вольные комические игры с историческими фактами». К восприятию «Ромула» многое добавляет изменчивое время, оно все подкидывает и подкидывает взрывчатого материала. Дюрренматт-пересмешник в послесловии написал точно: «Эта комедия трудна тем, что кажется легкой»[2]. Он рассказывал не то всерьез, не то в шутку, что задумал пьесу в родной эмментальской деревеньке темной ночью, за те пятьдесят шагов, что шел за молоком для ребенка.

Попробуем же прочесть комедию еще раз и медленно, ведь перед нами притча. По масштабу поставленных в ней вопросов она могла бы стать сегодня важной для российского общества.

Начнем с того, что мы имеем дело с философическим театром великого оптимиста и циника, оптимистического циника, если хотите. Дюрренматт с удовольствием созерцает катастрофы «нашего внушающего опасения мира», рушащуюся вселенную, полет Минотавра над грешной планетой, неудачу строительства Вавилонской Башни. Соратник драматурга, Макс Фриш заявлял, что комедии его коллеги – «всегда попытки припереть демонов к стенке, запечатлеть в образах бесформенный хаос» этого мира. Дивясь талантам и находкам Бертольта Брехта, сам Дюрренматт заметил, как мастерски тот в одной небольшой



Ф. Дюрренматт. Автопортрет. 1978

уличной сценке смог показать мир в состоянии краха, а вот теперь-то «задача заключается в том, чтобы показать, как дошло до этой аварии».

В драматургии Дюрренматта царит вымысел, фантазия, фикция. Он прокламирует: «Я – экспрессионист. Фриш-импрессионист пишет о пережитом, в его новой пьесе я тотчас узнаю только что им мне поведанное. Я нуждаюсь в пережитом в той же мере, что и Фриш, только оно необходимо для того, чтобы отойти от него в какой-то середине, о которой я ничего не ведаю, из которой потом выпрыгивает что-то совсем преображенное»[3].

Макс Фриш считает, что у Дюрренматта все ровно наоборот: он читает и не узнает ничего из поведанного Дюрренматтом; все абстрагировано и гротескно, а форма «Ромула Великого» не менее по-барочному загадочна, чем проходящая по соседству с Кампаньей Аппиева дорога на картине Пиранези.

Рассуждая о типе пьес Дюрренматта, исследователь и биограф Ульрих Вебер[4] сразу же ставит его героя на одну полку с античными авторами и Шекспиром: все его герои выдуманы, как многие персонажи античных трагедий и шекспировских королевских хроник, но у Дюрренматта всегда на первом месте подмигивающее «как если бы»:

«Посему дюрренматтовский театр в основе своей носит пародийные черты. Он цитирует [старую] драматическую форму, чтобы продемонстрировать ее несовременность, несоразмерность духу времени <…>. В конце концов Ромул, Акки, Геркулес – все они антигерои»[5].

Для понимания природы театральности великого швейцарца очень важно иметь в виду множественные пересечения его рано определившихся интересов как художника (графика и живописца) и драматурга, покинувшего плен традиционного реализма, сменив интерес к постижению мира натуры на внимание к мирам центробежно-метафизическим. Так, интересно отметить, какие именно книги произвели серьезное впечатление на драматурга в юности. Их две: «Путешествие к центру земли» Жюля Верна с мотивом вхождения в самое сердце планеты и «Ардистан и Джиннистан» писателя-тривиалиста Карла Мая с кафкианским мотивом мертвого города. «Учитель рассказывал нам, к примеру, истории о Бальзаке… Я был переполнен и захвачен этими историями. И начал потом пытаться рассказывать сам, но в виде череды историй с картинками; рисовал то, о чем мне надо было рассказывать»[6].

Вскоре мы понимаем, что драматурга не менее, чем природа характера Ромула, интересует структура государства и стадии его распада. Очевидно, что Рим – на пике махинаций и коррупции, сказано ведь министром: «теперь всех можно купить». С самого начала пьесы автор осмеивает рассыпающуюся империю. Запах тлена – запах Рима. Рим давно умер, он разлагающийся труп. Император же выведен шутом гороховым.

Исподволь мы считываем двоякую функцию главного персонажа: Ромул еще и скрытый притаившийся мудрец. Сколько лет он разыгрывает шута? Пять или двадцать? В чем конкретно вина и позор Ромула, в чем его мудрость и наивность? Ответы на эти вопросы придется искать все четыре действия. Исполнитель роли Ромула должен решить: стоит ли ему искать конкретики и актуального прототипа?

Комедия – по Дюрренматту – чрево опасностей. Нам предстоит просчитать все опасности этой пьесы, в которой каждый шаг сюжета и героев откликается современной ассоциацией. Можно ли навлечь постановкой крайний гнев сильных мира сего? Вряд ли. Думается, опасность «Ромула» преувеличена; она заключена, в основном, в бесконечных остротах. Пьеса поражает обилием *bon mot*. На каждом шагу – издевка над всем и вся. В понимании Дюрренматта острота, даже сальность (*Zote*) – зерно комедии, она «отражает неотразимое, формирует хаос».

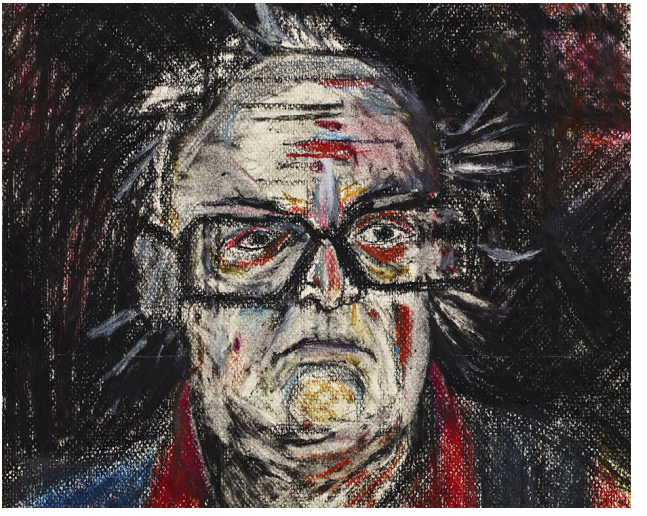
Макс Фриш, первым отозвавшийся на показ базельской постановки в Цюрихском драматическом театре (10 декабря 1949 г.), заметил, что лучшие остроты его друга не в словах, а в ситуациях. А еще в метафорах. И продолжил в своей рецензии для программки спектакля, к несчастью, не оказавшегося шедевром, как и многие последующие постановки в Гёттингене и других городах: «Его шутки точно распланированы, это не дешевые остроты, не какое-то там пожиманье плечами… Дюрренматтовские же метафоры целиком театральной природы, там, где они начинают говорить, надо просто заткнуть рот. В театральном смысле наиболее удачна сцена между Эмилионом и Реей, читающей отрывок из “Антигоны”»[7].

Со сцены Эмилиана и Реи, так сказать, дюрренматтовской Виолы, становится ясно, что в драматургии пьесы наличествуют и борются три жанровых пласта: дюрренматтовской иронической комедии-притчи, шекспировской комедии и современной интеллектуальной драмы-шарады.

Филигранно маневрировать между этими жанровыми пластами, вылавливая блестки драмы и эпического в тигле комедии – занимательная, на наш взгляд, задача для режиссера-постановщика. Самая трудная и самая эффектная.

Приходится задумываться над особенностью языка драмы и его главного героя-политика. Мы из уст политиков ни разу в жизни не слышали ни таких глубокомысленных слов, ни таких сентенций. Видимо, эти контрасты иронического и высокого штиля постановщику пьесы придется каким-то образом оттенить.

Конечно, очень важны гротесковые метафоры пьесы. Во втором действии мы сосредотачиваемся на главной из них – вилла императора в Кампанье превращена в курятник, Ромул все время ест яйца и сравнивает несушку по имени Марк Аврелий с несушками Каракаллой, Одоакром и Орестом. Яйцо (если не уходить в индийскую философию и рождение Брахмы из золотого яйца) – символ мудрости, плодородия или позора (тухлые яйца). Известна присказка «яйца курицу не учат» – у Дюрренматта речь идет о нарушенном процессе учения нации, который Ромул хотел бы восстановить в следующих поколениях. В третьем акте, который Макс Фриш метко назвал «ведекиндовским», комедия вступает в сферу макабрического гротеска – куча императоров в шкафах, заговор, бунт, почти дворцовый переворот, скелеты лезут изо всех шкафов… Какой простор открывается для театральной фантазии!



Ф. Дюрренматт. Автопортрет. Фрагмент. 1978

Ромул подталкивает молодых Эмилиана и Рею: наберитесь мужества сказать обществу полную правду. В его суждениях проскальзывают то и дело критически-философские нотки, слышится голос потерянного немецкого (только ли немецкого?) поколения и его рупоров Карла Ясперса и Теодора Адорно. Так, например, в монологе Ромула, исполненного сахаровского пафоса, впрямую звучит голос, обращенный к поколению послевоенных немцев: «Я хочу раскрыть тебе глаза, чтобы ты взглянул на этот трон, на эту гору нагроможденных черепов, на потоки крови, дымящиеся на его ступенях. Какого ты ждешь ответа с вершины гигантского здания римской истории?»[8].

В финале третьего действия звучит тема правды истории и бесконечного вранья – как неотъемлемой части политики. Ромулу постоянно врут о положении в стране и о ходе войны с германцами. Наш мир, как и весь земной шар, полон вранья, которым заморочена голова простого человека; по Дюрренматту, наша жизнь опутана им наподобие замысловатых лабиринтов в его живописных сериях. Не приходится долго искать современные параллели. Возьмем недавний карабахский конфликт. Радио транслирует современного политолога, говорящего не впрямую, а намеками, обиняком о помощи правительства РФ армянам, «которой мы не видим, но о ней догадываемся».

В четвертом действии сюжет притчи и история Ромула обретают резкий поворот: германцы во дворце императора! Но происходит – вопреки исторической правде – чуть ли не братание Ромула и захватчика Одоакра, который пришел «не убивать, а вместе с народом выступить к тебе в поддержку». Когда история не дает героя, тогда его должна родить притча. В этом месте этическая пружина дюрренматтовской притчи – «попробуй внести разум в безумие» – выходит на поверхность.

Есть опасность в уподоблении Ромула какому-то конкретному политику, ведь он не император-тиран, не эксплуататор, не трибун, а мудрец, взявший на свои плечи особую миссию, которую никакие правители не берут! В терминологии позднего Дюрренматта – «иронический герой». Постепенно он становится нам все симпатичнее и кажется чуть ли не героем экзистенциальной драмы: император с опытом во всем сомневающегося человека, пережившего войну. Мы начинаем все больше воспринимать его двойником самого драматурга.

В конце пьесы в фигуре Ромула открывается второе или даже третье дно. Перед нами трагикомический герой с биографией и целью шиллеровского романтика – перехитрить саму историю. Его план жизни вот-вот окажется низвергнутым или перевернутым. Однако внезапно Ромул встречает в Одоакре единомышленника и равного партнера. В этом акте мы опускаемся как бы в лабиринты дюрренматтовской философской мысли. Он все время сосредоточенно, словно Шпенглер в «Закате Европы», думает о Германии, ее падении, о необходимости «культа героев», новых героев, о схватке цивилизаций и крахе одной из них, не самой реакционной, о роли мудрого правителя. Во время финального диспута Ромула и Одоакра (о гарантиях для бывшего правителя) зрители снова столкнутся с иронической игрой и современными аллюзиями.

Любопытно, что Бертольт Брехт, пожелавший после премьеры «Ромула» в Базеле (25 апреля 1949 г.) познакомиться с молодым драматургом, похвалил Дюрренматта за изображение германцев, заверив его, что постановка этой пьесы в Германии произвела бы «целебное воздействие». Дюрренматт с сожалением вспоминал, что по юности своей не мог достойно оценить Брехта, будучи неспособным понять, что его «политическое доктринерство было своеобразной маской», необходимой для его времени[9].

«Мужественный человек» на троне правителя не был для Дюрренматта идеалистической фантазией. Ромул был для него лишь «первым в ряду заслуженных предателей»; в казавшуюся бесконечной эпоху

Ф. Дюрренматт. Автопортрет. Фрагмент. 1982

«холодной войны»[10] все же нашлись те, кем он смог восхищаться – Вацвав Гавел и Войцех Ярузельский, которого драматург, в отличие от многих, считал настоящим спасителем Польши.

Из сферы интеллектуальной драмы – тема власти над временем. Ромул и Одоакр не приходят к определенному заключению. Ромул заявляет: «У нас власть лишь над настоящим». Зритель же должен будет ответить на вопрос, достаточно ли нашему времени власти над настоящим, не следовало бы, в духе Вальтера Беньямина, стремиться, преодолевая прошлое, и к власти над будущим? Это мысли, которые крутятся в головах философов, буравя извилины, а для настоящего театра каждый зритель в зале – философ.

Мечта драматурга вполне определенна – оставить нам, зрителям, сомнения, вопросы, волнения и образ Ромула – этого «опасного субъекта, который наперед обрекает себя на смерть», «судью мира, рядящегося шутом, трагедия которого заключена в комедии его конца, в переходе на пенсию…» (так формулирует великий швейцарец в послесловии к пьесе[11]). Ромул – тот, кто имел мужество выразить свое отчаяние. Согласно Дюрренматту, назначение комедии вообще «выражать отчаяние, но это отчаяние не следствие данного мира, а ответ, который конец дает этому миру, и ответом было бы – не отчаиваться…».

Пусть трагедия как жанр погибла, но жизнь полна трагедий, и у театра, настаивает драматург, «все еще есть возможность показать смелого, мужественного человека»[12].

В финале Дюрренматт, опустив в своего героя в глубокую пропасть одиночества, поднимает его на недосягаемые лировские котурны. Ведь если кто и был в истории человечества подобным «судье мира, рядящегося шутом», так это Лир.

Post scriptum

В беседе с литературоведом Арнольдом Дюрренматт говорил: «Меня часто изображают слишком уж великим циником, потому что не хотят всерьез принять проблемы, которые я изображаю. К примеру, никогда не обсуждается проблема, которая ставится в “Ромуле”: а имеем ли мы вообще право обороняться и защищаться с помощью нашей истории? Это никогда не воспринималось всерьез… Почему? Это очень неудобный вопрос <…>. В предрасположенности своей я религиозный человек. Но веру невозможно ничем доказать, нельзя ничем объективировать, вера чисто субъективна.

А р н о л ь д: Но если автор соблазняет к тому, чтобы уверовать, он сильно работает с эмоциями и соблазняет бесконтрольно к неконтроллируемому иррационализму.

— Я не соблазняю. Я советую не слушать советов. Я буду каждого соблазнять к неверию, если его надо соблазнить только к неверию. Единственное, что я признаю и что утверждаю: если есть вера, если есть Бог, тогда есть что-то, что устанавливает Бог – сомнение. И только когда я принимаю это сомнение всерьез, только тогда я могу дискутировать; тогда это сомнение – избранное Богом покрывало, которое он тянет перед собой. И отодвинуть сомнение в сторону – это наибольшая несправедливость, которая существует… Я сомневающийся, я сомневаюсь, сомневаюсь и сомневаюсь… Вот вы издавали барочного поэта Квирина Кульмана, если вы возьмете этих людей: это были настоящие верующие. Настоящие верующие безумцы, дон Кихоты, Гулливеры…

А р н о л ь д: Дюрренматты?

— Нет, я не рискну ставить себя в этот ряд <…>. Главная обязанность писателя – быть как можно более крайним *Я*, в мире обезличивания утверждать себя как индивидуума, выражать себя и не мыслить как партия или доктрина <…>. Что такое писатель, что такое художник?

Это человеческий документ человеческой ситуации, это остается. Это человеческий крик о помощи, который цепко остается в памяти, который не исчезает»[13].

[1] *Rüedi Peter*. Dürrenmatt oder Die Ahnung vom Ganzen. Biographie. Diogenes. Zürich, 2011. S. 346.

[2] *Дюрренматт Фридрих*. Комедии. Перевод с немецкого под редакцией К. Богатырева. Послесловие Ю. Архипова. М.: Искусство, 1969. С. 81.

[3] *Dürrenmatt Friedrich*. Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold. Zürich, Arche, 1976. S. 58.

[4] Его 700-страничный том специально издан цюрихским «Диогенес» к 100-летию со дня рождения драматурга: *Weber Ulrich*. Friedrich Dürrenmatt. Eine Biographie. Zürich, Diogenes, 2020.

[5] *Weber Ulrich*. Op. cit. S. 188.

[6] *Dürrenmatt Friedrich*. Op. cit. S. 14–15.

[7] *Rüedi Peter*. Op. cit. S. 345.

[8] *Дюрренматт Фридрих*. Указ. соч. С. 63–64

[9] См. об этом: *Rüedi Peter*. Op. cit. S. 353.

[10] Дюрренматт-апокалиптик полагал, что «холодная война» продержится еще не менее трехсот лет и кончится вселенской катастрофой (этой теме посвящена радиопьеса-притча 1950-го г. «Предприятие «Вега»).

[11] *Дюрренматт Фридрих*. Указ. соч. С. 82.

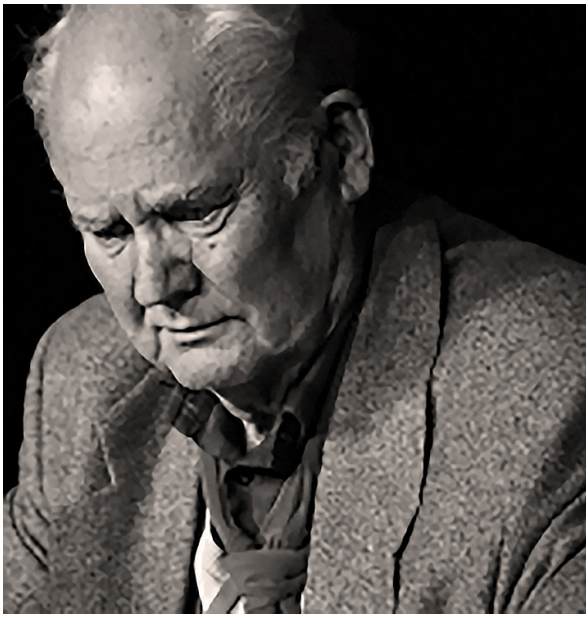
[12] *Weber Ulrich*. Op. cit. S. 186–187.

[13] *Dürrenmatt Friedrich*. Op. cit. S. 40–41, 52–53.

Рейн Агур

Ощущение движения куклы

Рейн Агур родился в 1935 г. Окончил Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии в 1963 г. (ныне – Российский государственный институт сценических искусств) по специальности актер театра кукол. С 1963 г. работает в Эстонском государственном театре кукол, с 1981 по 1992гг. – его художественный руководитель.
Рейн Агур – подлинный новатор и реформатор кукольного театра. Параллельно сучастием в традиционных спектаклях за ширмой, он открывает для своих артистов стиль открытой игры. Одним из первых он начинает новую эпоху в театре кукол: актер все больше играет открытым планом, появляется на сцене рядом с куклой. Предлагаем вниманию читателя теоретические рассуждения Мастера о сути того дела, которому он посвятил жизнь.



Рейн Агур

Нужно избавляться от натурализма и иллюстративности текста. Привнести образ и театральность на сцену. Актер часто воспринимался как аниматор, который произносил текст и двигал куклу. Актер, как художник, должен был выйти на сцену кукольного театра и продемонстрировать все его возможности. «Актер, который играет с куклой и находится в тени за ширмой, не нуждается в создании пластического образа своего тела. Вот почему тело актера является слугой куклы и его пластичность должна стать ловкостью, гибкостью, ритмичностью и выносливостью», – высказывание принадлежит моему учителю М. Королеву. Несколько лет назад это казалось аксиомой, теперь это не так. Знание своего телосложения важно для актера в той же мере, что натренированное воображение. Пластичность тела актера драматического театра является художественной составляющей спектакля. Ощущение движения мышц, суставов, легких и всего тела у кукловода должно стать ощущением движения куклы. Хорошее телосложение актера театра кукол и безупречное его мастерство являются лишь предпосылкой для оживления куклы в его руке, но это не гарантия, потому что даже усохшая или больная часть его тела может быть воспринята божественно совершенной, благодаря хорошему воображению.

Если же актер оживляет свою куклу, не скрывая себя, его личность добавляется к общей картине, и каждая деталь, которую можно разглядеть, приобретает художественный смысл, независимо от того, управляет он куклой рукой в перчатке или без. Костюм актера, который является фоном для куклы и, таким образом, ее средой жизни, также приобретает смысл. Правила игры у этого театрального стиля отличаются от прежних. Все зависит от того, что ставится целью: остается ли актер незамеченным на фоне куклы или же действует так, что на первом месте – он сам, а кукла – на его фоне. При этом подразумевается не физическое пребывание, а мысленный фон. Этот тип игры в кукольном театре предъявляет особенно высокие требования к психофизическому мастерству, внешности и культуре актера. Теоретики мастерства драматического театра при анализе специфики исполнения роли исходят из того, что человек на сцене является одновременно и материалом, и инструментом. У кукловода есть свой инструмент – кукла, но в то же время, он сам является инструментом, потому что сам действует как актер на сцене.

Роль драматического актера рождается из распоряжений, данных мозгом, и все идет так, как происходит и в жизни. У кукольника в руке – кукла, она должна показать, какую команду мозг дал рукам, и актер должен перевести эту команду на язык движений куклы. Язык куклы – это язык движений. Неподвижная кукла – безжизненный предмет. Если же какой-то объект оживить осмысленным движением, он становится куклой – носителем художественной идеи. Чтобы кукла начала осмысленно двигаться в руках актера, он должен преобразовать команду, которую дает мозг, в образ и раскрыть его содержание. Вкратце: условие кукольного представления – это симбиоз психотехники и культуры драматического актера с развитой способностью к кинетическому воображению, а также умелые руки, которые реализуют воображение в движении. Под кинетическим воображением подразумевается способность манипулировать возникающими и создаваемыми образами. Кинетическое воображение является инструментом творческого состояния и даром, когда образы являются динамичными, управляемыми, устойчивыми и одновременно более яркими.

Что означает ощущение куклы?

На практике этот вопрос имеет фундаментальное значение – это то же понятие, что и *талант*. Известно, что в руках одного актера кукла превращается в интересное художественное событие, в других – нет. В

одних руках процесс проходит с игривой легкостью, в других – тот же результат требует больших усилий. Некоторые актеры, благодаря своей самоочевидной природе, могут придать движению куклы человеческую глубину эмоций. В то же время для многих, даже очень способных актеров драмы, одушевление куклы остается недостижимым и кажется мистификацией.

Полезно обозначить нашу тему одним словом – *куклоощущение (куклопознание/ощущение куклы)*. Оно имеет специфическое значение как термин кукольного искусства. Куклоощущение – это способность актера найти ключ к оживлению куклы, чтобы добиться интересного художественного эффекта. NB! Каждый произвольный объект повседневной жизни или окружающей природы становится куклой, если он возведен в художественный образ. Говоря на языке скульпторов – это способность увидеть скрытую в материале скульптуру, которую можно извлечь из нее. На языке аниматоров (кукольников) именно эта способность передавала бы познание своего тела в движении объекта.

Прочувствование/ощущение мышц

В государственном театре посредником автора обычно становится соглашение между режиссером и дизайнером куклы. Тот устанавливает рамки актерской работы через эстетику и механику куклы. Кукловоду очень повезло, если мастер куклы понимает автора так же, как он сам, и создает совершенный инструмент для этой роли. Если мастера кукол не очень оригинальны, они повторяют однотипные конструкции кукол и тем самым тормозят работу актеров. Укореняются типы кукол, которые мы знаем и усердно используем, и мы редко изобретаем что-то новое или заменяем привычных кукол знакомыми предметами, которые при «одушевлении» могут удивлять оригинальностью художественной мысли. Часто «полупрофессионалы» сочиняют образы из самых неожиданных предметов – вместо того, чтобы делать куклу с трафаретным механизмом, возможности движений которой с монотонной последовательностью повторяются из века в век. Сегодняшние технологические возможности часто остаются незамеченными, и мы как бы все еще живем в прошлом веке. Однако полупрофессионалы – например, современные уличные исполнители – подмечают в предметах свойственные людям и их отношениям черты характера, конфликты или гармонию.

Цель театра – повлиять на зрителя. Зритель может быть вовлечен, когда верит в происходящее, может отождествить себя с тем, что видит.

Это сравнительно легко в драматическом театре, где зритель может в любой момент перенести то, что происходит с живым человеком на сцене, на себя, свое физическое и эмоциональное состояние. В драматическом театре он наблюдает за себе подобными. Метаморфозы формы могут быть очень своеобразными, но один компонент зрелища всегда остается прежним: гравитация. Человек на сцене может очень легко двигаться, но гравитация устанавливает свои пределы. Технические средства являются только вспомогательными. Артист на сцене все еще находится в пределах человеческих способностей.

Ситуация усложняется, когда на сцену выходят куклы (похожие на человека, на животных) или другие предметы, которые начинают выражать чувства людей. В конце концов, цель куклы – удостоиться прекрасной формулировки Юрия Лотмана, когда он наслаждается искусством: «Я знаю, что это невозможно, и все же я вижу, что оно существует».

Почему некоторые люди являются любителями кукольного искусства, а другие нет? Почему некоторые видят там чудеса, когда другим скучно? Почему одни в движении безжизненного предмета открывают человеческую природу, а другие называют это действо пустой тратой времени? Нельзя игнорировать тот факт, что искусство кукольного театра – это времяпрепровождение, непонятное значительному числу людей. Я заметил и получил подтверждение из литературы, что кукольное искусство более характерно для католических народов и менее – для лютеранских. Количество людей, умеющих наслаждаться кукольным искусством, среди католиков выше. Кукольный театр там котируется наравне с другими видами театров, играет роль более значительную, чем развлечение детей. Причина кроется в богатых картинах, покрывающих стены католической церкви, в историях и образах, во всем образе мышления. Чистые стены и строгий прагматизм лютеранской церкви имеют решающее влияние на прихожан, но не вдохновляют фантазию и воображение.

Это большая и сложная тема, а мы поговорим о таком понятии, как *ощущение мышц*.

Чтобы зрителю было интересно, с ним надо говорить на языке, который он знает. Самый понятный язык – язык движения. В наших мышцах и тканях есть нервные клетки, которые передают большому полушарию мозга информацию о том, что в них происходит. Эти сигналы анализируются и распределяются в виде команд по необходимым мышцам и группам мышц. Это процесс, который в некоторых случаях

«Золотые слова». Сцена из спектакля. Русский театр кукол.
Режиссер – Р. Агур

является ярким, а в других – вялым. Он зависит от национальных и индивидуальных особенностей, специфики традиций и культуры, и Бог знает, от чего еще. Однако, само явление имеет решающее значение для кукловождения.

По взаимодействию, ритму, темпу и чередованию разных групп мышц мы можем определить психофизическое состояние других людей, а также не людей, потому что мы воспринимаем по аналогии. Движение выполняется работой мышцы или группой мышц, но мозг управляет мышцами в соответствии с психофизическими потребностями. Например: человек спешит домой с побережья, потому что скоро начнется шторм. В спешке он наступает на осколок стекла. Эту картину достаточно легко представить, чтобы увидеть возможные изменения в движениях, которые проявляются в характере, темпе и ритме движений и их чередованиях. Любой, кто испытал ощущение шторма, начавшегося на берегу моря и разбитого под ногами стекла, может с этим справиться. Тот, кто не имеет опыта, но обладает воображением, чтобы пробудить память в своих мышцах, может это сделать. Эмоциональное состояние этой ситуации и возникающая физическая активность взаимосвязаны. При выполнении задания в репетиционной комнате: действовать так,

«Комедия ошибок». Режиссер – Р. Агур.
Куклы из экспозиции ГАЦТК им. С.В. Образцова к 450-летию В. Шекспира.
Фото предоставлено ГАЦТК им. С.В. Образцова

как если бы сбегал от шторма на берегу моря, где наступаешь на кусок стекла; тогда в памяти всплывают подобные или близкие моменты. Четкость воображаемого образа вызывает воспоминания в мышцах и наоборот – память мышц может породить воображение.

Мышечное восприятие и мышечная память – разные вещи. Последнее является повседневной вещью для человека с точки зрения инстинкта поддержания жизни (в конце концов, человек не ударяет горячей ложкой в глаз или плечо). Мышечное познание, ощущение мышц, является одним из самых расплывчатых типов познания у людей. Когда речь идет об одной группе мышц, это проще, но когда о нескольких группах, то мы ориентируемся только с помощью длительных тренировок. Певцы учатся анализировать группы мышц, вовлеченных в дыхание, в течение длительного времени. Смыкание век – лучший пример ощущения мышц.

Мы начинаем работать с мышцами уже в младенчестве, когда делаем первые движения рукой и ногой. Со временем мы привыкаем к своему телу и его движениям, и позже нам приходится много работать, чтобы сориентироваться в деталях. В подавляющем большинстве дети любят играть в куклы – девочки больше, мальчики меньше. Девочки

предпочитают играть с «живыми» нулевыми персонажами, а мальчики уважают механизмы. Это отдельная тема, и я не буду ее здесь затрагивать, мы упомянем ее сейчас только для того, чтобы отличать ощущения мышц, необходимые для игр в зависимости от разных объектов. Чтобы играть в куклу-человека или куклу-животное, приходится имитировать движение прототипа, благодаря мышечному познанию играющего. Ощущение мышц обязательно, когда дело доходит до человеческих эмоций. Представление животного персонажа также убедительно, когда кукла оживает на основе психофизических характеристик человека. Антропоморфизм является важной темой в практике кукольного театра.

Игрушки для мальчиков, представляющие собой всевозможные механизмы и моторы, не оживают. Машина движется и скрипит, трактор перевозит груз. То же самое происходит, когда игрушечные животные находятся на пастбище. Эта игра – как традиционная драматическая постановка. Если же стадо начинает действовать как группа людей, ее характер меняется, и тогда это уже не «игра для мальчиков», а основа для постановки кукольного театра.

Мышечные ощущения участвуют во всех проявлениях физической активности, включая речь, зрение, слух и обоняние. Мышцы участвуют во всех наших внутренних и внешних движениях, они участвуют в процессе нашего воображения и реакции на наши фантазии.

Без ощущения мышц мы не сможем двигаться или оценивать наше движение и движение вне нас, мы не сможем оценивать физическое и эмоциональное состояние другого человека. Без этого мы не смогли бы понять скульптуру и наслаждаться живописью. Не смогли бы передать движение другому телу, объекту, материалу. Это чувство особенное и уникальное для всех. Чтобы научиться оживлять куклу, вы должны сначала узнать самих себя.

Человек сообщает о движении своего тела, но обычно не воспринимает мышцы, которые заставили его двигаться. То же самое происходит с ощущением движения куклы. Восприятие движения кукол связано с ощущением наших собственных мышц. Чувствительность (восприятие) хорошо тренированных мышц является основой кукольного искусства. Это основа способности актера представить оживающую куклу, манипулируя ею в своем воображении.

Чтобы кукла жила в руках актера, а зритель понимал содержание этого движения, исполнителю необходимо совершать движения, понятные человеку. Что это значит? Обычно это попытка передать

человеческие эмоции, состояния и действия, используя один неодушевленный предмет. Физическое движение человека, маленькое или большое, всегда выполняется с помощью мышц. Различные эмоции по-своему выражаются в движении, позе, ритме и его смене. К тому же все зависит от характера и темперамента изображаемого объекта. Персонаж – набор многих личностных характеристик сцены, состоящий из духовных, социальных, национальных, климатических, возрастных, гендерных особенностей… и бесконечного числа типичных и нетипичных природных характеристик. В идеале каждый сценический образ является особенным и самобытным – уникальным.

Каждый актер тоже уникален и вместе с тем личностно неповторим. Он воспринимает мир по-своему, особым образом. В мире нет двух абсолютно похожих образов одного и того же явления. У всех нас – разные тела, манеры, мышление. Объектом исследования для тех, кто изучает, как движется кукла, должно быть прежде всего собственное воображение, жизнь вашей души и ваша фантазия. Вместо того, чтобы задавать себе вопрос – как движется кукла, мы, возможно, должны спросить: как тот или иной объект оживает в моих руках? Ведь никто другой этого себе не представляет, даже если инструментом выбран тот же объект. Хорошие актеры-кукольники все еще выделяются своей оригинальностью. Они удивляют нас неожиданными решениями и нестандартными движениями кукол, обладают ярким воображением и обучены без усилий подчиняться фантазии. Общей чертой хороших кукольников является веселая игра. В качестве положительного примера способностей и индивидуальностей актеров кукольных театров я с удовольствием привожу известных и хорошо знакомых нынешнему поколению: Вяйно Лупп, Хейно Сельяма, Хендрик Тоомпере. Манера движения кукол у этих трех мужчин различны, у каждого из них есть свой почерк. Театр многое бы потерял, если бы режиссеры сделали их одинаковыми. Это уже случалось в истории кукольных театров, и, возможно, произойдет в будущем, потому что в государственных театрах доминирует диктат директоров. К счастью, великие таланты, как правило, непослушны и не позволяют превращать себя в солдат.

Воображение – это отражение объектов, ситуаций, связей, которые влияют на когнитивные органы человека. Существует два типа воображения: из памяти и из творческой фантазии. Мы представляем себе всё всеми нашими чувствами: запахи, вкусы, звуки, изображения, объекты, боль и т.д. О воображении можно судить по прилагаемым

«Маленький Иллимар». Сцена из спектакля. Театр кукол. Таллин. Режиссер – Р. Агур

к нему эпитетам: яркое, живое, глубокое, поверхностное… Когда актер впервые смотрит на куклу или предмет, он пытается их понять, хочет их почувствовать. Он исследует собственное тело, возможные позы, динамику. Ему помогают опыт, память, идея аналогичного и близкого. Он ищет импульсы движений куклы в своих мышцах и учится передать ощущения своих мышц кукле. Он дает команды кукле и представляет куклу, выполняющую команду. Выполнение команды – своего рода движение. Он подражает движению в своем воображении вместе с куклой настолько идеально, насколько позволяет конструкция, и в той же мере, в какой этого требует его культура, художественная цель, чувство жанра, чувство юмора.

Приведем пример из спортивной жизни. На телеэкране дискобол. Спортсмен выбирает диск и подходит к кругу. Вытирает ноги о коврик, руки касаются диска. Диск, наконец, в руках. Спортсмен начинает вращения – первое, второе, третье, четвертое… бросок. Неспециалист наблюдает все это, зевая. А заинтересованный человек воспринимает усилия спортсмена так же, как собственные, всем телом. Подобное мышечное чувство, возникающее при наблюдении за спортсменом, психологи называют «кинетическим воображением». Оно возникает

«Сон в летнюю ночь». Сцена из спектакля.
Омский государственный театр куклы, актера, маски «Арлекин».
Режиссер – Р. Агур

спонтанно, когда актер воображает движение, и направляет на него свое внимание. Разница заключена в уровне интереса человека к процессу – чем больше интерес, тем ярче познание. В отличие от обычных людей, люди с творческим талантом могут легко и без усилий создавать необходимые образы в воображении, а затем подражать им. Это отличительная черта таланта кукольника. Однако русский актер М. Чехов, который должен был быть блестящим актером кукольного театра, стал блестящим драматическим актером. Он копировал образ, который работает в его воображении.

Для того, чтобы поднять руку куклы с помощью трости, чтобы ее движение было изящным, актер должен почувствовать его в своем воображении. Он сочетает движение, видимое в воображении, с реальным движением куклы, и познание приобретает здесь функцию контроля. В отсутствие воображения или его неопределенности кукла не может функционировать целенаправленно и бесперебойно. Заставляя куклу двигаться, актер также может следовать только чисто формальной логике. За первым шагом следует второй. Однако актер не хочет делать первый или второй шаг, пока не узнает, откуда они следуют и куда ведут. Актер хочет знать, чтобы увидеть в воображении, воспринять через

мышцы и передать все это кукле. Кинетическое воображение может быть пассивным, но также и активным. Представьте, что ваш любимый протягивает руку к горячей плите. Как вы реагируете? Представьте, что ваш любимый протягивает руку к ванне с теплой водой. Как вы реагируете?

То, как вы реагируете на куклу, не имеет значения, нас интересует, как реагирует кукла. А она реагирует так же, как ваши мышцы – на команды вашего воображения. Чтобы представить любое движение куклы, недостаточно просто его видеть. Необходимо представить продолжение этого движения, то есть кинетический образ, и *чувствовать движение куклы телом*. Степень условности движения зависит от степени условности куклы. Иными словами, поза и жест куклы должны быть отфильтрованы через личные чувства и культуру. Здесь начинается счастье и радость от единения с куклой. Здесь важно не простое воображение кукольных поз, а легкое и яркое контролирование кинетического развития. Этому можно научиться.

Движение куклы – это образ чувств, мыслей и желаний куклы.
В движении куклы нет универсальной и единой дисциплины.

Елена Горфункель

Форма может быть любой. Но я не хочу другого содержания

Простое как мычание соображение (см. заголовок) пришло в голову, когда я недавно пересматривала один из самых любимых фильмов – «Травиату» Франко Дзеффирелли с Терезой Стратас и Пласидо Доминго. А подумала я о содержании, поскольку «Травиаты» с другим содержанием давно вошли в обиход любителей оперы и особенно специалистов, критиков.

Например, Альфред не так, чтобы очень любит Виолетту. Более того, ужасающие будни (с кухней и мелочными заботами быта) отвращают его от любви окончательно. Ничего особенного в их встрече и чувствах нет. Жермону не нужно стараться, чтобы спасти благородное семейство; Альфреду неприятны непослушание и прежние замашки Виолетты. Когда она лежит при смерти, он забегает к ней на пару минут с букетом и коробкой с пирожными (не понимая, что у чахоточной аппетита к сладостям может и не быть). На этом свидании, пропевая положенные в либретто реплики, он то и дело посматривает на часы, торопится куда-то. К другой Виолетте, что ли?

Сюжет Дюма-сына и Верди для всех, разбирающихся в оперном прогрессе, решительно устарел. Какая-то мистическая любовь, какие-то чистота и честь женщины – все это осталось в анналах истории оперы. Уже видели мы «настоящую историю дамы с камелиями», прозаически достоверную, с очень хорошей актрисой, Изабель Юппер, уже не осталось ни одной оперной столицы, где бы на «Травиате» не тренировались режиссеры. Значит, потребность в пересмотре оперного содержания назрела. Сам Александр Дюма эту «настоящую историю» изобразил в романе, предшественнике пьесы. В прозаическом, а не оперном варианте, она, конечно, теряет всякую чувствительность, трогательность, масштаб художественного события. У Верди – приобретает, да еще вкупе с качествами роскошной мелодрамы, да еще с такой музыкой!

«Дама с камелиями» (как и романы Джейн Остин, сестер Бронте, Диккенса, Дюма, «страшное» Эдгара По или менее страшное Агаты Кристи и Жоржа Сименона) законно оказалась в разряде классики. История произвела свой естественный отбор. Мелодраматические коллизии, кровавые драмы, шокирующие повествования не устаревают, если их не состаривают насильственно. С шедеврами ничего не случается, сколько бы их не «трансформировали». Произведения Шекспира и Чехова выказывают отменную стойкость перед воинствующими новаторами.

Однако современный зритель в виду вывернутого наизнанку вечного сюжета способен потерять ориентацию в искусстве. А профессиональным зрителям, которые снисходительны, более того – презрительны – к «Травиате» со всем ее безумным романтизмом, кажется, что в кусстве есть прогресс и он требует именно перемены содержания. На самом деле в нем, в отличие от всякой естественно-научной и технической деятельности (открытий в физике, химии, медицине и полетах в космос), прогресса нет. Иначе никакой классики не существовало бы.

Н. Павлова – Виолетта, А. Эрнандес – Альфред, В. Тайсаев – Доктор Гренвиль. «Травиата». Пермский театр оперы и балета. Фото Л. Янш

Классика – это статика, пик развития. И очень хорошо, что искусство останавливается, ему нужно отдышаться. В классике есть вечное содержание, благодаря чему она так терпелива.

Вечное содержание – что это? Это сгусток, нечто, ради чего искусство создается и остается навсегда.

В искусстве нет прогресса. Форма – это и есть связь классики с современностью. Форма – подвижная оболочка неделимого ядра. Поэтому я не хочу другого содержания, нежели то, что дано вечностью классики. И готова признать, принять любую форму. Классика за счет содержания живет вечно, форма – это ее исторические «списки».

Однажды я видела «Ромео и Джульетту», трагедию по Шекспиру. Часа два с лишним режиссер (очень талантливый и ныне известный!) пытался доказать, что на самом деле любви между шекспировскими героями не было. Все два часа пьеса отчаянно сопротивлялись натиску этой идеи – каждым стихом, каждым поворотом действия. Доказать недоказуемое не удалось, но настроение было вконец испорчено. Тщетные усилия показывать не то, что говорят слова, были признаком поражения постановщика.

А вдруг нет ничего крамольного в том, что Альфред не любит (разлюбил) Виолетту? Этот ход – поматросил и бросил – понятен современному потребителю. Охи и ахи насчет любви – древность. Авторитетные

В. Тайсаев – Доктор Гренвиль. «Травиата».
Пермский театр оперы и балета. Фото Л. Янш

источники извещают: в нашем мире «ценности мутировали в противоположные».

Все равно Бога нет, значит, нет и ценностей. Если так, конструкция «Травиаты» ломается, оказывается ложной. Но неделимая вечная ценность остается правдой: не часто встречающееся чудо любви, которая существует (парит, царит) рядом со смертью, где-то над жизнью и ее мутациями.

Неверие в содержание – причина, по которой оно переписывается. Среди атеистов по части содержания подавляющее большинство современных режиссеров. Они думают, что обновляют классику, подминая содержание. На классику набрасывается кое-какая форма, скрывающая неверие в содержание брызгами внешних средств – пенистой подделкой, брутальными фактурами и так далее, в зависимости от таланта постановщика. Все эти одеяния допустимы, если только сохранено содержание.

Представляю, какими косными кажутся эти рассуждения. В свое оправдание скажу, что ничего не имею против *нового* содержания. Сочиняйте. На основе мифов и ставьте свое имя на титуле. Однако, современный театр паразитирует на нескольких именах классиков. Дальше современная драматургия не пускает, потому что ее содержание и форма одинаково средние.

«Травиата».Сцена из спектакля. Пермский театр оперы и балета.
Фото Л. Янш

Я воспитана в духе марксизма-ленинизма, а, значит, гегелевской диалектики. Из этих идейных священных писаний вынесла, что форма и содержание диалектически связаны. Поэтому ставлю содержание и форму по вертикали: внизу содержание, база; вверху – надстройка, форма. В идеале, считал Шарль Дюллен, форма и содержание должны объединиться, как это было у Шекспира. Таков еще один признак вечной классики.

Режиссер, получивший доступ в оперу, как мне кажется, может и должен угадать, понять, наконец, нафантазировать форму. И не беспокоиться о содержании. О нем побеспокоилась музыка. Режиссеру не обязательно рассуждать, разлюбил Альфред Виолетту или нет, его дело – внимательно читать партитуру.

«Травиатой», где соблюдено соотношение музыки и режиссуры (идеальная форма при нетронутом содержании), назову постановку Роберта Уилсона в Пермском театре оперы и балета. Как блестяще изменилась форма и как неколебимо содержание! Все сделано для удобства и красоты пения, ибо опера – вокал и музыка. Ни грана жизнеподобия, никакого вмешательство в либретто, в сюжет, каким бы «слезоточивым» он не казался хорошему вкусу. Никакого, самого эффектного или самого простецкого быта, ни одной штуки правдивого реквизита. На сцене – фигуры для пения. Живые машины, способные петь, и ради

Н. Павлова – Виолетта. «Травиата». Пермский театр оперы и балета.
Фото Л. Янш

этого поставленные на сцену. Им ничего не должно мешать, потому что психологическая игра в опере действительно устарела. Когда оперная Травиата кашляет, прикладывает платок ко рту, в полноте страданий бурно дышит грудью, – хочется закрыть глаза. Когда персонажи опер «переживают», как завещано системами, ущерб наносится музыке, опере и исполнителям. Можно изобразить бордель в доме Виолетты (это делалось), можно чинный салон, где собираются элегантные содержанки (тоже имелось). Можно закрепить одну декорацию на весь спектакль; можно менять на каждую картину. Важнее всего – слышать и слушать, и чтобы пустяковые режиссерские «находки» не мешали.

В пермском спектакле вся декорация – рама для музыки и пения. Уилсоном найдено «место» для рук всех действующих лиц, в том числе хора и миманса. Одна из главных задач оперного действия разрешена: пластика укрощена ради музыки и пения. Заглавной героине не приходится измышлять, что делать с руками. Если она, Виолетта, отрекается от любви, то актриса делает жест отречения. Если ее голос взмывает вверх – высокие ноты, порыв чувства, обращение к небесам, где ждут ее душу – рука поднимается как указатель. Всегда анфас и все анфас. Пластический минимализм освобождает певцов от переживательных подробностей. В конце большой сцены первого акта Виолетта (Надежда Павлова) более всего напоминает фантастическую и волшебную

Н. Павлова – Виолетта, А. Эрнандес – Альфред. «Травиата».
Пермский театр оперы и балета. Фото Л. Янш

фигуру певицы Плавы Лагуны из «Пятого элемента» Люка Бессона: та же неземная неподвижность, при которой руки скромно летают вокруг тела. Динамика спектакля ограничена небыстрым перемещением персонажей вдоль рампы. Они меняются местами – и только. Ни одного прикосновения, ни одного объятия. Красота изображения не нарушается ни подражанием жизни, ни излишней бутафорской фантазией, которой режиссер напоминал бы о своем существовании. Несмотря на это, музыка говорит все, и ей вторят певцы, художники, режиссура. Незапятнанное грубым реализмом, музыкальное пространство дышит свободно. Сам Роберт Уилсон говорил, что его спектакль – буря, зажатая льдом. Согласимся, конечно, хотя картинки со штрихами льдинок в вышине задника читаются и как чистое, отвлеченное, и «проблемное», по-человечески драматическое (как только появляется Виолетта) пространство.

Спектакль состоит из картин и, разумеется, света. Во время вступления медленно к небу поднимается конструкция, которую хочется назвать голубым цветком – известным символом романтизма. Превращение фигур в силуэты и обратно, цвет задника (от чистого голубого, серого, темно синего) – все рассчитано в полном согласии с музыкой. Поэтому финал второго акта звучит величественно, чему божественно способствует абсолютая статика хора и солистов. Сравнивать могу

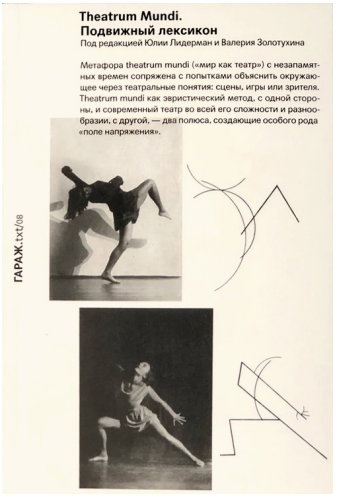
со звучанием этого фрагмента музыки в фильме Феллини «И корабль плывет».

В относительно недавней «Царской невесте» действие перенесено в реальность нашего времени с выборами (не совсем царской невесты!), новейшими технологиями, всесилием телевидения и – одновременно – с обиходом и костюмами середины XX в. Очень сложный перенос осуществлен удачно – диву даешься, как режиссер справился с сочетанием русского XVI в., музыкального текста Николая Римского-Корсакова, драмы Льва Мея и современной мировой политической культуры. При этом восприятие сместилось в сторону «как», то есть вроде бы в сторону формы, но на самом деле – в сторону техники и постановочных трюков. Нестыковки бросались в глаза и даже как-то радовали – нельзя же, в самом деле, впрячь коня и трепетную лань в одну телегу. Не важно, кто конь, а кто лань. Бояре, опричники или политтехнологи? «Буйная головушка» или офисные клерки? Надо сказать, что певцы, занятые в спектакле, тормозят резвый бег режиссерского прогресса – они поют прекрасно.

Находчивые режиссеры нашли зону, которую активно заполняют, развлекая публику. Не говорю о критиках – это птицы высокого полета. Но в итоге вся новизна истории делается для зрителей: чтобы не соскучились, слушая оперную музыку. Вообще постановка опер – одна из современных театральных проблем. Кокошников и чахоточных див не хочется, а подсказок (особенно политических) и явных аллюзий – тем более. Опера, будучи по происхождению зрелищем пышным (куда более, чем драматический театр), понемногу становится зрелищем не столько богатым, сколько изобретательным. Порой изысканным, но сминающим при этом качественное содержание мимолетной, сиюминутной формой.

Каких только оперных вариаций не увидишь: например, Татьяне, сочиняющей письмо Онегину, в окно подбрасывают коробку с новыми сапогами. Шутка развлекает: действительно, письмо длинное, пылкое, заученное давно наизусть по Пушкину, и по Чайковскому. Один премьер грозно обещал, что больше не будет петь арию короля Филиппа в нижнем белье. При этом и «Евгений Онегин» с сапогами, и «Дон Карлос» с Филиппом в неглиже – это мягко отредактированная форма при сохраненном содержании. Даже если их будут сильно терзать, главное все же, чтобы Татьяна вдруг не ушла от мужа к Онегину, а Ленский был убит на дуэли.

Pro книги



Цель – ничто, всё – в движении

Theatrum Mundi.
Подвижный лексикон.
Под редакцией Юлии Лидерман и Валерия Золотухина.
М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021.

Уже на обложке книги ее редакторы-составители Юлия Лидерман и Валерий Золотухин объявляют, что «сама метафора *theatrum mundi* (“мир как театр”) с незапамятных времен сопряжена с попытками объяснить окружающее через категории “сцены”, “игры” или “зрителя”». Эта оптика, последовательно проведенная через все главы (статьи) издания, претендует на то, чтобы стать еще одним принципиальным методологическим усилием по выстраиванию концепции исследования современного театра. Коротко она (по аналогии с известной книжной серией, выпускаемой многие годы издательством РХГА *Persona: pro et contra*) может быть обозначена латинским *Theatrum: ut phaenomenon et ut modus vivendi*[*].

Сам принцип создания манускрипта манифестируется как «подвижность», «текучесть»: издание – итог многолетних совместных штудий разных авторов в рамках междисцилинарного семинара, давшего название книге. «Изначально это был постоянно действующий общеуниверситетский научный семинар «Театр в пространстве культуры», созданный Марией Неклюдовой и Юлией Лидерман совместно с кафедрой Истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ) в 2007 году» (с. 9). «Производство знания»

* Театр как феномен и как образ жизни

(этой теме посвящена одна из ярких глав книги), сохраняя форму семинарского канона, за пятнадцать лет значительно расширило географию своего обитания в прямом и переносном смыслах: совместные дискуссии с известными персонами, издания и фестивали, презентации книг о театре и литературе, сотрудничество с «Центром авангарда на Шаболовке», со «Школой современного зрителя и слушателя», с «Электротеатром Станиславский». Академический формат сменился публичным, однако междисциплинарность осталась принципом работы семинара *«Theatrum Mundi»*, вокруг которого за эти годы сложился определенный круг участников разных гуманитарных профессий. Отсутствие закрепленного канона сказалось и на составе книги, куда вошли работы семинаристов-участников и некоторых «важных спикеров», например Олега Аронсона и Елены Петровской. Подобное академическое неравенство текстов, с одной стороны лишает книгу основательности, как будто бы и желательной для лексикона, с другой – оно оправдано редуцирующим академическую окаменелость уточнением – «подвижный». Если заменить иноземный *lexicon* русским «словарем», подзаголовок книги воспринимается – если не как вызов, то по меньшей мере как оксюморон. Методы исследования – так же «текучи»: от попытки исторического подхода до так называемых «кейс-стади», «персона-стади» и эссеистики. Главное для составителей и большинства авторов книги – не утверждение той или иной научной концепции, а поиск в противоречивых явлениях сегодняшнего «театрального проекта» существенных для исследователя симптомов.

Не секрет, что профессиональное сообщество на российской почве в значительной степени расколото: наследники Станиславского и Гегеля скрыто и открыто ропщут на практически повсеместное воцарение в театральной терминологии понятий «перформативность», «док», «партиципаторность», *in situ* – всех тех неизбежных последствий «постдраматического» дискурса, без которых не мыслит театральный процесс другая часть причастных. Сама идея «Мира как Театра» в какой-то мере способна примирить непримиримые позиции: в этом интеллектуальном поле театр может быть рассмотрен как сквозь оптику искусства, так и через призму «опыта», «деяния» или «со-бытия», причем одно не противоречит другому, всем хватает места и даже случаются любопытные пересечения. Рубрикатор – как полагается лексикону – построен в алфавитном порядке: Аффект, Движение, Политика зрительства (в этой рубрике помещены две статьи, в прочих –

по одной), Политика спектакля, Революция, Речь, Театральность вне театра, *In Situ*. И хотя, строго говоря, из восьми рубрик книги лишь две (Революция и Театральность вне театра) рассматривают элементы не театра, но театральности, – театр как таковой воспринимается всеми авторами «Подвижного лексикона» как феномен, границы которого сегодня прозрачны. Композиция книги сформирована таким образом, что прозрачность эта по мере продвижения читателя сквозь текст то усиливается, то возвращается в границы традиционных конвенций.

Первая статья «"В чем причина слез?": Патос и катарсис в театре Ромео Кастеллуччи» самим названием утверждает театр как территорию искусства. Более того, в исследовании Анастасии Архиповой все начинается с Аристотеля. Это как будто ставит «Подвижный лексикон» в обычный ряд теоретических театральных словарей, где всякая статья стартует с толкования основных положений и терминов из сохранившейся части «Поэтики» Стагирита. Исторический подход к теме заявлен сразу: приводя цитату из Геродота, автор акцентирует внимание на «неправильной трагедии» Фриниха «Взятие Милета», написанной и поставленной автором в предэсхиловскую эпоху. Трагедия, основанная на реальных событиях завоевания персами города Милета, спровоцировала не только отчаяние публики и штраф автору, но выработку этического и эстетического кодекса трагика, который отныне мог брать для своих опусов лишь отдаленные от реальности мифологические сюжеты. Перечислив исторические определения катарсиса, то есть «сострадания и ужаса на безопасной дистанции» от Аристотеля до Лемана, вспомнив о Фрейде, Лакане и др., а также о противоречиях «катарсического метода» в психиатрии, автор углубляется в творчество режиссера Ромео Кастеллуччи, анализируя «Лебединую песню D744» (2018), «Страсти по Матфею» (2016), «Волшебную флейту» (2020), «Орфея и Эвридику» (2018) и др. спектакли. А. Архипова делает вывод, что катарсис у Кастеллуччи держится не на художественном образе, а на запрещенных еще с античной Греции приемах свидетельского присутствия. Свидетельским[1] этот театр делает участие в спектакле реального человека, чье тело травмировано или недвижно, лишено коммуникаций (кома), разлучено с разумом или источает молоко как тело кормящей матери.

«Основание истины для Ромео Кастеллуччи – боль, страдание тела, патос: страдание реальное – оно ничего не говорит нам о «внутреннем мире» того, кто его переживает. Нам рассказывают о настоящем страдающем человеке все, но в фактологической манере – мы не можем с ним

отождествиться, но мы видим его живое изувеченное тело, прикасаемся к нему, как Фома, который вкладывает персты в раны Христа» (с. 34). Этот заслуживающий внимания тезис описывает один из модусов современного аффекта в театральном произведении, обоснованный не отрицанием – как это было у Брехта – погруженности зрителя в иллюзорную судьбу героя, а неудобоваримого «свидетельства», вызывающего неконтролируемую сознанием тревогу у наблюдателя, то есть у публики: «Мы выбиты из колеи и уже не можем безмятежно и безопасно наслаждаться Прекрасным, предаваясь "сантиментам"» (с. 37). Таким образом введение в традиционный спектакль элементов «свидетельства», основанного на травмах реального тела и создает, с точки зрения автора, новое наполнение одного из важнейших понятий театральной теории.

Проблематика следующей рубрики – «Движение» – отчасти связана с понятием иллюзорности/подлинности тела исполнителя на сцене. «В чем смысл танца?» Ирины Сироткиной – академически составленная словарная статья о трансформации танцевального/движенческого искусства. Опираясь на семиотический подход к исследованию как самого танца, так и его элементов (движения, жеста, нарратива), а также опираясь на значимые для автора теоретические концепции, исследователь изящно обрисовывает историю теоретической мысли XX в.: от Василия Кандинского и Рудольфа фон Лабана через Ролана Барта и Грегори Бейтса до Эрики Фишер-Лихте. Справедливое утверждение, что уже в начале XX в. танец не всегда диктовался либретто и имел четко выраженный нарративный посыл, и что танцевальный спектакль «как правило, это эксперимент по созданию новых движений и комбинаций, лаборатория новых приемов и форм» (с. 43), сопровождается обзором возможных путей смысловой интерпретации подобных поисков. Важно, что автор не ограничивается здесь формулами самого танца (абстрактное движение, танец-таинство, этюд чистого танца, танец – создание смысловых миров и т.п.), но четко строит мысль о коммуникативных конструкциях «исполнитель-зритель», «балетмейстер-танцор-публика». И. Сироткина видит тенденцию внедрения перформативных практик в танцевальный спектакль в том, что «намеренно неясные, темные истории призваны передать чувственный, **невербализуемый опыт** танца» (с. 55), и в том, что «танцовщик для нас – *образец* того, что такое «быть живым, сильным, полным энергии», «быть динамичным, вовлеченным, мотивированным». «Танец и есть жизнь», но шире – в рамках теории перформативности Эрики Фишер-Лихте. В этом отношении интерес

представляет заключительная часть статьи «Женщина или лебедь?», где проанализирован записанный американским философом Грегори Бейтсом диалог с дочерью после просмотра «Лебединого озера». Что такое несет танцовщица-лебедь – образный, символический смысл или же через созерцание танца можно войти в некое таинство? Ответ, который вероятно и представляет собой credo автора, есть отказ от логики или-или, то есть «невозможность контролировать развитие событий» во время танцевального спектакля. Ибо танец – всегда «система с открытым смыслом» (с. 59–60).

Следующая рубрика «Политика зрительства» начинается статьей Галины Шматовой «Право на (не)участие: дистанция, вовлеченность и доверие в театральной коммуникации», где сделана попытка проблематизации феномена партиципаторности. Это понятие подвергается сегодня ожесточенной критике: одни не видят здесь предмета для обсуждения, поскольку театр партиципаторен по своей природе, другие предлагают вынести практики активного участия зрителя в сценическом действии за границы театрального искусства. Автор, на мой взгляд, пытается объяснить причины столь высокого градуса дискуссионности. Напоминая о современных формулах присутствия зрителя в театре: выбор (Х.-Т. Леман) и событие – встреча актеров и зрителей (Э. Фишер-Лихте), исследователь видит свою задачу как «интенцию некоторого уточнения и переосмысления» (с. 65) тезисов немецких теоретиков. Во-первых, здесь совершенно справедливо ставится под сомнение положение, что «“пассивность” и “активность” – два противоположных состояния» зрителя и предполагается возможность градаций «между ними или кроме них» (с. 69). Во-вторых, Г. Шматова выводит проблему партиципаторности из чисто эстетических рамок в область этоса, приглашая в исследовательское поле еще несколько концепций, так или иначе затрагивающих современные коммуникационные стратегии (здесь присутствуют имена Ж. Рансьера, К. Бишоп, Х. Геббельса и др.) и вводя в круг обсуждения категорию «доверия» между исполнителями и публикой. Использование данных социологических опросов на пространстве постсоветской РФ позволяет предположить, что именно дефицит доверия, причем взаимный, часто делает коммуникацию в российских театральных и перформативных практиках неестественной, болезненной, даже невозможной. «Представляется, что именно категория доверия может быть наиболее продуктивна в анализе актуальной театральной российской коммуникации, потому

что она позволяет проявить ее “слепые зоны”, сбои коммуникации и невыраженные претензии ее участников» (с. 80).

Во второй статье рубрики читателю предлагается взглянуть на проблему участия зрителя в театральном спектакле исторически, прибегнув к опытам советского театрального авангарда. «Постановка индексальности, или Психо-инженеры на театре» – замысловатый заголовок статьи Павла Арсеньева предваряет довольно поверхностный обзор известных концепций, спектаклей, акций и персоналий Театрального Октября, так или иначе имевших отношение к «политике зрительства»: от идеологов Пролетарской культуры до фактографов ЛЕФа, от акции «Взятие Зимнего» и спектакля «Земля дыбом» Вс. Мейерхольда до «Противогазов» Эйзенштейна/Третьякова и невоплощенной Мейерхольдом и Брехтом пьесы «Хочу ребенка». Не могу не заметить в скобках, что интереснейший «партиципаторный» замысел пьесы Сергея Третьякова не только вынашивал, но публично представлял и ленинградский режиссер Игорь Терентьев. Вопрос, отчего же не состоялся проект «активизации» зрителя в рамках Театрального Октября, давно уже поставлен в российском театроведении, достаточно вспомнить фундаментальные исследования Г.В. Титовой[2] или В.А. Щербакова[3]. Для лексикона представлялось бы уместным развернуть историческую статью о политике зрительства именно в этом направлении. Многие идеи, сформулированные П. Керженцевым, разбились в первой половине XX в. о сопротивление рабочей публики, быстро улетучившийся энтузиазм художников и негромкий, но упорный ропот советской цензуры, однако нашли свое воплощение в сегодняшних театральных практиках. Такой подход обеспечил бы историческому материалу связь с сегодняшней проблематикой.

Статья Марины Исраиловой «Политики производства знания в театре и перформансе в России: кейс-стади» маркирована как «политика спектакля». Это единственная рубрика, номинация которой представляется поначалу туманной. Напоминая о том, что термин «политика» в последнее время повсеместно стал использоваться в самых разных случаях («политика аффекта», «политика тела»), автор говорит, что в данном случае значение термина постигается скорее интуитивно. В статье же речь идет о «пограничных практиках», которые с большой натяжкой укладываются в границы театрального и/или перформативного зрелища даже при самом либеральном подходе к определению обоих. «Идея этой статьи появилась у меня благодаря множеству микрособытий, свидетелем или участницей которых я была за последние 2–3 года» (с. 113).

Что это за события? Встречи нескольких человек в питерских барах в рамках проектов «Институт на одну ночь», «Что происходит» и др., совместное изучение – или проговаривание? – философских текстов, цитаты из Дерриды и Мамардашвили, написанные фломастером на листах бумаги, вопросы к участникам, или же просто распределение времени, которое потратят совместно в тех или иных занятиях и/или размышлениях посетители акции и ее организаторы. Все это, если следовать обычной логике, находится где-то между образовательной деятельностью и совместным досугом единомышленников. Автор прекрасно понимает, что «В каком-то смысле спектакли *Maailmanloppu*[4] – это театр, в котором нечего смотреть: это незрелищные работы, в которых динамика и драматургия происходят на уровне, который невозможно *увидеть*, но можно понять» (с. 120). Именно понимание, знание и рефлективные практики по поводу способов познания являются искомым в подобных проектах и определяют способ их отбора: «В этой статье я хотела бы сделать первые наброски описания и анализа структуры производства, перевода и распространения знания» (с. 122).

Что ж, возможно театральный перформанс, предметом художественного исследования которого является не просто процесс изучения и не столько «человек изучающий», сколько «я – изучающий», «я – теоретизирующий» – интересное направление в театральном искусстве будущего и автор наблюдает сегодня еще нераспустившиеся почки подобных процессов. А возможно, это и есть та самая театрализиция жизни (*Theatrum Mundi*), которую концептуализировал еще Николай Евреинов и которая дала название подвижному лексикону.

Еще одна мысль этой главы кажется мне принципиально важной. Проанализировав несколько проектов, автор приходит к выводу, что картина мира невероятно усложняется, в том числе и в искусстве: «…за последние несколько лет сформировалась сетевая структура, которая включает в себя множество различных акторов: медиа, ридинг-группы и семинары, летние школы, дружеские и романтические связи, тексты, гугл-доки, чаты, конференции, журналы, театральные площадки и бары, университеты и базы отдыха, потоки информации, разговоры и паузы, воображение, тела…» (С. 124). И эта картина уже не может быть описана при помощи бинарных оппозиций. Именно здесь мысль автора вновь возвращается к понятию «политика», но не в значении борьбы определенных групп за свои интересы или влияние, а в ее изначальном, античном понимании: где πολι означает множественность, а τικός – интерес.

Статья о медленном и незаметном проникновении театральности в различные сферы гуманитарной деятельности смонтирована с диалогом философа Олега Аронсона и автора-составителя книги Юлии Лидерман «Время революции» по принципу контрапункта. Появление отнюдь нетеатрального термина «революция» в заглавии статьи и в рубрике, которую она наполняет, объясняется в первой реплике: «…понятие “революция” по отношению, конечно, к искусству XX века употребляется метафорически очень часто» (с. 139). Однако, отвечая собеседнице, Олег Аронсон сразу подчеркивает, что предмет его исследовательского интереса – революция «*не* в качестве метафоры». Эта часть лексикона представляется важной с точки зрения теории театра, так как касается категорий, в которых мы можем мыслить современные процессы в искусстве в эпоху так называемых перформативных, партиципаторных, феминистических и т. п. поворотов. «Первый мой тезис будет звучать примерно так: неважно, какое событие мы считаем революцией, а какое – нет, в любом случае мы живем в эпоху, когда наше мышление структурировано революцией» (с. 140). Оговариваясь, «что это мышление в терминах революции совсем недавнее» (с. 141), философ очерчивает исторические рамки формирования подобного способа. Он останавливается как на поворотных научных достижениях XIX в., так и на историческом событии Великой французский революции. Важным для «революционного способа мышления» является категория времени: здесь вводится бинарная оппозиция: «время субъективности», то есть доступное личному опыту индивидуума и «время историческое» – «это время, где фигурируют эпохи, циклы и события, к которым индивидуальное сознание может быть не причастно» (с. 142). Естественное желание всякого индивидуума – чтобы мир был устойчив, то есть, чтобы он жил и мыслил в рамках субъективного времени. Мыслить революцией – значит выходить за его пределы и – так или иначе – соприкасаться с историческим временем: «Мыслить революцию *не* в рамках категории событийности, но как определенную динамическую форму процессуальности мира» (с. 146).

Мне кажется, что эта философема обрела бы большую весомость, будь она применена к материи театра. Однако эта рубрика составлена из расшифрованной стенограммы выступления философа перед участниками семинара и только в самом конце, отвечая на вопросы, Олег Аронсон сосредоточился на истории театра: по его мнению, Станиславский и Мейерхольд представляют части одного и того же

революционного/эволюционного процесса, а принципиальную роль этого периода русского театра он отводит Сулержицкому. Нам было бы легче воспринимать переработанный для «Лексикона» текст доклада, где были бы развернуты рассуждения о ключевых фигурах русского театра, основанные на предложенном «структурированном революцией» мышлении.

Посвящен феномену революции и текст, наполняющий следующую рубрику «Речь»: статья философа Елены Петровской «Речь и революция» снабжена интригующим подзаголовком «набросок теории действия». Обращаясь к концепции речевых актов Д. Остина, автор анализирует «речь» трех революций: октябрьских событий 1917 г., французских студенческих волнений 1968-го и московских митингов на Болотной площади 2011-го. Одни лозунги: «Земля – крестьянам!», «Фабрики – рабочим!» (1917) – относятся к словам-действиям или (по Остину) перформативным речевым актам, приводящим к событиям, меняющим настоящее. Другие: «Запрещено запрещать», «Мы никогда не придем к власти» (1968) – имеют форму «констативов», то есть речевых актов, не являющихся действием. И наконец, главный лозунг Болотной: «Вы нас даже не представляете», – опять-таки не имеющий перформативных свойств, направляет авторскую логику к выводу об эволюционности современных революционных процессов. Примечательно, что сходная мысль – об истончении антиномичности понятий «революция» и «эволюция» – присутствует и в рассуждениях О. Аронсона. Далее лозунг «Вы нас даже не представляете» рассматривается Е. Петровской в оптике кризиса демократии как системы представительства. Автор напоминает, что об этом писали в XVII в. («Можно утверждать, что Спиноза фактически одним из первых <…> говорит о возможности политики без и помимо представительства»; с. 174), и, тем самым, значительно расширяет пространство «работы» данного тезиса. Кризис репрезентативной модели искусства и, в частности, театра, о которой так много спорят в последнее время, оригинально трактуется Еленой Петровской: «Полагаю, что приход так называемого документального театра в любых его формах напрямую коррелирует с кризисом представления в широком смысле этого слова» (с. 176). Возможность дать явлениям жизни говорить самим за себя, став их языком – в этом автором справедливо видится одна значимых тенденций сегодняшнего искусства.

«Театральность вне театра» правомерно присутствует во многих текстах «Подвижного лексикона», однако текст Ксении Гусаровой

«От попугая Флобера до Упоротого Лиса: театрализация природы в таксидермических практиках» заслуживает отдельной – возможно номинированной как-то иначе – рубрики. Здесь исследуется вопрос о способах представления природы: театральность бестиария, созданного человеком для тех или иных нужд. Объединение в одном контексте научных исследований (здесь возникают имена А.А. Головина, Дж. Лонга, Ч. Уотерна, С. Бейкера и др.) и случаев отражения таксидермических практик и объектов в художественных текстах (Г. Флобер, А. Хичкок, Д. Бартон и др.) является одним из несомненных достоинств текста. Выясняется, что в XIX в. – в эпоху расцвета моды на чучела животных (их владельцы более всего ценили естественность: натуральную позу и безукоризненность изготовления) таксидермисты стремились, чтобы чучело выглядело как в жизни. «Ключевое значение "позы" <…> и "мизансцены" (рудиментарного "ландшафта", взаимного расположения чучел и т. д.) для создания впечатления жизнеподобия позволяет говорить о таксидермическом "театре" природы, в котором чучела играют роли "настоящих" зверей и птиц» (с. 199–200).

В XX в. подобный «театр природы» принимает жанровые формы «жуткого, а также – парадоксальным образом – комического…» (с. 214). Роль таксидермических объектов в современных практиках несколько иная, художник нередко стремиться представить чучело в неестественной, раздражающей и провокационной форме: в статье описывается так называемый «Упоротый Лис» – арт-объект британской художницы Адель Морзе. Нарочито грубо выделанное чучело лисицы, которому художница придала антропоморфную позу, вызвало ряд скандалов и стало сенсацией в Великобритании и России в начале 2010-х гг. «"Человеческие" качества и состояния, которые он [Лис. – *Н.С.*] персонифицирует в глазах наблюдателей, сугубо негативны, от экзистенциального кризиса и отчаяния до наркотического ступора» (с. 220). «Театр природы», данный в историческом развитии, вращается вокруг таких понятий как «подлинность», «присутствие», «остранение», «провокативность» – это категории, с которыми имеет дело и «человеческий» театр.

Последняя статья «Призрачное пространство в спектаклях *in situ* эффект междумирья» посвящена популярному ныне театру *site-specific*. *In situ* («на месте») – биологический и медицинский термин – все чаще применяется к театральным проектам вне театрального зала. В тексте Елены Гордиенко содержится попытка осмыслить вопрос: «с помощью каких же терминов и концепций можно передать механизм работы

театра *in situ*? Посредством каких понятий, какого языка можно говорить об описанных эффектах восприятия, о тех изменениях, которые театр производит с тем реальным пространством, куда приходит для осуществления игры?» (с. 224). Автор останавливается на одном, чрезвычайно важном свойстве естественно сложившегося пространства, в котором происходит спектакль: «призрачность». Место-хозяин принимает спектакль-призрак. *The Host – a Ghost*: подобная дихотомия, возникающая в сайт-специфическом проекте, подробно описывается в еще не переведенной на русский язык, но уже вошедшей в театроведческий обиход книге Майка Пирса и Майкла Шэнкса[5]. Анализируя несколько случаев российского *in situ* (спектакли С. Александровского, В. Лисовского, инсталляции К. Перетрухиной и др.), автор утверждает: «Метафора призрака – или привидения – оказывается применима к театру *in situ* в разных значениях» (с. 245). Иные спектакли «целенаправленно "просвечивают", выявляя уже находящиеся в нем [пространстве. – *Н.С.*], но для обыденного взгляда невидимые, черты» (с. 224); голос пространства проявляется здесь по принципу «мерцания». Другие работают с категорией времени, «потому что рассказываемая история одновременно принадлежит и прошлому, и настоящему, давая повод для узнавания ситуации и рифм как с прошлой жизнью пришедших зрителей или с их знаниями о прошлом, так и с текущим состоянием дел и зрительской памятью» (с. 245–246). Проекты, взаимодействующие с разрушенным пространством, руинами, делают «…главной своей темой не только или не столько присутствие, сколько отсутствие, утрату, исчезание» (с. 246).

Этот важный, изящно скомпонованный и красиво написанный текст завершает книгу, хотя – исходя из идеи ее авторов-составителей – завершить отражение живых процессов современного театра не представляется возможным. Искусствознание сегодня не стремится представить набор точных формул, а ищет скорее вектор процессов, и в этом смысле книга выполняет свою задачу. Хотя, наверное, для этого словаря было естественней выйти в формате, предусматривающем возможность постоянных комментариев для авторов статей, дополнений и даже отказа от заявленных тезисов, а также размещения новых текстов и новых рубрик. И все же, несмотря на разный формат статей, различные методы исследования, по окончании чтения мы можем ощутить направление и отчасти месседж «Подвижного лексикона». Первый заключен в названии книги *Theatrum Mundi* и отражает феномен все более интенсивного проникновения театральности в жизненные процессы и реаль-

ности в театральные. Очевидно также, что у этого явления находится все больше исторических корней. Последний можно представить цитатой из статьи Марины Исраиловой: «усложнение и микрофилия сменяют оппозиционность, основанную на бинаризме» (с. 133). Действительно, бинарные оппозиции все менее подходят для описания того, что происходит вокруг, а логика «революционных поворотов» замещается логикой эволюции.

Что касается аудитории, которой адресована книга, то ее очень сложно проиндексировать. С академической точки зрения данный словарь может стать прекрасным дополнением к уже существующим, менее «подвижным»: например, к фундаментальному «Словарю театра» Патриса Пави. С другой стороны, для тех, кто просто любит современное искусство, *Theatrum Mundi…* прочерчивает путь к методам его осмысления и описания.

Наталья Скороход

[1] Свидетельским обычно называют тот тип документального театра, где в спектаклях, перформансах или акциях участвуют реальные свидетели той ситуации, тех обстоятельств, проблем, которые и являются материалом художественного исследования этих сценических опытов.

[2] См.: Титова Г.В. Творческий театр и театральный конструктивизм // Титова Г.В. О Мейерхольде и других. СПб.: РГИСИ, 2017. С. 18–97.

[3] См.: *Щербаков В.А.* Конструктивистская утопия Мейерхольда // *Вопросы театра*. Proscaenium. 2014. № 3–4. С. 148–160.

[4] Концептуальный проект режиссера и перформера Александры Абакшиной и драматурга Алины Шклярской (обе – выпускницы магистратуры РГИСИ).

[5] *Pearson M., Shanks M.* Theatre/Archaeology. London, New York: Routledge, 2001.

Слово и дело

Рецензия на книгу

Национальный драматический театр России. Александринский театр. Актеры, Режиссеры: Энциклопедия / Гл.ред. А.А. Чепуров; ред.-сост. А.П. Кулиш, Е.В. Третьякова; ред. Е.В. Миненко, А.А. Шепелёва / Серия: Библиотека Александпринского театра. – СПб.: Балтийские сезоны, 2020. – 880 с.: илл.

История русского профессионального театра пошла в Санкт-Петербурге, в новой столице нового государства, с «монаршего» слова – именного указа императрицы Елизаветы Петровны от 30 августа 1756 г., претворившегося в дело лишь следующей зимой, когда, выйдя на публичную сцену, начала свою постоянную и регулярную деятельность первая национальная драматическая труппа. Пока Москва, полагаясь на свою древность и единоличный столичный статус, ищет у себя точку отсчета общероссийской театральной традиции, в Северной Пальмире издана Энциклопедия «Александринский театр», который предстал в ней основным сюжетом в развитии русской театральной идеи. Авторам издания удалось снять вопрос о начале национального драматического театра – важной государственной и культурной институции, возникшей по воле монарха, в период становления и вызревания находившейся под покровительством и в управлении властей предержащих, сумевшей соединить блеск имперской репрезентативности с демократической публичностью, придворный вкус с интересами и ожиданиями широкого зрителя. Сложившаяся в северной столице модель казенного театра породила современную систему российских государственных театров.

265-летний путь первой русской драматической труппы, история которой представлена в лицах «делателей» театра – актеров, постанов-

щиков спектаклей и режиссеров, запечатлелся в книге, появившейся не к творческому юбилею, но к знаменательному событию в ее жизни – присвоению нового и, по исторической справедливости, заслуженного имени – Национальный драматический театр России. Авторы энциклопедии настаивают на преемственности Александринского театра с труппой Ф.Г. Волкова, поставленной под директорство А.П. Сумарокова, перешедшей в придворное ведомство, менявшей названия и сценические площадки, но не прекращавшей свои представления. Непрерывность творческой деятельности петербургской труппы обеспечивала устойчивость исполнительской традиции – мастерство и особое чувство формы и стиля, унаследованные от классицистской эстетики эпохи Просвещения, передавалось от старейшины актерского цеха И.А. Дмитревского к представителям молодого поколения – начиная с бывших питомцев Московского Воспитательного дома, перешедших из театра К. Книппера на придворную сцену, до А.С. Яковлева, таланта, выразившего новые преромантические веяния. Состав драматической труппы пополнялся и обновлялся не столичными или провинциальными любителями-самоучками, а выпускниками основанной в 1779 г. театральной школы, что, несомненно, способствовало раннему пониманию эстетической целостности спектакля и формированию актерского ансамбля на принципах амплуа.

Продление истории Александринского театра в XVIII столетие не кажется искусствоведческой гипотезой, амбициозной попыткой нарочно масштабировать живое и подвижное художественное явление, пережившее и переживающее кризисные этапы, взлеты и падения. Характерно, что первый директор русской драматической труппы, автор репертуара и актерский наставник Сумароков не преминул вынести суждение о падениях и подъемах национального театра, делавшего при нем первые, робкие шаги, естественно, ставя себе в заслугу его спасение. К достоинствам энциклопедии следует отнести разумное самоограничение в составлении словника – сосредоточенность ее авторов на актерских и режиссерских персоналиях, исключение из него драматургов, в том числе, и совмещавших литературную деятельность с театральным наставничеством и педагогикой. Во-первых, информация о них доступна в многочисленных изданиях филологического толка – монографических и справочных, а, во-вторых, настоящее понимание актерской природы, основ исполнительского стиля, сохранение или отказ от привычной интерпретации сценического образа как

классической, так и современной пьесы, в большей степени связаны с практической деятельностью тех, кто выходит на подмостки. Драматург ограничен своим эстетическим идеалом и замкнут в рамках выбранного художественного направления, как правило, не чуток к неожиданным проявлениям актерской индивидуальности. Примечательно, что на осмыслении собственного актерского опыта и на реальных знаниях законов сцены формируется первое поколение русских режиссеров, не говоря о том, что первоначально инспекторами труппы назначались ее «первые сюжеты». Если в ряду драматических писателей оказываются актеры, что не редкость для XVIII и XIX вв., этот факт оговаривается в посвященной артисту статье.

Фундаментальный труд, включающий 2500 статей об актерах и режиссерах старейшего национального драматического театра, со сведениями, извлеченными из архивных документов, справочной литературы и периодических изданий прошлых лет, представлен в формате печатной книги.

Прежде чем приступить к избирательному чтению, что привычно для научно-информационного издания, необходимо ознакомиться со вступительной статьей А.А. Чепурова «Театр государства российского. История русской драматической труппы в лицах», уяснить принципы составления биографических статей из раздела «От редакторов-составителей», а также изучить списки употребляемых сокращений и расшифровку аббревиатур.

Предваряющая справочный материал авторская статья отличается высоким научно-теоретическим уровнем и имеет сквозной сюжет, излагающий поэтапно, с временным шагом в десятилетие, историю первой русской драматической труппы с момента ее учреждения, выделяя в каждом периоде наиболее значительные фигуры. Десятилетние интервалы в периодизации приняты А. Чепуровым не случайно: регулярная смена актерских поколений была продиктована условиями службы артистов русского придворного театра, которые при императрице Екатерине II через десять лет получали право на пенсион и покидали сцену, позже срок службы был увеличен до двадцати лет. Следует отметить, что ни движение драматической литературы, ни изменение ее стилевых и жанровых ориентиров не является для исследователя первичными условиями развития театральной традиции. Она живет и продолжается благодаря появлению на сцене новой актерской индивидуальности, стремящейся создать образ героя, мыслящего и чувствующего,

как современник, сидящий в зрительном зале, умеющей выразить эмоцию в рационально осмысленной и доведенной до эстетического совершенства внешней форме – в пластике, жесте, интонации. Новый актер, поступавший в труппу, создавал сценический образ нового героя: так было с В.Ф. Комиссаржевской, способной уравновешивать проявления внутренней нервности, личный темперамент и психоэмоциональный опыт поэтическим лиризмом, и П.В. Самойловым, сочетавшим экспрессию до крайности взнервленных чувств с интеллектуальной игрой.

Внешняя выразительность в оформлении и мизансценическом рисунке спектакля, по мнению историка, определила особый репрезентативный стиль постановок Александринского театра, которому соответствовал и воспитанный в его традиции актер, с готовностью откликнувшийся на эксперименты двух первых десятилетий XX в. С В.Э. Мейерхольда в статье А. Чепурова начинается тема режиссерского театра, которую продолжают работы Н.В. Петрова, Л.С. Вивьена, Г.А. Товстоногова, В.В. Фокина, А.А. Могучего, Н.А. Рощина. Свой повествование историк завершает кратким анализом наиболее значительных спектаклей Александринского театра в XXI в., возвращаясь к исходному вопросу об особом типе театральности, присущей старинной петербургской труппе. Автор склонен видеть его в открытости александринской сцены для лабораторного эксперимента, в готовности принять любые течения и тенденции, возникающие в театральном процессе, приемы и методики, накопленные актуальной педагогической и репетиционной практикой, при условии сохранения уровня исполнительского мастерства и тщательного отбора актерских индивидуальностей, способных осваивать образный язык разных режиссеров. Центральной фигурой Александринского театра для Чепурова по-прежнему остается актер и его творческая личность, представляющая разные школы и направления в сценическом искусстве: раскрыть ее является главной целью режиссера как автора концепции спектакля.

При разработке словника составители энциклопедии стремились к максимально широкому охвату имен, связанных с деятельностью петербургской драматической труппы, не упуская возможности пополнить список фамилиями скромных и малоизвестных представителей актерской и режиссерской профессий. Задача справочного издания заключалась в создании коллективного портрета сотрудников первого русского профессионального театра на фоне четырех веков. Он сложился из артистов разной степени одаренности и значимости в истории

сценического искусства, вне зависимости от того, было ли их пребывание в труппе кратковременным или долгосрочным, занимали ли они ведущие роли или служили во вспомогательном составе, имели ли зрительское признание или не знали его. Достойным упоминания оказался каждый из малозаметных театральных тружеников, о ком сообщил чудом уцелевший архивный документ, кто хоть однажды вышел на сцену или поставил единственный спектакль, был учеником школ и студий при Александринском театре. Без этих персоналий в несколько строк реальный образ старейшего национального театра был бы не полным.

Для авторов биографических статей был выработан алгоритм: справка начинается с фамилии, имени и отчества персоны, заявляется сценическая фамилия или псевдоним, для актрис указывается девичья фамилия или фамилия по мужу, приводятся, по возможности, точные даты жизни, место рождения и погребения, затем обозначается род театральных занятий: актер, режиссер, антрепренер, педагог; и период работы в Александринском театре. Начиная с советского периода, перечисляются звания, государственные награды и театральные премии.

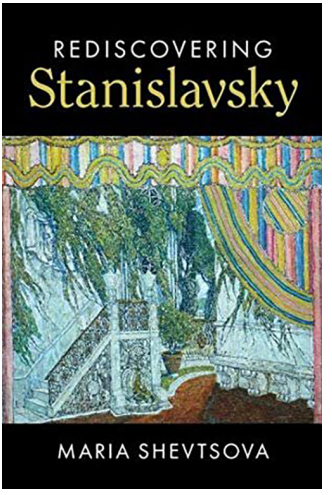
В основное содержание статьи входят сведения о родителях, семье и полученном образовании, в первую очередь, театральном, с указанием названия учебного заведения и фамилии руководителя курса или класса. В случае отсутствия специального актерского образования, что характерно для некоторых исполнителей, поступавших во второй половине или в конце XVIII в. на придворную сцену из провинции, равно как и для первых русских профессиональных актрис, сообщается о ранее приобретенном актерском опыте. В части статей служба в Александринском театре остается эпизодом в творческой биографии актера или режиссера, которому предшествует или за которым следует деятельность в других городах и театрах. В справках, посвященных выдающимся мастерам александринской сцены, выделяется одна или несколько наиболее значительных ролей, характеризующих исполнительскую манеру или особенности актерского стиля. При описании и оценке ключевых сценических образов цитируются свидетельства современников. На действующее лицо и его исполнителя предложено смотреть глазами зрителя-очевидца, наблюдателя из другой эпохи, не свободного от эстетических пристрастий, но непосредственно воспринимающего и точнее интерпретирующего сценический образ. В заключительной части статьи дается перечень выявленных и подтвержденных архивными документами ролей, входивших в репертуар исполнителя.

Каждую статью завершает список источников, на которые опирался при ее написании автор. Он состоит из сочинений театрального деятеля (статей в периодической печати, изданных мемуаров или литературных произведений), литературы (монографий или опубликованных справочных материалов, относящихся к периоду творческой деятельности актера или режиссера), наконец, из рукописных документов, отложившихся в различных архивохранилищах. Они представляют особый интерес для историка театра, поскольку с их помощью вводятся в научный оборот до сей поры неизвестные факты личной и творческой судьбы персонажа, как значительного, так и малоизвестного, проясняются детали театрального быта и мотивы административных решений, связанные с принятием на службу, увольнением, размером назначаемого жалованья. Наконец, использование архивных материалов объективно повышает научную ценность информационно-справочного издания, обращенного, по признанию авторов-составителей, к эрудированному читателю.

Читателю, действительно, нужно потрудиться для того, чтобы уточнить имена репертуарных драматургов, которые вынесены в заключающий энциклопедию раздел «Список названий пьес и спектаклей». Перечень можно было снабдить датой первой постановки на александринской сцене каждой из драм. Десять переводных вариантов «Гамлета», выполненных разными литераторами в разное время, не имеют датировки, а потому сложно догадаться, чьей именно версией шекспировской трагедии могли воспользоваться актеры, положим, первой трети или 40-х гг. XIX в.? Привычный к добыванию знаний эрудит назначит петербургской труппе играть «Гамлета» в стихотворном переводе С.И. Висковатова (1810), александринский трагик В.А. Каратыгин исполнит заглавную роль в переводной версии Н.А. Полевого (1837), а кто представит «Гамлета» в переводе А.И. Кронеберга (1844)?

Хотя это, пожалуй, единственное замечание к фундаментальному труду, посвященному великому делу – истории первого национального театра в России.

Надежда Ефремова



Что можно «переоткрыть» в К.С. Станиславском

Shevtsova Maria.
Rediscovering Stanislavsky.
Cambridge University Press, 2020.

Театроведу из России, владеющему английским языком, книга Марии Шевцовой «Вновь открывая Станиславского» (*Rediscovering Stanislavsky)*, вышедшая в 2020 г. в издательстве *Cambridge University Press*, доставит много удовольствия вне зависимости от сферы его научных интересов: она написана великолепным, академически стройным, ясным языком. С эстетической точки зрения радует оформление: на суперобложке – богатый эскиз Александра Головина к спектаклю «Безумный день или Женитьба Фигаро» (1927), внутри – приятная на ощупь белая плотная бумага. С точки зрения придирчивого взгляда научного «чистюли» – идеально, в соответствии с самыми строгими стандартами оформлены ссылки и сноски, исчерпывающая информация дана в списке библиографии.

Поражаешься отваге автора: все-таки взять и написать о Станиславском!.. И тут в голове мелькает отнюдь не только: «а что же мы еще о нем не знаем?» Однако это мысль из русской головы – очевидно, что подобное исследование является открытием для англоязычного мира. Вторая мысль: как просто заблудиться в лабиринтах архивов, как соблазнительно отвлечься на разработку отдельных исторических сюжетов, уточнение фактов, как несложно оказаться в конечном итоге «раздавленным» и «погребенным» под грудами информации и документов… Немногим исследователям удавалось «поднять» такое большое количества мате-

риала, дойти до обобщений и написать книгу не скучную, не слишком длинную, но вместе с тем достаточно подробную.

Мария Шевцова – известный театровед, автор книг про Роберта Уилсона и Льва Додина, она читает лекции по всему миру, выступает экспертом на фестивалях. В предисловии к книге о К.С. Станиславском она пишет, что ее занятия современным театром, многолетние наблюдения за такими разными режиссерами как Джорджо Стрелер и Роберт Уилсон, привели к выработке оптики, позволяющей по-новому посмотреть на Станиславского. Книга обещает обнаружить «новую перспективу – мировоззрение, лежащее в основе практической цели Системы и укоренное в православии» (страница xi).

Любопытно построена структура книги. В двух первых главах жизнь и творчество Станиславского анализируются в двух «контекстах» – до революции 1917 г. и после нее. Несмотря на это (традиционное для отечественного театроведения) разделение, автор в каждой главе и каждом конкретном параграфе не ограничивает себя хронологическими рамками. Строя свое повествование словно музыкальное произведение, она смотрит на фигуру Станиславского то с одного, то с другого ракурса; факты и наблюдения разных параграфов пересекаются, перекликаются, повторяются, то забегают вперед по времени, то возвращаются назад.

Следующие главы названы так: «Актер», «Студия», «Режиссер». И вновь в каждой из этих глав рассматривается весь период творчества Станиславского. Таким образом это действительно *comprehensive study* – всеобъемлющее, всестороннее исследование. Можно предположить, что сначала рассказывается о Станиславском-актере, затем о студиях и о Станиславском-режиссере. Но нет. Так, в главе «Актер» речь идет об открытиях в сфере актерского мастерства, сделанных Станиславским. Книгу завершает эпилог: «Наследие».

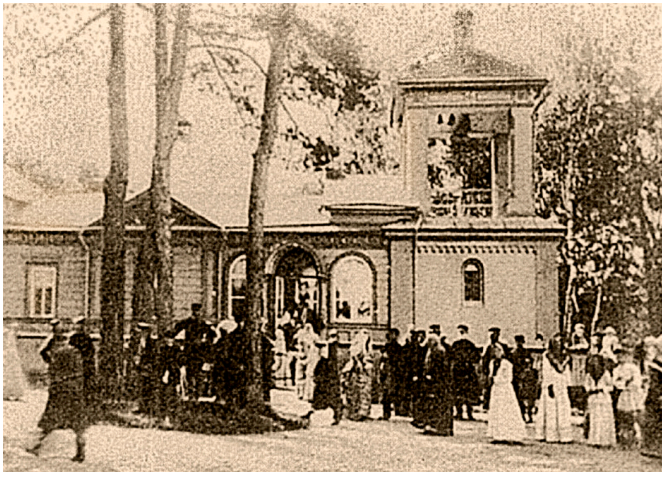
Виртуозно владея техникой академического письма, автор из главы в главу тянет свою основную мысль о православных основах творчества героя книги. Попутно читатель найдет в книге немало подробной информации как об истории МХТ, так и об истории России. Но мысль о религиозности Станиславского составляет стержень исследования. Неуклонно выстраивая систему аргументаций, автор подчиняет ей все повествование.

Начинается эта мысль в первой главе с известной цитаты Станиславского о том, что театр – это храм. Слово «храм» автор предпочел перевести как *church* (а не *temple* или *shrine*), что скорее «церковь».

Мария подробно останавливается на понятиях «ансамблевый театр» и «коллективное творчество». Она смыкает их с идеей соборности (*sobornost*), подчеркивая, что никто из театроведов, ни в России, ни за рубежом, анализируя творчество Станиславского, не обращал внимания на тот факт, что история России последней трети XIX и первой четверти XX вв. очень способствовала вере в идею «общности» (*togetherness*). В следующих параграфах на страницах книги возникает среда (*milieu*), к которой принадлежал Станиславский и которая по мнению автора имела на него огромное религиозное влияние. В этой среде трое: Савва Морозов, Павел Третьяков и Сергей Щукин – старообрядцы. Автор отмечает, что «такие ценности как трудолюбие, цельность (*integrity*), этическое поведение, на которых Станиславский основал МХТ, корреспондируют с ценностями старообрядцев» (с. 31).

Во второй главе основное внимание сконцентрировано на политике. Предпринимается попытка развеять существующий и по сей день (как отмечает автор) миф о том, что Станиславский был наивен в вопросах политики. Автор останавливается на послереволюционном творчестве В.Э. Мейерхольда и делится выводом о том, почему Художественный театр советская власть не только «терпела» (*tolerated*), но и «активно продвигала» (*actively promoted*) после 1924 г. Причина в том, пишет она, что Художественный театр был аполитичен, и теоретически это означало, что он не будет представлять угрозы. А Станиславский, «был достаточно толстовцем, чтобы понимать преимущества стояния на позиции моральной высоты» (с. 56). В свете высказанного ранее тезиса о политической «ненаивности» Станиславского, вывод этот рисует образ человека, как бы «просчитавшего», что в эпоху перемен «выгодно» оставаться аполитичным. Вне учета остается сама корневая идея МХТ, который, прежде всего, *театр жизни*, созданный для художественного осмысления этой жизни. Не принимать окружающую жизнь для МХТ было немыслимо. Но и осмыслить ее в первые годы после революции было невозможно (осмысление произошло позже – только в 1926 г. в «Днях Турбиных», которых уже к 1929 г. запретили; об этом написано в книге). Вряд ли здесь подходит слово «аполитичность».

Третья глава «Актер» начинается параграфом под названием «“Жизнь человеческого духа” и православие». Ранее автор упоминал уже, что «дух» в употребляемом Станиславским словосочетании является категорией религиозной. В третьей главе эта мысль развивается всесторонне. Ссылаясь на личную беседу с Анатолием Васильевым



Церковь Покрова Богородицы в усадьбе Алексеевых.
Венчание К.С. Станиславского и М.П. Лилиной. 1889

в 2009 г., который «сам православный христианин», автор пишет, что режиссер «видит православие уже в самой идее метаморфозы» Станиславского – «говоря языком театра Станиславского, идее о воплощении актера в нечто (человека роли), что им не является (*in the not-oneself*), и в воплощении роли в актере» (с. 90). Предпринимается попытка посмотреть на это с точки зрения православного единства тела, души и духа, где дух трактуется как совесть. Автор блестяще владеет терминологией таких не слишком, скажем, часто изучаемых в новейшей российской театральной практике разработок Станиславского как «Работа актера над собой в творческом процессе переживания», «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения» и «Работа актера над ролью», владение русским языком позволяет ей не путаться в английских вариантах перевода этих рукописей и точно улавливать смысл всех понятий.

В этой же главе автор рассматривает и занятия йогой в МХТ. Известный отечественный специалист по этому вопросу Сергей Черкасский отмечал, что Станиславский «вполне понимал отличие своих практических задач от конечных целей йоги»[1], но занятия йогой считал чрезвычайно полезными для актера, так как они давали ему необходимую технику для разработки элементов системы актерского творчества. Шевцова полагает, что надо с большой осторожностью оценивать роль йоги в развитии элементов системы. Она пишет, что все четыре элемента,

Церковь Покрова Богородицы в усадьбе Алексеевых. Наши дни

выделенные Черкасским – общение, внимание, визуализация и «я есмь» на самом деле являются «глубоко православными» (с. 114) и могут культивироваться посредством медитации, для которой существует давняя монастырская традиция в православии» (с. 115).

Одной из важных задач, поставленных автором перед собой, Шевцова называет анализ деятельности студий МХТ, упомянув при этом, что такой анализ внутри обширного исследования творчества Станиславского предпринят ранее никем не был. Студиям посвящена четвертая глава. Задача потребовала составления таблиц со сведениями: время возникновения, время закрытия, постановки, основные факты. Отметим, что подобные таблицы уже были однажды составлены в двухтомнике, выпущенном к столетию МХАТ[2]. Но Мария принципиально включает в эту таблицу и две оперные студии Станиславского – при Большом театре (1918–1922) и Оперно-драматическую (1935–1938). «Это мое твердое убеждение, пришедшее только после кропотливого исследования, что две оперные студии не могут быть отделены от остальных четырех – на самом деле и от “неофициальной” первой студии на Поварской» (с. xi). Автор систематизирует все имеющиеся данные, рассказывая о каждой студии последовательно и развивает мысли, уже высказанные ранее вскользь. Мечта Станиславского и Сулержицкого «создать духовный орден артистов» как цель фигурировала, по мысли автора, только в Первой студии (с. 129).

Глава «Режиссер» представляет собой трудоемкий анализ Станиславского-режиссера начиная с постановок Общества искусства и Литературы. В свете «новой перспективы» исследования любопытно заметить, что автор обходит стороной разговор о «Ганнеле» Г. Гауптмана, запрещенной московским митрополитом Владимиром при создании МХТ в 1898 г. Как раз эта работа, возможно, более, чем другие, предлагает простор и возможности для рефлексии на тему «Станиславский и христианство». Можно размышлять о том, в какой степени Станиславского вообще интересовала фигура Христа, и почему он так горячо стремился изобразить его на сцене (что, кстати, совершенно недопустимо для религиозного человека, и, в общем, запретивший это представление митрополит по-своему был прав).

Заканчивается глава современностью: рассказом о факультетах режиссуры, основанных в той или иной степени на идеях Станиславского. Отдельно даются сведения о режиссерском факультете ГИТИСа и о Студии театрального искусства Сергея Женовача.

Исследователем проделана колоссальная работа, подняты многие документы, изучен большой объем литературы. Многие из высказанных автором мыслей хочется прокомментировать. Я остановлюсь только на основной идее «переоткрытия» Станиславского в ключе его православия.

Станиславский был традиционным христианином, но не идейным православным. Его духовность – не столько религиозная, сколько пантеистическая: он видит Бога везде – в природе, окружающих человека вещах, в дожде и ветре. «Чувство религиозного» у Станиславского определялось не формальной церковностью, но подвижническим содержанием жизни, в которой все подчинено нуждам, проблемам, целям Художественного театра. Его религиозность не являлась чем-то «специальным»: она была разлита в самом образе его жизни. Что же касается формальностей, то он веровал по обычаю – так же, как и все люди совершал обряды крещения, венчания, отпевания, жил, как и вся Россия, по церковному календарю. На святках жители империи катались на тройках и привечали ряженых, на масленице ходили друг к другу в гости, в Прощеное воскресение просили прощения и прощали, в Родительские дни навещали родные могилы, на Пасху красили яйца, освещали куличи и христосовались. На открытие нового дела – приглашали священника. Именно потому пригасили его и на открытие МХТ.

Вопрос о том, что было у Станиславского на душе – вопрос глубоко личный, из тех, который не принято задавать и которым неловко задаваться. Единственное *прямое* свидетельство христианского понимания жизни Станиславский оставил в строках завещания, продиктованных беспокойством о судьбе дочери: «Сделать все возможное, чтобы она была верующая, так как только при этом условии можно сохранить в жизни поэзию и чувство высокого». М.П. Лилина закрепила слова супруга своей подписью и припиской: «Со всем этим согласна»[3].

Говорить, что представление Станиславского об искусстве и театре «религиозно», что он «приспосабливал [это свое религиозное представление] к светским условиям» (с. 32) – значит сильно упрощать наши представления и о нем, и об искусстве МХТ. Мария Шевцова многократно на страницах книги обращается к понятию «соборность», а в главе, посвященной актерскому творчеству, – к книге Феофана Затворника «Что есть духовная жизнь и как на нее настроиться?» Ступлю и я в этой связи в смежную область богословия и обращусь к цитате протоиерея А. Шмемана, сказанной о русской литературе, но вполне переносимой на театральное искусство: «То, что одно “восточное” Православие открыло, почувствовало, узрело в мире, в человеке, в жизни, стало и источником новых глубин и новых вдохновений в русской литературе. Тот человек, о котором говорит эта литература, и к которому обращена, есть человек христианский не в смысле его нравственного совершенства, а в смысле той глубины, того освещения, в которых она его чувствует и описывает»[4]. В развитие мысли о. Александра можно сказать, что испанская литература имеет христианский корень и питается католическим вдохновением, а немецкая – протестантским вдохновением и т.д. (В качестве иллюстраций можно привести Князя Мышкина, Дон Кихота и Фауста).

Те позиции, которые приводит автор книги *Rediscovering Stanislavsky* в подтверждение «православности» культуры чувств, мышления, поведения Станиславского; истоков его режиссуры и работ по актерскому мастерству – кажутся избыточно спрямленными и догматичными. Спорить с этим не приходится: понятно, что они не мусульманские и не буддийские.

Выводы автора, при всей их обильной аргументации, кажутся поспешными и легковесными, а сама аргументация недостаточно строгой. Например, понятие соборности, присущее русской религиозной мысли последней трети XIX и первой четверти XX вв., на что справедливо ука-

зывает автор, многосложнее и объемнее, чем это представлено в книге. От А.С. Хомякова до Вяч. Иванова и позднее русская религиозно-философская мысль обращалась к этому понятию многократно, по-разному его расшифровывая и истолковывая. Нескольких строчек для его объяснения явно недостаточно. Причем речь не о том, чтобы спорить о религиозно-философских понятиях. А о том, что прямое перенесение общих идей из одной сферы в другую – из богословия в театроведение – требует особой научной осмотрительности.

Все это напоминает тенденцию, отмеченную литературоведом С.Г. Бочаровым: размышляя об исследованиях, появившихся в эпоху перестройки, в которых произведения русской литературы и их авторы рассматривались в свете христианства, он назвал это нарождающееся направление гуманитарной мысли «благочестивым литературоведением»[5]. Кажется, в пандан «благочестивому литературоведению» на страницах книги Марии Шевцовой возникает призрак «благочестивого театроведения».

Для англоязычного мира книга, несомненно, является открытием. Она противостоит иностранным исследованиям уже хотя бы тем, что автор лучше понимает природу театра и утрудился поработать с написанными по-русски источниками. Можно как угодно осмысливать те или иные идеи Станиславского, но для начала неплохо бы их *понимать*. Книга Марии Шевцовой вносит в это понимание огромный вклад. Автор не только не «заблудился» в терминах театра Станиславского, но последовательно и терпеливо распутал путаницу, существующую в толкованиях этих терминов в англоязычных исследованиях.

Ольга Абрамова

[1] *Черкасский С.Д.* Станиславский и йога: опыт параллельного чтения // *Вопросы театра.* Proscaenium. 2009. № 3–4. С. 295–296.

[2] См.: Московский Художественный театр. Сто лет. В 2 т. Том 2. Имена и документы. М.: МХТ, 1998. С. 272–277.

[3] *Станиславский К. С.* Письмо-завещание. 17 апреля 1893. // *Станиславский К. С.* Собр. соч. В 9 т. Т. 7. М.: Искусство, 1995. С. 143–144.

[4] *Шмеман А.* Исторический путь Православия. М.: Паломник, 1993. С. 385.

[5] *Бочаров С.Г.* О чтении Пушкина. *Новый мир*. 1994. № 6. С. 8.

Pro memoria

Наталья Щербакова

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

Часть 2

После неожиданного отъезда Тристано Мартинелли из Парижа в середине гастрольного сезона 1621 г. упавшую арлекинскую личину подхватывает Джованни Баттиста Андреини – Лелио и капокомико труппы *Fedeli*. С этого момента он совмещает исполнение партий первого любовника и второго дзанни в импровизированных комедиях.

Арлекин.
Офорт, 36,5 х 25 см.,
инвентор – неизвестен,
гравер Жан Доливар, 2/2 17 в.

Больших успехов на этом поприще Андреини не достиг, и в памяти поколений остался выдающимся Влюбленным и драматургом. Другие исполнители этой маски, предшествующие появлению Арлекина-Доминика на театральных подмостках – Фремери, Белотти, Франческо Джироламо[1] – не пересекали пределов галльского королевства и играли исключительно на родине. Достойного преемника маски Арлекина французская столица не знала вплоть до 1660-х гг.

Годы 1620–50-е в истории бытования комедии дель арте во Франции оказались очень непростыми. *Fedeli* в эти десятилетия была единственной крупной итальянской труппой, которая еще приезжает в Париж. На смену «итальянскому вкусу» династии Медичи приходит новая культурная парадигма, связанная с развитием национального искусства. Существенное влияние на эту сферу оказывал личный вкус Первого Министра Людовика XIII – кардинала Ришелье.

Театральная политика этого выдающегося государственного деятеля популяризировала сценическое искусство и повышала социальный статус актера, при этом его симпатии были на стороне французских лицедеев, принадлежащих классицистской школе. Барочный театр Андреини-младшего, близкий опере своим уклоном в музыкальную составляющую, отчетливо воплощал другой эстетический полюс. Джованни Баттиста сначала пытается заручиться поддержкой вдовствующей

королевы Марии Медичи, затем (после ее ухода с политической арены) ищет покровительства у супруги монарха Анны Австрийской – в начале 1640-х гг. он посвящает ей свои пасторали. Появление кардинала Джулио Мазарини – итальянца по происхождению и страстного поклонника оперы – сменившего Ришелье на посту Первого Министра, вселяет в комедиантов надежду на воскрешение былых пристрастий французского двора. К руководителю *Fedeli* кардинал, меж тем, испытывает личную неприязнь и одаряет своей милостью другую труппу – компанию Джузеппе Бьянки, исполнителя маски Капитана Спеццаферро («Шпаголома»)[2]. Именно этой группе комедиантов позднее удастся получить звание «королевской труппы» и на долгие годы закрепиться во французской столице.

Впервые труппа Бьянки ненадолго появляется в Париже в 1639 г., а в 1645 Мазарини приглашает их в числе прочих *comici italiani* для исполнения знаменитой оперы «Притворная сумасшедшая, или Ахиллес на Скиросе» Франческо Сакрати по либретто Джулио Строцци, премьера которой – в декорациях Джакомо Торелли – состоялась четырьмя годами ранее в *Teatro Novissimo*. Французская постановка во многом отличалась от венецианской. Для представления в отеле *Petit-Bourbon* Джулио Сезар Бьянки пишет новый пролог и специально для юного Людовика XIV включает в оперу три комических балета «с медведями, устрицами и попугаями»[3], а также интермедии-морески[4] (именно в них и участвовала компания Капитана Спеццаферро). После триумфа «Притворной сумасшедшей» труппа комедиантов Бьянки играет в Париже еще сезон 1647/48, но антиитальянские настроения, вызванные непопулярностью Мазарини, и Фронда закрывают для комедиантов французскую столицу вплоть до 1653 г.

В последующие сезоны (1653/55, 1658/59) та же компания вновь играет перед французской публикой. Среди актеров труппы Арлекина не было вовсе. Звездой считался Тиберио Фьорилли – прославленный Скарамуш, который выполнял в спектаклях функции, сходные с теми, что присущи были второму дзанни. Его напарником, первым слугой-ловкачом, был Тривелин в исполнении Доменико Локателли. Фьорилли и Локателли делят между собой пост руководителя компании Капитана Спеццаферро, который более не появлялся в Париже.

Будучи любимцем юного Людовика XIV, великий мим Скарамуш полагал себя первым актером труппы и выразителем самой идеи *Commedia dell'Arte*, а Локателли отвечал за вопросы прозаические, но насущные.

Итальянцы, игравшие на родном языке как для придворной публики, так и для широкой аудитории, стремясь завоевать симпатии французов, делали ставку не на драматургию, но на сценические эффекты и исполнительское мастерство. Труппа Локателли-Фьорилли взяла на вооружение набор из наиболее зрелищных театральных изобретений своего отечества: импровизированную буффонаду традиционных масок, сценографию «волшебника» Торелли, исполнение танцевальных и оперных дивертисментов. Весьма показательным примером может послужить спектакль «Розаура – императрица Константинополя» (1658). Тривелину принадлежит сценарий и общая организация постановки со сценографией и сложной машинерией Торелли, которая предполагала двенадцать смен декораций. Спектакль включал четыре балета и музыкальные дивертисменты; под вспышки огней, громы и молнии на сцене появлялись морские гидры, драконы и прочие мифические чудовища. Исполняя роль наперсника главного героя, неаполитанского рыцаря Партенополи, Скарамуш беспрестанно попадал в нелепые комические ситуации, которые давали повод для виртуозного исполнения пластических лацци. Самой знаменитой стала сцена «стол Скарамуша», в которой дзанни оказывался перед роскошно накрытым столом, но никак не мог поесть, отвлекаемый чередой событий и трюков с исчезновением заколдованной еды.

Историк театра Франсуа Муро справедливо отмечает, что практика «фиксированных типов» (масок), которые могут использоваться несколькими актерами разных трупп одновременно и передаются из поколения в поколение, не была свойственна французскому театру. Персонажи фарсов, такие как Гро-Гийом или Готье-Гаргиль, сходили со сцены вместе с их создателями. На смену им приходили новые герои – Жодле или мольеровский Сганарель. Однако от итальянской комедии французская публика ожидала именно буффонады гротесковых масок. Из всей их обоймы с «персоной» Арлекина у французов установились особые отношения.

Даже в отсутствии выдающегося исполнителя, личина паяца сохранялась в культурном поле первой половины столетия: этот персонаж становится неотъемлемой частью балов-маскарадов, и в такой ипостаси проникает в изобразительное искусство, живописующее светские праздники, а также появляется в придворных балетах. Впервые «Балет Арлекина» танцуют еще при жизни великого Мартинелли в 1613 г. В дальнейшем персонажи комедии масок (с непременным участием

П. Баллар
«Луи Эсслан в костюме Арлекина».
Бумага, чернила, акварель, гуашь,
золото, 33,4 х 22,1 см

дзанни в ярко залатанном костюме) становятся героями вошедшего в моду *ballet-burlesque* – жанра, в котором драматургическая, сюжетная цельность постановки редуцирована до широко трактуемого общетематического единства, разбитого на отдельные выходы, *entrées*[5]. Весьма примечательно, что в «Королевском балете на празднествах в честь Бахуса» (1651) персону Арлекина выбирает для себя главный организатор монарших развлечений – глава финансовой палаты Франции и суперинтендант празднеств при дворе Короля-Солнца Луи Эсслан. Собственное изображение в образе королевского дзанни Эсслан поместил на страницах роскошного издания балетного либретто, с золотым обрезом и акварельными эскизами, выполненными в том же году Пьером Балларом[6].

Характерным примером, доказывающим, что для французов Арлекин был чем-то бóльшим, чем просто слуга итальянской комедии импровизаций, представляется серия рисунков костюмов из собрания Лувра, по всей вероятности выполненных для одного из выходов постановки «Великий бал вдовы из Бильбао» (1626). Роскошный *ballet-burlesque* на стихи Клода д'Этуаля, Шарля Сореля, Тристана Лермита и музыку Антуана Боэссе был построен по принципу «парада наций» всех четырех сторон света: посольства «Великого Турка», американских индейцев, «ледяных» народов севера и представителей жаркой Африки съехались на праздник по случаю очередного замужества старой вдовы

и ее нового избранника Фанфана де Соттвилля. Либретто Рене Бордье[7] не предполагало участия итальянских масок в этом экзотическом ревю. Однако, согласно атрибуции сотрудников музея, к числу эскизов для постановки, выполненной мастерской Даниэля Рабеля, с большой долей вероятности относится корпус из тринадцати работ очень высокого качества, объединенных темой «Посольства Химеры».

Итальянские маски лишены своих привычных внешних атрибутов. В героях барочных, причудливо-гротесковых акварелей личины *commedia all'improvviso* можно узнать лишь благодаря сохранившимся подписям коричневыми чернилами: у «посла» Скарамуша из «живота» вылезает уродливая голова какого-то дикого зверя, оскалившийся Пульчинелла облачен в маску с козлиными рогами, Панталоне увенчан огромной накладной головой с ослиными ушами. Образ предводителя этого собрания – Арлекина, принца Химеры, которого на листе сопровождает паж с головой кота и крыльями летучей мыши, – воскрешает в памяти демоническое средневековое прошлое героя. Обычно столь легко определяемый даже в самом причудливом костюме благодаря черной волосатой личине с шишкой на лбу, на луврском рисунке он облачен в светлую безносую полумаску, корону и длинный плащ-балдахин, словно растущий из его спины. Стоит заметить, что некоторые элементы костюма Арлекина и его спутников как будто сделаны из остовов живых существ, а порой создают эффект «просвечивания» голого скелета, что заставляет вспомнить о французской ренессансной погребальной скульптуре и графическом наследии Жюст де Жюста. Можно лишь догадываться о причинах появления этого мотива в балете Бордье. Поскольку один из листов этого цикла подписан именем короля – *Louis* – рискнем предположить, что инициатором появления химерического посольства и одним из его участников, был сам Людовик XIII, столь любивший в юности выступления заальпийских лицедеев.

Согласно исследованию Пьера Дюшартра, еще в 1654 г. кардинал Мазарини просит Пармского герцога Рануччо II, на службе которого состояла труппа Карло Канту[8], отпустить в Париж по окончании гастролей в Вене молодого актера объединения, исполнителя партии Арлекина Доменико Джузеппе Бьянколелли, поскольку парижская труппа «остро нуждалась в новой жизненной энергии»[9]. По неизвестным причинам просьба кардинала не была удовлетворена, и прежним составом итальянцы играли в зале *Petit-Bourbon* в очередь с Мольером вплоть до закрытия театра на реконструкцию в конце 1659 г. Попытка Мазарини

«Арлекин принц Химеры». Неизвестный французский мастер ½ 17 века, серия «Посольство Химеры» для балета «Великий бал вдовы из Бильбао». 1626 г. 27х20 см, бумага, чернила, акварель, перо

залучить Бьянколелли провалилась, но следующему «просителю» отказать было уже невозможно: 5 июля 1661 г. герцогу Пармскому пишет сам Король-Солнце. Желание монарха было исполнено в кратчайший срок, и труппа Локателли открывает сезон 1662/1663 в *Théâtre du Palais-Royal*, уже имея в своем составе Арлекина.

Его появление в компании знаменует решительные перемены в положении заальпийских лицедеев – бывшие странствующие комедианты поступают на государственную службу. Людовик XIV дарует труппе звание «Актеров Короля» и назначает беспрецедентную годовую дотацию в 15 тысяч ливров, в связи с чем компания Тривелина обязана была играть не только в публичном театре, но и при дворе: в зимний период в Лувре и Версале (с 1682 г.), летом в Фонтенбло, Шамборе или Сен-Жермен-ан-Ле. Весьма соблазнительно связать монаршую привилегию, пожалованную итальянцам почти на 20 лет раньше, чем французским актерам[10], со стремлением удержать при себе молодого, но уже прославленного исполнителя партии Арлекина.

Бьянколелли, однако, не сразу удается реализовать актерские амбиции и привнести сколько-нибудь ощутимые перемены в свою маску.

Молодой Арлекин поступает в уже сыгранную труппу, которая имеет своих драматургов, привыкших обслуживать ее любимцев. О характере спектаклей «Актеров Короля» в течение первого десятилетия их пребывания в новом статусе сведений почти не сохранилось. Известно, что репертуар формировался на основе традиции импровизированных пьес и пополнялся собственными сочинениями Локателли, А.А. Лолли (исполнителя маски Доктора) и М.-А. Романьези (Влюбленного Синтио). Анализируя воспоминания современников, историки итальянского театра в Париже Густав Аттингер[11], Франсуа Муро[12] и Делия Гамбелли[13], приходят к выводу, что драматурги изрядно сократили долю партий влюбленных и в целом лирический пафос в постановках, сделав упор на исполнение песен и танцев, а также на визуально-пластический комический арсенал: лацци, пантомиму, замысловатые костюмы, декорации и бутафорию.

Десятилетия конкуренции с труппами *Hôtel de Bourgogne и Théâtre du Marais*, а также выступления под одной крышей с компанией Мольера, сильно изменили облик итальянской *Commedia dell'Arte*. На фоне мощного развития национальной драматургии и исполнительской школы она перестала быть универсальным театром, способным играть все от фарса до высокой трагедии и вынужденно специализировалась на комедии масок. Заметно трансформировался за первую половину века и сам жанр *commedia delle maschere*. Свойственный этому театру в эпоху его расцвета (вторая половина XVI в.) баланс двух игровых кодексов, умышленно сопрягавшихся по принципу контрапункта – высокого (представленного Влюбленными) и низкого (воплощенного гротесковыми персонажами) – был ощутимо нарушен. Перипетии судеб любовников, всерьез переживающих сердечную драму и оперирующих возвышенными категориями, была закономерно монополизирована местной театральной традицией. Для иноязычной публики более внятным и притягательным был гротесковый кодекс – зрелищный и энергичный, не связанный с необходимостью постигать лингвистические тонкости. В итальянскую комедию ходили за устойчивыми комическими типами, за их своеобразными ужимками, пластикой, манерой говорить и полюбившимися трюками.

К моменту появления Бьянколелли в Париже пьеса для итальянской труппы перестает быть сбалансированным произведением, превращается в набор сценических эффектов и «номеров» в исполнении полюбившихся буффонных масок. Новообразованная *Comédie-Italienne*

была укомплектована двенадцатью лицедеями для исполнения ролей, условно разделяемых на два регистра – серьезных (*parti grave*) и комических (*parti ridicole*). Особой любовью парижской публики пользовались последние, поэтому их удельный вес неизменно возрастал[14]. Доменико Джузеппе Бьянколелли (в отличие от его великого предшественника Тристано Мартинелли) приходилось состязаться за первенство не с Влюбленными, но проявлять себя в толпе многочисленных собратьев по гротесковому «регистру», что одновременно упрощало и усложняло его задачу.

Персонаж Бьянколелли был встроен в труппу как традиционный «второй слуга» – чревоугодник и выпивоха, в чьи обязанности входит потешать публику скудоумием и неотесанностью, а также служить орудием чужих интриг. В этой роли он отнюдь не был одинок. Наиболее острая конкуренция за симпатии двора и широкой городской публики в первые годы ощущалась между Бьянколелли и корифеем труппы Скарамушем, который уже тогда стяжал славу непревзойденного мима и импровизатора, учителя великого комедиографа Жана Батиста Поклена[15].

Формально с Фьорилли, исполнявшим маску, ближе стоящую к традиционным функциям Капитана, Доменико делить было нечего. Однако, долгое пребывание за границей в отрыве от итальянских реалий привело к тому, что персонажи *commedia delle maschere* постепенно утрачивали свое изначальное социально-историческое образное наполнение. Наиболее стойко сохранялись внешние индивидуальные приметы масок, тогда как их драматургический диапазон во Франции постепенно расширялся так, что их уже невозможно было отождествить с той или иной общественной стратой[16]. Скарамуш мог играть роль незадачливого конфидента, представителя военного сословия или даже слуги. Главным его свойством стало то, что он, как и Арлекин, подвизался на ниве чисто пластического пассивного комизма.

Отношения между Бьянколелли и Локателли, который исполнял партию первого слуги, были также отмечены неожиданной, на первый взгляд, напряженностью. Антагонизм молодого, амбициозного актера и капокомико труппы обострял тот факт, что их персонажи, разнясь в функциях, были в буквальном смысле на одно лицо. Традиционно считалось, что белый костюм, расчерченный синими, красными, желтыми и розовыми треугольниками, образующими ромбы, изобрел для Арлекина Бьянколелли. Однако (как следует из описаний и немногочисленных изображений 1660–1670 гг.) это облачение вкупе с темно-коричневой

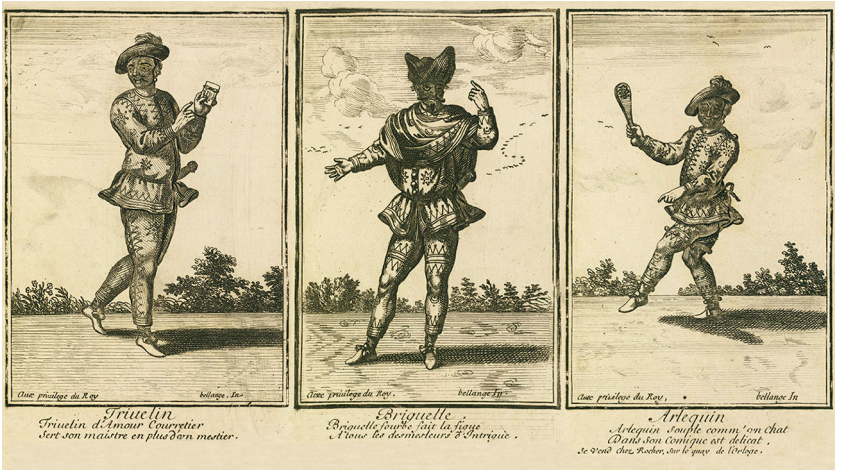
кожаной маской и мягкой шляпой с заячьим хвостом было свойственно обеим маскам слуг от самого основания *Comédie-Italienne*. Справедливости ради стоит отметить, что Тривелин никогда не носил при себе деревянную колотушку или меч, которые вплоть до середины XIX в. будут характерными атрибутами Арлекина.

Ни один из актеров не захотел расставаться со своим традиционным платьем, и формальное внешнее сходство, при контрасте сценических фактур, стало нарочито педалироваться. Заметим, что эти «двое из ларца» разнились не только как хитрый горожанин и простоватый деревенщина, ловкий манипулятор и наивный дуралей, но и как «тонкий» и «толстый». В отличие от сухощавого Локателли, Доминик (так стали величать своего любимца французы) с юности был коренаст и склонен к полноте.

Единообразие внешнего облика дзанни при их функциональном различии было благосклонно воспринято парижской публикой. Об этом косвенно свидетельствует серия офортов Анри Белланжа[17], посвященная труппе итальянских актеров. Гравюры, по всей видимости, иллюстрируют некую конкретную постановку (возможно при дворе), поскольку костюмы всех трех дзанни весьма специфичны. Вместо традиционного одеяния лицедеи облачены в облегающие панталоны и куртки, украшенные вышитыми треугольниками и покрытые изображением небесных светил – полумесяцев и звезд[18]. Отличаются слуги друг от друга лишь незначительными деталями, указывающими, как и стихотворные подписи под изображением, на функции персонажей. Так, закутанный в плащ Бригелла предстает хитрым интриганом, элегантный и легкий Тривелин, спешащий в условленное место с любовной запиской руках, – доверенным лицом кого-то из влюбленных, тогда как Арлекин, чье облачение усыпано еще и бубенчиками, – «ловким, словно кот», обаятельным балагуром, чьи шутки отличаются весьма «деликатным» свойством[19].

Очевидно, звон шутовских бубенчиков пришелся ко двору. Не случайно именно Доминика – нового любимца монарха и его подданных – Мольер зовет в 1670 г. (без Фьорилли и Локателли) для исполнения «Чаконы Скарамушей, Тривелинов и Арлекинов»[20] на премьере «Мещанина во дворянстве» в Шамборе[21].

Начало 1670-х гг. знаменует существенные изменения в положении Арлекина на подмостках *Comédie-Italienne*. В ходе становления национальной французской сцены итальянцы искали свой путь к сердцу публики. Иностранные «актеры Короля» стали предлагать зрителю



Анри Белланж. «Арлекин», «Тривелин», «Бригелла» из цикла «Актеры итальянской комедии». 1625–1675 гг. Офорт, 14,8 х 10 см

виртуозную, почти цирковую (то есть низкую, с точки зрения французского *bon goût*) клоунско-акробатическую игру масок, сопровождаемую впечатляющим антуражем – декорациями, бутафорией и машинерией.

Поскольку пьеса на итальянских подмостках все больше превращалась в предлог для актерских трюков, подвижному и легкому, невзирая на полноту, Доминику удалось постепенно затмить славу своих партнеров-конкурентов, многие из которых в силу возраста не могли выдерживать таких нагрузок. Бьянколелли обладал всеми ценными в глазах французской публики качествами. Неистощимый на выдумки акробат, Арлекин пел, танцевал и потешал зрителей надтреснутой, крикливой манерой речи, которую сравнивали с голосом попугая.

На фоне весьма скудной информации о репертуаре театра в первые десятилетия его существования, записная книжка (*zibaldone*) самого Доминика, начатая в 1688 г. и описывающая партии Арлекина в 79 пьесах в хронологическом порядке, представляется, пусть и несколько односторонним, но наиболее полным и ценным источником знания для историка. Установить, с какой целью велся этот дневник и что именно он фиксировал – наиболее удавшиеся места уже поставленных спектаклей, или разработки для будущих, только вводимых в репертуар, – не представляется возможным. Большинство исследователей, среди которых Стефания Спада[22] и Майя Молодцова, придерживаются мнения,

что Бьянколелли не возлагал на себя обязанности драматурга или хроникера труппы, но фиксировал «вариативный проект роли» – наиболее удачные лацци, остроты, трюковые костюмы (например костюм-часы или «кресло Великого Могола»[23]), а также схемы взаимодействия с партнерами, занятыми с ним в одной сцене, или просто связаны с линией его роли.

Самые ранние заметки Бьянколелли свидетельствуют о том, что Тривелин до последнего дня занимал важную позицию в спектаклях театра и сильно влиял на фактуру маски Арлекина. При жизни Локателли персонаж Доминика оставался простаком во власти элементарных страстей и чужих интриг, и лишь после его ухода со сцены в 1671 г. паяц получает возможность перевоплотиться в хитреца, способного пустить действие по нужному одному ему плану. Не стоит, однако, считать, что со смертью Тривелина Арлекин просто меняет амплуа и заступает на освободившееся место. Даже формально, после Локателли место первого дзанни непродолжительное время занимали Спинетта-Бригелла, а потом Герарди-отец, исполнявший маску Флотина. Но ни один из них, очевидно, не мог дать публике того, что она хотела. А хотела она Арлекина.

Став капокомико театра после смерти Локателли, Доминик решительно расширяет спектр возможностей своей маски; количество спектаклей, содержащих в названии имя Арлекина, увеличивается едва ли не в геометрической прогрессии. Будучи по общему признанию главным актером итальянского театра, Бьянколелли превращает своего персонажа в центрального героя всякой постановки. Доминик аккумулирует характерные черты обоих типов итальянских дзанни и создает новый, согласно оценке Франсуа Муро, французский тип, который хоть по традиции еще именуется *valet*, но на самом деле представляет собой слугу гораздо более независимого от господина, чем его предшественники. Добавим, что Арлекин теперь мог вовсе не иметь патрона и существовать совершенно автономно, действуя исключительно в своих интересах.

Поведение маски менялось в зависимости от нужд спектакля или даже конкретной сцены: Арлекин мог выполнять функции интригана, авантюриста, традиционного недотепы и дуралея, а мог прерывать действие спектакля неожиданной клоунадой, появляясь в качестве побочного персонажа. Главной характеристикой маски Арлекина уже в 1670-х гг. на сцене *Comédie-Italienne* становится ее незаменимость, а основой фактуры – обилие сложных акробатических и фонетических лацци, на которые ее великий исполнитель был неистощим. Дневник Доминика

говорит голосом Арлекина, а потому дает фрагментарное и, безусловно, несколько искаженное представление о других масках итальянской сцены, которые часто выглядят его почти немыми помощниками. Однако, на основании записей Бьянколелли, охватывающих двадцать лет жизни сцены, можно судить о том, как выживал и менялся итальянский театр в Париже, чем именно он так привлекал зрителей. Многие изобретения Бьянколелли, подробно описанные в его *zibaldone* будут переходить из одного спектакля в другой, а благодаря бережливости наследников пройдут и сквозь века[24].

В лице Доминика *Comédie-Italienne* обрела не только любимца публики, который неизменно делал театру кассу, но и успешного руководителя. Бьянколелли, как когда-то Тристано Мартинелли, по шутовской традиции очень быстро покумился с королем и превратился в баловня двора. Однако, в отличие от своего предшественника, он заботился не только о собственной арлекинской персоне, став надежным защитником театра.

Большая поклонница заальпийских комедиантов, Елизавета-Шарлотта, принцесса Палатинская, была его личным другом и советчиком в деле разрешения закулисных конфликтов. С неизменной дипломатической тонкостью (когда арлекинской ужимкой, когда всерьез) Бьянколелли ходатайствовал перед Людовиком во всех спорах между столичными театрами, которые неизменно возникали при возрастающей популярности итальянцев. Всем известна его чисто шутовская выходка «по делу» об использовании французского языка в стенах *Comédie-Italienne*, с которым Мишель Барон просил короля разобраться лично[25].

Действительно, еще до «пришествия» в итальянский театр местных драматургов в 1680-е гг., труппа под руководством Доминика начинает постепенно переходить на французский язык. Процесс этот открывается внедрением небольшой застольной песни в спектакль «Угощение для дам» (1669) и с этого момента доля галльского наречия в постановках только возрастает. В отличие от придворных спектаклей, которые вплоть до закрытия театра, игрались на родном комедиантам языке, городская аудитория труппы все меньше готова была воспринимать действие на итальянском. В 1670-х гг. публика охотно рукоплещет великому миму Скарамушу и пластическим лацци Арлекина, но ругает сами пьесы, в которых им трудно следить за повествованием. Постепенно актеры начинают включать в постановки все бóльшие блоки на французском: сначала это пролог, в общих чертах характеризующий то, что зритель

«Французские и итальянские фарсеры, выступавшие на сцене в первые шесть десятилетий XVII в.» Х/м, 96 х 138 см., собрание музея *Comédie-Française*. Фрагмент

увидит, затем отдельные монологи, а потом и целые сцены. Как правило, такие фрагменты заучивались комедиантами наизусть, тогда как «итальянская часть» неизменно импровизировалась. Впрочем, начав процесс встраивания в местное лингвистическое поле с песни, лицедеи *Comédie-Italienne* вскоре станут, наоборот, говорить по-французски, а петь – только на своем, словно созданном для музыки наречии.

Другой конфликт с труппой Барона Бьянколелли не удалось разрешить столь успешно. С бывшими комедиантами Мольера компания Бьянколелли делила с 1673-х гг. *Hôtel de Guénégaud*, хорошо укомплектованный сложными театральными машинами, изначально приспособленными для нужд Королевской Оперы, которая «квартировала» в этом здании до переезда в *Théâtre du Palais-Royal*. Записная книжка Доминика красноречиво свидетельствует, насколько активно труппа использовала возможности этой площадки. Например, в «Путешествии Арлекина и Скарамуша в Индию» (1676) с главными героями происходит масса волшебных превращений и неприятностей. События этого пятиактного спектакля в каждом новом действии разворачиваются в новом экзотическом уголке вселенной. По пути в вожделенную Индию Арлекину в сопровождении напарника приходится снова пересечь просторы Ада, герои подвергаются разнообразным напастям на римских холмах и в экзотической Турции, отправляются на Луну, и, наконец,

оказываются на пороге дома демона Бельфегора. В заметках Бьянколелли подробно описывается, каким образом в конце второго акта при помощи одной из театральных машин, обеспечивающей эффект «полета над сценой», между ним и огромным драконом разыгрывается комическая битва[26].

К концу десятилетия бесконечные жалобы французских актеров на труппу Бьянколелли, которая, дескать, столь нещадно эксплуатирует театральное оборудование, что не сегодня-завтра испортит его, а то и устроит пожар, способный уничтожить здание, утомили монарха. Согласно решению Людовика XIV, итальянцы были изгнаны в старый, плохо оснащенный *Hôtel de Bourgogne*, актеры которого, объединившись с труппой *Guénégaud*, 21 октября 1680 г. сформировали первый актерский состав *Comédie-Française*. Так итальянская комедия получила самого сильного своего соперника – государственный французский театр, спонсируемый королевской дотацией.

После переезда в старый *Hôtel de Bourgogne*, в стенах которого комедианты останутся до самого своего изгнания в 1697 г., от неминуемого кризиса труппу спасло «вливание» новой французской драматургии. К началу 1680-х гг. практически вся труппа, за редким исключением[27], была в состоянии играть на французском языке. Помимо «своих» драматургов, для *Comédie-Italienne* начинают писать местные авторы – как любители, совмещавшие работу для театра с государственной службой, так и профессионалы. Привлеченные актерским дарованием Бьянколелли и его коллег, а также уникальными возможностями этой сценической площадки, как театра принципиально *другого*, в котором с подмостков звучит речь итальянской маски, свободная от необходимости соблюдать правила и нормы французского хорошего тона, местные писатели ставят «у бургундцев» то, чего не приняла бы ни одна парижская сцена[28].

Два жанра, до известной степени всегда свойственные комедии дель арте, – сатира и пародия – разрастаясь и переплетаясь в рамках одного спектакля, приобретают с этого момента неслыханный масштаб и остроту. Скрываясь за итальянскими личинами, Нолан де Фатувиль или Жан де Палапра выставляли на вид пороки судейских, банкиров, врачей и военных, алчных кумушек и их супругов-недотеп. Они почувствовали, сколько свободы высказывания дает этот метод «остранения» – ведь, «если стряпчего играет Арлекин, он играет его с преувеличениями и буффонадой, которые соответствуют характеру Арлекина; таким образом, стряпчий будет изображен беспощадно, но при этом в духе

фантазерства, а значит менее реалистично и серьезно»[29]. Новые авторы *Comédie-Italienne* через посредничество популярных персонажей, эдаких «своих чужаков», получили возможность дать выход столь порицаемому за низость (и после смерти Мольера фактически выгнанному со столичных подмостков) жанру фарса, а также своей национальной, склонности к жестокой язвительности, не боясь, что зритель воспримет увиденное буквально на свой счет и оскорбится. Эта матрица очень напоминает механизм работы древнеримской комедии-паллиаты, в которой своих соплеменников принято было высмеивать, прикрыв их личиной побежденных греков.

В спектаклях итальянцев французская комедия нравов, изрядно просоленная хлестким, откровенным и чрезмерным буффонным юмором, за который – как на венецианском карнавале – была в ответе маска, соседствовала с волшебной феерией, с большими музыкальными и балетными интермедиями. Короли бурлескной травестии – Жан-Франсуа Реньяр и Шарль Дюфрени – пародировали античную мифологию и литературу, равно как обращавшихся к ней «классиков» драматической и музыкальной сцены. Тексты их пародий на Жана Расина или Филиппа Кино, в которых проза чередовалась с поэзией, нередко были положены на оригинальную музыку Люлли или на вошедшие в моду мелодии других авторов[30]. Парижским драматургам итальянский театр подходил в качестве пространства, в котором реализуются самые причудливые и фантастические замыслы. В «Деревенской опере» (1692) Дюфрени в стенах провинциального дома, сложенный из кухонной утвари, «вырастал» дворец Армиды, а в «Улиссе и Цирцее» (1691) посреди сцены «горела» Троя, которую под общий хохот зала разворовывали ушлые пройдохи-дзанни. Притягателен он был и в качестве безопасной площадки для злословия. Сами произведения французских литераторов по договору продавались или отдавались безвозмездно труппе и становились ее собственностью, так что на афишах имя автора никогда не значилось. Любопытно в этой связи, что профессиональные драматурги (Реньяр, например) даже не включали написанные ими для итальянского театра произведения в сборники своих пьес.

Это не значит, что с момента появления у труппы французских авторов итальянские маски запели не своим голосом. Местные драматурги сочиняли произведения в расчете на изобретательный талант Доминика и его актеров, оставляя им широчайшее поле для деятельности, а порой, судя по всему, советовались с ними при разработке пьесы.

Так, «Сошествие Меццетена в ад» (1689) Реньяра открывалась сложным лацци в исполнении Арлекина, который должен был выбираться из брюха огромной рыбы, выброшенной на берег. Описание трюка сохранилось в записной книжке Доминика, и ссылкой на него открывается авторский текст, опубликованный позднее в антологии «Итальянский театр» последнего капокомико труппы – Эваристо Герарди[31]. Спектакль созидался на основе написанного и заученного актерами авторского текста на французском языке, импровизированных сцен, сыгранных и пропетых (в случае музыкального дивертисмента) на итальянском или смеси двух наречий, и чисто трюковых сцен-лацци[32].

Еще одной нотой в этом франко-итальянском «блюде» был жанр ревю. В новых постановках всегда заключалась реакция на события столичной или обще французской жизни. В театр можно было сходить, чтобы узнать, чем нынче живет Париж: какие занятия и словечки в ходу, а какие, напротив, устарели, где модно отдыхать и о чем принято говорить, что пить и чем закусывать. Например, в «Странствующих девицах» (1690) Реньяр реагирует на успехи французского оружия в войне Аугсбургской лиги (1688–1697), а широко известная историкам изобразительного искусства пьеса «Похороны господина Андре» 1695 г., по мотивам которой Клод Жилло и юный Антуан Ватто создали несколько живописных и графических произведений, родилась из реального прецедента – комической процессии похорон одного парижского кабатчика. Особенно «шумные» события столичной жизни, случившиеся после премьеры очередной постановки, тут же становились темой для шуток и импровизаций масок, и включались в уже шедший на сцене спектакль.

Сюжет в работах франко-итальянских соавторов либо нарочито пародировал современный театральный «хит» парижских сцен-конкуренток или всем известную мифологическую историю, либо эксплуатировал традиционную драматургическую схему комедии дель арте о необходимости соединить любящих молодых людей. В последнем случае на такой номинальный стержень нанизывались отдельные сцены, придуманные сторонним сочинителем и самими актерами, подчас даже без прямой связи с центральным конфликтом. Антология Герарди наглядно иллюстрирует этот принцип работы. Поскольку издание Герарди представляет только записанные тексты французских драматургов, читателю не всегда легко уловить связь между сценами и логику взаимоотношений персонажей. Некоторые из них, обозначенные в списке действующих лиц, могут даже ни разу не появиться в тексте, поскольку

их роль игралась на итальянском языке или состояла преимущественно из лацци. Характерным примером может служить пьеса Фатувиля «Банкрот» (1687). В сборнике Герарди она состоит из двенадцати французских сцен, не дающих никакого представления о любовной интриге. Все они посвящены афере с банкротством жулика Персийе, которую он осуществляет при помощи нотариуса Ла Ресурса[33]. О чувствах Изабеллы и Аурелио и о его сопернике Синтио читатель может лишь догадываться по нескольким фразам из диалогов, последовательно не связанных друг с другом.

Сотрудничество с французскими драматургами укрепило персонаж Доминика в статусе символической персонификации итальянской комедии и еще больше расширило палитру маски. Первый соавтор труппы Нолан де Фатувиль был привлечен в театр, в первую очередь, лицедейскими способностями Доминика. В пьесах руанского чиновника Арлекин получил возможность в полной мере раскрыть химерические способности своей маски. Так, пьеса «Арлекин – торговка бельем во Дворце» (1682) открывалась явлением Бьянколелли, одетого наполовину продавцом лимонада, наполовину той самой торговкой, что в очередной раз дало шанс актеру проявить себя в качестве хитроумного «сочинителя» игровых костюмов и лацци с ними: в течение действия он разыгрывал яростную перепалку между этими своими двумя «ипостасями». В этом спектакле паяц появлялся в каждой из дошедших до нас сцен – он выступал в роли кормилицы на 14-м месяце беременности, призрака умершего кабатчика и даже подражал великой Шанмеле в эпизоде, пародирующем «Сида»; но, что примечательно, ни разу не играл самого себя, то есть слугу-Арлекина.

В следующем сочинении Фатувиль находит для маски формулу, которая наилучшим образом характеризует достижения Бьянколелли на арлекинском поприще и определяет линию развития этого образа вплоть до конца XVII столетия. В 1683 г. на подмостках *Hôtel de Bourgogne* ставят пьесу «Арлекин-Протей». В первой сцене изгнанные из царства Нептуна Протей и Главк рассуждают, куда бы им отправиться. Несмотря на свои громкие имена, они оба – жулики и пройдохи, без гроша в кармане, знающие только науку жить за чужой счет. Протей, конечно же, в качестве места наилучшего приложения своих умений, выбирает Париж, в котором он, приняв обличье «мошенника», всегда сумеет выпутаться из любой передряги. В дальнейшем, на театральных подмостках французской столицы этот многоликий плут сменит множество нарядов

и ролей, не изменяя гордому званию мошенника: он будет являться то в костюме слуги, то в роскошном наряде виконта или пышно-потешном облачении «императора Луны» и «рыцаря Солнца»[34], примерит роль аферисты Персие, что дурачит своих кредиторов, и «короля Химеры», который ради Влюбленного Аурелио дурачит самого же Персие! (*«Разве я не Протей? Разве не могу я менять обличье, как только пожелаю?», – вопрошал Арлекин своего товарища)*. Плут, падкий на простые жизненные удовольствия – еду, выпивку, женщин и дорогие подарки; в сочинении Реньяра «Арлекин – дамский угодник» (1690) он выходит на сцену в качестве виконта де Бергамота и воплощает весь привычный спектр коннотаций образа молодого повесы-офицера, украшая его фирменными актерскими «корючками». В конце пьесы Бергамот, с целью устроить собственную женитьбу на Коломбине, а также брак первых Влюбленных – Изабеллы и Октава – превращается в «тонкинского принца коллекционеров». Такой фантастический персонаж вряд ли мог прийти в голову парижскому вертопраху, он – совершенно арлекинское «произведение».

Протей Арлекин в пьесе французских драматургов мог быть ленивым обжорой (если автор хотел принести дань итальянской традиции), но как только требовалась его мошенническая помощь – превращался в самого искусного и активного интригана, который не жалеет сил, чтобы околпачить «антигероя». Вообще, очень часто Арлекином, как и его женским *alter ego* – Коломбиной, движет исключительно жажда одурачить дурака, а не достижение собственных выгод. Лишь из любви к интригам, к игре и притворству эта парочка действует во многих пьесах французских драматургов, таких как «Китайцы» (1692) Реньяра и Дюфрени, «Деревенская опера», «Купание у ворот Сен-Бернар» (обе 1696) Жермена Бофрана и др.

Вплоть до закрытия театра Арлекин будет играть главные, самые яркие, острохарактерные мужские роли и, как настоящий пройдоха, всегда оставаться в выигрыше. Порой паяц вовсе не ищет кульминационного «счастья» итальянской комической пьесы – женитьбы на прекрасной даме, – оно само находит его. В финале упомянутого «Купания» отец Влюбленной Анжелики, доверчивый фантазер-Доктор, питающий склонность ко всему фантастическому, самым неожиданных образом отдает руку своей дочери Арлекину, прикинувшемуся могущественным Тритоном, хотя тот старался вовсе не для себя, а ради своего патрона Октава. Но паяц и не думает отказываться. Такое везение, конечно, не

Жан-Батист Боннар. «Арлекин-Протей». Офорт, печать черной и красной краской, 1688г., 79,6 х 53,8 (общий размер). 1683 г.

обосновано ничем, кроме своеволия автора и неизменного зрительского сочувствия Арлекину.

Почему же главным героем, основным объектом зрительских симпатий, во Франции в результате становится мошенник и пошляк Арлекин, а не Октав или Аурелио? Думается, что помимо собственных актерских дарований Доминика, секрет успеха в циничном и рациональном отношении его дзанни к возвышенному чувству, которое так импонирует галльской нации в целом.

Comédie-Italienne традиционно рассматривается как островок барочной итальянской культуры в океане классицистской французской сцены. В самом деле, спектакли лицедеев не знали трех единств и презирали всякие прописные нормы. Постановки их театра в полной мере отвечали эстетике барокко – в нагромождении спецэффектов, избыточности костюмов, декораций и в сверхэмоциональном изъявлении чувств героев. Конфликт в пьесах, шедших в *Hôtel de Bourgogne*, традиционно (за редким исключением) был закручен вокруг сильнейшей из страстей – любви молодых героев. На пути к соединению сердец их поджидали как мирские (дочерний долг послушания), так и фантастические препоны (козни чародеев). Однако, пародируя великие образцы классических трагедий, их авторов и «певцов» (актеров *Comédie-Française*), девальвируя страсть героев до значения страстишки, они, в сущности, лишь вторили мысли о том, что чувствующий сильно – слаб и смешон, а выбирать следует, подчиняясь если и не высшему долгу, то рассудку. Персонажи *Comédie-Italienne* лишний раз доказывали своим зрителям, что чувство делает человека уязвимым: нежная любовь молодых героев устраивается субреткой и буффонными масками и одновременно высмеивается ими, как глупая и нерациональная.

Этот – очень французский! – голос разума особенно звонко зазвучал в спектаклях итальянского театра благодаря дочери Доминика – Катарине, создавшей образ Коломбины. Ее персонаж – «великий комбинатор», который устраивает свои и чужие дела, точно знает за кого и как следует выходить замуж, и когда пора разводиться, прихватив отступные. Кажется, именно поэтому пьеса Жана де Палапра «Благоразумная девица» (1692), в которой героиня яростно отстаивает свое желание, «чтобы мой муж был моим возлюбленным, и чтобы мой возлюбленный был моим мужем» не имела успеха у широкого зрителя. Большой поклонник этого сочинения, во многом предвещавшего творения Мариво, маркиз д'Аржансон сетовал, что в провале «Девицы», произведения с живым

действием, занимательными диалогами, добродетельными главными героями и полным отсутствием грязных и плоских шуток, повинно «неизвестное частное обстоятельство[35]». Таким «частным обстоятельством», думается, были вкусы самих парижан. Их любимцами, главными героями *Comédie-Italienne* 1690-х гг. стали пройдоха-Арлекин, который не откажется от богатой невесты, неожиданно «приплывшей» к нему в руки, и Коломбина, что в той же пьесе («Купание у ворот Сен-Бернар») хотя и собиралась за паяца замуж, но точно не осудит бывшего жениха. Вместе они придумают, как выгодно использовать такой шанс.

Безусловно, сходные свойства могли выдвинуть на первые позиции и других слуг – Бригеллу, Граделина (его играл Константини-старший) или Полишинеля. Уже в первое десятилетие работы *Comédie-Italienne* маски этого театра стремительно теряли свою социальную идентичность. Фиксированные типы, сохраняя имя и некоторые внешние свои признаки, должны были воплощать на сцене французское общество, являясь, каждый, отражением одной из острохарактерных граней человеческой природы. В «Китайцах» устами итальянских паяцев прозвучит очень важное заявление на этот счет: в их театре «Арлекин – всегда Арлекин, а Доктор – всегда Доктор», какую бы роль они ни исполняли, тогда как на французской сцене актер «сегодня Цезарь, а завтра – Маскариль»[36].

Бывший болонский педант мог быть использован в пьесе в качестве респектабельного парижского врача («Арлекин – торговка бельем во Дворце»), прижимистого буржуа (Сотине в комедии Реньяра «Развод»), а мог предстать даже одним из спутников Улисса («Улисс и Цирцея» неизвестного автора). Зритель всегда знал, что перед ним – глуповатый зануда, сластолюбивый и охочий до наживы, но трусоватый. Новая маска не создавалась, но старая помещалась в другие (отличные от изначального социального контекста) обстоятельства.

Драматургические функции прославленного Скарамуша[37] (как и других бывших дзанни) все больше сводились к служебным. Они могли быть кем угодно, их главная цель состояла в том, чтобы смешить свойственными маске способами – мимикой, речью или затейливой игрой на музыкальных инструментах. Среди них особняком встали лишь недоверчивый и упрямый Пьеро (выросший из традиции французского Жиля) в качестве антагониста Арлекину и Коломбина – женское воплощение персонажа Доминика.

Именно в этот момент маска, в сущности, перестает быть исполняемой ролью, но прочно сливается с самим актером, которая действует в

разных обстоятельствах и под разными именами, сохраняя собственный арсенал комедиантских трюков. Недаром в афишах (как и в издании Герарди) указывался не актер имярек в роли Стряпчего или Ясона, но «Арлекин» или «Паскарьель». И если раньше слуга переодевался, чтобы обмануть одного из героев пьесы и устроить счастье молодых, то теперь Коломбина, со всем присущим ей комплексом характеристик, «играет» в пьесе эмансипированную, капризную и предприимчивую Клеопатру. Качества, присущие маске, переносятся с пародийной смысловой нагрузкой на другой персонаж, вырастая в сатиру на целую социальную группу.

То, что изо всех дзанни публика в качестве протагониста выбрала Арлекина было, конечно, персональной заслугой Бьянколелли, талантливейшего исполнителя этой маски. Однако рискнем предположить: выбор этот обусловил генезис маски – равно итальянской и французской.

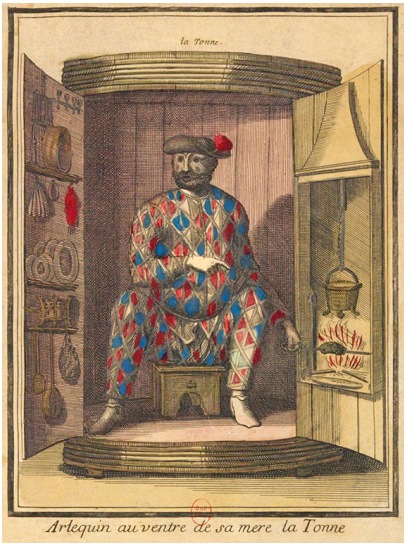
После смерти Доминика в 1688 г. (театр вывесил черный флаг и месяц стоял закрытым в знак траура) переход «арлекинской власти» проходил в *Comédie-Italienne* крайне болезненно. Поначалу маску было решено отдать Анджело Константини – Меццетену труппы, который в последние годы нередко подменял стареющего Бьянколелли. Персонаж Константини, однако, пришелся публике по душе, и с момента своего первого появления в 1683 г. в «Протее» он стал главным мужским партнером Арлекина по сцене. Константини играл Меццетена без маски, был ладно сложенным и миловидным юношей, комично-лиричным и музыкальным – зрители не захотели отпускать его персонажа со сцены. Вместе с тем, симпатии женской части семейства Бьянколелли отчетливо были не на стороне Константини, многие члены труппы также тяжело сносили его заносчивый и ревнивый характер. Франсуа Муро приводит в своей монографии весьма занятную гравюру из «Большого исторического Альманаха» за 1689 г., которая наглядно иллюстрирует напряженность сложившейся в театре ситуации[38]. Эстамп посвящен сцене передачи атрибутов маски Арлекина (кожаной личины и дубинки) наследнику Доминика: на сцене *Hôtel de Bourgogne* собралась вся труппа, их взоры обращены к Анджело Константини (он уже наполовину облачен в цветной костюм паяца) и Катарине Бьянколлели, между которыми разыгрывается весьма своеобразная пантомима. Коломбина вместо того, чтобы торжественно вручить свои дары, широким и мощным жестом замахивается на преемника деревянной колотушкой отца, так

Неизвестный автор, «Королевская труппа итальянских комедиантов» офорт из «Большого исторического Альманаха» за 1689 г. Фрагмент

что Константини одновременно принимает дар и пытается избежать, энергично уворачиваясь, тяжелых последствий оказанной чести. В то же время, на заднем плане (как декорация) виден сад или внутренний двор театра, в центре которого поставлена статуя Бьянколелли, а у ее подножия плачет безутешная вдова Орсола Кортезе. Неизвестно, хотел ли анонимный автор гравюры намекнуть на сложный характер отношений осиротевших без Доминика актеров, или его подвело изобразительное мастерство, но нам, знакомым с контекстом, спустя столетия кажется, что такая экспозиция эстампа не случайна. В том же 1689 г. роль Арлекина официально была доверена другому актеру – Эвaристу Герарди, который дебютировал в постановке «Развода» Реньяра.

Герарди был надежным и трепетным преемником маски. Он бережно сохранил все достижения Доминика и остался на вверенном курсе, не привнеся, правда, ничего своего в сценическую жизнь образа. Актер показал себя прекрасным руководителем труппы, изобретавшим разнообразные способы для привлечения в театр зрителей, стремившемся отвести от актеров сгущающиеся к концу столетия тучи монаршей немилости и окончательно встроить *Comédie-Italienne* во французскую театральную систему. Именно так следует понимать идею Герарди издать пьесы местных драматургов, написанные для итальянских «актеров Короля».

Эта идея, появившаяся еще в начале 1690-х гг., поначалу холодно была встречена труппой. Лицедеи боялись, что после издания текстов не



Н. Боннар. «Арлекин во чреве своей матери бочки».
Ателье Н. Боннара. Офорт, раскрашенный от руки, 36,5x25 см, конец 17 в.

смогут возобновлять старые успешные спектакли. Актрисы семейства Бьянколелли даже поначалу подали прошение на имя короля об аресте подготовленного Герарди труда, которое было тут же удовлетворено. Однако, капокомико удалось успокоить встревоженных женщин, тем, что опубликованы будут лишь написанные, авторские, части пьес, и так заучиваемые актерами наизусть, тогда как самая привлекательная сторона их театра – импровизация, лацци, танцы и пение на итальянском – будучи неуловима «сетью» слов, наоборот покажется аудитории еще более ценной и манкой. К тому же, рассуждал молодой Арлекин, разбитые на акты и явления, лишенные живой остроты речи бойких на язык актеров, эти тексты представят *Comédie-Italienne* в глазах критиков и стареющего, впавшего в религиозное ханжество Людовика XIV театром более конвенциональным и более «своим».

Тираж первого издания, содержавшего семнадцать пьес, уже был напечатан и подготовлен к распространению, когда другая часть труппы, возглавляемая семейством Константини (помимо Анджело, в театре служили его отец и брат), изъяли и уничтожили его почти полностью. В шеститомной антологии, выпущенной-таки Герарди (правда, уже после закрытия театра) составитель сетует на то, что после саботажа Константини по Парижу ходила масса пиратских изданий его однотомного сборника, на котором нажилась эта семья.

Другое средство поддержки труппы, к которому активно прибегал Герарди, не вызвало ожесточенной войны мафиозно-театральных кланов, поскольку к этапу смены руководства стало вполне традиционным. Дабы подогреть угасающий интерес публики, молодой капокомико «рекрутировал» на службу *Comédie-Italienne* художников-граверов с улицы Сен-Жак, предложив им сотрудничество: изображения популярных актеров труппы, выполненные почтенными мастерами семейств Боннар, Пикар и Мариетт, будут продаваться одновременно в их собственных лавках-ателье и в театре вместе с нотами дивертисментов, взаимно обогащая и прославляя участников этого союза.

Мода на эстампы, представляющие известных комических актеров – итальянских лицедеев и французских фарсеров – уверенно нарастала уже с 1630–40-х гг. Первые создатели такого типа гравюр – Абрахам Босс, Грегуар Уре, Жиль Русселе, упоминавшийся выше Анри Белланж, и проч. – сформировали определенный принцип показа лицедеев: герой стоял на театральных подмостках или на фоне абстрактного, как правило, сельского пейзажа, в одиночестве (реже с партнерами), в характерной позе и приличествующем маске костюме. Нередко под изображением помещался стихотворный текст о типической функции персонажа в спектакле, написанный «от его имени» или о нем от третьего лица.

Задача адекватного перевода пространственно-временного языка сцены на язык гравюры, каковая была принципиально важна для тонко чувствующего оба эти вида искусства Жака Калло, перед этой плеядой мастеров, по всей очевидности, не стояла. Для вышеперечисленных художников портреты заальпийских комедиантов, Тюрлюпена или Жодле, стояли в одном ряду с изображениями ярмарочных акробатов, городских обитателей или типичными бытовыми сценками.

Апогеем этого жанра можно считать работу итальянского художника Верио из собрания музея *Comédie-Française* «Французские и итальянские фарсеры»[39], в которой мастер механически соединяет образные клише Босса, Уре и других с собственными изображениями итальянских масок, выполненными по такому же принципу. Главное, на что имеет смысл обратить внимание читателя в рамках настоящей статьи – это положение Арлекина, которого автор работы уже в 1670 г. помещает практически в центр авансцены, уведя Тривеллина (на тот момент еще действующего руководителя труппы и главного «водителя» интриги) в тень заднего плана. Паяц и в дальнейшем сохранит свое центральное

положение в подобной категории работ; а популярность театра, в том числе итальянского, сохранит спрос на портреты его героев вплоть до конца XVII столетия, и создаст новый тип изображений – «модные картинки», в которых молодые дамы и кавалеры, в основном, из буржуазной среды будут представлены в театральных, маскарадных или недавно вошедших в моду костюмах и позах. Тиражное искусство гравюры, в свою очередь, сделает эти изображения широко доступными.

Ателье «Орел» семьи Боннар или «Библиотека у Геркулесовых столбов» клана Мариетт (граверов, антикваров и коллекционеров) будут во второй половине века изобильно тиражировать подобную продукцию и создавать ее новые образцы. Именно Боннары первыми внесли свою лепту в дело «рекламы» новых постановок *Comédie-Italienne* 1680-х гг. Еще при жизни Доминика парижским граверам заказывались своего рода афиши к премьерным спектаклям, которые вывешивались на входной двери в театр. Большинство таких произведений было создано Жаном-Батистом и Николя Боннарами и представляло собой компиляцию сцен из спектакля с небольшим количеством прозаического текста на французском языке. Принцип организации пространства в таких «афишах» сравним с современным комиксом: одно большое изображение (возможно, сцена, которую сами актеры считали наиболее важной) помещалось сверху листа, остальные, в количестве пяти-семи, располагались ниже, разделенные декоративными рамками. Внутри этих клейм на белом, лишенном рисунка пространстве, давались пересказывающие содержание изображенной сцены подписи в прозе. Внизу печаталось актуальное расписание спектаклей *Hôtel de Bourgogne* на сезон.

Любопытно рассмотреть одно из таких произведений с точки зрения того, что сами актеры театра воспринимали как главное в постановке. Так, в афише к «Протею»[40] ведущую позицию занимает вовсе не первая сцена Арлекина и Меццетена, не их похождения по приезде в Париж, которые ныне кажутся исследователям столь важными, и даже не развернутая пародия на «Беренику» Расина («спектакль внутри спектакля»), но сатира на судебное разбирательство – дело о собаке итальянского актера (Доктора), что порвала плащ парижского клерка. История эта заставляет вспомнить «Сутяг» того же Расина (который, надо заметить, не преминул почтить своим вниманием бургундского «Протея»). Однако центральное положение эпизода в «афише», по всей видимости, свидетельствует о важности не пародийного, но сатирического

Анджело Константини в роли Меццетена. Ателье Ж.Мариетта. Офорт, 36,5х25 см, конец 17 века

компонента в постановках этого театра в глазах его актеров. *Castigat ridendo mores* – смех исправляет нравы – красовалось на занавесе *Hôtel de Bourgogne*. Сатира – «это термометр разума и костыль покалеченного здравого смысла»[41] вторил латинскому девизу Арлекин.

Семья Боннар создала и реализовала немалое количество подобных заказов. Изображения «клейм» к афишам (заметим, что большинство из них было посвящено спектаклям, созданным совместно с Фатувилем) продавались и по-отдельности. Это были изображения Доминика в потешных костюмах на пустом белом фоне (например, «Арлекин – дворянин и продавец камней») или эстампы, представляющие развернутую сцену – «Арлекин во чреве своей матери бочки» из спектакля «Арлекин-великий Визирь» собственного сочинения итальянской труппы. Такие «карточки» выпускали в небольшом формате, для того чтобы поклонник искусства комедиантов мог поместить их в альбом. Иногда печатная продукция раскрашивалась от руки. Изображение, которое продавалось в антикварных лавках, а позднее (с подачи Герарди) перед входом в *Hôtel de Bourgogne* [42], не обязательно было создано представителями этой «торговой марки» – нередко они печатали и продавали эстампы с полюбившимся визуальным клише другого, как правило, анонимного рисовальщика (инвентора), пользуясь выданной им монархом привилегией на торговлю предметами искусства[43]. До 1690-х гг., если

работа не изображала эпизоды спектакля, ее автора установить почти невозможно.

Главным героем этих сцен, приманкой для зрителя, был, конечно же, Арлекин. Коли на эстампе персонаж Бьянколелли представлял себя, а не «играл» кого-то, то он всегда был представлен в цветном костюме из разноцветных ромбов, в волосатой черной маске, с деревянной дубинкой, и в танцевальном движении, подтверждающем его главенствующее положение в игровой действительности. В отличие от правителей государств, земель и финансов, коим прилична величавая статика и отсутствие мелочной суеты, этот гений сцены, напротив – энергичен, порывист и развернут в сложном движении, направляющем конечности во все стороны. Все пространство подмостков – его стихия. Художники точно подметили стремление Арлекина-Доминика неутомимо присутствовать «везде»: коли ноги героя вприпрыжку несут его в одну сторону, то корпус круто развернут в другую; если же он пристально всматривается куда-то вдаль, то ноги (или как минимум одна нога) уже готовятся удирать в противоположном направлении. Так, обязательным свойством изображений Арлекина, которое будет актуально и в XVIII в., станет неустойчивая, балансирующая позиция ног героя, готовых перейти не то в пляс, не то в бег, и рук, сжимающих рукоять деревянной колотушки, одновременно решительно и кокетливо. Заметим, что другим героям эстампов не была свойственна подобная сложно организованная динамичность. Скарамуша или Меццетена изображали в позе «представления публике»: корпус и лицо развернуты на зрителя, одна нога чуть отставлена в сторону, руки раскрыты в широком жесте. Остальных персонажей, большинство из которых игралось уже без маски, маркировали эксцентричная, открытая мимика и костюм, чем специфическая пластика.

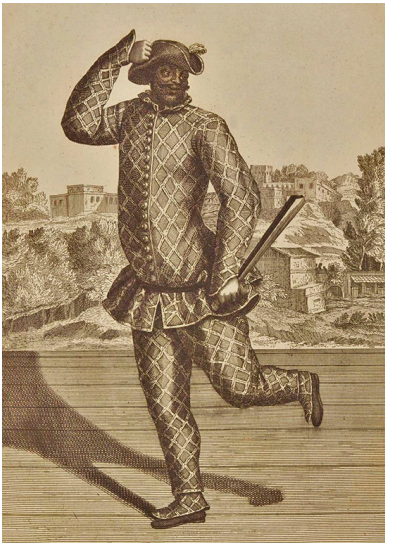
Герарди не только решил продавать произведения парижских графиков в стенах театра, но и заказывал им изображения актеров труппы. Первой большой серией, инициированной капокомико, стала сюита Бернара Пикара «12 образов Итальянского театра»[44] 1696 г. Эти рисунки, позднее гравированные Жаном Мариеттом, все еще сохраняли привычную «канву» повествования (один персонаж пребывал на театральных подмостках, стоя в характерной позе), но в них уже можно почувствовать предвестие эстетики рококо. Пикар начинает сближать изображения актеров с жанровыми зарисовками столичной жизни – пластика и мимика героев, помещенных перед нейтральным задником-декорацией,

схематично изображавшим абстрактный сельский или городской пейзаж или незамысловатый интерьер буржуазного дома, становится мягче, пропорции фигур, которые утопают в изысканных и сложных нарядах последней моды, вытягиваются. Эти изменения касаются даже откровенно гротесковых масок театра – Арлекина, Доктора и Паскарьеля, чьи движения также приобретают бóльшую элегантность и плавность. Рисунок «Эварист Герарди в роли Арлекина из спектакля «Арлекин – Повелитель Луны»[45] иллюстрирует, как энергичная, грубовато-резкая повадка Доминика сменяется танцевальной мелодичностью его молодого преемника. Персонаж буквально худеет и вытягивается, превращаясь в игре актера следующего поколения, взращенного рафинированной парижской культурой[46], из приземистого итальянского работяги в столичного вертопраха.

Многие изобразительные лекала Бернара и Боннара лягут в основу следующего заказа Герарди – иллюстрации к его антологии французских пьес. Выпущенный в издательстве Жана-Батиста Кюссона и Пьера Уитта[47], сборник будет содержать 55 пьес, каждая из которых открывается эстампом. Вплетая разработанные другими художниками пластические инварианты в свои многофигурные композиции, такие мастера, как Ж. Доливет и А. Демаре сделают акцент на визуальных эффектах постановок итальянского театра: гравюра всегда представляет подмостки *Hôtel de Bourgogne*, на которых Арлекин в окружении пышных декораций, в фантастически вычурном костюме императора Луны или верхом на зевесовом орле, словно на огромном индюке, сотоварищи представляют сцену из публикуемого сочинения.

Так, постепенно, складывалась иконография итальянского театра этого периода, чьи изобразительные модусы перейдут в следующее столетие как образец, который будут эксплуатировать или, наоборот, разрушать в своих произведениях Клод Жилло, Антуанн Ватто, их последователи, а также наследники масок второй *Comédie-Italienne*.

Печальная судьба первой *Comédie-Italienne* известна. Итальянский театр под покровительством французского короля мог существовать лишь до тех пор, пока король смеется. К концу столетия пристрастия Людовика XIV заметно менялись: в Фонтенбло лицедеев после 1692 г. не приглашали ни разу, а в Версале их выступления сократились до нескольких спектаклей в год. Главная придворная покровительница и заступница итальянских комедиантов, которой Герарди посвятит свой многострадальный труд, принцесса Палатинская так напишет об этих



Неизвестный мастер. Арлекин.
Офорт, 36,5х25 см.,
вторая половина 17 в.

изменениях: «несчастье бедных актеров в том, что король больше не желает видеть комедий. Пока он ходил на них, это не было грехом. <...> С тех пор, как король больше не ходит на них, это стало грехом»[48].

Слишком многих не устраивал очень вольно живущий итальянский театр, ставший отдушиной для местных драматургов, которые желали позубоскалить и покритиковать своих соотечественников с престижной столичной сцены без необходимости соблюдать строгие законы национального театра. Людовику все чаще доносят о вольностях актеров и «пошлости», что льется с подмостков *Hôtel de Bourgogne*; Поншартрен, министр королевского дома, ссылаясь на монарха, шлет через главу полицейского управления в театр одно предупреждение за другим; наконец, 13 мая 1697 г., согласно личному распоряжению главы французского государства, итальянский театр в Париже закрывают «навсегда» (такова была формулировка в ордонансе короля).

Точная причина закрытия *Comédie-Italienne* по сей день неведома. Считается, что гнев самодержца обрушился на голову актеров в связи с подготовкой комедии «Притворная добродетель», которая, якобы, высмеивала одноименную черту характера его морганатической супруги мадам де Ментенон. Вряд ли в такой напряженной обстановке комедиантам пришла бы в голову мысль выпустить спектакль, который неминуемо должен был рассердить их покровителя. Так или иначе,

Б. Пикар. «Эварист Герарди в роли Арлекина из спектакля “Арлекин – Повелитель Луны”». Бумага, перо, кисть, чернила, акварель, белила, 12,4 x 8 см., Лувр, Париж

Comédie-Italienne была закрыта, а актеры выдворены из Парижа, с условием не приближаться к столице ближе, чем на тридцать лье.

Арлекин сделал во Франции за полтора столетия блестящую карьеру, которая (как и всякая другая) неминуемо должна была закончиться выходом в отставку и почетной пенсией. К несчастью, этот этап в карьере маски пришелся на период служения совсем молодого актера. Французский король в который раз был милостив к своему Арлекину. Людовик не удалил бывшего руководителя труппы из Парижа и разрешил ему продолжить работу над антологией. Подготавливая сборник к печати, Эварист Герарди редактировал и удалял из пьес все, что могло вызвать неудовольствие при дворе, «мыслил его как своеобразное выступление в защиту труппы и надеялся на то, что театру позволят вернуться»[49].

Любопытно, что одним из свойств такой редактуры стало то, что собственный персонаж Герарди в сборнике отчетливо вышел на первый план, тогда как доля участия других масок заметно уменьшилась[50]. Некоторых героев театра, например Полишинеля (Микеланджело Франканцани), который выходил на сцену *Comédie-Italienne* до последнего дня работы театра и был очень любим публикой, юный Арлекин исключил из сборника вовсе. Во многом, такая «элиминация» могла быть связана с тем, что на долю некоторых масок не выпадало достаточно французского текста, их роль игралась по-итальянски или состояла из

разнообразных лацци и скабрезных шуток. Последние составитель точно не мог себе позволить включить в антологию, которую хотел поднести Людовику как залог «чистоты» своего театра. Не менее вероятно также, что Герарди сделал Арлекина героем едва ли не каждой сцены в каждой пьесе не только (или не столько) из тщеславия, но из холодного расчета: пристрастие французского королевского дома к личине Арлекина было известно не только исследователям из XX–XXI вв.

Усилия Герарди не привели к реабилитации труппы. Однако сам актер и его литературное детище сохранили все достижения Доминика для наследников итальянских «актеров Короля» – тех бродячих комедиантов, которые играли после изгнания в провинции и на ярмарочных подмостках Сен-Жермен и Сен-Лоран. А также окончательно утвердили и зафиксировали в глазах местной аудитории неразрывную связь между французской комической сценой и Арлекином – преуспевающим в любых делах (особенно любовного свойства) неунывающим весельчаком, изобретательным и ловким акробатом в пестром костюме и темной маске.

«Царство Арлекина» на подмостках *Comédie-Italienne* в XVII столетии, как и ёмкое определение абсолютизма, данное Людовиком XIV в парижском парламенте, – формулы в равной степени легендарные и символичные. Их достоверность невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть. Однако, фактическая недоказуемость, в данном случае, нисколько не умаляет ценности и исторической точности характеристики явления.

Ма́ксима Короля-Солнце, ставшая для французского народа эталонным определением монархии, была «зафиксирована» лишь спустя века (в 1818 г.) роялистом П.-Э. Лемонте.

Театр Его Арлекинского Величества – столько же плод вдохновенного труда величайшего исполнителя маски, сколько результат писательской деятельности его преемников и поклонников в следующем столетии.

Оба литературных памятника Доминику – его «Записки» и антология Герарди – доносят до нас образ *Comédie-Italienne* второй половины семнадцатого века и одновременно искажают его.

Благодаря влиянию Франции на европейскую культуру в течении XVII–XIX вв., парижская *Comédie-Italienne* и рожденный арлекинскими сочинениями «Театр Арлекина» надолго станет для мира синонимом *Commedia dell'Arte*, вытеснив итальянский оригинал на периферию исторического знания.

[1] Их имена впервые упомянуты в «Масках и Буффонах» 1860 г. М. Санда. См также: *Duchartre P.L.* The Italian Comedy, transl. R.T.Weaver, New York: Dover Publications, Inc. P. 115.

[2] Специально для этой труппы кардинал собирался в 1659 г. учредить в столице постоянно действующий драматический итальянский театр, однако, сделать этого не успел. Об этом, см.: *Moureau F*. Le goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (1680–1750). Paris: PUPS, 2011. P. 27.

[3] *Scott, V*. France // Commedia dell'arte in context / ed.by Ch. Balme, P. Vescovo, D. Vianello. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 80.

[4] Описание этой постановки сохранилось в дневнике Оливье Д'Ормессона, которое цитирует Эмиль Кампардон: *Campardon E*. Les comédiens du Roi de la troupe italienne. Paris, 1880. P. 15.

[5] Среди них: «Королевский балет, представляющий итальянских комедиантов» по либретто Рене Бордье, персонажи которого впрямую соотносятся с составом актеров труппы Андреини-младшего и «Причуды итальянской комедии» (оба – 1636 г.) О них и о «Балете Арлекина» (1613) см.: *McGowan M.* L'art du ballet de Cour en France (1581–1643). Paris, Édition du CNRS, 1963, PP.145–146, 302–303; *H.C. Lancaster*. Relations between French Plays and Ballets from 1581 to 1650 // PMLA, 1916, Vol. 31, No. 3 (1916). PP. 379–394, 389; *Paquot M.* Commedia dell'arte et Théatre bourgeois // Cahiers de l'Association internationale des études francaises. 1963, n°15. P. 238.

[6] Арлекин появляется в тринадцатом «выходе» в «Королевском балете на празднествах в честь Бахуса» (1651). Считается, что его автором был знаменитый либреттист Людовика XIV Исаак де Бенсерад. Указанное издание «Ballet du Roy aux festes de Bacchus, dansé par Sa Majesté au Palais Royal, le 2e jour de May 1651. Paris: P. Ballard, 1651, 1 livret imprimé augmenté de dessins aquarellés et rehaussés de gouache et d'or» хранится в Национальной библиотеке Франции: BnF, Arts du spectacles, Fonds Rondel 8-RA3-92.

[7] С ним можно ознакомиться, в частности, на Интернет-ресурсе «Opéra baroque»: https://operabaroque.fr/BOESSET_DOUAIRIERE.htm

[8] Карло Канту, исполнитель маски первого дзанни Буффетто, был приемным отцом и учителем Доминика.

[9] *Duchartre P.L.* The Italian Comedy. P. 154.

[10] *Comédie-Française* была учреждена королевским указом в 1680 г.

[11] Об этом см.: *Attinger.G.* L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre

français. Paris: Librairie théâtrale; Neuchatel: Editions de la Baconnière, 1950. P. 183.

[12] О репертуаре труппы *Comédie-Italienne* см.: *Moureau F.* De Gherardi a Watteau: présence d'Arlequin sous Louis XIV (Bibliotheque De L' age Classique). Paris: Klincksieck, 1992.

[13] *Gambelli D.* Arlecchino a Parigi. Dall'Inferno alla corte di Re Sole. Roma: Bulzoni, 1993.

[14] В 1684 г. супруга Дофина Мария-Анна-Кристина Баварская напишет для *Comédie-Italienne* специальный устав, регламентирующий ее деятельность, в котором особое внимание уделялось количеству и составу масок сообразно системе амплуа. Согласно ему состав актеров формировался следующим образом: четыре актрисы – две героини и две исполнительницы комических ролей (субретки и служанки), восемь актеров – пара влюбленных, пара стариков, двое слуг для ведения интриги и двое вспомогательных, для исполнения чисто комических ролей. Подробнее см.: Итальянский театр Герарди. В 2-х Т. / Ред.-сост. А.В. Сахновская-Панкеева, отв.ред. П.В. Дмитриев/. СПб.: ГУК «Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека», 2007. Т. 1. С. 17.

[15] Как известно, Мольера упрекали в том, что он брал уроки сценического мастерства у «фарсера» Фьорилли в те годы, что итальянцы делили с труппой великого комедиографа сцену *Petit-Bourbon*. Своего апогея эти нелепые упреки достигли в сочинении господина Буланже де Шалюссе «Эломир-ипохондрик или месть врачей» (1670). Фронтиспис к бездарному пасквилю, который изображает двух одетых в костюм Скарамуша актеров, корчащих рожи перед зеркалом, выполнил Лоран (Вейян)Уэн.

[16] Об этом подробнее см.: Итальянский театр Герарди. Т. 1. С. 40.

[17] Цикл из 10 офортов, 14,8 х 10 см. – приблизительные размеры каждого листа; См., например, в собрании музея Виктории и Альберта в Лондоне. Эстампы традиционно датируют необычайно широко – 1625–75 гг., поскольку в одну труппу художник объединил актеров разных поколений. Так, в цикле Белланжа капитан Спеццаферро, не пересекавший границ Парижа с конца 1640-х гг., соседствует с Тривелином, Арлекином и Бригеллой. Рискнем предположить, что серия выполнена в самом конце 1660-х гг. Именно в это время в компании подвизался некий Спинетта, который исполнял партии Бригеллы, но иногда выходил и в ролях Капитана. Возможно, для этой постановки

имя Капитана Шпаголома было взято Спинеттой в память о прославленном лицедее и основателе парижской труппы.

[18] Очевидно, что, описывая костюм Тривелина для своей знаменитой книги «Маски и Буффоны», Морис Санд имел перед глазами именно это изображение Анри Белланжа. Так, Санд пишет: «Вместо ромбов, расположенных симметрично, у него треугольники только на швах, а солнца и луны разбросаны то тут, то там по ткани» (*Sand M.* Masques et Bouffons (Comédie italienne): texte et dessins, 2 vols. Paris, Lévy, 1860. P. 45.). Однако, по всей видимости, знаменитый французский исследователь комедии дель арте не предполагал, что эстамп является частью целой серии изображений, и подобное облачение – не уникальная примета конкретной маски.

[19] *Arlequin souple comm'un chat dans son comique est délicat* – так выглядит подпись под изображением Арлекина на гравюре Белланжа.

[20] «Чаккона» входила в состав «Балета Наций», сочиненного для пьесы Мольера Жаном-Батистом Люлли.

[21] Об этом упоминает Ф. Муро (*Moureau F.* Le goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (1680–1750). Paris: PUPS, 2011. P. 31.

[22] См.: *Spada S.* Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser: textes, documents, introduction, notes. Naples: Institut universitaire oriental (Casoria, Istituto editoriale del Mezzogiorno), 1969.

[23] Описание этих и многих других игровых нарядов, наряду с изложением самих лацци, см. в русском переводе в работах Майи Молодцовой. Например, *Молодцова М.М.* Комедия дель арте: история и современная судьба. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 282–285.

[24] См.: *Молодцова М.* Комедия дель арте: движение во времени / Сост. и предисл. А.Б. Ульяновой. СПб.: РГИСИ, 2019; *Spada S.* Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser; *Attinger G.* L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français.

[25] То, как Доминик выиграл этот спор при помощи арлекинской пантомимы, излагает каждый историк итальянского театра. Адресуем читателя к интереснейшей монографии Андреа Фабиано, в которой этот анекдот используется в качестве иллюстрации идеи о специфическом отношении французского общества к итальянской театральной маске. См.: *Fabiano A.* La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII[e] siècle. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018. P. 25–26.

[26] Этот эпизод анализирует в своей монографии Вирджиния Скотт. См.: *Scott. V.* The Commedia dell'arte in Paris 1644–1697. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1990. P. 170–171.

[27] Таким исключением, в частности, была жена Бьянколелли Орсола Кортезе, исполнительница партии первой Влюбленной Эуларии. Однако в 1683 г. в театре дебютировала ее дочь Франсуаза (по сцене Изабелла), рожденная и выросшая во французской столице, и потому владевшая галльским наречием как родным, которая сменила Орсолу на посту первой героини.

[28] В комедии «Китайцы» Жана-Франсуа Реньяра и Жюля Дюфрени итальянские актеры объявляют, что их сцена – «центр свободы, источник радости и прибежище от всех домашних огорчений».

[29] *Mazouer F.* Le Théâtre d'Arlequin. P. 180.

[30] Справедливости ради заметим, что плагиат был не единственным музыкальным ресурсом итальянцев. У них были свои музыканты, такие как Ж.-К. Жилье и П. Лоренцани, писавшие для постановок.

[31] Первое однотомное издание увидело свет в 1694 г., второе, из 6-ти томов – 1700 г. Полное его название звучало следующим образом: «Итальянский театр Герарди, или полное собрание всех французских комедий и сцен, игранных итальянскими королевскими актерами во времена их службы у Его Величества».

[32] С 1681 г. труппа начинает вводить написанные сцены на французском языке в свои спектакли; к 1685 г. практически все пьесы уже написаны по-французски, их действие лишь перебивалось импровизациями масок. Во многом это явилось результатом того, что к труппе присоединились две дочери Арлекина-Бьянколелли – Франсуаза и Катарина (Коломбина), которые родились во Франции. Занятно, что «офранцуживание» стало поводом не только для критики со стороны конкурентов, но и для самоиронии. Так, Арлекин, исполняющий роль Шевалье в пьесе «Критика "Дела женщин"», жалуется, что платит деньги, чтобы увидеть итальянцев, но слышит один лишь французский язык.

[33] Обе роли играл Доминик. Для актера, которого не стало в 1688 г., «Банкрот» стал последней успешной премьерой.

[34] «Арлекин-император Луны» (1684), «Арлекин-рыцарь Солнца» (1685) – обе авторства Фатувиля.

[35] Итальянский театр Герарди. Т. 1. С. 125.

[36] Цит.по: *Moureau F.* Le goût italien dans la France rocaille. P. 30.

[37] В старости Фьорилли, оставив при себе маску Скарамуша, перешел на роли отцов, поскольку уже не мог «вытягивать» динамичную партию слуги. После смерти Фьорилли в 1694 г. его роли перешли к Джузеппе Торторитти, Паскарьелю труппы (заметим, что костюмы двух масок были идентичны).

[38] См.: *Moureau F.* Le goût italien dans la France rocaille. P. 35.

[39] Полное название полотна «Французские и итальянские фарсеры, выступавшие на сцене в первые шесть десятилетий XVII в.» – х/м, 96 х 138 см., собрание музея *Comédie-Française*.

[40] См. эстамп из собрания Национальной библиотеки Франции – офорт, печать черной и красной краской 79,6х53,8 см.

[41] Из пьесы «Дело женщин». Цит. по: Итальянский театр Герарди. Т. 1. С. 50.

[42] Об этом. См.: *Moureau F.* Le goût italien dans la France rocaille. P. 81; *Guardenti R.* Iconography of the Commedia dell'arte // Commedia dell'arte in context / ed.by Ch. Balme, P. Vescovo, D. Vianello. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 215.

[43] Например, Боннары продавали описанные в начале статьи эстампы Арни Белланжа, не указывая его авторства, как инвентора. Возможно, отсюда и происходит ошибка Мориса Санда, увидевшего изображение Тривеллина, напечатанного ателье «Орел», вне связи со всей серией работ Белланжа.

[44] Все рисунки, выполненные на бумаге в смешанной технике, входят в собрание Лувра.

[45] Бумага, перо, кисть, чернила, акварель, белила, 12,4 х 8 см., Лувр, Париж.

[46] Тосканец по происхождению, Герарди приехал во французскую столицу совсем юным и был отдан в коллеж де ла Марш, один из старейших в Париже, для изучения риторики и философии.

[47] Гравюры для первого издания выполнял Этьен Жеандье Дероше.

[48] Цит по: Итальянский театр Герарди. Т. 1. С. 10.

[49] Там же. С. 12.

[50] Некоторые маски, к примеру Пьеро, были удалены Герарди из ряда сцен, где они изначально присутствовали. Об этом см.: *Moureau F.* Les types secondarise dans le "Théâtre italien" de Gherardi. Dans l'Art du Théâtre. Mélanges en homage à Robert Garapon. Paris, PUF, 1992. P. 251–252.

Ксения Стольная

Пульчинелла. Рождение маски

Пульчинелла – одно из немногих явлений, напрямую связывающих старинную итальянскую комедию и современность. Это живой носитель традиции, уцелевший даже после реформы Карло Гольдони, фактически упразднившей комедию масок. Он «помнит» XVII в., повозки с бродячими артистами, представления под палящим южным солнцем и свою первую черную полумаску с крючковатым носом. В нем продолжает жить комедия дель арте, интерес к которой так велик сегодня. Но при этом много загадок хранит его овеянная легендами судьба. Разгадать все едва ли возможно, но отчего не поддаться искушению отыскать ключ хотя бы от тайны его рождения?

Происхождение Пульчинеллы

У итальянцев есть выражение *fare il pulcinella*, «пульчинеллить», то есть «менять взгляды». Изменчивость Пульчинеллы отразилась даже в языке. Текучесть – едва ли не единственное свойство, в котором он постоянен. В. Пандольфи отмечал, что «было бы излишней опрометчивостью спешить с включением Пульчинеллы в перечень других масок»[1], поскольку их называют фиксированными типами, они неизменны, тогда как он непрерывно обновлялся. В некотором смысле история этой маски есть история ее рождений.

Происхождение Пульчинеллы – вопрос, который не только не разрешен окончательно, но едва ли в полной мере разрешится когда-либо. Предопределенность отсутствия «правильного ответа» позволяет фантазировать, сочинять гипотезы. Если все существующие версии – только предположения, отчего тогда не рискнуть сделать еще одно? Допустить, что правдивы все! Что он рождался постепенно – как арпеджио, а не как аккорд.

По одной из гипотез Пульчинелла происходит от Маккуса древнеримских ателлан. В ее пользу – внешнее сходство персонажей и «место рождения», южная Италия. А.К. Дживелегов решительно отказывает ей в правдоподобии: «Маккус – Маккусом, а появление маски Пульчинеллы, а также его имени приходится искать не за полторы с лишком тысячи лет от конца XVI в., а где-нибудь поближе»[2]. М.М. Молодцова, комментируя эту версию, цитирует релятивистское высказывание Б. Кроче: «Кто может возразить? Но кто докажет?»[3]. И упоминает (единственный из русских авторов), что наследует Пульчинелла, если верить гипотезе, не только Маккусу, но и Доссенусу, другой маске ателлан.

В древнеримской комедии было четыре основных персонажа: Маккус, Буккус, Паппус и Доссенус. Маккус – глупый, любвеобильный, вечно голодный обжора, которого частенько поколачивают[4]. На голове носит белый колпачок. У маски – большой крючковатый нос. Буккус – персонаж в маске с большим ртом; коварный, злой, бесформенный толстяк. Отличается пузатым профилем (актеры специально набивали костюм и в области живота, и со спины). Паппус – старый злостный развратник. Доссенус – горбун, тщеславный и амбициозный фанфарон, который щеголяет своей мудростью. Помимо этих антропоморфных масок в ателланах действовали также акробаты и мимы. Основной квартет дополняла пятая маска, зооморфная (или даже териоморфная) – Кикирус.

Д. Минаджио. Книга из птичьих перьев. Лист 102. 1618

Это имя напоминает петушиный крик. Внешне маска похожа на голову цыпленка, а ее нос – на клюв.

Едва ли можно быть уверенным, что Пульчинелла впрямую наследует маскам ателлан, для этого нет достаточных оснований. П. Тоски справедливо полагает, что «дзанни и Пульчинелла не являются реликтовыми персонажами римской комедии, но становятся персонификациями пережитков, связанных с праздниками начала года и начала сезонов»[5], а «очевидное сходство между нашими масками и античными исходит из общей этнической колыбели, вынянчившей и тех, и других»[6]. Если же взглянуть на его происхождение не с сугубо научной точки зрения, но с метафорической и даже мистической, можно предположить (или представить), что с Маккусом родился колпачок Пульчинеллы и его глупость, с Буккусом – живот и злость, с Паппусом – любвеобильность и скабрезность, с Доссенусом – горб, с Кикирусом – нос и отчасти имя, ведь *pulcino* по-итальянски означает «цыпленок».

Гипотезу о связи со словом *pulcino* первым в 1699 г. предложил итальянский актер Андреа Перруччи в трактате «Об искусстве представления». Его цитирует А.К. Дживелегов: «Маска Пульчинеллы – слово, которое по-гречески означает похитителя цыплят, – воспроизводила образ крестьянина из Ачерры, древнего города неподалеку от Неаполя»[7]. Возможно ли это доказать? Едва ли. Однако, возвращаясь к версии (метафорической, конечно) о всеправдивости гипотез, предположим

(а точнее, представим), что со словом *pulcino* рождается еще одно важное свойство персонажа – звук его имени. Кроме того, эта версия, при всей ее наивности, подчеркивает особенность внешности Пульчинеллы, его схожесть если не с цыпленком, то, во всяком случае, с птицей. Это – один из признаков его не абсолютной, а частичной, относительной принадлежности миру людей. С одной стороны, он и вправду крестьянин (хотя не без исключений, социальное положение маски разнится), а с другой – персонаж, расположившийся где-то на границе между реальным и фантастическим, здешним и потусторонним.

Происхождение имени Пульчинеллы также связывают с людьми, носящими созвучную фамилию. М. Скерилло пишет о некоем Одо Поличено или Одоне Полличено, племяннике Папы Мартина IV, представителе неаполитанской дворянской семьи, жившем в конце XIII в. Упоминает он и Лучо Пульчинелла[8], викария XVI в. Б. Кроче говорит о человеке по имени Джоан Польчинелла[9]. Документ, в котором он фигурирует, относится к XV в. К.М. Миклашевский вспоминает некую колдунью XV в. по фамилии Пинчинелла[10]. Впрочем, как и Кроче, он это делает не столько в подтверждение гипотезы происхождения имени маски от чьей-либо фамилии, сколько для того, чтобы подчеркнуть ее бесплодность, ведь сам факт существования подобных фамилий ничего не доказывает. Ясно, что слово «пульчинелла» возникло раньше, чем персонаж. С другой стороны, таким образом как бы родилось имя Пульчинеллы. Имя, которое впоследствии обретет тело, характер, костюм – и станет той самой маской.

По другим версиям происхождение имени Пульчинеллы связано с Паоло Чинелли (неаполитанским актером XVI в.) или с веронским патриотом, «беспокойным и гротескным»[11] Пульчинеллой далле Карчери.

Однако М. Скерилло, подробно анализируя эти гипотезы с лингвистической точки зрения, доказывает их несостоятельность[12]. Он предлагает собственную версию происхождения маски, допуская, что в конце XVI в. некий крестьянин из Ачерры прибыл вместе с многочисленными гистрионами, то есть бродячими артистами, наводнявшими тогда площади Италии, в Неаполь. Вероятно, это был человек внешне неприятный, производивший впечатление злодея, но обладавший ярким комическим талантом. Выступать с буффонадами ему полюбилось больше, чем возделывать землю. Он стал зарабатывать на жизнь тем, что веселил публику своими выступлениями, поднимая дух снующим по рыночной площади Пендино носильщикам и горничным. Актер выступал в своей

Л. Бурначчини.
Пульчинелла. XVII в.

крестьянской холщовой рубахе, вытащив ее из брюк (так часто делали юноши, когда им хотелось походить на солдат), подпоясавшись и вооружившись палкой – деревянной шпагой. Его заметил Сильвио Фьорилло, выступавший тогда в образе Капитана Матамороса, и перенял внешний вид, некоторые характерные черты, переработал их и создал новую маску – Пульчинеллу[13]. В подтверждение своей гипотезы М. Скерилло приводит свидетельство знаменитого публициста XVIII в., аббата Галиани[14], которое тот почерпнул в некоем справочнике 1789 г. В нем говорится, что однажды, когда группа актеров комедии дель арте шла в Неаполь, им встретились крестьяне, собиравшие урожай. Они стали подшучивать над комедиантами и завязалась словесная перепалка. Самым остроумным и бойким оказался Пуччо д'Аньелло – парень с длинным носом и забавным выражением лица. Он одержал победу, переговорив актеров, и тогда они пригласили его в труппу. На нем были белые рубашка и штаны. Своей фигуре артист придал карикатурность и комичность. А его имя преобразовалось в Пульчинеллу. А.К. Дживелегов отмечает, что в этой истории есть «некоторые признаки правдоподобия»[15], но опровергает взаимосвязь имен: «Лингвисты считают невозможным превращение имени Пуччо д'Аньелло в Пульчинеллу»[16].

«Пульчинелла рожден в Неаполе»[17], – пишет М. Скерилло. «Он ожил в Ачерре»[18], – констатирует М. Аполлонио, то есть в городке вблизи

Л. Бурначини. Карнавальная повозка. XVII в.

Неаполя. Приведенные выше гипотезы о происхождении маски тоже неизменно связывают ее именно с этим местом. В Ачерре, кстати, даже существует музей Пульчинеллы. Крупнейший современный исследователь маски Доменико Скафольо считает его выстроенным не столько на достоверных данных, сколько на мифе[19]. Но эти гипотезы (как и прочие) – не случайны, так как судьба нашего героя действительно связана с Неаполем. Это родина пульчинелловой души.

Альтернативный вариант происхождения маски предлагает П. Тоски. М.М. Молодцова пишет: «[он] обнаруживает Пульчинеллу в семействе карнавальных образов верхней Италии среди шутовских “духов и привидений”, у которых он [Пульчинелла] заимствовал пронзительный “петушиный” голос, белую рубаху и черную полумаску – типичные атрибуты ряженых с того света. Позднее, когда маска локализовалась в Неаполе, персонаж стал говорить на местном диалекте и приобрел некоторые черты крестьян из Ачерры или Варесоты, приходивших в город на заработки»[20]. И добавляет, что «по справедливому наблюдению Тоски, руководствуясь здравым смыслом, не было необходимости изображать крестьянина “с черным лицом и приапическим носом”, а значит, древние “демонические” и карнавальные приметы облика Пульчинеллы оказались более стойкими, чем новоприобретенные социально-типажные»[21]. О связи маски Пульчинеллы с более ранними

Н. Бонннар.
Полишинель с решеткой и щипцами в руках. 1680–1690-е гг.

карнавальными образами писал также У. Смит: «такие Пульчинеллы встречаются с 1363 года»[22]. О том же пишет А.Д. Брагалья: Пульчинелла – популярный персонаж XIV в., упоминания о котором есть, в том числе, в творчестве поэта Д.Л. де Бони[23]. Предположение Тоски кажется правдоподобным, тем более что в Пульчинелле действительно есть демонизм, которым вряд ли обладали неаполитанские крестьяне. Значит, корни маски глубже. Как пишет А. де Жорио[24], происхождение Пульчинеллы – за пределами истории и окутано мраком тайны. (Автор использует слово *favola*, – оно переведено как «тайна» в согласии с контекстом фразы, но его также можно перевести словами «сказка», «легенда», «выдумка», «ложь», «басня», «притча», и каждое из этих значений отчасти отражает смысл высказывания.)

Б. Кроче пишет о том, что Пульчинелла неопределим, потому что в действительности это целая группа персонажей, объединенных только именем и одеждой – черной полумаской, белым костюмом и шапочкой[25]. Как уже отмечалось, наряд во многом повторял облик тогдашнего крестьянина. Это подтверждает М.А. Чекмарева, ссылаясь на фреску «Апрель – май», находящуюся в Палаццо Скафайя в Ферраре[26]. На ней изображены люди в той одежде, которая станет костюмом Пульчинеллы. А что касается горба – характерной (хотя не обязательной и не постоянной) особенности Пульчинеллы, то можно сказать, что он родился

Ж. Калло. Лист из серии *Balli di Sfessania*. 1621–1623

вместе с Доссенусом, но в действительности, есть вероятность, что горбатым персонаж стал не сразу. На одном из первых изображений Пульчинеллы – у него нет ни горба, ни живота. Уже с брюшком, но все еще с ровной спиной его изображает Л.О. Бурначини. (В похожем облике он предстает на гравюрах Ж. Калло, но они, как известно, не являются иллюстрациями комедии дель арте, и опираться на них неверно[27].) Горбатым Пульчинелла становится на более поздних изображениях: например, в работе Н. Боннара «Полишинель с решеткой и щипцами в руках», датируемой примерно 1680–90-е гг., или на рисунке Дж.Б. Тьеполо «Стоящий Пульчинелла» XVIII в. И этот горб – когда бы он ни появился – не последняя «нота» в бесконечном арпеджио рождений Пульчинеллы.

Ни одна из существующих гипотез не раскрывает во всей полноте вопрос о происхождении маски. Однако из совокупности более или менее точных предположений и догадок складывается «карта» ее рождения. Сумма субъективного образует нечто, близкое к объективному. И среди всех приведенных версий нет почти ни одной, которая совсем ничего не сообщает о том, кто такой Пульчинелла. Но едва ли не красноречивее других – даже не гипотеза – легенда. Она гласит, будто Пульчинелла родился из яйца, созданного двумя ведьмами, потому что им нужен был помощник. Пошли они на это с «благословения» Плутона,

Дж.Д. Тьеполо.
Влюбленный Пульчинелла.
Фрагмент фрески.
1797

короля загробного мира[28]. Это объясняет демоническое начало природы Пульчинеллы. По другой легенде, он также вылупился из яйца, но после этого вступил с цыпленком в интимную связь, а затем убил его и решил съесть. М.А. Чекмарева пишет, что «в это время появился дьявол и произнес заклинание, согласно которому, если Пульчинелла пообедает птицей, то с ним случится то, чего раньше не происходило ни с одним смертным. Так и произошло. Герой оказался беременным и родил яйцо, из которого вылупилось пять одинаковых малышей-Пульчинелл»[29]. Фантастическая история происхождения персонажа иллюстрирует одну из особенностей этой маски – способность «роиться»[30]. Он может раздваиваться, «растраиваться» и так далее, воспроизводя самого себя. Таким образом, Пульчинелла – персонаж, который рожден как бы двумя мирами: реальностью и мифом.

Первые сценарии с участием Пульчинеллы

Считается, что впервые имя Пульчинеллы появилось в сценарии Дж. делла Порта – знаменитого комедиографа (а также врача, философа и алхимика), жившего с 1538-го по 1615-й гг. Он назывался *La Trappolaria,* то есть «Ловушка» или, как перевел К. М. Миклашевский, «Надувательство»[31]. Текст сценария приводит А. Перруччи в книге «Об искусстве

представления»[32], опубликованной в 1699 г. Вероятно, именно на него опирается Миклашевский. Его же упоминает М. Скерилло в книге о комедии дель арте[33], а также, ссылаясь на Скерилло, Б. Кроче[34]. Однако есть и другие версии текста, кардинально расходящиеся с той, которую опубликовал Перруччи. Встречается информация, что впервые комедия была опубликована в Бергамо в 1596 г., но найти оригинал или ссылку именно на это издание в достоверных источниках не удалось. Зато доступен сборник пьес Дж. делла Порта, вышедший в городе Сесса[35] в 1597 г. В него вошли упомянутая *La Trappolaria*, а также *L'Olimpia* и *La Fantesca*. Также существует издание пьесы «Ловушка» 1615 г. Это «комедия в пяти актах в прозе», исполненная во время карнавала в городе Феррара[36]. Текст совпадает с образцом 1597 г. И они отличаются от того, что приводит Перруччи, не только тем, что у него – сценарий, а это именно пьесы. Различие кардинально: не повторяются ни действующие лица, ни сюжет (и в пьесе не упомянут Пульчинелла!). Это разные произведения под одним названием, приписываемые одному автору.

Но на какой первоисточник опирается Перруччи, и насколько можно быть уверенными в его подлинности? Помимо того, что существуют одноименные пьеса и сценарий, самих сценариев тоже несколько вариантов. Как пишет Л.Дж. Клабб, Т. Бельтраме обнаружила пять разных редакций той самой «Ловушки»[37]. К сожалению, это тоже затруднительно проверить и сравнить их между собой. Но если анализировать доступные источники, то первый *из доступных* печатный вариант сценария датируется 1699 г., поэтому гипотеза о том, что Пульчинелла появляется именно у делла Порта и именно в конце XVI в. требует уточнения.

Однако, не исключено, что Перруччи опирается на оригинальный текст 1596 г., и в таком случае важно разобраться, каким впервые предстает Пульчинелла. В сценарии – три акта и три дома, которые населяют тринадцать персонажей. Помимо Пульчинеллы, в комедии действуют Капитан, Туркетта (рабыня), Тарталья (отец), Феделиндо (сын), Донна Лаура (жена Тартальи) и ее слуга, Ковьелло (слуга), Изабелла (куртизанка), Паскуарьелло (слуга), Песпиче (слуга), Пимпинелла (служанка), Ревендиторе (продавец). Пульчинелла обозначен как *mercadante*, то есть торговец, купец, но проявляет он ключевые свойства – глупость, незадачливость – второго дзанни (на севере это Арлекин).

Сценарий начинается с того, что Капитан подходит к дому Пульчинеллы, Пульчинелла исполняет лацци, а затем выходит ему навстречу. Завершается первый акт старшим дзанни – умным и хитрым Ковьелло,

Дж.Д. Тьеполо. Образы Пульчинеллы. 1790-е гг.

насмешкам которого подвергается Пульчинелла, бросающий в него за это горсть муки. Персонаж несет в себе в первую очередь комическую функцию, – недаром роль начинается с лацци. И в меньшей мере – сюжетообразующую. Главным образом, Пульчинелла, сам того не понимая, совершает глупые поступки, которые приводят к результату, обратному задуманному.

В первой половине XVII в. появляются также литературные произведения с участием Пульчинеллы. Например, поэма *Viaggio di Parnaso* («Путешествие по Парнасу») Д.Ч. Кортезе 1621 г., где он выступает в сцене представления на празднике[38]. М. Скерилло отмечает, что Пульчинелла здесь комичен, но не глуп, и что он любимец публики. Первый сценарий и первая поэма, где упоминается Пульчинелла, входят в противоречие друг с другом, предвосхищая дальнейшую судьбу маски – изменчивой и парадоксальной.

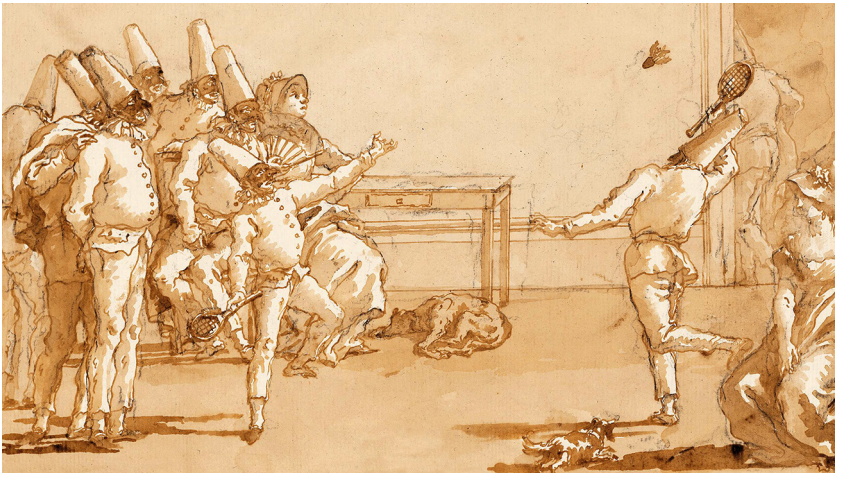
В 1621–1622 гг. появились *Balli di Sfessania* («Танцы Сфессаньи») Жака Калло. На одном изображении Пульчинелла представлен танцующим с Лукрецией. Кстати, ее сокращенное имя на неаполитанском диалекте звучит как *Zeza*, на что обращает внимание Б. Кроче, и добавляет, что в некоторых последующих сценариях жена Пульчинеллы носит как

раз это имя[39]. Существует даже книга Д. Рэа *Pulcinella e la canzone di Zeza* («Пульчинелла и песня Дзедзы»), изданная в 1968 г. Другие популярные имена его возлюбленных – Розетта, Пимпинелла, Пупарелла.

В 1628-м вышла книга знаменитого комедианта П.М. Чеккини (современника и, вероятно, партнера Сильвио Фьорилло[40]) *Frutti delle moderne commedie et avvisi a chi le recita* («Плоды современных комедий и советы исполняющим их»), где встречается небольшая главка под названием *Policinella*[41]. Чеккини пишет о Пульчинелле пренебрежительно, отмечая (уже в 1628 г.!), что маска не приобрела сколько-нибудь фиксируемого содержания[42]. Возможно, Пульчинелла фигурирует в появившейся в том же году комедии В. Веруччи *La Colombina* («Коломбина»), но это требует уточнения, так как сведения о ней противоречивы, а оригинал труднодоступен.

Первой пьесой, в название которой вынесено имя Пульчинеллы, справедливо считается комедия Сильвио Фьорилло *La Lucilla Costante con le Ridicule Disfide, e Prodezze di Policinella.* М.М. Молодцова переводит это как «Постоянство Лучиллы с потешными выходками и доблестными проделками Пульчинеллы»[43]. Пьеса была издана в 1632 г., но Б. Кроче предполагает, что, возможно, написана она раньше[44]. Есть также версия, что он сочинил комедию еще в 1609-м, а в 1632-м г., уже после его смерти, она была опубликована (С. Фьорилло умер в 1632 г.).

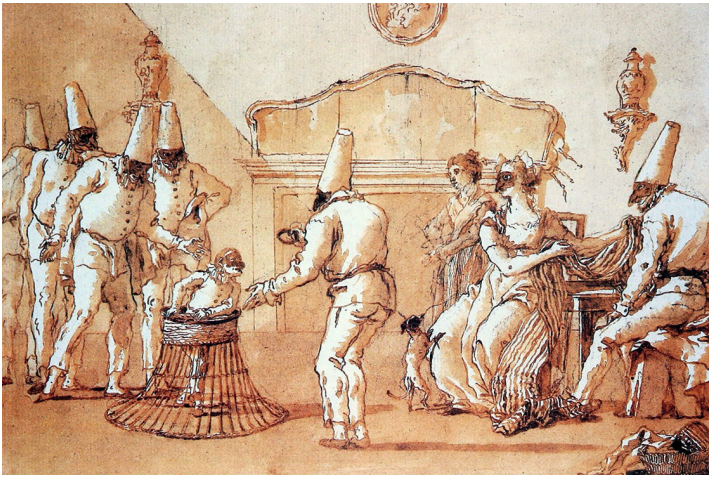
Действие происходит в Капуа – городе, где родился актер и драматург. Пьеса оснащена прологом, что характерно и для ученых комедий, и для представлений комедии дель арте. Пульчинелла здесь один из главных персонажей. И, если в «Ловушке» его линия строилась преимущественно на пластических лацци, в «Лучилле» персонаж более многословен, и то, что́ он произносит, тоже имеет значение. Отдельные фразы и вовсе звучат пророчески. Например, герой говорит: *Ahime ca so' muorto, sto buono a così*, – что на неаполитанском диалекте означает «Увы, я умер, – у меня это хорошо получается» или «… и хорошо себя в этом чувствую»[45]. Это не только звучит комично, но свидетельствует о способности Пульчинеллы легко преодолевать границы сущего, о его таланте к смерти и к бессмертию одновременно. (Как было сказано в одной неаполитанской газете, этот персонаж готов к экстремальным ситуациям, которые ставят его между жизнью и смертью, потому что он – странник между мирами, и что бы ни случилось, он всегда окажется дома[46]). Или, например, такая фраза: *Qui giaccio e più non son quello che fu pria*, – то есть «Вот я лежу, и я уже не тот, кем был прежде», говорящая



Дж.Д. Тьеполо. Образы Пульчинеллы. Ок. 1791

о пульчинелловой изменчивости. Или, например, ему то и дело кричат: *Animo! Animo, animo e cuore!* – призывая его не терять силы духа. *Animo* – обозначает «душа», «дух», а cuore – «сердце». В контексте грядущей жизни маски эти слова обретают многозначность и символический смысл: будто создатель (или, по крайней мере, один из создателей Пульчинеллы) пророчит ему стать душой и сердцем неаполитанского театра. Пророчество будет исполнено.

В «Лучилле» Пульчинелла сталкивается с Капитаном Матаморосом. В пятом акте между ними происходит дуэль. Сцена комичная, в ней нет подчеркнутого социального пафоса или драматизма. Оба героя здесь выглядят смешными и нелепыми. Но все-таки столкновение Пульчинеллы с Капитаном, пусть шуточное, рифмуется с конфликтом итальянцев (неаполитанцев, в том числе) с испанцами, которые властвовали над большей частью территории современной Италии в XVI–XVIII вв. Это своего рода пролог его судьбы: неаполитанцы станут ассоциировать себя с ним, он будет говорить от их лица и защищать свободу простого человека. «Пульчинелла – защитник общества, который выступает как страж, оберегающий людей от угнетения, нападений и угроз, под комическим фасадом маски скрывается борьба – этническая, идеологическая, национальная»[47], – скажет о нем Д. Скафольо, крупнейший исследователь маски. Парадоксально, что уже на заре своей биографии



Дж.Д. Тьеполо. Образы Пульчинеллы. Ок. 1791

Пульчинелла – персонаж, который и сам зачастую будет проявлять себя как злодей, обнажая заключенную в нем демоническую силу, – оказывает злу сопротивление.

Конфликт между Пульчинеллой и Матаморосом выражен также в языке: один то и дело переходит на неаполитанский диалект, другой выдает бравае тирады на испанском. В дальнейшем эта особенность комедии дель арте (почти каждая маска имела свой характерный диалект) перешла в диалектальный театр, одной из самых ярких фигур которого станет Пульчинелла.

Спустя два года после публикации пьесы Фьорилло, в 1634 г., Дж. Ч. Монти издал комедию *Il servo finto*, то есть «Фальшивый слуга». М. Скерилло предполагает, что она исполнялась еще до публикации[48]. Здесь Пульчинелла снова предстает даже не глупцом, а скорее «глупышом», дурачком и недотепой. Встречаясь с Панталоне, королевским врачом, он просит его о помощи – с ним случилась какая-то болезнь, из-за которой ночами ему не спится. Выясняется, что имя коварному недугу – любовь. Пульчинелла страдает от безответного чувства к девушке. В этой (одной из первых пьес с его участием) он проявляет свою влюбчивость, что станет неотъемлемым качеством его натуры. Кроме того, Пульчинелла здесь еще и обжора, сладкоежка, что также прирастет к его характеру в дальнейшем.

Первые исполнители маски Пульчинеллы

Как бы ни была неуловима, инфернальна и таинственна маска Пульчинеллы, она конкретна и как бы «осязаема»: подлинное существование персонажа возможно лишь тогда, когда этот противоречивый дух воплощается в теле актера. Принято считать, что первым исполнителем Пульчинеллы был актер и драматург Сильвио Фьорилло, прославившийся в образе Капитана Матамороса (*ammazza-mori*, то есть «убивает мавров»). Об этом пишет К.М. Миклашевский. Автор не указывает источник, но если он достоверен, то Пульчинелла создан Фьорилло в XVI в., то есть за несколько десятилетий до публикации первой его пьесы с участием этой маски. А.К. Дживелегов утверждает, что Сильвио Фьорилло придал «окончательную отделку» Пульчинелле «и во внешности и в характере»[49]. П.Л. Дюшартр[50] называет Фьорилло одним из главных Пульчинелл XVII в., очевидно, имея в виду его как исполнителя. Однако, есть и другая точка зрения: возможно, Фьорилло действительно сформировал Пульчинеллу, но как драматург, а не как актер. Об этом первой из русских исследователей пишет М.М. Молодцова[51].

L'inventore, то есть изобретателем маски, называет его актер П.М. Чеккини в книге 1628 г.[52]. Вслед за ним эту мысль повторяют многие, в том числе А. Перруччи[53], на которого ссылается в свою очередь Б. Кроче[54] и другие. «Только из-за этого утверждения веками повторяют, что Капитан Маттаморос – изобретатель Маски [Пульчинеллы]»[55], – отмечает Брагалья. Действительно, первоисточник – высказывание Чеккини, которое требует проверки, доказательств. Тем более, что он не уточняет, в чем состояло «изобретение».

Самое раннее упоминание Фьорилло-актера встречается в 1590 г. Однако в нем не сказано, что он – исполнитель Пульчинеллы[56]. В. Пандольфи, фиксируя состав труппы *Uniti* («Объединенные») в 1614 г., называет состоявшего в ней тогда С. Фьорилло исполнителем роли Капитана Матамороса[57]. В комедии дель арте актер, как правило, не менял маски и, выбрав одну, оставался верной ей всю жизнь. Но даже если менял или выступал в двух образах, отчего это не зафиксировано в списке участников труппы? И почему на фронтисписе книги с его пьесой *La Lucilla costante con le ridicule disfide, e prodezze di Policinella* Фьорилло изображен в обличии Капитана, а не Пульчинеллы? (Вероятно, это тот же портрет, который был впервые опубликован в книге 1608 г.[58].) И отчего Ф. Бартоли в книге *Notizie storiche de' comici italiani* («Исторические

Дж. Д. Тьеполо.
Уходящий Пульчинелла.
Фрагмент фрески.
1797

сведения об итальянских актерах», 1781г.) упоминает Фьорилло исключительно как драматурга и исполнителя Маттамороса?[59]

А. Дж. Брагалья пишет, когда Фьорилло играл Пульчинеллу, один из его сыновей изображал Капитана, и что участие Пульчинеллы в представлениях было исключительным[60], то есть редким. Автор не предлагает ссылки на источник, – возможно, это его личное мнение (в других доступных исследованиях не встречается подобных свидетельств). Но зачем тогда Фьорилло пишет пьесу, в которой есть и Маттаморос, и Пульчинелла, если играет обоих? Почему «один из сыновей» заменяет его в роли, подарившей ему славу, а не выступает в новом образе? И, наконец, если участие Пульчинеллы – исключительно, то можно ли говорить об изобретении маски, об «окончательной отделке» и о том, что Фьорилло – один из главных первых исполнителей?

Гипотезы почти не предлагают доказательств, опираются на веру. Наиболее правдоподобной видится следующая версия (она будет предложена впервые). По всей вероятности, Фьорилло действительно был одним из первых Пульчинелл. Если бы он имел отношение к маске исключительно как драматург, едва ли его назвали бы изобретателем.

Дж.Д. Тьеполо. Два Пульчинеллы. 1790-е гг.

Его пьесу *La Lucilla Costante* датируют по-разному, но не ранее 1609 г., а к этому времени уже опубликована «Ловушка» Дж. делла Порта (впрочем, и здесь требуется поиск оригинального издания 1596 г.). Кроме того, Чеккини публикует свою книгу за четыре года до выхода в свет комедии Фьорилло и в тот момент, когда уже существует «Путешествие по Парнасу» с участием Пульчинеллы. Однако как исполнитель он, вероятно, не слишком преуспел. О том, что Матаморос был непревзойденным, говорится чуть ли не при каждом упоминании Фьорилло, но нет комментариев о его исполнении Пульчинеллы.

Вероятно, исполнение Фьорилло коррелирует с тем, каким он представил Пульчинеллу в своей пьесе. Повторим, что это слуга, глупый, трусливый, отчасти даже жалкий, обжора, сладкоежка, тем не менее, вынужденный вступить в поединок с Капитаном Матаморосом. Сражение получается комичным. Но за несерьезностью типичных для комедии дель арте дурачеств обнаруживается конфликт, в котором Пульчинелла, как умеет, борется со злом. Таким образом, Фьорилло насыщает маску качествами, в дальнейшем обретшими устойчивый характер. В этой пьесе Пульчинелла показан без своей тени, без «инфернального хвоста», если можно так сказать, – это скорее забавный недотепа, нежели тот

Дж.Д. Тьеполо.
После попойки 1790-е гг.

зловещий персонаж, который, по легенде, вступил в интимную связь с цыпленком, а потом его съел. В нем много типично человеческого, пусть и преувеличенного, представленного в сатирическом ключе.

Вероятно, на исполнение Пульчинеллы мог повлиять образ Капитана Матамороса. На портрете в книге *La Lucilla Costante* Фьорилло изображен именно в этой роли. На нем нет маски, фигура кажется сухопарой, но облаченной в пышный костюм, создающий иллюзию объема тела. Благодаря одежде и специфической позе он занимает много места в пространстве, захватывает его собой. Лицо при этом маленькое, узкое, с острым подбородком, «упышненное» усами, короткой бородой и укрупненное шляпой. Широкий воротник, плащ через плечо. Он стоит вполоборота, взгляд надменный и холодный, поза демонстративно-воинственная: одна нога выдвинута вперед, ладонь сжимает шпагу. При этом есть в нем едва заметное кокетство, надменное самолюбование. И в позе, и во взгляде присутствуют изысканность, изящество.

Внешний облик этой маски мог отразиться на Пульчинелле. Если Фьорилло в действительности носил усы и короткую бороду, ими неизбежно наделялся и его герой. На некоторых изображениях Пульчинелла

предстает именно таким. С усами, бородой или бакенбардами его можно увидеть на иллюстрации неизвестного художника 1618 г., опубликованной в диссертации М.А. Чекмаревой[61], а также на таких картинах как «Пульчинелла и Коломбина» А. Маньяско (1-я половины XVIII в.), «Пульчинелла» Э. Мане (1874) , «Пульчинелла и Арлекин» П. Пикассо (1920) и других. Разумеется, все эти авторы не опираются прямо на Фьорилло, но продолжают традицию, которая зародилась еще в начале XVII в. – тогда же, когда появился сам Пульчинелла как герой комедии дель арте. На то, что в первый период своего существования он носил «черную полумаску с длинными усами и бородой»[62] указывает также книга *Almanacco Illustrato delle Maschere Italiane: dalla Loro Origine sino ai Nostri Tempi*, однако не уточняется источник.

Не исключено, что Капитан мог повлиять на Пульчинеллу и пластически. Об этом, в частности, пишет М.М. Молодцова[63]. На некоторых изображениях присутствует очевидное сходство в позах этих персонажей: например, на гравюре Ж. Калло «Дзанни», на уже упомянутой картине Э. Мане «Пульчинелла» (1874) и других. Впрочем, на картине Мане изображена скорее французская версия Пульчинеллы – Полишинель, причем в позднем изводе. Это не совсем типичные портреты и не вполне соответствующие характеру маски, однако, возможно и они продолжают некую традицию, заданную первыми исполнителями, в первую очередь Фьорилло, так как других актеров, играющих помимо Пульчинеллы еще и Капитана, не было. Очевидно, Матаморос был более собранным, более широким и четким в движениях. Пульчинелла в соответствии со своим происхождением и социальным статусом обладал более грубыми манерами, неуклюжестью, отсутствием характерной для Капитана выправки. Наиболее узнаваемой пластической особенностью последнего можно назвать позицию ног – широко расставленных, с одной чуть выставленной вперед. Возможно, именно это, а также «объемность», то есть способность занимать собою большую часть пространства, Фьорилло перенес в исполнение своей второй маски.

Фьорилло был знаменит тем, как играл Капитана. Для того, чтобы не быть узнанным в своем новом качестве и представлять не «Матамороса в костюме Пульчинеллы», а нового героя, он мог изменить голос. То, что Пульчинелла зачастую говорит в нос, и для этого «исполнитель иногда держит во рту особое приспособление»[64], как пишет А.К. Миклашевский, косвенно подкрепляет гипотезу.

Дж.Д. Тьеполо.
Стоящий Пульчинелла.
1790-е гг.

Бесспорного во взаимоотношениях Сильвио Фьорилло и Пульчинеллы не много. Но, безусловно, верным представляется мнение Б. Кроче о том, что он дал первый импульс, толчок развитию маски.

Если Сильвио Фьорилло считается изобретателем Пульчинеллы, то актера Андреа Кальчезе по прозвищу *Ciuccio* (Чуччо, в переводе «Ослик») называют *il perfezionatore.* На русский язык это слово можно перевести как «совершенствователь», причем, не просто «сделавший лучше, чем было прежде», а «приведший к идеалу». А. Перруччи говорил о «совершенстве» *(perfezione)* Кальчезе[65], а А. Дж. Брагалья отмечает, что самым знаменитым Пульчинеллой 1-й половины XVII в. был Чуччо[66].

Первое упоминание Кальчезе встречается в 1615 г. в связи с роспуском труппы из-за смерти ее руководителя, капокомико Карло Фреди[67]. С 1618 г. актер выходит на сцену в маске Пульчинеллы и под прозвищем Чуччо, а в 1619-м объединяется с Амборджо Буономо, знаменитым Ковьелло. Известны его выступления во Флоренции, в Риме и, главным образом, в Неаполе, где в 1656 г. он умер во время эпидемии чумы.

Наиболее существенно предположение, что именно Чуччо был первым исполнителем Пульчинеллы, игравшим в маске, ставшей впоследствии канонической[68]. И, возможно, он даже передал ее одному из своих учеников, положив начало традиции «переселения» маски от отца к сыну, от учителя к ученику. Она не всегда соблюдалась, но история знает

Дж. Д. Тьеполо. Триумф Пульчинеллы. 1760–1770

подобные примеры (существует легенда, что в конце XIX столетия так, из рук в руки, Сальваторе Петито, знаменитый Пульчинелла, передал маску своему сыну и преемнику Антонио Петито).

Вероятно, Кальчезе был образованным человеком, возможно даже юристом[69]. Брагалья в подтверждение того, что актер к тому же был поэтом[70] приводит в своей книге написанный им сонет (не указывая источник). Известно, что он бывал в Риме и выступал там под маской Пульчинеллы, но разнятся сведения о том, пользовались ли представления успехом. Перруччи пишет, что Чуччо представал перед публикой «в двойственной личине»[71]: то круглым дураком, то умным лукавцем. «Публика почувствовала фальшь такой маски»[72], – цитирует его А.К. Дживелегов, и Кальчезе убрал из игры эту вариативность, так что его Пульчинелла стал глупым, и только, что позволило вернуть благосклонность публики. Д. Скафольо иначе трактует эту историю и считает, что римские выступления Чуччо провалились, потому что он, играя неаполитанского крестьянина, показывал его остроумным, а это расходилось с представлениями публики о южанах и, в первую очередь, неаполитанцах[73]. То есть недовольство зрителей было вызвано не тем, что актер представлял характер двойственным, наделяя его то одними, то другими свойствами, а тем, что выходил за пределы сложившегося

стереотипа. Эта версия кажется правдоподобной, тем более что такие предрассудки существуют до сих пор. Играл Чуччо с большой естественностью и грацией[74] и был популярным актером[75]. Вместе с Кальчезе выступал его друг Амборджо Буономо, взявший на себя роль первого дзанни – Ковьелло. Главным в их сценках были не пластические лацци, а словесные шутки и остроты, в том числе на политические темы, которые они сочиняли в процессе игры, бесконечно импровизируя[76].

Значимое достижение Кальчезе – его ученики и последователи, один из которых, Микеланджело Фраканцани, стал первым Пульчинеллой, отправившимся во Францию. Именно его считают создателем французской версии маски – Полишинеля[77]. В книге *Almanacco Illustrato delle Maschere Italiane: dalla Loro Origine sino ai Nostri Tempi* говорится, что Сильвио Фьорилло «извлек этого персонажа [Пульчинеллу] из небытия»[78], но эти слова скорее характеризуют Андреа Кальчезе, потому что именно с него началась активная «земная» жизнь маски. Как сказано у М.М. Молодцовой, она «зажила»[79].

К.М. Миклашевский сетовал на то, что главный вопрос комедии дель арте – вопрос исполнения, актерской техники – никогда не изучался подробно, и «никто еще не давал полного объяснения, каким образом схематические данные сценария воплощались на сцене»[80]. С тех пор ситуация, если и улучшилась, то незначительно, так как исследователи имеют дело с примерно одним и тем же ограниченным набором первоисточников. Тем не менее, обнаружение хотя бы одной новой детали об актерах дель арте и их игре стоит того, чтобы возвращаться к этой теме.

Воссоздать первый период жизни маски Пульчинеллы во всей полноте и хронологической последовательности едва ли возможно, однако, на примере первых комедий и книг с упоминанием персонажа можно убедиться в том, что Пульчинелла с самого начала постепенно набирал ряд свойств, дававших маске возможность развиваться в самых разных направлениях. Первые исполнители маски наделили его противоречивыми свойствами: он и глуп, и умен, и труслив, и в то же время вступает в бой с врагом. Пульчинелла быстро выходит за пределы Неаполя и отправляется на север, а затем и во Францию, преодолев границы своей предполагаемой родины и став «гражданином мира»[81], но не растеряв при этом неаполитанской дух. Он выступает как второй дзанни, комический персонаж, но в то же время сразу обретает социальную значимость человека из народа, совершает политические выпады. И с первых же своих появлений предстает как парадоксальный персонаж, в котором

заключено сразу несколько разных пульчинелл. Именно это, еще при рождении полученное свойство, во многом определит его судьбу, полную метаморфоз, и то самое ядро маски, ее душу. *L'anima allegra (веселая душа)* в его случае окажется *l'anima volubile,* то есть *душой переменчивой.*

[1] Цит. по *Молодцова М.М.* Комедия дель арте: Движение во времени. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2019. С. 139.

[2] *Дживелегов А.К.* Итальянская народная комедия: Искусство итальянского Возрождения: театр, литература, живопись, ваяние, зодчество. М.: ГИТИС, 2015. С. 146.

[3] *Молодцова М.М.* Указ. соч. С. 140.

[4] *Pezzella F.* Le maschere atellane in alcune statuette fittili del Museo Provinciale Campano do Capua / A cura di Giuseppe Dell'Aversana. // Atti del Convegno : Le scene dell'identità : Primo incontro della drammaturgia e teatro. Frattamaggiore: Tipografia Cav. Mattia Cirillo, 2000. P. 22–30.

[5] Цит. по *Молодцова М.М.* Указ. соч. С. 140.

[6] Там же.

[7] *Дживелегов А.К.* Указ. соч. С. 148.

[8] *Scherillo M.* La Commedia dell'arte in Italia: Studi e profili. Firenze: Roma: Torino: Loescher, 1884. P. 68.

[9] *Croce B.* I teatri di Napoli: secolo XV-XVIII. Napoli: Presso Luigi Pierro, 1891. P. 46.

[10] *Миклашевский К.М.* La Commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий: книга, содержащая историю и догму этого вида театральных представлений, образцы сценариев, монологов и диалогов, библиографический указатель и иллюстрации. М.: Изд. группа Navona, 2017. С. 79.

[11] *Smith W.* The commedia dell arte. A study in Italian popular comedy. New York: Columbia university press, 1912. P.11.

[12] *Scherillo M.* Op. cit. P. 67.

[13] Ibidem. P. 57–58.

[14] Ibidem. P. 58–59.

[15] *Дживелегов А.К.* Указ. соч. С. 147.

[16] Там же.

[17] *Scherillo M.* Op. cit. P. 3.

[18] *Apollonio M.* Storia della commedia dell'arte. Firenze : Sansoni, 1982. P. 197.

[19] *Domenico Scafoglio*: Pulcinella diventerà patrimonio Unesco [Risorsa elettronica] // *La città*. URL: https://www.lacittadisalerno.it/cultura-e-spettacoli/domenico-scafoglio-pulcinella-diventer%C3%A0-patrimonio-unesco-1.2338162 (дата обращения: 15.01.2021).

[20] *Молодцова М.М.* Указ. соч. С. 140.

[21] Там же.

[22] *Smith W.* Op. cit. P. 11.

[23] *Bragaglia A.G.* Pulcinella. Firenze: Sansoni, 1982. P.32.

[24] *De Jorio A.* La mimica degli antichi investigiata nel gestire napoletano. Napoli: Dalla stamperia e cartiera del Fibreno, 1832. P. 319–320.

[25] *Croce B.* Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia: Ricerche ed osservazioni. Roma: Ermano Loescher, 1899. P. 1–2.

[26] *Чекмарева М.А.* Персонажи комедии дель арте в западноевропейской живописи и графике первой половины XX века : иконография и интерпретация : дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствовед.: специальность 17.00.04 – искусствоведение. М.: 2008. С. 50.

[27] *Миклашевский К.М.* Указ. соч. С. 15.

[28] *Mancini A.* Le origini di Pulcinella, la maschera più venerata a Napoli [Risorsa elettronica] // *Voce di Napoli*. URL: https://www.vocedinapoli.it/2017/02/01/le-origini-pulcinella-la-maschera-piu-venerata-napoli/ (дата обращения: 15.01.2021).

[29] *Чекмарева М.А.* Указ. соч. С. 54.

[30] *Молодцова М.М.* Указ. соч. С. 140.

[31] *Миклашевский К.М.* Указ. соч. С. 106.

[32] *Perrucci A.* Dell'arte rappresentativa premediate : e dall'improviso. Napoli: Stampa di Michele Luigi Mutio, 1699. P. 352–362.

[33] *Scherillo M.* Op. cit. P. 9.

[34] *Croce B.* Op. cit. P. 56.

[35] *Della Porta G.* Delle commedie di Giovanbattista della Porta Napoletano: in 4 vol. V. 4. Napoli: Nella Stamperia e a spese di Gennaro Muzio Erede di Michele Luigi, 1726. P. 131.

[36] Там же. P. 141.

[37] *Clubb L.G.* Giambattista Della Porta : Dramatist. New Jersey: Princeton University Press, 1965. P. 306.

[38] *Cortese G.C.* Viaggio di Parnaso: Poema. Napoli: Camillo Cauallo, 1645. P. 60.

[39] *Croce B.* Op. cit. P. 13.

[40] *Молодцова М.М.* Указ. соч. С. 142.

[41] *Cecchini P.* Frutti delle modern comedie et avisi a chi le recita. Padova: Appresso Guaresco al Pozzo dipinto, 1628. P. 34–36.

[42] Цит. по *Croce B.* Op. cit. P. 65.

[43] *Молодцова М.М.* Указ. соч. С. 142.

[44] *Croce B.* Op. cit. P. 11.

[45] *Fiorillo S.* La Lucilla costante. [Risorsa elettronica] // URL: http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/FIORILLO%20Silvio__La%20Lucilla%20costante__null__U(13)-D(2)__Unavailable__5a.pdf (дата обращения: 19.12.2017).

[46] *Mancini A.* Op. cit. (дата обращения: 19.12.2017).

[47] Цит. по Corporeality and Performativity in Baroque Naples: The Body of Naples / edit. by A. Giardino. – Lanham: Lexington Books, 2017. P. 75.

[48] *Scherillo M.* Op. cit. P. 9.

[49] *Дживелегов А.К.* Указ. соч. С. 148.

[50] *Duchartre P.L.* The Italian comedy. The improvisation scenarios lives attributes portraits and masks of the illustrious characters of the commedia dell' arte. Bombay: Harrap, London, 1939. P. 222.

[51] *Молодцова М.М.* Указ. соч. С. 142.

[52] Цит. по *Croce B.* Op. cit. P. 19.

[53] *Perrucci A.* Op. cit. P. 293.

[54] *Croce B.* Op. cit. P. 65.

[55] *Bragaglia A.G.* Op. cit. P. 78.

[56] Ibidem. P. 77.

[57] *Pandolfi V.* La commedia dell'arte: in 6 vol. Vol. 2 / Storia e testo a cura di Vito Pandolfi. Firenze: Sansoni antiquariato, 1959. P. 254.

[58] *Молодцова М.М.* Указ. соч. С. 142.

[59] *Bartoli F.* Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti : in 2 vol. V. 1. Padova: Per li conzatti a S. Lorenzo, 1781. P. 223.

[60] *Bragaglia A.G.* Op. cit. P. 83.

[61] *Чекмарева М.А.* Указ. соч. С. 257.

[62] Almanacco illustrato delle maschere italiane dalla loro origine sino ai nostri tempi / edit. Edoardo Sonzogno. Milano: L'ufficio dello Spirito Folletto, 1864. P. 56.

[63] *Молодцова М.М.* Указ. соч. С. 142.

[64] *Миклашевский К.М.* Указ. соч. С. 108.

[65] *Perrucci A.* Op. cit. P. 293.

[66] *Bragaglia A.G.* Op. cit. P. 89.

[67] *Calcese Andrea* [Risorsa elettronica] // Istituto dell'Enciclopedia italiana. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-calcese_(Dizionario-Biografico) (дата обращения: 15.01.2021).

[68] *Bragaglia A.G.* Op. cit. P. 92.

[69] *Dominici B.* Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani: Non mai date alla luce da Autore alcuno: in 3 vol. V. 3. Napoli: Per Francesco, e Cristoforo Riccardi, Stampatori del Real Palazzo, 1753. P. 87.

[70] *Bragaglia A.G.* Op. cit. P. 90–91.

[71] Цит. по *Дживелегов А.К.* Указ. соч. С. 149.

[72] *Дживелегов А.К.* Указ. соч. С. 149.

[73] Una stagione di onori e di studi. [Risorsa elettronica] // Pulcinella Candidatura Unesco. URL: http://www.pulcinella-candidaturaunesco.it/una-stagione-di-onori-e-di-studi-1989-1991/ (дата обращения: 15.01.2021).

[74] *Perrucci A.* Op. cit. P. 293.

[75] *Bragaglia A.G.* Op. cit. P. 91.

[76] *Молодцова М.М.* Указ. соч. С. 143.

[77] *Bragaglia A.G.* Op. cit. P. 92–96.

[78] Almanacco illustrato delle maschere italiane dalla loro origine sino ai nostri tempi / edit. Edoardo Sonzogno. Milano: L'ufficio dello Spirito Folletto, 1864. P. 55.

[79] *Молодцова М.М.* Указ. соч. С. 143.

[80] *Миклашевский К.М.* Указ. соч. С. 183.

[81] Una stagione di onori e di studi. [Risorsa elettronica] // Pulcinella Candidatura Unesco. URL: http://www.pulcinella-candidaturaunesco.it/una-stagione-di-onori-e-di-studi-1989-1991/ (дата обращения: 15.01.2021).

Елена Дунаева

Мариво и Арлекин. Истоки стиля

1720 – год рождения Мариво драматурга. В тот год много чего происходило в Париже. Все говорили о марсельской чуме, начавшейся летом, охватившей Прованс и юг Франции. Одни считали ее проклятьем и небесной карой Филиппу Орлеанскому, регенту при малолетнем Людовике XV за беспримерное распутство и разгул двора. Другие поддерживали Филиппа Орлеанского, симпатизируя его жизнелюбию, попыткам противостоять тирании и внести порядок и законность в ведение государственных дел.

Регент, между прочим, сделал образование в Сорбонне бесплатным, открыл королевскую библиотеку для широкого посещения и собрал прекрасную коллекцию картин. Иные не думали ни о чем подобном, считая настоящей чумой финансовую катастрофу, в которую вверг доверчивых французов изгнанный из Англии и Шотландии жулик и финансовый авантюрист Джон Лоу. В этой афере с бумажными деньгами тридцатидвухлетний Пьер Мариво потерял все доставшееся от жены состояние. Уже известный в Париже литератор, завсегдатай салона маркизы де Ламбер, автор трех романов, бурлескных поэм, пародийных сочинений, журнальных статей оказался полностью разорен. Путь ему был один – писать для сцены. Давно известно, что это самый быстрый и легкий способ заработать литературным трудом. Пьесу не надо публиковать, как роман или повесть, ее не надо шлифовать как поэму или стихотворный сборник – ее можно сразу отдать труппе и получить гонорар. Для главного театра Франции – *Comédie Française* – писал трагедии близкий знакомый Проспер Жолио де Кребийон, почти родственник Мариво (шафер на свадьбе, а затем и крестный отец его дочери). Возможно, именно с его легкой руки Мариво пишет трагедию «Ганнибал» в стихах, в пяти актах по всем канонам государственного стиля – классицизма, ее даже берут к постановке сосьетеры, и она выдерживает… аж три представления. Все в том же, 1720 г., Мариво решает больше не писать пьес в стихах, тем более трагедий, тем более для королевских актеров.

После смерти Людовика XIV с *Comédie Française* творилось что-то непонятное. Париж еще помнил скандал с «Тюркаре» Лесажа, который привел к закрытию успешно идущего спектакля. Не имея сценических побед, актеры *Comédie Française* или «римляне», как их называли актеры ярмарок и парижский люд, объявили борьбу всяческой театральной конкуренции. А собственно внешних врагов у театра почти и не было. Еще в 1697 г. актеры *Comédie Italienne* были со скандалом выдворены из Парижа. Ярмарочные театры, конечно, продолжали бузить, нападая на «римлян», но были жестко придушены королевскими указами – в 1707 г. им было запрещено произносить со сцены диалоги. Но и это не спасало *Comédie Française*. Почва уходила из под ног королевских актеров – вместе с Людовиком XIV умирал Великий век, наступала новая эпоха.

Уход классицизма, большого стиля Великого века, блистательно запечатлен Антуаном Ватто на картине «Актеры Французского

А. Ватто. Актеры Французского театра». Ок. 1720

театра», которая приблизительно датируется 1720 г. «Так много писалось о трагедии, великой трагедии великого века. И все же нигде о ней так не сказано, нигде не дано такого ее образа, как на прекрасной гравюре Ватто “Актеры Французского театра”, – писали братья Гонкуры, замечательно точно фиксируя этот переход от XVII к XVIII веку. – Как схвачен тут смысл и колорит трагедии, такой, как она возникла в голове Расина,– декламируемой, а не сыгранной какой-нибудь Шанмеле, встречаемой аплодисментами сидящих на театральных банкетках высокородных господ и сеньоров того времени! Тут переданы пышность ее и богатство, ее торжественное построение, жест, сопровождающейся речитатив. Да, на этом рисунке трагедия живет и дышит больше, чем в мертвом печатном тексте ее авторов, больше, чем в пересказах ее критиков. Здесь, под этим портиком, сделанным по указаниям какого-нибудь Перро, с виднеющимся в просвете водопадом источника Латоны; здесь, в этом симметричном квартете, в этих двух парах, у которых сама страсть выглядит как торжественный менуэт. Как хорош <…> этот блистательный персонаж в парике, в раззолоченных и расшитых наплечных и набедренных латах, где играют солнечные блики, в великолепном парадном одеянии для героических тирад. Как хороша та, кого называют громким именем *Мадам*, принцесса в пышном кринолине “корзинкой”, в корсаже, расцвеченном как павлиний хвост!

И как проникновенно изображены эти тени, следующие за принцем и принцессой и подхватывающие последние слова их тирад,– два трогательных силуэта, которые, отвернувшись, плачут и составляют такую правильную перспективу!»[1]. Ватто фиксирует рациональность и правильность поз, выстроенность сценического рисунка, наконец, подчеркнуто декоративная игра актеров *Comédie Française*, которая даже не пробует казаться естественным существованием. Однако к началу XVIII в. сценическая жизнь «римлян» вырождается в мертвые штампы.

Пострадавший от своего великого родственника Филипп Орлеанский отменяет завещание короля, пытаясь его безграничную власть заменить законами и здравым смыслом. Двор должен быть в столице, среди парижан, а не в идеальном прекрасном Версале. Аристократы, вернувшись в Париж, начинают перестраивать особняки, у них появляется собственная жизнь, которая также важна, как и жизнь двора. Образ стилизованной морской раковины, вплетенной в причудливые растения, становится культурным кодом времени.

«Я возрождаюсь», – такая надпись появилась на здании театра *Comédie Italienne*, которую через год после смерти Людовика XIV, в 1716-м, открывает в Париже Филипп Орлеанский. Труппа, возглавляемая Луиджи Риккобони, приехала сюда из Пармы. Игравшие на северных диалектах актеры застали в Париже множество арлекинов, изабелл, скарамушей, говоривших по-французски тексты едких и уморительно смешных комедий Лесажа. Все в том же 1720-м на Сен-Жерменской ярмарке парижане смотрели его одноактную пьесу «Арлекин – король людоедов или семимильные сапоги» в исполнении труппы господина Франциска. Успех французских арлекинов и скарамушей был шумный и неподдельный.

На ярмарках уже давно строили настоящие деревянные театры, оснащенные бутафорией и специальными механизмами. В 1720-м актеры господина Франциска играли на сцене, которая представляла собой остров: «по бокам – скалы и деревья. В глубине – бурное море. В морских волнах Арлекин, который уцепившись за бревно, старается достичь берега. Арлекин достигает берега и выползает из воды на четвереньках»[2]. Ну, разве можно сравнить такую динамичную и живую картину с тем, что делали «римляне» в своем скучном театре!

Актеры возрожденной *Comédie Italienne* оказались в весьма затруднительном положении. Помог им случайно сам Регент. Филиппу Орлеанскому надоела непрерывная склока, затеваемая королевскими

актерами против ярмарочных. И с 1719 г. ярмарочные театры в Париже были закрыты. В театральной войне «римлян» с «арлекинами» победительницей оказалась труппа Луиджи Риккобони, получившая шанс на внимание парижской публики. Весь девятнадцатый год она металась в поисках репертуара, но успех пришел в 1720-м, когда 17 октября впервые была сыграна одноактная пьеса Пьера Мариво «Арлекин, воспитанный любовью». Это не был дебютом Мариво у итальянцев. 3 марта того же года совместно с Сен-Жорри он написал для них пьесу в трех актах «Любовь и правда», но правда состояла в том, что любовь с театром у Мариво сразу не получилась – спектакль прошел всего один раз.

Что же произошло с Пьером Мариво от марта к октябрю? Возможно, он внимательно изучил итальянскую труппу и по-настоящему разглядел актеров. «Арлекин, воспитанный любовью» неоднократно возобновлялся труппой – а это уже свидетельство подлинного сценического успеха. «Арлекина» Мариво писал для Арлекина и очаровательной Сильвии, вернее сказать, для Томмазо Антонио Визентини и Джованны Розы Беноцци, исполнявших эти маски. Знатоки уверяли, что драматург был просто влюблен в прекрасную Сильвию. Но двигателем театрального дуэта и всего действия пьесы был, конечно, Арлекин.

Вместе со своей женой Маргаритой Руска (сервьеттой Виолеттой) Томмазо Антонио Визентини вошел в труппу Риккобони еще в Италии. Он и не подозревал, что может угодить в пасть парижского зрителя. Пестрый наряд Арлекина, сшитый из кусочков жизней итальянских и французских актеров, играл на французской сцене ту же роль, что и горностаевая мантия, надевая которую очередной Людовик становился королем. Как водится, прежних всегда любили, на нынешних смотрели внимательно и строго – ведь театральная корона весьма редко передается по наследству. Тридцатисемилетний актер был опытен и смел. Надевая черную маску Арлекина, он превращался в юношу, легкого, быстрого, пластичного. Одна беда – он едва говорил по-французски. Но Мариво, оказавшись в поле притяжения актерского таланта Визентини, стал писать для него. Забыв о прекрасной литературе, обо всех спорах старого с новым, он фиксировал каждый его актерский трюк.

Текст «Арлекина, воспитанного любовью» позволяет увидеть абрис, рисунок приемов Визентини. Он «радостно прыгает», корчит гримасы, пытается украсть платок у Сильвии, уморительно кланяется, глупо смеется, плачет. Таков далеко не полный перечень приспособлений

П. Мариво

и приемов Арлекина. Изучив излюбленные актерские трюки маски, а они вполне вписываются в канон приемов исполнителей комедии дель арте, Мариво фиксирует их в ремарках: «Арлекин входит, играя в волан; так он подходит вплотную к Сильвии. Продолжая играть, Арлекин роняет волан и, наклонившись, чтобы поднять его, замечает пастушку. Он застывает от удивления в неудобной позе; постепенно, толчками, распрямляется. Выпрямившись, Арлекин бросает взгляд на Сильвию, та, смутившись, делает вид, будто хочет уйти»[3].

Понимая, что он, автор пьесы, не в силах зафиксировать всей палитры Висентини, Мариво в конце концов вставляет ремарку: «Учитель танцев показывает Арлекину, как делать реверанс. Арлекин оживляет эту сцену забавными выдумками, которые подсказывает ему его талант»[4]. Расширяя пьесу актерскими импровизациями, Мариво набрасывает и портрет Арлекина-Висентини: «красивый стройный брюнет, <…> он уснул в лесу и походил на спящего Амура»[5]. И тут же драматург заставляет партер улыбнуться: «во всем мире вы не встретите более очаровательного лица»[6]. Страшная черная маска Арлекина (со звериным оскалом и шишками над бровями, с крючковатым носом – именно так она выглядит на гравюре с портрета М. де ла Тура «Арлекин Т. Висентини») могла очаровать только фею. На этом, собственно, Мариво и строит сюжет комедии: фея влюбляется в спящего в лесу Арлекина, похищает

его у родителей, переносит в свой дворец, а глупый красавчик, увалень и деревенщина, влюбляется совсем даже не в нее, а в пастушку Сильвию. Любовь преображает Арлекина, он становится умным, предприимчивым, смелым и… то, что французы называют *comme il faut*.

Нехитрый сюжет явно брался Мариво из запросов парижской публики, которая обожала феерии, сказочные преображения, фантастику и игру. Простодушным зрителям было невдомек, что короткие реплики Арлекина («Почем я знаю!», «Ишь ты! Вот смех-то! И-и-и!») помогали артисту, который только начал осваивать французский язык. Освобожденный драматургом от сложных предложений, актер играл, и именно его игра давала объем и жизнь образу. Все попытки феи «окультурить» простака наталкиваются на два простых его желания – есть и спать. Таков собственно генетический код второго дзанни, но похищенный от итальянских родителей, попавший в плен французской феи, Арлекин влюбляется. Односложные реплики и восклицания, лацци, прыжки и поклоны Арлекина Мариво умножает на французское *mot*, короткую реплику, отточенную как лезвие, и преображающую простака в галантного кавалера.

«А р л е к и н. Когда я целую Вам руку, и вы говорите, что любите меня, мое сердце готово выпрыгнуть, значит, привязанность моя лишь укрепляется.

С и л ь в и я. Наверно, это так, ведь моя привязанность тоже крепнет с каждым часом, но раз уж говорят, что это плохо, давайте, чтобы не было беды, уговоримся: всякий раз, как вы станете меня спрашивать, сильна ли моя любовь к вам, я стану отвечать – «нет», но это будет неправда. А когда вам захочется целовать мне руку, я буду запрещать, но в то же время буду этого хотеть.

А р л е к и н (*смеясь*). Хе-хе! Забавно! Я согласен, но пока, до уговора, позвольте мне целовать вашу руку всласть; пусть это будет не в счет.

С и л ь в и я. Целуйте, это справедливо.

А р л е к и н (*осыпает ее руку поцелуями, потом, проникшись сознанием полученного удовольствия, говорит*). Да, мой дружочек, а что если уговор огорчит нас обоих?

С и л ь в и я. Ну, если он огорчит нас всерьез, разве мы себе не хозяева?

А р л е к и н. Верно, радость моя! Значит так и условимся?

С и л ь в и я. Да.

А р л е к и н. Как это будет занятно: давайте попробуем. (*Как бы играя роль, спрашивает ее в шутку*) Вы меня сильно любите?

С и л ь в и я. Не очень.

А р л е к и н (*серьезно*). Но ведь это только в шутку, а то…

С и л ь в и я (*смеясь*). Ну, еще бы.

А р л е к и н (*продолжая игру*). Ха! Ха! Ха! Дайте мне вашу руку, душенька.

С и л ь в и я. Не хочу.

А р л е к и н (*улыбаясь*). Но ведь я знаю, что Вы хотите.

С и л ь в и я. Больше, чем вы сами, но я не хочу в этом признаться.

А р л е к и н (*еще улыбаясь, но уже грустным голосом*). Если я не поцелую вам руку, то огорчусь.

С и л ь в и я. Вы шутите, мой милый.

А р л е к и н (*с грустью*). Нет.

С и л ь в и я. Так это всерьез?

А р л е к и н. Всерьез.

С и л ь в и я (*протягивая ему руку*). Вот моя рука»[7].

Эта прекрасная сцена построена Мариво на парадоксе: Арлекин в черной маске, со всем набором театральных приемов и трюков, испытывает подлинное чувство к Сильвии, с восхищением и грустью, с изящным недоверием к затеянной ею игре. Сильвия же, в свою очередь, прекрасная пастушка, кокетничая и влюбляясь в Арлекина, на глазах превращается в маску Влюбленной, традиционную для театра комедии дель арте.

Грани маски и характера Мариво размывает, «разбеливает», как говорят художники, добавляя в яркие локальные цвета белоснежную краску. Играя полутонами и оттенками чувства, Мариво акцентирует свое внимание на беспрерывной подвижности чувства, его неуловимости и переменчивости. Эту летучесть чувства у Мариво открывает именно Арлекин, в котором пробуждается любовь к Сильвии. Он хочет верить и одновременно не верит Сильвии. У Мариво он выходит «грустный и понурый», он все больше молчит, глядя на Сильвию. К трюкам Визентини-Арлекина драматург добавляет новую краску – сомнение. «Человеку свойственно сомневаться, как лошади свойственно бегать», – заметил в «Мыслях» Паскаль. Сомнение терзает Арлекина: не зная, где правда, где ложь, он «плача и не говоря ни слова, <…> роется в карманах, достает ножичек и точит о рукав <…>, ничего не отвечая. Распахивает

Ш.-Н. Кошен. Раскрашенная гравюра с картины А. Ватто
«Любовь в итальянской комедии». 1734

камзол на груди и замахивается, словно для удара».[8] Это не клоунада, хотя зритель смеется над отчаявшимся Арлекином. Серьезности в эту сцену вносит Сильвия, которая пугается, перестает играть роль, и правда вырывается наружу: «меня заставили солгать вам». «Ах, что за счастье! – отвечает Арлекин. – Поддержите меня, любовь моя, от радости я теряю сознание»[9].

За театральной наивной доверительностью маски прячется радостная доверчивость человека. Мариво уверенно уводит Арлекина от жестких рамок театра масок к зыбкой и прихотливой правде сценического чувства. Мариво будто касается волшебной палочкой Томмазо Антонио Визентини, и он превращается в Томассена (*Thomassin*). Арлекин-Томассен – уже не второй дзанни, буффон и деревенский простак. Он, воспитанный любовью не Сильвии, а самого Мариво становится честным французом. Это преображение автор подчеркивает, давая ему в руки волшебную палочку. Ведь еще с XVII в. Арлекин появлялся на сцене вооруженный палкой, она намекала на его деревенское происхождение, подвешенная к поясу, она превращалась в меч, подчеркивая фарсовую, грубоватую природу ее хозяина. Мариво же заменяет традиционную палку-меч в руках Арлекина на волшебную палочку, обманом добытую у феи. Драматург искусно вплетает преображение Арлекина

в сценические правила французского театра – все персонажи должны быть выведены в финальной сцене на общий поклон. Волшебник Арлекин созывает всех – отныне он повелитель бала, первое лицо в театре *Comédie Italienne* и главный герой Мариво. В пятнадцати его пьесах Арлекин – центр и двигатель сюжета, но только в первой, в том самом 1720 г., его имя оказывается в названии.

Парижский зритель был сражен! А Риккобони, как опытный руководитель труппы в 1721-м перемещается на Сен-Лазарскую ярмарку – актеров надо подкормить. Мариво, ободренный неожиданным успехом, в том же году решает вернуться к серьезным делам, записывается на юридический факультет, становится леценциатом права и делает карьеру адвоката в Парламенте. А Визентини, крещенный французской публикой в Томассена, продолжает блистать перед зрителями, читая басню Лафонтена «Мельник, его сын и осел», уморительно изображая по очереди всех персонажей, включая самого ослика. Французский так и остался не до конца покоренным, но в этом был главный козырь обожаемого Томассена. «Господа, я расскажу вам *пикколо* басню, которую прочитал сегодня утром, ибо и мне порой охота *дивентаре* умным. Но ля *диро* по-итальянски. И те, кто ее *интендеранно*, пусть ее *экспликеранно* тем, кто не поймет»[10]. Прочитав на разные голоса по-итальянски басню, он говорит: «Месье, перейдем к объяснениям. Вот я сам – мельник, мальчик, да еще и осел. Одни мне велят: Арлекин, нужно говорить по-французски, не то дамы ничего не поймут, а мужчины все пропустят мимо ушей. Пока я благодарю за совет, я поворачиваю на изгибе дороги, и тут другие господа мне говорят: Арлекин, не надо говорить по-французски, вы утратите изюминку. Я совсем растерялся: по-французски мне говорить или по-итальянски? Прошу вас, ответьте, господа!» Вдруг кто-то в партере крикнул: «Говорите, как хотите, все равно нам угодите»[11]. Но Мариво, наблюдая за любимыми итальянцами, считал иначе. Его новый Арлекин стал любимцем публики, и остается таким по сей день.

Тогда же в Париже эффект разорвавшейся бомбы произвела новая пьеса Мариво. Премьера комедии в трех актах «Двойное непостоянство» состоялась 6 апреля 1723 г.

За два месяца до того Людовику XV исполнилось 16 лет, он становится очередным королем французов, а недавний регент – премьер-министром. Парижские салоны гудели, обсуждая молодого короля и обессилевшего сладострастного развратника Филиппа Орлеанского.

Л. Кар. Гравюра с картины
Н. Ланкре.
Томассен и Сильвия (фрагмент).
1731

Королевский произвол всегда (и в великом XVII в.) не знал меры – Людовик XIV, пристраивая детей от ненавистной французам маркизы де Монтеспан, женил племянника Филиппа Орлеанского на своей внебрачной дочери. От этого неслыханного ужаса герцогиня Пфальцская, мать молодого Филиппа Орлеанского, потеряла сознание, но Людовик Великий, став в конце жизни благочестивым, не хотел даже слушать возражений. Филипп сам был жертвой разгула страстей короля. Став регентом при малолетнем Людовике, Филипп Орлеанский, по словам современника, «любил запрягать пару» – количество его любовниц поражало воображение. Среди них была и актриса *Comédie Française* Шарлотта Демар, племянница Мари Шанмеле, главной исполнительницы героинь в трагедиях Расина. Очаровательная и талантливая Шарлотта родила Филиппу Орлеанскому троих детей, первый ребенок был узаконен при дворе, а вот, глядя на вторую дочку и зная о царивших повсюду свободных нравах, он отказался от младенца: «Нет, малыш слишком похож на Арлекина… В нем слишком много разнородных частей». Арлекин стал символом времени регентства, короткого, но пестрого и яркого, как его плащ.

Все эти слухи, сплетни, истории отлично знал Мариво, придумывая очень сдержанный, но от этого еще более острый по смыслу сюжет комедии. Принц встречает на охоте селянку Сильвию, которую пере-

возит в свой дворец и начинает добиваться ее чувства. Соперником Принца оказывается Арлекин, влюбленный в Сильвию, которая платит ему взаимностью. Принц подсылает Фламинию, дочь одного из вельмож устроить дело, она и придворный Тривелин должны уговорить Сильвию и Арлекина расстаться. Развязка неожиданна: Фламиния и Арлекин влюбляются друг в друга, и Сильвия отвечает благосклонностью на притязания Принца.

Мариво уже более внимательно оценивает актерские возможности каждого артиста в труппе. Роль Принца написана для Луиджи Риккобони, благородного, несколько меланхолического и обаятельного героя-любовника в сценариях комедии дель арте. У Мариво Принц иной. Он чаще грустит, расстраивается, невесело шутит, отчаивается, он галантен и по-настоящему влюблен в Сильвию. Сильвия в этой комедии уже не просто очаровательная Влюбленная, как в «Арлекине, воспитанном любовью». Да, она простодушна и прекрасна, но также тщеславна, мстительна и корыстна. Она понимает, что наступает ее звездный час, когда становится фавориткой принца. И все эти жеманные кривляния и кокетство, эти мушки и румяна, которыми раньше никогда не пользовалась простая селянка Сильвия, станут одним из главных ее инструментов по завоеванию сердец в дальнейшем, когда она переедет во дворец. Сильвия поначалу рвется к Арлекину, но легко покупается на наряды и посулы красивой жизни.

Исполнительница роли Сильвии Джованна Роза Беноцци родилась в Тулузе и прекрасно говорила по-французски. У Мариво она разговаривает длинными сложными фразами, лексика ее богата словечками и народными речевыми оборотами, репризами: «Хотите доставить мне удовольствие? Убирайтесь прочь»[12], «Зачем мне его рука, если я не хочу отдавать ему своей. Разве можно заставлять людей принимать подарки, если они им не по душе?»[13]. Это речь абсолютной француженки, острой на язык, своенравной и рассудительной. Ее сценическое обаяние и талант сделали ее главной героиней *Comédie Italienne*, и Мариво расширяет все сцены в новой пьесе с ее участием.

Отдельная тема у Мариво – Тривелин. Эту роль у «итальянцев» играл Доминик-младший, сын Доменико Бьянколлели, знаменитого Арлекина XVII в. Он также играл маску Арлекина в провинции, и, как только *Comédie Italienne* возобновила свою деятельность, был приглашен Риккобони на партию Арлекина. Но быть соперником Томассена ему оказалось не по силам, и он перешел на исполнение маски Тривелина.

Тривелин – у итальянцев первый слуга, во Франции он стал распорядителем, камердинером, и, наконец, хитрым придворным в «Двойном непостоянстве».

Мариво обыгрывает эту пару итальянских слуг, часто создавая смешные сценические эффекты. Арлекин появлялся на сцене в своем узнаваемом наряде в разноцветных ромбах, Тривелин одет в похожую одежду, но она сшита из красных, желтых, зеленых и синих полос. Они похожи друг на друга. Пестрота одежд Арлекина и Тривелина у Мариво умножается пестрой одеждой слуг, присматривающих за Арлекином. «Я вот уже целый час размышляю, – зачем нужна вся эта пестрая толпа, разряженных, как и мы, бездельников, которая следует за нами повсюду? До чего же любопытный народ!»[14], – говорит Арлекин Тривелину. В их комическом дуэте ведущим является несомненно Арлекин. Тривелин отвечает просто – таким образом Принц оказывает почести Арлекину. Арлекин изумлен.

«А р л е к и н. Скажите, а кто следует за теми людьми, что следуют за мной?

Т р и в е л и н. Никто.

А р л е к и н. И за вами никто не следует?

Т р и в е л и н. Нет.

А р л е к и н. Стало быть, ни вам, ни им не оказывают чести?

Т р и в е л и н. Мы этого не заслужили.

А р л е к и н (*рассердившись, хватает палку*). Ну, коли так – вон отсюда! Убирайтесь прочь вместе со всем этим сбродом!

Т р и в е л и н. Что с вами?

А р л е к и н. Убирайтесь! Я не люблю людей без чести, не заслуживающих того, чтобы им оказывали почести.

Т р и в е л и н. Вы меня не поняли.

А р л е к и н (*бьет его*). Я объясню вам яснее.

Т р и в е л и н (*убегая*). Стойте, стойте! Что вы делаете?

(*Арлекин преследует также остальных слуг и прогоняет их. Тривелин прячется за кулису*)»[15].

Приведенный отрывок позволяет увидеть всю палитру метаморфоз Арлекина и Тривелина у Мариво. Традиционное (палка, погоня за «ряженьми», гнев Арлекина, его тумаки) сочетается с новаторством – сложным характером героя, тонким юмором автора, со сценической метафорой, позволяющей увидеть весь смысловой объем сцены.

Т. Бертран по рисунку Мориса Кантена де Латура. Портрет Томмазо Антонио Визентини. 1750–1790 гг.

Центром пьесы у Мариво по-прежнему является Арлекин. Конечно, автор сохраняет все черты своего любимца, но появляются и совсем новые краски. Арлекин не просто наивен, но прямодушен. Он не обманывает, а слегка лукавит, но выражает свои рассуждения ясно и четко. Наивность и чистосердечность, сценическое обаяние Томассена позволяют Арлекину говорить ужасные вещи. Такой жесткой социальной сатиры европейский театр к 1723 г, не знал. Она оказалась возможной потому, что все это нес простак Арлекин:

«Т р и в е л и н. Вы не знаете цену тому, от чего отказываетесь.

А р л е к и н (*небрежно*). Стало быть, я ничего не теряю.

Т р и в е л и н. У вас будет один дом в городе, другой – в деревне.

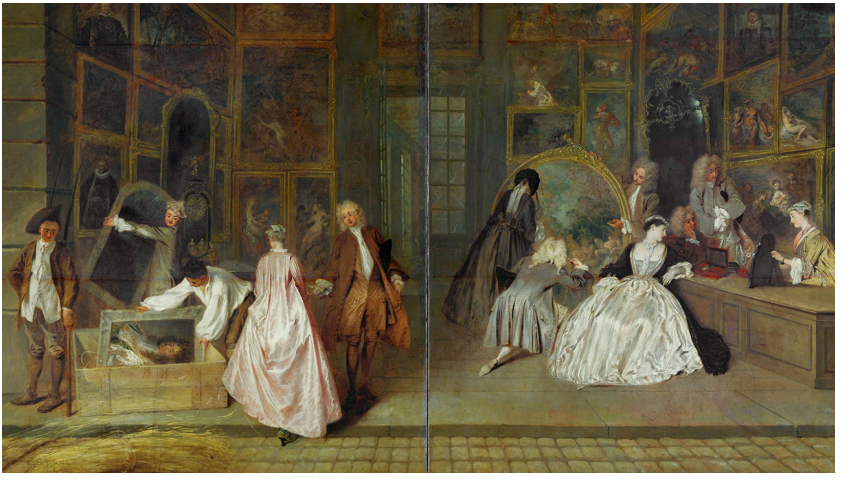
А р л е к и н. Ах, куда как хорошо! Одно только меня смущает: кто будет жить в моем городском доме, пока я буду жить в загородном?

Т р и в е л и н. Как кто? Ваши слуги.

А р л е к и н. Слуги? Что же, мне богатеть ради этих плутов? Значит, сам я не смогу одновременно жить в обоих?

Т р и в е л и н (*смеясь*). Я думаю, нет! Ведь нельзя быть в двух местах одновременно.

А р л е к и н. Какой же вы после этого простак! Ведь если я не владею таким секретом, зачем мне два дома?»[16].



А. Ватто. Вывеска лавки Жерсена (фрагмент). 1720

Мариво использует прекрасный литературный прием, которым в свое время воспользовался Блез Паскаль, сочиняя «Письма к провинциалу», практически едкий памфлет, в котором роскошная развратная жизнь Парижа и иезуитов середины XVII в. показана глазами провинциала, наивно и добродушно описывающего все ее подробности. Именно взгляд Арлекина снимает все претензии в остром критицизме и ироничном описании жизни господ. Мариво играет этим приемом – Арлекин не готов отдать Сильвию ни за почести, ни за богатство, ни за власть и роскошь. Но… от хорошего обеда он не откажется.

В «Двойном непостоянстве» Мариво, заставляя Томассена, не просто балансировать, но буквально плясать на канате маски и сочиненной драматургом артисто-роли Арлекина, не забывает и о фарсовой природе французской комедии. Взятый комический прием нужно доводить до апогея, до абсурдного звучания – Арлекину Принц присваивает дворянство. «Уберите свой подарок, – возмущается Арлекин, – если я возьму его, то получу награду нечестным путем»[17]. Соглашается он на такую честь, только узнав, что сможет лупить палкой кого угодно, и никто не посмеет дать ему сдачи. «Ну, вот я и дворянин, я сохраню этот пергамент, теперь мне страшны лишь крысы, ведь они могут изгрызть мое дворянство, но я постараюсь его уберечь»[18]. Простодушие Арлекина – не нападение, не критика, это всего лишь здравый смысл, граничащий

с дерзостью: «…вы мой государь и я вас люблю, но ведь я ваш подданный, и это вас кое к чему обязывает»[19]. Еще какие-нибудь пятьдесят лет, и Фигаро заговорит совсем по-другому.

Арлекин-Томассен жил в русле традиции французского театра. Но Мариво, досконально изучивший всю актерскую палитру блистательного итальянца, обнаруживает абсолютно новую сценическую взаимосвязь между характером и действием. Казалось бы, что актеры комедии дель арте, изобретшие театральные маски, давно выяснили, как они, маски, вписываются в сюжет сценария. Казалось бы, французский театр, начиная с Мольера, давно установил, как именно характер персонажа формирует сюжет, но Мариво вместе со своим Арлекином открывает нечто принципиально новое.

В «Двойном непостоянстве» Мариво, опираясь на очень резко прочерченный характер Арлекина, сам сюжет пьесы строит на великолепно сложенной «архитектуре подвижной лжи»[20]. Алекин же в пьесе – центр, не дающий возможность разлететься всем персонажам этого вращающегося круга. Лгут в пьесе все, кроме Арлекина – и разлюбезная Сильвия, тщеславие и страсть к нарядам которой легко побеждает чувство к Арлекину (да, и было ли оно вообще?), и Лизетта, которую Фламиния ловко обучает искусству обольщения, и сама Фламиния, которая искусно внушает Арлекину чувство вины, которое – в свою очередь – приводит к пробуждению чувства у Арлекина, и, конечно, Принц, который мучительно пытается найти благовидные предлоги своему произволу и бесчинству. За благородной личиной каждого персонажа скрыта истинная отвратительная физиономия, и только за черной маской Арлекина Мариво видит искреннее, симпатичное лицо. Его чистосердечное заявление Принцу: «Видите, прекрасная возможность показать, что правосудие для всех»[21], – наверное, заставляло зрителя аплодировать и смеяться одновременно. Мариво, сам того не ведая, попал в яблочко, в отлитый афоризм Дидро, который в «Парадоксе об актере» писал: «Именно когда в жизни все лживо, начинают любить истину, именно когда все растленно, спектакль должен быть наиболее чистым. Гражданин оставляет все свои пороки у входа “Комедии” с тем, чтобы приобрести их снова, лишь выйдя оттуда»[22].

Эпоха Просвещения еще не началась. Ни Дидро, ни Вольтер по разным причинам не могли оценить последнее десятилетие царствования Великого Людовика, его печальный уход и начавшуюся эпоху регентства. Вольтера эпоха регентства «задела крылом», но ощутить в полной

мере смену вех, относительность перемен и подвижность времени, зыбкость настоящего, призрачность истины Вольтер не смог. Великие просветители не приняли Мариво. Их цели были определены социальным оптимизмом и верой в справедливость. Возможно, они – как Арлекин – были наивны и прекрасны в своих надеждах, но Мариво оказался сложнее и многограннее в понимании жизни и природы человека, он услышал то, что французы называют *l'air du temps*.

В «Двойном непостоянстве» Мариво с изяществом фокусника раскрыл правду: человек – не хозяин ни своим чувствами, ни ситуации. Маска сорвана с лица того, кто не может быть уверен ни чем. Есть только притворство, искусная игра, прихотливая смена смыслов. Эту непрерывную подвижность жизни постиг Мариво, привнеся в театр стиль рококо. Для поверхностного беглого взгляда рококо весьма декоративно, излишне увлечено формой. В театре же игра форм порождает трагические смыслы. В зеркале сцены отражается не жизнь, а игра, которой и является сама жизнь. Искусство берет верх над жизнью.

Образ этой новой рокайльной реальности идеально выражен в знаменитой картине Ватто «Вывеска лавки Жерсена». Зашедшие в лавку, стены которой увешаны продаваемыми картинами, кавалеры и дамы разглядывают новые полотна. Дама в перламутрово-розовом плаще едва бросает взгляд на портрет Людовика XIV, который только сняли со стены и укладывают в ящик, другая дама в блестящем золотистом наряде, отвернувшись от картины, разглядывает черную собачку, которую гладит другая дама, словно показывая ее двум изящным господам, внимательно рассматривающим ее как картину, один подпирает лицо рукой. Другая же собачка отвернулась от всех и внимательно выгрызает свой бок. Пожалуй, только она одна сосредоточена на себе. Центр картины занимает пара, отвернувшаяся от зрителя полностью, молодой господин даже присел на одно колено, разглядывая в лорнет какую-то деталь на большой картине в овальной раме. «Впервые в картине Ватто персонажи им созданного мира становятся не объектами созерцания, но сами в созерцание этого мира погружены. Здесь в этой лавке происходит примирение фантазии и реальности, прежние герои словно сходят со сцены и, стерев грим, присоединяются к зрителям – таким же, как они»[23].

Эта картина Ватто написана около 1721 г. Пьеса Мариво «Двойное непостоянство» появится спустя два года. Но, по выражению Казимира Малевича, театр – самый отсталый вид искусств. Он плетется в конце процесса развития стиля и выражает его трагические смыслы.

[1] *Эдмон и Жюль де Гонкур.* Дневник. М.: Художественная литература, 1964.Т.1, С.203–204.

[2] *Лесаж А.-Р.* «Арлекин – король людоедов или Семимильные сапоги». Цит. по: *Карская Т.Я.* Французский ярмарочный театр. Л.-М.: Искусство, 1948. С. 83.

[3] «Арлекин, воспитанный любовью». Цит. по: *Мариво Пьер Карле*. Комедии. М.: Искусство, 1961. С. 41.

[4] Там же. С. 38.

[5] Там же. С. 35.

[6] Там же.

[7] Там же. С. 48–49.

[8] Там же. С. 55.

[9] Там же.

[10] Цит. по: *Молодцова М.М.* Комедия дель арте: движение во времени. СПб.: РГИСИ, 2019. С. 330.

[11] Там же. С. 330–331.

[12] *Мариво Пьер Карле*. Комедии. С. 67.

[13] Там же. С. 66.

[14] *Marivaux P.* La Double Inconstance (1 acte, scène 7). Paris: Gallimard, 2000.

[15] *Мариво Пьер Карле*. Комедии. С. 83.

[16] Там же. С. 76.

[17] Там же. С. 120.

[18] Там же.

[19] Там же.

[20] *Coulet H.* et *Gilot M.* Un humanisme experimental. Paris: Larousse, 1973. P. 145.

[21] Cit. *Marivaux P.* P. 172.

[22] https://gigabaza.ru/doc/96147-pall.html

[23] *Герман М.* Антуан Ватто. М.: Искусство – XXI век, 2010. Вкладка, без номера страницы.

Надежда Ефремова

Рождественские декламации Симеона Полоцкого и школьный театр

Первые образцы «школьного» театра в столице Московского царства были публично продемонстрированы монахом Симеоном, дидаскалом Полоцкого православного братского училища, и его двенадцатью учениками, сопровождавшими архимандрита Богоявленского монастыря Игнатия Иевлевича на церковный Собор 1660 г. по делу самовольно оставившего престол патриарха Никона.

Перед царем Алексеем Михайловичем и ближайшим его окружением были произнесены панегирическое приветствие – стихотворный монолог или орация в честь великого государя и его семейства, а также благодарственные вирши в форме двенадцатичастного полилога, прославлявшие православного русского царя, освободившего страдавших под игом католической и униатской церкви единоверцев из Речи Посполитой. Орация и декламация, имеющие светский окказиональный характер, были сочинены полоцким наставником и исполнены во время царской аудиенции в Грановитой палате Московского Кремля им и подопечными ему отроками.

Первый период пребывания дидаскала Симеона в столице был отмечен и еще одним невиданным, точнее сказать, неслыханным событием, напрямую связанным с традицией школьного театра, утвердившейся в богослужебной практике Северо-Западной Руси и, в частности, в Полоцком Богоявленском монастыре.

Русский самодержец и духовенство стали очевидцами небывалого на Москве «школьного» представления с участием отроков-ораторов – восьмичастной декламации, сочиненной к Празднику Успения Богородицы, – первого паралитургического стихотворного речевого действа, сочиненного поэтом Симеоном. Явившись первым показательным опытом декламационного «школьного» театра в Москве, представление паралитургического успенского полилога продолжения не имело. Возобновление храмовых декламаций относится ко времени переезда Симеона Полоцкого в Первопрестольную в 1664 г. и ограничивается риторическими действами, посвященными празднику Рождества.

Рождественские полилоги составлены Симеоном в Москве на русском языке и предназначены для оглашения в церкви. Сменой парадигмы, которая выразилась в отказе автора от старобелорусского или западнорусского литературного языка, объясняется своеобразие композиции одной из наиболее показательных рождественских декламаций. Она входит в московский рукописный кодекс поэта под названием «Стихи краесогласныя на Рождество Христово глаголемыи в церкви во славу Христа Бога»[1]. Рождественская декламация состоит из шестнадцати ораций, является самой распространенной по объему среди известных речевых действ и, соответственно, самой протяженной по времени исполнения. На поверхностный взгляд, она кажется и самой многочисленной по составу участников. При более внимательном изучении рукописи выясняется, что шестнадцать ораций представляют собой

восемь пар стихотворных фрагментов, причем каждая пара предваряется пением ирмоса рождественского канона «Христос раждается». Киноварью в списке выделены название декламации, инципиты восьми рождественских ирмосов, предшествующих каждой паре ораций, первое слово в строках стихотворных партий, буквенное обозначение порядкового номера орации, а также начальная помета-ремарка, проливающая свет на последовательность и характер исполнения всех шестнадцати частей этой рождественской оратории: «первое пети ирмос а̃ Христос раждается, таже да глаголет стихи сия отрок а̃»[2].

Церковнославянский – сакральный язык Литургии – входит в декламацию с рождественскими ирмосами песен канона. Русский язык вытесняет из рождественского стихотворного полилога старобелорусское наречие, которое расценивается в Москве как вторжение униатского культа в православное богослужение. С заключением Брестской унии возникает ожесточенное противостояние – догматическое и обрядовое – между грекокатоликами и православными Великого княжества Литовского. В межконфессиональной полемике обвинение в отходе от языковой традиции русского богослужения становится одним из наиболее веских. Осуждают клирики и фольклорные обряды рождественского цикла с использованием многочисленных региональных диалектов: в них усматривают проявление богопротивного язычества, преступное предпочтение бесовских игрищ христианскому культу. Инок с Афона Иоанн Вишенский в конце XVI в. обращается с посланием к князю Константину Острожскому и всем православным людям Речи Посполитой: «Потому дьявол против славянского языка борьбу такую ведет, что язык этот плодоноснейший из всех языков и Богу любимейший, потому что без поганских хитростей и руководств, каковы грамматика, риторика, диалектика и прочие коварства тщеславные дьявольские, простым прилежным читанном, безо всякого ухищрения к Богу приводит, простоту и смирение зиждет и Духа Святого подъемлет, в злоковарну же душу не внидет премудрость… Разве не лучше тебе изучить Часословец, Псалтырь, Октоих, Апостол и Евангелие с другими церковными книгами <…> коляды уничтожьте, потому что не хочет Христос, чтобы при его рождении дъявольские коляды совершались; щедрый вечер из городов и сел в болота загоните, пусть там с дъяволом сидит…»[3].

Для Симеона, уроженца Речи Посполитой, до переезда в российскую столицу бывшего свидетелем триумфа православия в освобожденном от католиков родном Полоцке, где с 1620-х гг. в распоряжении неунитов[4]

Церковь Марии Египетской в Сретинском монастыре

не было ни одного храма, ориентация на церковнославянский извод византийской гимнографии была подтверждением верности учению Восточной греческой Церкви.

Для произнесения шестнадцатичастной рождественской декламации не требуется шестнадцати отроков, для нее достаточно и восьми. Возможность сократить вдвое число декламаторов диктуется тем, что Симеон в сочинении парных ораций опирается одновременно на два канона Рождеству Христову. На первый, широко используемый в богослужебной практике авторства Космы Маюмского, из которого поэт заимствует тексты пропеваемых хором «вступительных» ирмосов, равно как и темы для восьми примыкающих к ним сольных ораций. И на второй, менее употребительный, принадлежащий Иоанну Дамаскину, содержание песен которого – ирмосов и тропарей, Симеон излагает в восьми стихотворных фрагментах. Церковное предание считает обоих византийских гимнографов VIII в. братьями[5] и настойчиво приписывает второй рождественский канон Иоанну Дамаскину[6], в отличие от первого, авторство которого бесспорно и засвидетельствовано его создателем – Козьмой Маюмским[7].

Соединяя в декламации оба канона, Симеон стремится передать во всей полноте образный строй византийской рождественской гимнологии и подчинить ее метрическому принципу равносложности

Святой Иоанн Дамаскин.
Гравюра из «Октоиха»
Кутеинской типографии.
1646

поэтической строки. Ирмосы, предваряющие восемь пар стихотворных ораций, относятся к первому рождественскому канону. Они начинают звучать в церкви задолго до наступления Рождества Христова, с праздника Введения во храм Пресвятой Богородицы, который отмечается 4 декабря. На его службе впервые исполняется рождественская катавасия «Христос рождается»: в начале сорокадневного зимнего поста возглашается весть о грядущем празднике – два полухория, или два «лика», сходятся на середине храма и совместно поют ирмос первой песни канона Космы Маюмского. Ирмосы забрезжившего праздника слышны в дни Филипповского поста и не смолкают вовремя святок, вплоть до крещенского сочельника – кануна Богоявления.

В полном составе канон исполняется в конце Утрени праздника Рождества Христова и далее на святках, в продолжительный период попразднства. Восемь ирмосов рождественского канона звучат в декламации Симеона и исполняются хором певчих, в качестве которых выступают те же восемь отроков. После каждого вокального зачина – совместного пения одного из восьми рождественских ирмосов первого канона – из хора выделяются по два декламатора, поочередно произносящих стихотворные орации, в которых развивают тему соответствующей песни первого и второго канонов. Как два хора во время службы пропевают попеременно песни двух рождественских канонов, так и отроки излагают друг за другом в парных орациях их содержание.

Мелодическая версия ирмосов никак не может повлиять на характер исполнения ораций, состоящих из равносложных рифмованных двустиший. Стихотворные монологи не нуждаются в музыкальной орнаментальности в силу своей силлабической природы. Строгая простота голосоведения в декламации определяется не только ее метрической формой, но и новизной поэтического строя и догматической интерпретации, которая требует повышенного внимания от слушателей. Образы, известные по песням канона, причудливо сплетаются в поэтическом тексте, обрастая новыми метафорическими и богословскими смыслами.

Ирмосы и тропари рождественского канона дали повод к созданию поэтического текста, форму которого определила парная силлабическая строфа с концевой рифмой. Вместе с метрическим принципом в рождественскую поэму-декламацию Симеона Полоцкого входит тема «новой песни», заявленная в финальной строфе первой орации:

ā [1]
…пойте песнь нову вси ся покланяйте
царем и Богом его быти знайте[8].

Каждая следующая орация завершается призывом, обращенным к присутствующим в храме.

В поэтическом тексте сведены ключевые образы из библейской песни, парафразы первой строки ирмоса и припеваемых к нему тропарей, преодолена дробность канона, исключены припевы, венчающие его отдельные фрагменты и устанавливающие границы между ними. Библейские песни канона не выстраиваются в общую сюжетную линию, эпизоды священной истории, упоминаемые в них, «разбросаны» во времени и пространстве. В рождественском каноне они сгруппированы и вращаются вокруг главного сакрального события – рождения Бога. Связь, которая устанавливается между рождеством Христа и «прообразующими» его ветхозаветными эпизодами, не хронологическая, а метафорическая или герменевтическая. Сведя рождественскую декламацию к изложению и комментированию текстов канона, автор отказался от возможности развернуть одно из важнейших событий христианской истории в сюжет и преобразовать описательный нарратив в диалог с участием персонажей.

«Диалогичность» в рукописи декламации условна и выражена только графически: каждая из восьми пар стихотворных ораций заключена в литургическую раму, которую образуют ирмосы песен

Преподобные Иоанн Дамаскин и Косма Маюмский. Роспись церкви Успения Пресвятой Богородицы монастыря Грачаница. Ок. 1320

Космы Маюмского. В поэтических орациях отроки не вступают друг с другом в разговор или спор, а функция хора состоит в музыкальном обрамлении двух речевых фрагментов. Эта функция одновременно и литургическая, и эстетическая, и структурная определяет композицию декламации. После хорового исполнения первого рождественского ирмоса двое из учеников, представители полухорий, поочередно исполняют по одной орации, каждая из которых передает в силлабической форме содержание первой песни соответственно первого, а затем второго канонов. После двух ораций хор поет следующий ирмос из первого канона. Таким образом, рождественские ирмосы Космы пропеваются полностью, тогда как тексты Иоанна Дамаскина переводятся в стихотворный текст. Между библейскими песнями, ирмосами и тропарями, с одной стороны, и образами декламации, с другой, устанавливается метафорическая и герменевтическая связь, не предполагающая богословской полемики в форме диалога. В диалог не связываются и парные орации: они соединяются по принципу расширения и углубления догматического толкования ключевого образа, заимствованного из библейской песни.

Как соотносятся друг с другом орации, составляющие пару в рождественской декламации Симеона, стоит показать на примере. В ирмосе первой песни первого рождественского канона «Христос раждается»[9]

упоминание о чудесном исходе израильтян из Египта по дну Чермного моря, расступившегося перед беглецами и поглотившего их преследователей, отсутствует. Нет его и в первой орации, восходящей к первой песне рождественского канона Космы. В ней передается ликование по случаю прихода в мир воплощенного Бога. Истинный и рожденный Пречистой Девой, он призван спасти «истлевший» человеческий род, даровать ему вместо смерти во тьме ада вечную жизнь в «небесном свете»:

[1]
нектому место наше есть во аде,
но во небесном превеселом граде.
чесого дела вси днес торжествуйте,
чистыми умы пресветло ликуйте.
дадите хвалу Богу днес рожденну
в скотских яслех нас для положенну[10]…

Сохраняя последовательность в изложении рождественской песни, орация вбирает и передает ее содержание, выделяя и усиливая две оппозиции: свет–тьма и ад–небесный град; а в заключение вводит новый образ – (колыбель рожденного Бога), который не имеет опоры в тексте песни. Мотивом, объединяющим рождественскую песнь и орацию, служит ликование, радостное чувство, возрастающее от привычного литургического выражения до вольного поэтического проявления, коллективное переживание чуда явления живого Бога.

Вторая орация восходит к первой песне рождественского канона Иоанна Дамаскина и в согласии с ней возвращается к библейскому эпизоду бегства из Египта, но предлагает описание более подробное:

[2]
Бог всемогущий ныне нам родися,
им же Израиль древле свободися
уз египетских и веден чрез воды
Чермного моря во страну породы.
с его силою море разделися
и в непреходные бездне путь явися
сух Израилю свободи ходящу
но фараону бысть гробом гонящу.
пройде Израиль море паки в ложе
впаде нектому прейти кто возможе[11]…

После воссоздания исторического события Симеон переходит к его метафорической трактовке, прямо заявляя, что избавление из египетского плена было древним образом рождения Христа:

образ то древле рождения бяше,
иже нетленну деву прописаше[12]…

У Симеона сополагаются два образа – невредимо прошедшего по осушенному морскому дну народа Израиля и неповрежденной в своем девстве роженицы Марии. В тексте Иоанна два божественных чуда тоже уподоблены друг другу – с той разницей, что прообразом сохранившей девство Богородицы в ней выступает ветхозаветная Неопалимая купина – распространенный поэтический троп. В нем воплощается мотив сверхъестественного огня, горящего, но не сжигающего, божественного, но не адского пламени. Для Симеона важнее развить противоположный мотив – мотив воды, который он продолжает в следующей метафоре. Как вновь сомкнувшиеся волны Чермного моря спасли евреев от преследования фараона, так и люди Нового Завета спасаются водным крещением:

…*ибо с подземна Египта изводит,*
кто крещения водою преходит.
мы християне от воды рождении
от фараона адска свобождени[13]…

В обрядах, либо приуроченных, либо близко стоящих к рождественскому времени, соединяются стихии огня и воды – и не только на литургии, но и в разгульном святочном веселье. Предрождественский период стоит под знаком укрощаемого верой огня – старинного «Пещного действа» и песен о трех библейских отроках, которые постоянно звучат на утренних богослужениях. Завершается рождественский цикл Крещением, водосвятием и очищением от святочных бесчинств.

Во второй орации, сочиненной «по мотивам» первой песни канона Иоанна, Симеон «провидит» завершение рождественского празднования и превращает мотив воды в сквозной для первой пары ораций. Исторический Египет выступает у него метафорой ада, от которого с приходом младенца-Христа освобождаются люди Нового Завета. Одновременно с крещением – важнейшим сакральным церемониалом – возникает и образ христианской церкви. Пусть спасения, проложенный Творцом в морской бездне для ветхозаветного народа, православный

Рождество Христово.
Икона. 17 в.

монах Симеон видит в церковном таинстве, которое не является лишь причудливым метафорическим откликом на легендарный факт библейской истории. Новая поэтическая метафора оказывается более реалистичной и конкретной, чем образ исторического события, послужившего ее основанием:

> …*Тем же днес церковь поет живу Богу*
> *благодарствия светло попремногу.*
> *с нею же и вы Христа восхваляйте*
> *от всея души песнми величайте*[14]…

Нетрудно заметить, что законченная мысль порой не укладывается в одиннадцатисложную строку, преобладающую в орациях, и переносится на следующую. Возникает эффект цезуры, ритмической паузы или неожиданного сбоя в метрически однообразной орации. Обозначившаяся цезура свидетельствует о сближении поэтического метра с речевой интонацией, о формировании особой манеры исполнения декламации. Она очевидно расходится с традицией «краснопевцев» второй половины XVII в.

Царь Алексей Михайлович.
Рисунок из Альбома
А. Мейерберга.
1660-е

В подтверждение этого суждения следует привести отрывок из «Сказания о различных ересях» московского инока Евфросина, которое датировано 1651 г. и касается седьмого ирмоса рождественского канона – «Отроцы по блазей вере». Он пелся в рождественской декламации Симеона, а в орации превратился в вирши. Евфросин упрекает современников: «…Аз же ныне зрю разум священных писаней в том пении смущен и в конец разтлен, и часть с частию и строка с строкою смешены, сиречь из строки чрез запятую или чрез точку по иную строку речи пренесены, яко же зде явится краткими глаголы. Ирмос глас 1, песнь 7, достоит пети сице: “Отроцы по блазей вере воспитании нечестива веления не брегше”. А мы поем: “Отроцы по блазей вере воспитани нечестива веления” <…>. Многа же и инна такова разсечения в разуме стихотворном хотяй любо трудитися, обрящет…Должни убо есмы с трезвением пети и полагати ум наш в силу словес святых, да не токмо уста, но и сердце наше со усты да поет»[15].

Во фрагменте, приведенном из «Сказания», выражено требование согласовать членение на строки со смысловыми цезурами, полагая смысл канонического текста выше музыкальной традиции. Характерно, что в стихотворном переложение седьмого ирмоса первого канона у Симеона логически завершенная мысль идеально укладывается в одиннадцатисложную строку:

Царица Мария Ильинична.
Рисунок из Альбома
А. Мейербергаю.
1660-е

[11]
Отроци в святый вере воспитании,
от мучителя в огнь вечный послани,
яко идолу поклона не даху,
но сыном божиим орошены бяху.
проклят есть идол и вси суть прокляти,
иже дерзают богом его звати[16]…

В двух орациях, соотносящихся с седьмой песнью канона о благочестивых отроках, брошенных в пещь по приказу вавилонского царя Навуходоносора и не сгоревших в ее пламени, тема огня не становится основной. Исторический эпизод интерпретирован в духе догматического богословия: три отрока символизируют триединого Бога.

…*с тех лиц едино днес нас посещает*
Бог Сын и в нашу плоть ся облекает,
да мы Божеству его причастимся
в сыны Божия з смертных преложимся.
его же видим в яслех положена
божим от царей поклоном почтенна.
сему от всех нас поклон подобает
спасение бо наше промышляет[17]…

Объединяет парные орации мотив чуда и царства небесного: чудесным были и спасение в огне трех библейских отроков, пришедшее с Ангелом, спустившимся в пещь, и нисхождение в мир Божества, умалившегося в «скотских» яслях ради возвышения человека. Седьмую песнь канона Дамаскина в двенадцатой орации Симеон разворачивает в проповедь, призывая собравшихся в храме оставить «скотско житие» и послужить Богу. Парадоксально заострена в ней тема царя – земного владыки, которого «трие младенцы укориша», не отдав поклон кумиру – «телу злату», а «единому Богу песни воспеваху»[18]:

[12]
Начнем от ныне Богови служити,
заповеди его усердно хранити.
тогда во правду словеснии будем,
егда противный скотский нрав избудем.
един день лучше Богу работати,
неже вовеки в мире царствовавати.
та бо работа платима в небе,
его же кто мудр не желает себе[19]…

Для православного монаха Симеона, автора рождественской паралитургической декламации, существует одно царствие – небесное, и только один Царь – Христос:

…*И главы ваша ему прикланяйте,*
Царем и Богом его своим знайте,
А он на небо хощет вы приятии
светлыми венцы вечно увенчати[20].

К вопросу о светском правителе поэт вернется в финале декламации – в двух парных заключительных орациях, предваряемых ирмосом девятой песни «Таинство странно». Оба примыкающих к нему стихотворных фрагмента напоминают просительную ектению, особое молитвословие о светской и духовной властях. Оно стало обязательной этикетной частью каждой декламации Симеона.

Пока же автор продолжает поэтические вариации на тему восьмой песни о трех отроках в пещи, ведя сквозную тему рождественского чуда боговоплощения и выделяя в ней образ божественного огня. На примере тринадцатой орации, содержащей тринадцать строф, легче всего установить общий структурный принцип изложения рождественского

канона, поскольку ее центральная метафора – пещи–утробы – популярный в религиозной поэзии троп с устойчивым богословским значением, к тому же она повторяется в следующей, четырнадцатой партии. Троп утвержден на ирмосах обоих канонов: на ирмосе Космы – «Чюдо превелие» и на ирмосе Иоанна – «Утробу преобразоваху», что демонстрирует характерное для жанра стихотворного представления повторение образов и речевых оборотов. В двух первых строфах дается историческое описание события:

[13]
Чюдо велие *древле проявися*
в пещи халдейстей и бо непалися
Троица отроков паче орошении
иже за Бога во огнь вовержени[21]…

За ним следует изложение ирмоса, который на метафорическом уровне устанавливает связь ветхозаветного эпизода с праздником Рождества. Используя традиционный для христианской гимнографии метафорический прием, автор декламации не пренебрегает повтором, начиная с него вторую – «иносказательную» – часть орации:

Равно ***велие чюдо*** *днес бывает*
огнь божественный девы не спаляет
юже без вреда всяка проходит
в целости девства мати сына родит[22]…

Третья часть в структуре орации – гомилетическая, восходит к традиции проповеди и является самой объемной по числу строф. В ней поэт напрямую обращается к слушателям, собравшимся в храме. Он раскрывает образ Божественного огня в целостности противоположных значений, который есть и обжигающее грешников адское пламя, и райский небесный свет для праведников:

…*Вем яко огнь жжет плевелы злобы,*
освещает же чистыя утробы.
<…>
изверзим злобы и пребудем целы
от сего огня светли и бели.
осветит и нас з своей благодати,
еже возмощи пресветло сияти[23]…

Вторая орация, соотносясь с каноном Иоанна, приводит сходную историческую картину и воспроизводит ту же метафору пещи–утробы, но обнаруживает разночтение в интерпретации. Автор возвращает слушателя к образу ада и грешников, но ад в четырнадцатом фрагменте – уже не пекло, а тьма, отсутствие света, и ледяной холод. Восьмая песнь канона стоит на границе Ветхого и Нового завета, в ней выделяется и усиливается мотив Богородицы, переходящий в ее величание в припеве праздника. К Деве Марии первой обращается с новым молитвословием поэт и только затем – к самому Христу:

[14]
…к тебе, о Дева Пресвятая Мати,
руце возносим просим благодати
умом сына твоего и Бога
да презрит наша падения многа[24].

Удваивая образ преисподней, Симеон использует выразительность оксюморонов, различимую на слух:

и ***оледенший*** *дух наш да согреет,*
да не ***во мразе*** *греховным истлеет.*
обычно огню хладных согревати,
и темность всяку светло просвещати.
хладных и темных мы нас быти знаем,
теплоты з светом от Иисуса чаем.
Ты Христе Боже, огнь пресущественный,
освети ум наш грехми помраченый[25]*…*

Структурное единообразие ораций, основанное на последовательности трех частей – исторической (библейской), метафорической и гомилетической – характеризует рождественскую декламацию как речевое действо. Отступает от общего структурного принципа заключительная пара стихотворных фрагментов, выполняющая в декламации роль эпилога. В ней нарушен порядок следования фрагментов. Метафорическая часть предшествует исторической, развернутой в сюжет, гомилетическая незначительна по объему и служит вступлением к пространному просительному молитвословию о светской и духовной властях, православной державе и верных христианах, подданных русского царя. В декламации белорусского автора это одновременно и традиционный литургический, и новый политический жест. Финальная

Торжественный выход царицы Марии Ильиничны с царевичем в церковь. Рисунок из Альбома А. Мейерберга. 1660-е.

пара ораций – самая «земная» из всех в декламации. Она предваряется хоровым исполнением ирмоса девятой песни – «Таинство странно». Основная тема ирмоса – чудо превращения земли в небеса, земное воплощение божественной мистерии – отзывается в двух начальных строфах:

> [15]
> *таинство странно ныне нам открися,*
> *сам Бог во плоти на земли явися.*
> *вертеп бысть небо, дева седалище,*
> *невместимаго ясли вместилище*[26]…

Вслед за стихотворной версией ирмоса разворачивается в декламации исторический сюжет Рождества Христова: на поклонение младенцу приходят волхвы, увидевшие звезду, шествуют цари с дарами, появляется фигура Ирода, преследующего Иисуса и побивающего мечем невинных детей, наконец, совершается спасительное бегство в Египет. В декламации историческая картина рождества заканчивается тем же Египтом, из которого чудесным образом вышел древний народ Израиля. Образ Египта соединяет первую и последнюю пары ораций, замыкая круг библейского повествования и завершая сквозную в рождественской декламации тему чуда.

Земля, ставшая небесами, – центральный образ девятого ирмоса первого канона. В двух «приземленных» орациях финала он осмыслен в контексте политической реальности второй половины XVII в. Монах и стихотворец Симеон решает существенный для полемического богословия вопрос об отношении двух царств – небесного и земного – и двух его владык – Христа и российского царя. Как нового подданного российского государя его затрагивает и проблема соотношения светской и духовной властей. В декламации названы многие земные властители – египетский фараон, вавилонский Навуходоносор, иудейский Ирод, но нет среди них ни одного достойного:

…Ирод завистный сердцем возмутися,
о ***земном царстве*** *зело устрашися*[27]*…*

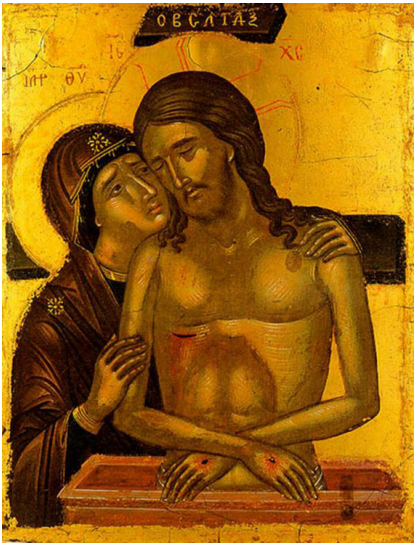
Рассуждая о двух царствах, Симеон опирается на риторику. Он начинает краткую гомилетическую часть орации с призыва к гонимому младенцу:

…В нашу, о Христе, страну ныне прииди,
из малых яслей в наша сердца вниди.
мы тя ***за Царя всемирна*** *читаем,*
истинна Бога тебе быти знаем.
царствуй над нами, спасай твои люди,
царю нашему премилостив буди[28]*…*

Этот «государственный» призыв не мог прозвучать из уст поэта Симеона в Речи Посполитой. Автор декламации выстраивает гармоничную иерархию царств, в основании которой – «руска держава» во главе с православным самодержцем Алексеем Михайловичем:

…Утверди царство, всю руску державу
укрепи, Боже, на твою похвалу.
да тя возможем присно величати,
в мире и в небе песнми воспевати[29]*.*

Вторая парная орация финала излагает ирмос девятой песни Иоанна – «Подобаше нам», который на Божественной литургии должен звучать в хоровом исполнении. В декламации Симеона он не исполняется, а служит основанием для заключительного стихотворного фрагмента. В ирмосе, как и в примыкающей к нему орации, прославляется Богородица и совершившееся через нее чудо боговоплощения.



Не рыдай мене мати

В шестнадцатой орации зеркально отражается структура предшествующей: в силлабическую форму облекается текст ирмоса, за ним следует сжатый гомилетический пассаж, переходящий в просительное молитвословие, на сей раз – о единстве русской церкви, ее священническом чине и всех верных христианах. Симеон повторно обращается к теме небесного царства, именуя Марию не только Богородицей, но и царицей:

…а пресвятая дева всех царица
мати есть всем нам в скорбех помощница,
К ней убо ныне молитвы приносим,
о ходатайство к Богу Сыну просим.
О, Пресвятая Дево, Бого мати
преклони Христа Бога к благодати,
да юже стяжа кровию своею
утвердит церковь и сам будет с нею[30]*…*

Примечательно, что в отличие от успенской декламации, автор не связывает образ Девы Марии с тезоименитой ей русской царицей Марией Ильиничной, хотя и поминает супругу великого государя среди членов венценосного семейства в предыдущей орации. Подобный этикетный жест был бы уместен для придворного поэта Симеона, но не для монаха, насельника московского Заиконоспасского монастыря, волею

обстоятельств вовлеченного во время первого пребывания в столице Российского государства в конфликт между царем и патриархом. Примирению сторон, но не разрешению конфликта, пытался содействовать полоцкий наставник и покровитель Симеона – Игнатий Иевлевич. Его же подопечный, готовый к политическому компромиссу, в молитвословиях двух ораций даже не намекает на влиятельных соперников. Полоцкий «умиротворяет» конфликт священства и царства, прибегая в финале декламации к отличающейся особой звуковой выразительностью риторической фигуре, а именно – к градации:

…даждь всем житие ***нетленно, нескверно,***
непорочно, благочестиво, верно[31]*…*

Этот риторический прием автор рождественского речевого действа использует единожды. Ритмичность перечислений придает особую выразительность этой строфе и усиливает ее воздействие на слушателей. Градацией создается особый звуковой эффект лестницы, восхождения, движения ввысь, куда должны устремиться по воле поэта и по мысли христианина все собравшиеся в храме и исповедующие единого Бога. В состав риторической градации входит и широко применяемая Симеоном в декламациях анафора: три первых слова объединяет и зарифмовывает отрицательная приставка, два следующих имеют смысл положительного утверждения. Речевая рождественская мистерия, изображающая, как небеса спускаются на землю и земля поднимается до небес, завершается чудом примирения всех православных христиан:

…се к тебе очи всех суть обращени,
тобою чают вси быти спасенни.
ты убо даждь им жити многа лета,
в день судный блага сподоби ответа.
сподоби и нас славу пети тебе
дондеже есмы на земли и в небе[32].

При постоянных обращениях исполнителей к публике звучит коллективное «мы», «нас», «нам», нагнетающее эффект эмпатического слушания до эмоционального слияния тех, кто декламирует, с теми, кто внимает. Метрически организованная речь является первоосновой драматической и театральной поэзии, ее первым необходимым условием – отрешением от сиюминутной бытовой реальности и созданием новой иллюзии, подлинность которой превосходит самою действительность.

С сочинением рождественской декламации была связана попытка Симеона упрочить в российской столице традицию исполнение храмовых речевых действ, перенесенную из полоцкого Богоявленского монастыря. В Москве Симеон создал не только шестнадцатичастную паралитургическую декламацию «Стихи краесогласнии на Рождество…», но на ее основе и второй, редуцированный вариант рождественского полилога. Новая версия под названием «Стиси краесогласнии на Рождество Христово»[33] была исполнена в церкви Марии Египетской[34], расположенной близ Сретенского монастыря и особо почитаемой семейством царя Алексея Михайловича.

Редуцированный текст рождественского полилога содержит только три ирмоса из рождественского канона Космы, а первая орация, не предваряемая церковным гимном и выполняющая функцию пролога в «школьной» пьесе, является стихотворным переложением третьего ирмоса. Сразу за прологом поют шестой ирмос и декламируют примыкающую к нему орацию. По той же схеме составлены и два следующих стихотворных монолога. Девятой ирмос в рождественской декламации отсутствует. Для исполнения четырехчастной рождественской декламации требовалось четверо ораторов, вдвое меньше, чем для шестнадцатичастной. И уменьшение доли вокальных партий, и сокращение числа декламаторов можно объяснить, предположив, что полный текст рождественской декламации исполнялся с участием церковных певчих, из рядов которых выделились и ораторы, произносившие стихотворные монологи. В усеченном варианте рождественского речевого действа заметно возрастает роль декламаторов. Симеон мог подготовить его с четырьмя юношами из Приказной школы Заиконоспасского монастыря, которые попали к нему в ученики и могли составить отдельный от певчих «квартет» ораторов. Факт разделения певчих и ораторов во время исполнения стихотворных полилогов раньше фиксируют окказиональные светские декламации поэта. Для того чтобы продолжить традицию школьных храмовых действ в Москве, необходимо было располагать постоянно пополняемым составом отроков-исполнителей: как показал полоцкий опыт Симеона, от 8 до 12 человек. Но для этого требовалось учредить в столице Московского царства регулярно действующую школу по примеру братских православных училищ Речи Посполитой – намерение, не осуществившееся при жизни стихотворца.

В паралитургической рождественской декламации Симеон Полоцкий, сохраняя ирмосы рождественского канона, осуществляет

силлабическую транскрипцию песнопений и Космы Маюмского, и Иоанна Дамаскина. Общность метрической основы обеспечивает целостность и определяет основную особенность речевого действа, представление которого вписалось в церковный церемониала. Ни сюжет как способ изложения событий, ни диалогичность как форма его организации, ни персонажность как средство отделения исполнителей от публики – то есть необходимые признаки театральности – для стихотворного представления по случаю Рождества Христова не характерны. В нем утверждается метрическая форма публичной ораторской речи и предстает ранняя форма «школьного» театра декламационного типа.

[1] Стихи краесогласныя на Рождество Христово глаголемыи в церкви во славу Христа бога // ГИМ. Син. 731. Л. 38 об.–52 об. В московской тетради этот текст предшествует «Стихам на Воскресение Христово», что свидетельствует о более позднем времени его сочинения. В рукописных кодексах Симеона хронологическая последовательность в составе текстов, как правило, обратная – от поздних к ранним.

[2] Там же. Л. 38 об.

[3] Цит. по: *Соловьев С.М.* История России с древнейших времен. Т. 10. СПб.:Амфора, 2016. С. 60–61.

[4] В официальных документах Речи Посполитой после подписания Брестской унии «неунит», «схизматик», «русский» и «православный» – синонимы. Религиозная принадлежность считается первичней этнической; отсюда деление Речи Посполитой на три народа: польский, литовский и русский. Польский и литовский народы исповедуют римский закон (польский народ – это католики, живущие в Королевстве Польском, литовский народ – католики Великого княжества Литовского), русские – приверженцы веры греческого закона. См. *Старостенко В.В.* История религии и свободы совести в Беларуси в документах и материалах.Ч. 2: От Брестской церковной унии до второй половины XVIII в. Могилев: МГУ имени А.А. Кулешова, 2015.

[5] Вместе прибыли из Дамаска в Иерусалим и подвизались в монастыре св. Саввы, где приняли постриг.

[6] Иоанн Дамаскин // Христианство. Энциклопедический словарь: в 2 т. М.: Большая Российская энциклопедия. Т. 1: А–К. С. 624–625.

[7] Его авторство раскрывается в акростихе или краегранесии (краестрочии) составленного на греческом языке песенного канона на Рождество, что специально оговаривается в русских богослужебных книгах, содержащих его перевод.

[8] Стихи краесогласныя на Рождество Христово… Л. 39.

[9] Воспроизводится авторская орфография.

[10] Стихи краесогласныя на Рождество Христово… Л. 39.

[11] *Там же.* Л. 39 об.

[12] *Там же.*

[13] *Там же.* Л. 40.

[14] *Там же.*

[15] Цит по: Сказания о различных ересях // Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / сост., пер. и вступ. статья А.И. Рогова. М.: Музыка, 1973. С. 71.

[16] Стихи краесогласныя на Рождество Христово… Л. 46 об.–47.

[17] *Там же.*

[18] *Там же.* Л. 47 об.

[19] *Там же.* Л. 48.

[20] *Там же.* Л. 48 об.

[21] Стихи краесогласныя на Рождество Христово… Л. 48 об.

[22] *Там же.* Л. 48 об.

[23] *Там же.* Л. 49.

[24] *Там же.* Л. 49 об.

[25] *Там же.* Л. 49 об.–50.

[26] *Там же.* Л. 50.

[27] *Там же.* Л. 50 об.

[28] *Там же.* Л. 50 об.

[29] *Там же.* Л. 51.

[30] *Там же.* Л. 51 об.

[31] *Там же.* Л. 52.

[32] *Там же.* Л. 52 об.

[33] Текст опубликован В.К. Былининым и Л.У. Звонаревой. См. *Симеон Полоцкий*. Вирши. С. 236–240.

[34] *Там же.* С. 417.

Анна Старикова

Андреас Грифиус

У истоков немецких придворных окказиональных театральных действ XVII в.

В XVII в. Германия состояла из многочисленных княжеств, входивших в состав Священной Римской империи германской нации, среди которых было и княжество Силезия, имевшее спорную национальную идентичность. К XVII в. оно формально принадлежало владениям Чешской короны, стоявшей под властью австрийской империи. Однако часть нижнесилезских земель по факту была автономией, которой правили последние представители силезской линии польской династии Пястов.

Силезские земли, управляемые Пястами, были оплотом немецкой культуры и протестантской веры, именно здесь родился, вырос и сформировался Андреас Грифиус – один из наиболее известных поэтов Германии XVII в., а также драматург, создавший первые литературные репертуарные пьесы (трагедии и комедии) на родном языке для национального театра: как школьного, так и светского (придворного и городского)[1].

Особое место в творчестве Грифиуса занимают «гезангшпили» – небольшие пьесы с музыкальным сопровождением (они не тождественны зингшпилям, существовавшим до этого в Германии). *Gesangspiel* с немецкого языка можно перевести как «игра с пением», «пение в пьесе», «пение в игре» – согласно наиболее известному исследователю творчества Грифиуса – Флеммингу[2]. Название жанра было изобретено Грифиусом и ни у одного из драматических авторов не встречалось на протяжении всего XVII в.[3]. Исходя из названия этих пьес, можно предположить, что Грифиус подразумевал при исполнении гезангшпилей наличие какого-то музыкального сопровождения или вставных музыкально-вокальных эпизодов, так как на титульном листе издания первой пьесы этого жанра значилось, что она была «представлена посредством пения»[4]. Большинство своих произведений, включая поэтические и драматические (в основном, трагедии), Грифиус писал александрийским стихом. Сочиняя свои гезангшпили, приуроченные к торжественному событию и посвященные важной особе, Грифиус оставался верен величественному стихотворному размеру, однако александрийский стих был заменен в них на четырехстопный ямб[5]. Стихотворный размер облегчал подбор музыкального сопровождения к гезангшпилю. Нужно отметить, что эти пьесы Грифиус называл и *mischspiel*. Это определение дословно переводится как «смешанная пьеса» или «смешанная игра», что может относиться и к обязательной музыкальной составляющей этого жанра.

Гезангшпиль создавался специально «к случаю»: свадьбе высокопоставленных особ, рождению наследника благородного рода, юбилею знаменательного события или лица (как правило, это касалось членов знатных семей многочисленных немецких княжеств). Таким образом, А. Грифиус стоял у истоков немецкой придворной окказиональной драматургии, так как до него театральные действа при дворах князей и знати представлялись приглашаемыми иностранными артистами: итальянской оперы, комедии дель арте и иногда труппами «английских комедиантов».

Окказиональные представления были весьма распространенным жанром в Западной Европе, ведущим свое начало от окказиональной литературы, существовавшей с древнейших времен. Получив широкое распространение в Западной Европе, драматургия «на случай» начала распространяться и в Восточной Европе, откуда попала в Россию в конце XVII – начале XVIII вв.

Основной функцией окказиональной драматургии являлось празднование важного события при дворе, вознесение хвалы его виновнику, чаще всего, правителю, в форме театрализованного панегирика. Оставаясь востребованным явлением на территории Западной Европы, в Германии и немецкоязычных землях драматургия «по случаю» получила свое распространение лишь к середине XVII в. Предшественниками этого жанра можно считать пьесы типа *friedensspiel* («игра о мире»: по случаю заключения мира), как например: *Teutscher Kriegs-Ab- und Friedens-Einzug* («Окончание войны в Германии и вступление в мир») Зигмунда фон Биркена[6]. Она создавалась по случаю окончания Тридцатилетней войны и заключения Вестфальского мира и была опубликована в 1650 г. в Нюрнберге. В 1655 г. император Фердинанд III пожаловал автору пьесы дворянский титул.

Андреас Грифиус создавал свои окказиональные театральные действа исключительно «по случаю» мирных праздников, с желанием повеселить и порадовать присутствующих, но и с серьезными дипломатическими целями. Первый гезангшпиль носит название *Majuma* (Майюма – праздник в честь богини Весны – Майи). Благодаря сохранившемуся титульному листу первого издания, известно, что данный гезангшпиль был создан и представлен 24 июня 1653 г. в Глогау[7], в одной из столиц княжества Нижнеселезского воеводства[8]. Спектакль был посвящен избранию в мае 1653 г. короля Чехии Фердинанда IV (1633–1654 гг., Габсбурга[9], сына императора Фердинанда III[10]) императором Священной Римской империи. Свое название гезангшпиль получил от даты избрания нового императора.

«Майюма»[11] была издана дважды и оба раза в составе собраний сочинений Грифиуса в 1657 и 1663 гг. В тексте изданного гезангшпиля Грифиус поместил посвящения самому виновнику события – королю Фердинанду IV, его отцу – императору Фердинанду III (в последних куплетах), а также всем князьям из династии силезских Пястов, их придворным и высокопоставленным представителям протестантской общины города Глогау, находившимся среди зрителей гезангшпиля.

Это был дипломатический жест Грифиуса-юриста и «синдика» (члена городского совета протестантского города Глогау).

Между австрийскими Габсбургами и силезскими Пястами были весьма натянутые отношения, сложившиеся после окончания Тридцатилетней войны. Несмотря на то, что Силезия[12] была фактически частью империи Габсбургов, большинство населения исповедовала протестантизм (благодаря протекции династии силезских Пястов). Вся территория Силезии, за исключением города Бреслау и пястских княжеств (Бжегского, Олавского, Легницкого и Волувского), подвергалась массивной атаке Габсбургов с целью католизации населения этих земель[13]. Будучи синдиком, Грифиус принимал непосредственное участие в конфессиональном противостоянии, в результате чего был арестован в 1653 г.[14]. Учитывая данные обстоятельства, становится понятным появление панегирического произведения от Грифиуса королю Чехии и следующему императору Священной Римской империи из рода Габсбургов, написанного и представленного в присутствии княжеских подданных в городе Глогау. Есть упоминание в *Geschichte des Breslauer Theaters* («Истории театра Бреслау»), что этот гезангшпиль был сыгран[15] и в столице Силезии[16].

Сюжет этой пьесы достаточно прост. Богиня весны Майя[17] и богиня цветов Хлорис[18], чтобы утихомирить разбушевавшегося бога войны Марса, устраивают праздник и называют его «Майюма». В конце пьесы Марс влюбляется в Хлорис и становится садовником в одном из ее садов. Сюжет с Марсом-садовником был взят Грифиусом из девятой элегии «Песней о любви» Овидия[19].

Победа богинь Хлорис и Майи над Марсом символизировала у Грифиуса его надежды на мирное будущее страны после окончания Тридцатилетней войны.

По ходу сюжета пьесы Марс передает свой меч Фердинанду IV, чтобы будущий император смог продолжить борьбу с врагами, тем самым Грифиус выражал надежду, что король (а теперь – император) не станет вести войну внутри своей империи, а переключится на сопротивление туркам, угрожавшим Европе.

«Маюма» представляет собой смесь двух жанровых традиций. С одной стороны – это популярная в 1650-е гг. «игра о мире» с протестантским подтекстом. С другой стороны, Грифиус отходит от жесткой военной бравурности, свойственной жанру «игры о мире», и добавляет мягкой лиричности, вводя музыкальный элемент. Таким образом,

он старается сблизить свое творение с новым и пока не широко распространенным за пределами венского двора вариантом придворной оперы, начавшей укореняться в Вене[20] и Инсбруке[21].

* * *

Следующий гезангшпиль *Piastus* («Пяст») Грифиус написал в 1660 г. «по случаю» рождения 29 сентября долгожданного наследника престола Силезии Георга Вильгельма[22]. Пьеса была посвящена новорожденному и его матери герцогине Луизе Ангальт-Дессауской[23]. Герцогиня Луиза уже удостаивалась от Андреаса Грифиуса особого внимания – именно ей в 1655 г. была посвящена постановка трагедии «Екатерина Грузинская, или Несокрушимая стойкость», организованная при дворе генерального старосты Силезии эрцгерцога Георгия III Бжегского (старшего брата ее мужа, князя Кристиана) в городе Легнице. Герцогиня Луиза являлась признанной в Силезии покровительницей искусств, не случайно посвященный ей спектакль, был увековечен присутствовавшим на нем художником в гравюрах, изданных в 1657 г.[24].

При создании гезангшпиля «Пяст» Грифиус решил обратиться к эпосу. Главный герой пьесы Пяст – полулегендарный основатель первой польской княжеской и королевской династии, с которым Грифиус отождествлял герцогиню Луизу, так как она (в настоящее время), как и он (в давние времена), подарили Силезии верховного правителя (Пяст – Земовита, герцогиня Луиза – Георга Вильгельма).

Сюжет гезангшпиля повторяет историю возникновения первой княжеской польской династии, описанную Матвеем Казимиром Сарбевским в его знаменитом латинском труде об истории Польши, переведенном ранее Грифиусом с латыни на немецкий язык.

Согласно преданию, князь полян (польских племен) – Попель II устроил пир в честь двух сыновей. Без приглашения на пир пришли двое чужеземцев, которых не только не пустили за стол, но и выгнали из столицы, где происходил праздник. Чужеземцы отправились прочь и в пригороде случайно встретили пахаря Пяста. Будучи гостеприимным, хотя и бедным, он пригласил странников за свой стол в честь празднования дня рождения своих сыновей, разделив с ними трапезу. Еды и питья за столом было мало и не могло хватить всем, но случилось чудо: пиво в бочонке не кончалось, и мясо в изобилии появлялось на блюде. Заметив это, Пяст с женой решили пригласить на пир и князя с его гостями. Во время пира чужеземцы совершили обряд «пострижения» (славянский

Вид Бреслау (Вроцлав). 1650 г.

обряд посвящения в отрочество) сына Пяста и дали ему имя Земовит. Возмужав, Земовит изгнал недостойного Попеля и сам стал польским князем.

Текст гезангшпиля «Пяст» был издан сыном Грифиуса Кристианом в собрании сочинений отца в 1698 г.[25].

***

Гезангшпиль *Verlibtes Gespenste / Gesang-Spil*[26] («Влюбленное привидение / гезангшпиль») был написан А. Грифиусом в 1660 г. вскоре после «Пяста», по случаю бракосочетания 19 октября 1660 г. эрцгерцога Георга III Бжегского и княгини Елизаветы Марии Шарлотты Пфальц-Зиммернской. Представление его состоялось 10 октября 1660 г. при княжеском дворе в Глогау, чему есть документальное подтверждение. Специально ко дню спектакля было напечатано несколько экземпляров пьесы[27], на титульном листе которых были обозначены дата и место представления.

Гезангшпиль готовился по случаю свадебного торжества, и в основе сюжета «Влюбленного привидения» лежал любовный конфликт. В пьесе четыре акта и четыре любовные линии, три из которых заканчиваются счастливым финалом. Главный герой пьесы Сульпиций влюблен в девушку Хлорис, отвечающую ему взаимностью, но в него влюблена также Корнелия – мачеха Хлорис, о которой, в свою очередь, вздыхает

Левин – друг Сульпиция. Другую влюбленную пару составляют слуги Хлорис и Сульпиция – Флавия и Фабрициус; есть и «третий», но он оказывается – «лишний» – безответно влюбленный во Флавию глуповатый и простодушный слуга Левина Кассандер.

В начале пьесы мачеха Хлорис Корнелия посылает Сульпицию корзину засахаренных фруктов, в которые добавлено любовное зелье, чтобы приворожить его (отворотив от падчерицы). Левин, зная, что фрукты пропитаны зельем, сообщает об этом своему другу Сульпицию и предлагает ему притвориться смертельно отравленным, чтобы с помощью этого притворства заманить в дом свою возлюбленную Хлорис и объясниться с ней, при этом, отстранив на время Корнелию, дать возможность Левину склонить ее на свою сторону. Мачеха приходит с падчерицей в дом Сульпиция, где Корнелия хочет убедиться сама и убедить Хлорис, что приворотное зелье подействовало и Сульпиций принадлежит теперь ей. Притворщик у них на глазах разыгрывает внезапное недомогание и мгновенную смерть. Далее Сульпиций – уже «мертвый» в виде «влюбленного привидения» является к Хлорис и объясняется ей в любви; затем приходит к Корнелии и советует обратить внимание на Левина; наконец, посетив Флавию, успокаивает ее обещанием, что всё хорошо закончится. В момент прощания с «умершим» Сульпицием Хлорис, склонившись над его «хладным телом» для запечатления последнего поцелуя, роняет слезу, от которой Сульпиций неожиданно «оживает», и все влюбленные пары соединяются: Сульпиций и Хлорис, Корнелия и Левин, Флавия и Фабрициус, только Кассандер остается в одиночестве. В финальной сцене все персонажи поют: «Любовь жива», а им возражает Кассандер: «Любовь мертва» [28].

Как и в ситуациях с двумя первыми гезангшпилями «Майюма» и «Пяст», нот с музыкой к спектаклю «Влюбленное привидение» не сохранилось, поэтому представить каким же было музыкальное сопровождение проблематично. Вероятно, все гезангшпили могли исполняться на мотивы или мелодии произведений популярных тогда композиторов, однако не стоит исключать и возможность того, что к какому-нибудь из них музыка сочинялась специально.

Из всех окказиональных придворных театральных действ первый гезангшпиль «Майюма» был создан и представлен в 1653 г. Постановки двух последующих приходятся на 1660 г., и это не случайно. К 1660 г. в рядах правителей Силезии назрели разногласия, которые чутко уловил Грифиус, приближенный к придворному кругу. Может быть,

своими гезангшпилями он хотел немного разрядить общее напряжение, развеселить и умиротворить сильных мира сего средствами искусства, а также высказать некоторые свои политические соображения иносказательно.

К 1660 г. в династии Пястов было три действующих князя, управлявших Силезией. Главным среди них был Георг III, являвшийся старшим из братьев, после него по старшинству шли Людвиг IV и Кристиан. Бракосочетание Георга III, состоявшееся 10 октября 1660 г., было вторым для него. От предыдущего брака у Георга был наследник мужского пола, который скончался в младенчестве. Однако у младшего брата Кристиана буквально за месяц до второй женитьбы Георга родился наследник (данному событию Грифиус и посвятил свой гезангшпиль «Пяст»). Такое стечение обстоятельств: безнаследный старший брат на пороге новой женитьбы и младший брат, чей сын является первоочередным престолонаследником Силезии – создавали не самую благоприятную атмосферу в княжестве, являвшемся единственным протестантским оплотом на территориях, принадлежащих Чешскому королю. По решениям, заключенным Вестфальским миром, города Глогау, Бреслау, Бриг, Легница, Олава и Эльс[29] сохраняли свою религиозную идентичность, чему способствовало покровительство Пястов (то есть сохранению протестантизма на территории всей Силезии, о чем неустанно пекся Грифиус, будучи членом городского совета Глогау).

В 1660 г. по случаю указанных свадебных торжеств была впервые представлена и комедия Грифиуса *Die gelibte Dornrose / Schertz-Spil* («Возлюбленная Дорнрозе (Шиповник) / Пьеса-шутка»)[30].

В данной пьесе Грифиуса заметно влияние голландского драматурга Йоста ван ден Вондела и его пасторали *Leeuwendalers* («Жители Львиной долины», 1647). В ней была представлена картина жизни и быта крестьян. Пьеса Вондела имела эпиграф: «Мир – лучшее на свете», что оказалось созвучно и взглядам Грифиуса, который в своей маленькой комедии «Возлюбленная Дорнрозе» старался изобразить жизнь селян, не похожую на идиллию господ, со всеми ее простыми радостями и невзгодами.

В пьесе выведены деревенский парень Грегор Корнблюме (Василек) и его невеста Лиза Дорнрозе (Шиповник), преодолевающие все препятствия, возникшие на пути их любви. Между их семействами, живущими по соседству, вспыхивает ссора, переходящая во вражду. Поводом к этой ссоре послужило «нанесение увечья» петуху, принадлежащему роду

невесты, и собаке, принадлежащей роду жениха. Пройдя долгий путь страданий, ссор и примирений, каждый из влюбленных смог убедить свою родню в «пригожести» своего избранника (Лизы и Грегора соответственно) и добронравии семей, в результате чего молодые смогли, наконец, пожениться.

Пьеса «Возлюбленная Дорнрозе» написана Грифиусом в прозе, как и две другие его комедии («Петер Сквенц» и «Горрибиликрибрифакс»). В этой пасторальной картине из жизни простых немецких крестьян Грифиус использовал силезский диалект в речи всех персонажей. До 1660 г. Грифиус никогда ранее не публиковал эту пьесу, а в 1660-м соединил ее с написанным гезангшпилем «Влюбленное привидение».

Сюжетно обе пьесы связаны только любовной темой, во время представления их акты должны были чередоваться: сцены из крестьянской жизни в комедии перемежались со сценами «возвышенных персонажей» из гезангшпиля, о чем свидетельствует публикация этого двойного драматического произведения. Соединение двух пьес в одном театральном представлении наглядно показывало, что герои, относящиеся к разным социальным мирам, имеют одинаковые чувства и стремления – любить и быть счастливыми, преодолевая на пути к общей для всех людей цели любые жизненные препятствия.

В спектакле две пьесы разных жанров – стихотворный гезангшпиль и прозаическую комедию – объединяли специально сочиненные пролог и эпилог. Героем поэтической рамы представления Грифиус сделал Эроса – древнегреческого бога любви, заявляющего, что его власть над людьми безгранична: ни богач, ни бедняк не могут устоять перед любовью.

Свое отношение к любви как универсальному чувству, выражающего человеческую натуру христианина во всей ее чувственной и духовной полноте, Грифиус выразил в сонете *Fortis ut Mors Dilectio*[31]:

Да останется нетленной
Лишь любовь во всей вселенной!
Не страшны ей муки ада,
Пыток дьявольский набор.
Раззадорясь, только рада
Жить, беде наперекор![32]

Андреасу Грифиусу, одному из самых значительных драматургов Германии середины XVII в., удалось внести свой вклад и в развитие

придворной театральной культуры созданием оригинальной формы окказионального представления – немецкого гезангшпиля.

[1] Подробнее см.: *Старикова А.Р.* Андреас Грифиус – забытый драматург немецкого барокко // *Вопросы театра*. Proscaenium. 2020. № 3–4. С. 424–439.

[2] Вилли Карл Макс Флемминг (1888–1980) – немецкий театровед и германист, автор трудов о барочном и классическом театре.

[3] *Flemming W.* Andreas Gryphius und die Bühne. 1921. S. 45.

[4] *Gryphius A.* [Majuma]. Glogau. 1657.

[5] Четырехстопный ямб обычно использовался для сочинения эпических поэм.

[6] Зигмунд фон Биркен (1626–1681) – немецкий писатель, переводчик и поэт, состоял в Пегницком цветочном ордене (Достохвальный Пегницкий пастушеский и цветочный орден) (*Löblicher Hirten- und Blumenorden an der Pegnitz, Pegnesischer Blumenorden*) – центре барочной литературы Нюрнберга, а также в Плодоносном обществе (Пальмовый орден) (*Fruchtbringende Gesellschaft, Palmenorden*).

[7] Глогау являлся одним из центральных городов Нижнесилезского воеводства, которое управлялось князьями из династии Пястов.

[8] В XVII в. в Силезии было несколько столиц, поскольку разные воеводства возглавлялись разными представителями династии Пястов. Административной и номинально «главной» столицей Силезии был город Вроцлав.

[9] Фердинанд IV (1633–1654) – король Чехии и Венгрии, в мае 1653 избран, а 18 июня 1654 г. был коронован Римским королем в Регенсбурге.

[10] Фердинанд III (1608–1657) – император Священной Римской империи с 15 февраля 1637 г., король Венгрии, король Чехии.

[11] *Gryphius A.* [Majuma]. Glogau. 1657.

[12] Силезия – историческая область в Центральной Европе в долине реки Одр. С началом эпохи средневекового феодализма Силезию в 1173 г. разделили на пять частей. В дальнейшем Силезия была разделена на еще большее количество княжеств. Наибольшая часть Силезии стала впоследствии называться Нижней Силезией и была разделена на 11 княжеств (или же повятов/поветов). В 1526 г. Нижняя Силезия вошла в состав владений Чешской короны, что означало

закрепление Силезии за империей Габсбургов. После присоединения Нижней Силезии к Чешскому государству в Силезии все еще оставались независимые княжества, управляемые представителями князей династии силезских Пястов: Легницкое, Олавское, Бжегское и Волувское. В 1675 г. скончался последний представитель польской династии Пястов – Георг Вильгельм, князь Бжега, Легницы, Олавы и Волува, что означало окончательное вхождение Силезии в состав Австрийской империи.

[13] *Mannack E.* Die "verdeckte Fortsetzung des Dreißigjährigen Krieges" in Schlesien zwischen 1650 und 1660 am Beispiel von Andreas Gryphius. In: Memoria Silesiae. Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock. Zum Gedenken an Marian Szyrocki (1928–1992). Hg. von Mirosława Czarnecka, Andreas Solbach, Jolanta Szafarz und Knut Kiesant. Breslau, 2003. (Acta Universitatis Wratislaviensis 2504). S. 109–115.

[14] *Mannack E.* Andreas Gryphius. Stuttgart, 1968.

[15] Geschichte des Breslauer Theaters von Maximilian Schlesinger. Berlin, 1898.

[16] При правлении Пястов столицей Силезии был город Бреслау (Вроцлав).

[17] Майя (др.-греч. Μαῖα – «матушка», «кормилица») – персонаж древнегреческой и римской мифологии.

[18] Хлорида или же Хлорис (др.-греч. Χλωρίς, от χλωρός, «желто-зеленый», «бледно-зеленый», «бледный») – одна из нимф весны, цветов и возобновления роста растений в древнегреческой мифологии. У римлян она стала богиней Флорой.

[19] Ovidii Nasonis Opera. Daniel Heinsivs textum recensuit. Accedunt Breves Notæ ex collatione codd. Scaligeri et Palatinis Iani Grvteri. LVGD: Batavorvm, Ex officina Elzeviriana. Anno CIↃ IↃC XXIX., S. 235.

[20] *Rode-Breymann S.* Musiktheater eines Kaiserpaars. Wien 1677–1705. Hildesheim, 2010.

[21] *Schumann J.* Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I. Berlin, 2003.

[22] Георг Вильгельм, князь Легницкий (1660–1675) – сын Кристиана Пяста, князя Бжегского, последний Легницкий и Бжегский князь в Силезии с 1672 г. до своей смерти. Последний представитель мужской линии Пястов в Силезии.

[23] Луиза Ангальт-Дессауская (1631–1680) – немецкая принцесса из дома Асканиев, регентша Легницко-Бжегского княжества (1672–1675), княгиня Олавская и Волувская (1672–1680).

[24] *Старикова А.Р.* Трагедия А. Грифиуса «Екатерина Грузинская» 1655 г. К вопросу о немецком придворном театре // *Вопросы театра.* Proscaenium. 2021. № 1–2. С. 228–247.

[25] Andreae Gryphii um ein merkliches vermehrte Teutsche Gedichte [herausgegeben von Christian Gryphius], Breslau und Leipzig (Fellgiebels Erben), 1698.

[26] *Gryphius A.* Verlibtes Gespenste/Gesang-Spil. Die gelibte Dornrose/Schertz-Spil. Breslau, 1660.

[27] В дальнейшем пьеса переиздавалась несколько раз вместе с другими произведениями Грифиуса.

[28] «ALLE. Es lebe die Libe / etc. CASSANDER. Es sterbe die Libe / etc.» // Andreas Gryphius. Verlibtes Gespenste/Gesang-Spil. Breslau, 1660.

[29] Статья V Вестфальского мира.

[30] Предшествующие исследователи, переводившие название этой пьесы Грифиуса, ввели в научную литературу название этой комедии как «Возлюбленная Розочка». Но в точном переводе слово Dornrose означает цветок шиповника; и по замыслу Грифиуса, это не могла быть «роза» (с которой обычно сравнивали «принцесс», то есть представительниц высшего сословия или аристократок), у Грифиуса речь идет о сельской простушке – цветке шиповника, которой под стать жених – полевой цветок Василек. Но поскольку шиповник в русском языке мужского рода, это слово не сочеталось с прилагательным «возлюбленная», хотя оно является не именем героини, а ее фамилией, также как и Василек. Автор решил оставить немецкий вариант фамилии героини.

[31] Fortis ut mors dilectio (лат.) – Сильна как смерть любовь.

[32] Цит. по: Немецкая поэзия XVII века в переводах Льва Гинзбурга. М.: Художественная литература, 1976. С. 107.

Людмила Старикова

Документальное расследование 270 лет спустя*

Аренда, субаренда и «рейдерский захват» здания театра «Немецкой комедии» в Москве 1750-х гг.

История немецкого театра в нашей стране (Московии, Руси или России) началась три с половиной столетия назад. Более того, он появился в Москве даже раньше русского, прежде него, и участвовал в рождении первого придворного театра на Руси в конце XVII в. (1672 г.); затем во времена Петра I (в 1702-м) послужил основанием для организации в Москве первого публичного театра; а в середине XVIII столетия способствовал профессионализации русских городских любительских трупп, так называемых, «охотников», явившихся последней полупрофессиональной ступенью к Учреждению в 1756 г. в Петербурге русского национального государственного театра.

История же собственно театра «Немецкой комедии» в России в эпоху Елизаветы Петровны началась в 1742 – в сентябре, когда императрица находилась во время коронационных праздников в Первопрестольной, – Сенатом была подписана привилегия «немецкой банды камедианту Зихмунду з женою ево Елисаветою» на содержание комедий в Москве и Петербурге, а также в Риге, Нарве, Ревеле и Выборге[1] (то есть немецкоязычных городах).

Появление в нескольких городах Российского государства, а особенно в обеих столицах «Немецкой комедии» – постоянно действующего, а не эпизодически наезжающего, как ранее, и дававшего спектакли не в случайных и плохо оборудованных помещениях, а стационарного, публичного профессионального городского театра – имело огромное значение для развития русской театральной жизни. Зрителем спектаклей этой «вольной» труппы мог стать любой желающий, включая крепостных дворовых людей, лишь бы платили за вход. В течение 40-х и в начале 50-х гг. XVIII в. «Немецкая комедия» завоевывает необыкновенную популярность среди широких слоев российской публики вплоть до самых «низов».

Репертуар «Немецкой комедии» был таким же, как и у многих небольших «вольных» трупп и зрелищных иностранных предприятий, но отличался бóльшим разнообразием. Он состоял из небольших пьес или импровизированных сценок в духе комедии дель арте, которые были понятны широкой аудитории, так как не требовали обязательного перевода, а персонажи и их характеры были уже достаточно знакомы русской публике. Представления «приправляли» всевозможными зрелищными элементами: музыкальным и вокальным сопровождением, акробатикой, выступлением дрессированных животных, механическими и оптическими «чудесами», куклами (часто в виде автоматов в человеческий рост), иллюминациями и фейерверками. Когда же немецкие актеры хотели снискать у русской публики особенный успех, они исполняли некоторые эпизоды или сценки на русском языке, присовокупляя и русские песни с танцами[2]. А когда давались представления сложные для восприятия и понимания текста и зашифрованного аллегорического смысла, спектакль для русского зрителя снабжался печатной программой-переводом[3].

---

* Документы публикуются в орфографии подлинника, пунктуация, зачастую отсутствующая в них, приближена к современной.

Бродячая немецкая труппа I половины XVIII в.

Первым из двух столичных городов театральное здание «Немецкой комедии» отстроилось и открылось в Москве (ок. 1744 г.); в Петербурге – в 1745 г.[4].

В данной статье собраны документы, повествующие о непростой судьбе здания (театра) «Немецкой комедии» в Москве, в частности в 1750-е гг. Эти документальные свидетельства красноречиво описывают существование в старой столице нового для ее общественной жизни элемента – «вольного» театра (то есть частного, не относящегося к системе придворных театров и не финансируемого государственной казной).

В 1749 г. привилегию на функционирование немецкого театра в двух российских столицах и немецкоязычных городах получил (после умершего в 1747 г. И.К. Зигмунда) актер и антрепренер П.И. Гильфердинг. Однако в этот момент «Немецкая комедия» начала постепенно терять своего русского зрителя, так как появившиеся любительские русские труппы, так называемых «охотников» (от выражения: «охота пуще неволи»), разыгрывавшие на святки и масленицу «российские комедии», перешли в полупрофессиональную фазу своей деятельности[5], (официально связанной с публичностью). Они перетягивали русского зрителя на свои представления и Гильфердинг, сосредоточив выступле-

ния немецких актеров на петербургской сцене «Немецкой комедии», московское здание своего театра решил сдать в аренду.

В Москву же в Полицмейстерскую канцелярию из Сената было прислано сообщение: «1750 году февраля 20 дня, вторник. № 14. По указу из Правителствующего Сената и, при том, какова, по имянному Ея Императорского Величества от сентября 12 дня 1749 году указу немецкой камедианской банды содержателю Панталону Петру Гильфердингу: в представлении ему камедий и оперов в Москве, Санктпетербурге, в Нарве, в Ревеле, в Риге и в Выборхе – *привилегия* [курсив мой – *Л.С.*], за подписанием Правителствующего Сената дана – со оной прислана точная копия»[6].

В начале 1750 г. Гильфердинг, отъезжая из Москвы в Петербург, сдал 28 января театр (вероятно, на год) московским «охотникам» из купцов, которые объявили об этом (как и было положено) в Полицмейстерской канцелярии: «1750 году февраля 20 дня, вторник. №15. По челобитью второй гилдии купцов Василья Саврасова, Алексея Киселникова, коим объявляют: сего де 750 году генваря 28 числа сняли они в 9 команде за Красными вороты за земляным городом у комедианта иноземца Петра Иванова сына Гильфердина камедианской дом для смотрения и осторожности [от пожара – *Л.С.*], и для играния Российской комедии до прибытия ево, Гильфердина, из Санктпетербурга в Москву. О чем оной Гильфердин с ними заключил контракт, почему де они намерены играть тою Российскую комедию, токмо без объявления московской полиции играть они опасны. ПРИКАЗАЛИ: во оной – играние комедии – означенных Саврасова и Киселникова допустить. А притом обязать их подпискою, чтоб они богомерзких актов и во образех священнического и монашеского чина действия не имели; и шуму, и драк у них не происходило. И о том в команду [полицейскую – *Л.С.*] послать приказ»[7].

Эти купцы в конце 1750 г. пересдали комедиантский дом в наем студентам (духовной академии): «1750 году ноября 29 дня. № 3. По объявлению второй гилдии купцов Василия Саврасова, Алексея Киселникова, коим объявляют: имеетца у них камедиалной дом, состоящий у Красных ворот, которой сего ноября 1 дня договорился у них нанять для играния комедии ведомства Святейшаго Синода студент Иван Фрязин да словесной [славяно-греко-латинской – *Л.С.*] академии студент ж Леонтий Соловьев, генваря до 8 числа 751 году[8] ценою за сто рублев. И в задаток оной Фрязин дал десять рублев, а в досталных обещал дать добрые поруки. И, забрав ис того камедиалного дому платья

на сорок рублев, свез в дом свой. И того платья, тако ж и денег не отдает. И просил[и], чтоб оного Фрязина, сыскав, допросить, а платья их возвратить. ПРИКАЗАЛИ: оного Фрязина сыскать и в вышеписанном допросить, и доложить»[9].

Студенты Иван Фрязин и Леонтий Соловьев 10 декабря 1750-го подали в Московскую полицмейстерскую канцелярию свое челобитье, которым просили: «<…> о сыску второй гилдии купцов Василья Саврасова и Алексея Киселникова и о допросе их: о недопущении [Фрязина и Соловьева – *Л.С.*], по данному от них оным купцам контракту, в камедиалном доме за Красными вороты к ыгранию камеди; и о запрещении к ыгранию других людей, до решения о том дела. Которой контракт в Московской полицы в записке не имеетца»[10].

21 декабря 1750 г. Полицмейстерская канцелярия разбирала челобитье студентов, в котором они на вышеобъявленных купцов «просили [то есть жаловались – *Л.С.*] в недопущении оными купцами их – студентов для играния камеди в камедианской дом, которой состоит за Красными вороты, отданной оными купцами им, студентам, в наем минувшего ноября с 1 числа генваря по 8 число предбудущаго 751 году, с принадлежащими вещьми, и с платьем за сто рублев. И в задаток те купцы приняли у них десять рублев, а в досталных дали они, студенты, им вексель с порукою, в чем дали оные купцы им, студентам, контракт. И по принятии оными студентами у тех купцов того дому, издержали они, студенты, на всякие к комедии припасы и на починку платья, и протчее больше ста рублев. А ныне купцы тот дом отдали другим наемщикам. И по резолюции Московской полицыи оные купцы сысканы и допросами показали: что оной де камедианской дом отдан в смотрение и охранение им, Саврасову и Киселникову, от главного камедианта иноземца Петра Гилфердина по заключенному контракту, за отбытием оного камедианта из Москвы. Которой контракт в Московской полицыи и объявлен. И договорились было они оной дом в наем отдать показанным студентам за сто рублев до сроку по 8-е число 751 году, и в задаток взяли денег десять рублев, а в досталных взяли вексель. И еще обещали они, студенты, дать им в уплату вскоре дватцать рублев, которые денги оные студенты им не отдали. Тако ж и в том векселе обещали дать поруки от купечества на срок минувшего ноября к 25 числу, токмо тех порук они не дали ж, чему они, Саврасов и Киселников, стали быть невероятны, и стали в том доме камедию играть сами, а другим в наем никому они того дому не отдавали. А в недаче порук по векселю,

по данному от них, Саврасова с товарыщем, в Московской полицыи объявление, чего ради тем студентам оной Саврасов с товарыщем того дому от игр отказали. ПРИКАЗАЛИ: объявленную камедию содержать, по силе прежнего, данного от Фрязина и Соловьева купцам Саврасову и Киселникову контракту, им, Фрязину и Соловьеву, взяв у них в прибавок добрых порук, до надлежащаго в том контракте сроку; ибо они, Саврасов и Киселников, допросами и сами показали, что они контракт им, Фрязину и Соловьеву, дали и в задаток взяли у них денег десять рублев. Что же оной контракт явился не записан, и за оное с оных, Саврасова и Киселникова, взыскать указные пошлины по указу. А, чтоб во время игры никаких драк и олярмов не производилось, и о том означенных Фрязина и Соловьева обязать подписками. По взыскании пошлин, оных Саврасова и Киселникова, свободить с росписками, а в команду к афицерам послать приказ»[11].

В самом конце 1750 г. – 27 декабря – в Москву пришел указ из Главной полицмейстерской канцелярии [из Петербурга – *Л.С.*] о том, что Гильфердинг передал театр «Немецкой комедии» своему поверенному лицу [иностранцу «московскому купцу», то есть предпринимателю] Ивану Иозефу Киммерлингу Фрибургу. [то есть из города Фрайбурга – *Л.С.*], уполномочив его «в отдаче оного дому желающим внаймы и для играния камеди». В указе оговаривалось, чтобы «по силе, данной ему, Илфердингу, привилегии – воспрещения не чинить»[12].

Однако в начале января 1751 г. Киммерлинг попасть в театральное здание «Немецкой комедии» не смог, о чем подал в Полицмейстерскую канцелярию жалобу: «<…> в отданной де ему камедианской дом, состоящей у Красных ворот, для играния комедии, иноземец Иван Палм не допускает незнаемо для чего, и играют московские купцы, а как зовут, не знает, *коим отдан тот дом от того Палмы* [курсив мой– *Л.С.*]. И оные купцы, наняв фабричных, хотели ево, Кимерлинга, бить и бранили при свидетелях, и, приставленные от съезжего двора десяцкие, отбили [то есть спасли от побоев Киммерлинга – *Л.С.*]. И просил: чтоб оного Палму и купцов, кои играют, сыскать и за оное учинить по указам. А в тот дом для игры их не допускать, а допустить ево, Кимерлинга, или кому от него, Кимерлинга, отдастся в наем. И поставить караул от полиции. ПРИКАЗАЛИ: в девятую команду послать приказ, по которому оных Палму и купцов, кои играют в том дому, в Московскую полицию, сыскав, прислать немедленно. А в тот комедианской дом для игры камеди им, или кому от них отдано в наем, не допускать, а допускать означенного

Кимерлинга, или кому от него отдастся в наем, и в том им воспрещения не чинить»[13].

Полицмейстерской канцелярии удалось-таки «сыскать» виноватых и восстановить Киммерлинга поверенным (от Гильфердинга) в сдаче театра в наем, так как в августе он просил, «чтоб, содержащагося в московской полицы третьей гилдии купца Василия Павлова [то есть Павлова сына – *Л.С.*] для взыскания с него долговых денег, отослать в Московскую болшую таможню»[14]. Этим купцом являлся, вероятно, Василий Саврасов, который не расплатился с Гильфердингом за свою аренду, но продолжал пользоваться ею, и, может быть, еще и перепродал ее иностранцу Палму. Что касается самого Киммерлинга, то он также был весь в долгах, в том числе он задолжал и Гильфердингу 200 руб. «на срок декабря 12-го»[15] [1751 г. – *Л.С.*]. Поэтому Киммерлинг старался покрыть долги за счет представлений на святки этого 1751 г., о чем он заявил в полицию: «1751 году декабря 24 числа. № 12. По объявлению Де Камерлинга, которым объявляет: по указу, присланному из Главной полиции, велено ему смотрение иметь над камедиею во время действия, которая состоит у Красных ворот. А понеже, ныне по наступающим праздничным дням, декабря з 25-го генваря по 8-е число будущаго 1752 году, имеет в вышеписанном доме *производитца камедия* [курсив мой – *Л.С.*], и просил, дабы от зрителей той камеди, а паче от приезжающих с ними людей [то есть слуг – *Л.С.*], в том доме не происходило какого шуму или драки, для караула в том доме капрала да десять человек солдат командировать»[16].

Но то ли Киммерлинг так и не расплатился с Гильфердингом за предыдущий год аренды, то ли владелец немецкого театра не был доволен тем, как велись дела, только в начале 1752-го Гильфердинг передал свой комедиантский дом в Москве вместе с привилегией «на комедии и оперы» другому арендатору – комедианту-шпрингмейстеру, т.е. акробату-прыгуну. Об этом был прислан в Москву из Петербурга указ, который Полицмейстерская канцелярия рассматривала в Великий пост: «1752 году марта 23 числа, недели страстныя понеделок. № 6. По указу из Главной полицемейстерской канцелярии, по которому велено: камедианту Ягану Фердинанду Верцелиусу, в силе данной камедианту Петеру Эльфирдингу привилегии, в произведении комедии воспрещения не чинить, только при том смотреть накрепко, дабы во время комеди никаких непристойностей и противных указом игр и драк не было. ПРИКАЗАЛИ: о получении оного указа в Главную полицию репортовать,

а означенному камедианту Фердинанду Верцелиусу в произведении комедии воспрещения не чинить; а в команду, в которой оная комедия производитца будет, к афицерам послать приказ, по которому накрепко смотреть, дабы во время комедии никаких противностей и противных указом игр и драк не было»[17].

Однако прежние арендаторы и субарендаторы расставаться с театром не хотели. Театральное здание оказалось в ту пору «лакомым куском» и для русских актеров-«охотников», желавших играть в нем «российские комедии» (какими были Фрязин с Соловьевым и прочие[18]), и для временных владельцев его – доверенных иностранцев, желавших получать прибыль от сдачи театра в аренду. При этом конфликтовали между собой и иностранцы-арендаторы, и русские купцы-субарендаторы, и актеры-«охотники»; и все они жаловались в полицию на побои, нанесенные конкурентами или нанятыми людьми. Участие в «разборках» принимало достаточно большое количество людей, включая самых титулованных забияк и буянов, с жаром бросавшихся в драку. В Журналах Присутствия московской полиции описаны бесчинства «шайки русских князей» (иначе это никак не назовешь):

«1752 году майя 16 дня, суббота. И во время Присудствия, слушав дел, приказали следующее: № 1. По объявлению первой гилдии купца Ивана Кеммерлинга, коим объявил о приходе в дом ево, обстоящей в Немецкой слободе лейб гвардии сержантом князем Борятинским с князем Прозоровским и Позняковым, да архитектора, а рангов и имян их он, Кеммерлинг, не знает, со многолюдством людми своими, пьяным образом, и вломлени тем князем Борятинским с людми своими в сени и в спалную горницу, причем де хотели жену ево убить до смерти; и в приходе им, князем Борятинским, в спалню и в выбивании им же, князем Борятинским, з гайдуком своим шпагою все оконницы, коих цена дватцать рублев. И просил [Кеммерлинг – *Л.С.*], чтоб оного князя Борятинского людей и гайдука, сыскав, учинить по указом. ПРИКАЗАЛИ: объявленного князя Борятинского гайдука и людей ево, забрав, и во оном допросить и доложить»[19].

К князю с допросом, как видно из документов, не приступали, опрашивали «людей его» (т.е. крепостных): «А сысканныя лейбгвадии Семеновского полку сержанта князь Степана княж Андреева сына Борятинского люди: Федор Иевлев, Алексей Иванов допросами показали, что де они того числа з господином своим с двора не ездили, а поехал з господином их с двора гайдук Гаврила Григорьев; и где тот господин

Немецкий комический персонаж «Ганс Вурст»

ево был и вышеписанное производилось, не знают. ПРИКАЗАЛИ: гайдука, сыскав, допросить и доложить»[20].

Наконец, через месяц после происшествия, 16 июня «<…> и оной гайдук Гаврила Шадрин сыскан, и допросом показал, что де оной господин ево ни с кем в дом оного Декеммерлинга не приезжали, и в сени, и в спалную горницу не ломились, и жену ево убить не хотели, и оконницу не выбивали, и не бранили, и, кто то чинил, он не ведает, ибо де он, Шадрин, того числа з господином своим имелся быть до отдачи дневных часов в доме, а потом при оном господине своем ездил х князь Александру княж Иванову сыну Мещерскому и, быв у него, возвратились паки в дом свой; и более де оного, нигде они не были. ПРИКАЗАВЛИ: оного князя Борятинского людей и гайдука отдать в дом оного князя Борятинского с роспискою, взяв приводные денги. А по делу, о чем, кому надлежит, ведатца судом»[21].

Досталось и другому иностранцу-арендатору, жалоба которого разбиралась в июле 1752 г.: «По производившемуся в Московской полицы делу, а по присланному от 9 команды репорту, при котором сообщено от иноземца Ивана Палма объявление о бою ево в доме московского купца Степана Соколова, в коем он жителство имеет, обстоящем в девятой команде близ Красных ворот, князь Степаном Андреевым сыном Борятинским да князь Александр Ивановым сыном Мещерским с людми

своими, и в бою ж помянутого Палма оного Мещерского егарем, а как ево зовут, не показано. А сысканныя люди, то есть секретаря Александр Мещерского, Леонтей Соколов, Митрофан Литвинов, да находящейся во услужении лютерского закону иноземец Иван Иванов, да Борятинского; Федор Иевлев, крестьянин Григорей Лазарев допросами, в бою объявленного иноземца Палма и во всем, запирались. Но токмо из оных, хотя князя Мещерского иноземец Иван Иванов и показал, что де оной князь Мещерский обще с помянутым князем Степаном Борятинским да человеком ево, а как зовут не знает, объявленного иноземца Ивана Палма, приехав в дом ево, били, а за что, о том он не знает; а егарь Михайла Михайлов ево, Палма, бил ли чем, того он не видал. Однако уже оной иноземец Палм скаскою показал, что он на объявленного князь Александра Мещерского с людми ево, как ныне, так и впредь, *по оному делу не челобитчик* [курсив мой – *Л.С.*] ПРИКАЗАЛИ: содержащихся по оному делу людей: то есть, князя Мещерского, за поданною от вышеписанного иноземца Палма скаскою, которою показывает, что он на него с людми ево не челобитчик, тако ж и помянутого князя Борятинского, на которых приличества в бою того Палма не сыскалось, да и оной Палм не толко доказателство на запирателство, но уже и ходатайства за тем делом, то есть июля з 23 числа, не имеет, взяв приводные денги, отдать в помещиковы домы с роспискою»[22].

Только в ноябре1752 г. по указу, присланному из Главной полиции, постановили: «директора Петра Гилфердина камедианской деревянной дом, по желанию ево, взяв от купца Фрибурха, отдать в смотрение камедианту Верцелиусу; а о взятых с российских камедиантов денгах пяти стах рублях, ево, Фрибурха, спросить, и ежели те денги их подлинно взяты, то за зачетом за ево труды, что надлежит, отдать показанному директору Гилфердингу; а, буде он, Фрибурх, в тех денгах будет запирался, в том им между собою ведатца судом, где по указам надлежит»[23].

Однако Киммерлинг (Фрибург) сам ответствовать уже не мог, как выяснилось из документа полиции: «1752 году ноября 13 дня, пяток. № 36. По челобитью первой гилдии купца Ивана Николаева сына Балка, коим объявляет: по присланному де из Главной полицымейстерской канцелярии в Московскую полицию указу, велено московского купца Ганца Иосифа Кеммерлинга Фрибурха о содержании им камедианского дому, что за Красными вороты, допросить, токмо означенной Фрибурх ныне имеетца болен [возможно, и вследствие побоев – *Л.С.*], а поручил

ему [т.е. Балку – *Л.С.*] от себя верющее писмо, и в чем надлежит ответствовать по тому делу ему, Балку»[24].

Насколько Балк смог ответствовать за Киммерлинга осталось неизвестно, но за свою помощь и участие в его деле Балк горько поплатился, о чем он вынужден был бить челом в полицмейстерскую канцелярию: «По челобитью первой гилдии Московского купца Ивана Николаева сына Балка, которым объявляет: сего де марта 19 числа поутру вламились к нему в дом незнаемо какие люди человек з дватцать и, вытаща ево на улицу, сказали, что они подкуплены от прапорщицы, Фрибурховой бляди, ево, Балка, до смерти убить. С которой де страсти, дабы он убит не был, дал он тем людям денег, сколко при нем было. А при оном де многолюдственном разбойном нападении те люди пограбили у него, Балка, разных вещей по цене на сто на восемдесят на пять рублев. И просил, чтоб означенную Фрибурха блядь сыскать и, почему она у него живет, и каких людей имянно к нему, подкупя, присылала, и не было ль умыслу к убивству ево – допросить»[25].

А законный поверенный Верцелиус еще и в декабре 1752 г. не мог пользоваться зданием театра и просил полицию «о сыску второй гилдии купца Алексея Носова и товарища ево Сергея Григорьева, и о допросе в обмане ими отдачею ему, Верцелиусу, камедиантского дому»[26]. Когда же, наконец, в начале 1753 г. Верцелиус получил в свое распоряжение театр, то справляться с самобытными нравами некоторых московских зрителей, желавших смотреть «комедию» безденежно, без помощи полиции оказался не в состоянии: «По челобитью шпрингмейстера Иоганна Фердинанда Верцелиуса, которым объявляет: сего де февраля 7 дня 1753 году во время начатия камеди, пришед Главной полицы караулный ундер афицер, и насилно хотел идти в ложу Ея Императорского Величества[27], но он, не допуская ево до входу во оную ложу, сказал чтоб он шел в другое место. Однако он не пошел и, присланной от Главной полиции солдат, вывел [караульного – *Л.С.*] вон. А 8-го числа февраля означенной сержант прислал к стоящему у збору денег человеку ево Ивану Элеру, бывшего тогда с караулными солдатами, капрала с тем, чтоб пропустить двоих дежурных офицеров. Которому тот человек сказал, что они не дежурные (а из них один архитектурии ученик Иван Малхов), и в комедию не впускал. Тогда означенной Малхов того ево человека, бив по щекам, ушел, и потом привел с собою незнаемо каких людей двенадцать человек, в том числе и вышеписанного сержанта, и означенного ево человека били смертно, и хотели сечь плетьми; да отбили стол с

денгами и, бив, разбежались. Оной же де караулной капрал на дворе у народу збирает денги и берет от них заклады, и пропускает в камедию. Тако ж и солдаты по ево слабой команде своеволно пропускают же. И просил [Верцелиус – *Л.С.*], чтоб о вышеписанном изследовать, а ево, Верцилиуса, снабдить указом таким же, каков дан в 1749 году немецкой банды директору Гилфердингу»[28].

Нужно отметить, что шпрингмейстер Верцелиус за два года театральной жизни в Москве научился и сам расправляться с тем, с кем не поладил. Так в декабре 1753 г. на него поступила жалоба в полицию: «По челобитью Азовского полку прапорщика Федора фон Андрена [Фрибурга, т.е. родственника Киммерлинка – *Л.С.*] о приходе к квартире ево ночным временем камедиантов Верцилиньо и купцов Фатьяновых со многолюдством и бою ево, и протчих, причиненных ему обидах; и просил, чтоб за то с ним, Верцилино и товарищи ево, учинить по указам. ПРИКАЗАЛИ: оного Верцилино сыскать и против оного челобитья допросить, и доложить»[29].

В орбиту событий вокруг театра «Немецкой комедии» были втянуты многие московские жители: и зрители – любители театральных зрелищ, и любители буйных дебошей, подчас весьма знатного происхождения, ищущие повода для рискованных затей и «жестоких игр». В Москве существовали какие-то группировки, поддерживающие того или иного арендатора, или ту или иную труппу «охотников», игравшую или желавшую играть в этом театре. Пока нельзя сказать ничего определенного об этом, но, несомненно, кто-то подбивал «фабричных» к побоям (как в случае с Киммерлингом), а кто-то, по чьему-то подговору или личной инициативе (как князь Борятинский со своими холопами и др.), врывался «со многолюдством» в дома «противной стороны» и устраивал побоища (как свидетельствуют многочисленные документы). Притом это действо являлось для его участников развлечением, иногда театрализовано-маскарадным, во время которого князь Борятинский и его спутник Лопухин переодевались в одежды бурлаков[30], (может быть для того, чтобы не быть узнанными и уличенными в побоях невинных иностранцев, либо, чтобы естественнее чувствовать себя в данной «роли»). Через двадцать лет А.П. Сумароков скажет: «А какова здешняя публика, это уходит от изображения самого Аполлона, ибо все улицы в Москве невежеством вымощены толщиною аршина в три»[31]. А через тридцать лет автор «Драмматического словаря…» напишет: «Кто же похвалит веселия прежних веков? Они дирались со зверьми, боролись

между собою до убивства, почитая то геройством; кулачные бои бывали лучшим позорищем»[32]. На театр и «комедию» (то есть на представление в нем) смотрели как на «игрище». Одно из подобных, происходившее в Москве в конце 1740-х гг. на масленицу при катальных горах, описал современник: «<…> собрав до тридцати человек комедиантов, велел им представить на той горе о *царе Соломоне* [курсив мой – *Л.С.*] игру, при чем, были два шута. Между прочим, у того царя нарочно украдены были деньги, с коими пойман был суконщик [то есть работник суконной фабрики – *Л.С.*], который мною для того нанят был, за ту кражу к наказанию [то есть он согласился "сыграть" укравшего деньги и за это быть наказуемым – *Л.С.*]; для чего собрано было до 200 человек и поставлены были в строй, и каждому дано было по метле. Раздев того суконщика, надели на него деревенскую шапку, на шею галстук, на руки большие рукавицы, к спине привязали маленького медведя [вероятно, маленькую медвежью шкуру – *Л.С.*] и пустили тем строем до конца той горы, притом били в барабан; за майора правил суконщик Волк, который ездил на лошади и тех, стоящих в строю, принуждал. Реченный суконщик ходил взад и вперед шесть раз, избит был до крови, за что взял с меня один рубль денег да шубу новую»[33].

В Протоколах Полицмейстерской канцелярии зафиксирована и реакция окружающих людей – «зрителей» разбойных действий главных участников, подбадривающих не стражей порядка, а именно разбойников (как бывало на «игрищах» и «позорищах»).

Разбирательством жалоб людей, причастных к содержанию здания «Немецкой комедии», буквально пестрят Протоколы Московской полиции, обязанной «изыскивать истину». Но усилия её остаются априори безуспешными, так как задержанные для расследования произошедших бесчинств «люди хозяев» – их «холопы», не смеют свидетельствовать против господ своих, а избитые, запуганные и беззащитные потерпевшие – предпочитают отойти от дел, лишь бы остаться в живых (как Палм, отказавшийся продолжать бесполезную тяжбу).

Наконец, в декабре 1753 г. во время святочных представлений в театре «Немецкой комедии» произошел пожар (может быть, кем-то устроенный специально). Несмотря на то что здание не очень пострадало, и в нем продолжались на святки представления, императрица Елизавета, находившаяся в это время в Москве, решила жестко: «зделанную у Красных ворот от немецких комедиантов деревянную камедию, в которой сего декабря 26-го дня учинился пожар, после нынешних праздников

[то есть святок – *Л.С.*] сломать, а велеть построить в другом месте, понеже на том месте быть ей неприлично и от пожарного случая опасно; а, между тем, в нынешние праздничные дни комедию производить в ней позволить»[34].

Театр сломали, и из документов выяснилось, что его последним владельцем являлся «здешний купец Алексей Андреев сын Носов <…> по отдаче от Московского магистрата, <…> которой [театр – *Л.С.*] ему достался от привилегированного камедианта Ягана Верцелиуса, за взятые у него им по векселю денги за тысячу рублев»[35]. Взамен Носов получил земельный участок. К началу 1757 г. в Москве был выстроен новый «комедиальный дом» между Мясницкими и Покровскими воротами, «что у лесного ряду», но он уже не был «немецким».

Петер Гильфердинг – «имевший театральный псевдоним Панталон» и бывший «первым, кто привез в С-т Петербург достойную немецкую театральную труппу»[36], с начала 1750 г. в Северной столице завоевывал зрителей (в том числе и русских, среди которых с 1752 г., после вызова ярославских «охотников» ко двору, оказывался часто и будущий «первый русский актер» Ф.Г. Волков с братом Григорием). А московские «охотники» обживали новые «театральные» адреса по разным улицам в домах и палатах в Первопрестольной.

[1] Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1/ Сост., авт. вступ. ст. и коммент. Л.М. Старикова. М.: Наука, 2003. С. 665–668.

[2] *Зауэрвайд К.* Фрагменты к истории немецкого театра в С. Петербурге // Театральная жизнь… Вып. 2. Ч. 2. М.: Наука, 2005. С. 133.

[3] Театральная жизнь … Вып. 2. Ч. 1. С.671–677. № 595.

[4] Там же. С. 38; С. 679. №597; С. 687. № 600.

[5] Там же. С. 42–46; С. 813–826.

[6] *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII в. // Памятники культуры. Новые открытия. 1986. Л.: Наука, 1987. С. 153.

[7] Театральная жизнь … Вып. 2. Ч. 1. С. 820. № 734.

[8] Это было самое театральное время – святки – с 25 декабря по 6 января.

[9] Театральная жизнь … Вып. 2. Ч. 1. С. 821. № 736.

[10] РГАДА. Ф. 931. Оп. 3. Д. 455. Л. 86. Публикуется впервые.

[11] Театральная жизнь … Вып. 2. Ч. 1. С. 824. № 738.

[12] *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII в. С. 153.

[13] Там же. С. 154.

[14] РГАДА. Ф. 931. Оп. 3. Д. 463. Л. 31. Публикуется впервые.

[15] РГАДА. Ф.291. Оп. 1. Д. 5602. Л. 3. Публикуется впервые. Нужно сказать, что Киммерлингу не везло в Москве. Так он в 1740-е гг. купил в селе Покровском землю, на которой развел сад и выращивал спаржу и артишоки, которые подносил императрице. Но в 1749 г. этой землей завладел генерал Шепелев, и отстоять свое право на эту землю Киммерлинг не смог: РГАДА. Ф. XIV. Д. 124.

[16] *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII в. С. 155.

[17] Там же. С. 155.

[18] Второй гильдии купцы Алексей Носов и Сергей Григорьев: см. Сводку 1751 г.: *Старикова Л.М.* Театр и зрелища российских столиц в XVIII веке. Историко-документированные очерки. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. С. 266.

[19] РГАДА. Ф. 931. Оп. 3. Д. 471. Л. 161. Публикуется впервые.

[20] РГАДА. Ф. 931. Оп. 3. Д. 471. Л. 292. Публикуется впервые.

[21] РГАДА. Ф. 931. Оп. 3. Д. 472. Л. 233 об.-234. Публикуется впервые.

[22] РГАДА. Ф. 931. Оп. 3. Д. 473. Л. 431. Публикуется впервые. В данном деле имеются более ранние Протоколы о том же на Л. 281–283; 398.

[23] *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII в. С. 155.

[24] Там же. С. 156.

[25] РГАДА. Ф. 931. Оп. 3. Д. 481. Л. 308 об. Публикуется впервые. Прапорщик Фрибург был родственником Киммерлинга и, вероятно, были задеты какие-то семейные финансовые интересы.

[26] *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII в. С. 156.

[27] В это время императрица Елизавета пребывала с двором в Москве и для нее была приготовлена ложа.

[28] Там же. С. 156–157. По всей видимости, Гильфердинг уже продал театр Верцелиусу.

[29] РГАДА. Ф. 931. Оп. 3. Д. 487. Л. 55 об. Публикуется впервые.

[30] Там же. Ф. 931. Оп. 3. Д. 469. Л. 304–306; еще один Протокол об этом: Л. 325. Считаем необходимым привести здесь данный документ: «1752 году марта 24 числа, вторник страстныя недели. № 11. По делу

о содержащихся дому лейб гвардии сержанта князь Степана княж Андреева сына Борятинского <…> и дому подпорутчика Сергея Лопухина <…> людей. По объявлению порутчика Лва Лодыженского служителя ево Ивана Анисимова в том, что, как того Лодыженского и брата ево порутчика ж Аполона Лодыженского учителя француза Тири сего марта 18 числа били у бывшаго артиллерии капелмейстера Франца Яковлева, кой живет в доме того князя Борятинского. То ко оному Францу Яковлеву в покой пришли объявленныя князь Борятинский да подпорутчик Сергей Лопухин, и того учителя Тири, вытащив от того покоя капелмейстера Франца за волосы и вташа в покой того князя Борятинского, били, а потом секли батажьем. И после того люди оного князя Борятинского, поташа, бросили его в кухню. И чрез два часа, пришед в тою кухню объявленной князь Борятинской в сером бурлацком кафтане, взяв ево на плечо, потащил вон, и при том объявил, что он не князь, бурлак и фабрищник с фабрики, и кнутом бил и, посадя в карету, и сам сел со обнаженною шпагою, и говорил ему, ежели он станет кричать, то он его заколет. А тот Сергей Лопухин в бурлацком же сером кафтана, вместо кучера сел на козлы и повез к себе в квартиру. И привезши в квартиру, ввели в покой и, оставя ево в том доме, уехали. А потом оной Лопухин с незнаемо каким человеком, приехал в тою ж квартиру в мундире афицерском и велел ево [то есть Тири – *Л.С.*] отвесть в дом того Лодыженского. От которых де побои оной учитель Тири лежит при смерти <…>. А по допросам [далее в деле следуют допросные речи слуг этих господ, из которых, как и всегда, – никто ничего не видал – *Л.С.*] <…>».

[31] *Сумароков А.П.* Письмо от 4 марта 1770 г. // Письма русских писателей. Л.: Наука, 1980. С. 139.

[32] Драмматический словарь или Показавния по алфавиту всех Российских сочинений… М., 1787. С. А 3.

[33] Цит. по: История славнаго вора, разбойника и бывшаго Московскаго сыщика Ваньки Каина, со всеми его обстоятельствами, разными любимыми песнями и портретом. М., 1785. С. 57–59.

[34] *Старикова Л.М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII в. С. 157–158.

[35] РГАДА. Ф. 931. Оп. 3. Д. 190. Л. 46.

[36] *Зауэрвайд К.* Указ. соч. С. 130.

Александр Наумов

Сдайся мечте невозможной…

О музыке к незавершенной постановке драмы «Роза и крест» в Московском Художественном театре

Работа Вл.И. Немировича-Данченко и К.С. Станиславского над спектаклем по стихотворной драме А.А. Блока «Роза и крест», растянувшаяся более чем на три года (1916–1919), стала одним из ярчайших эпизодов истории Московского Художественного театра[1]. Она высветила множество граней «феномена МХТ» как в его внутреннем строе (эстетическом и бытовом), так и во взаимоотношениях с внешним миром, стремительно менявшимся в соответствующий исторический период.

Традиция представления несостоявшегося сценического свершения в качестве шедевра русского режиссерского искусства начала XX в. сложилась в отечественном театроведении еще в 1970-х годах[2]. Масштабные публикации архивных документов, освещающих репетиционный процесс, были осуществлены Т.Г. Динесман и М.Ф. Полкановой в 1993-м[3]. Они породили новые импульсы, благодаря которым интерпретация фактов в целом не изменилась, но сама тема обогатилась дополнительными коннотациями, что сказалось на подходах исследователей в более поздние годы[4].

С точки зрения музыкознания в связи с постановкой «Розы и креста» по-новому встает вопрос о семантике и прагматике прикладных жанров, принципах соотношения «музыки к пьесе» и «музыке к спектаклю» в композиторском творчестве[5]. Обновление творческого метода, связанного с воплощением не совсем необычной для МХТ поэтической символистской драмы[6], должно было затронуть все стороны постановки – сценографию и свет, приемы актерской декламации и пластики, музыкальное и шумовое оформление. Режиссурой был избран курс на создание сценической «мистерии» как синтетического действа, сплетающего визуальные и аудиальные компоненты различного происхождения – цвет, звук, движение – в неразрывном единстве[7]. Идеи Станиславского и Немировича-Данченко, трансформируясь под влиянием самых противоречивых факторов, затронули множество деятелей культуры, и, не в последнюю очередь, ряд видных представителей музыкальной общественности. Семь композиторов, среди которых как минимум четыре чрезвычайно заметные фигуры (С.В. Рахманинов, Н.К. Метнер, М.Ф. Гнесин, А.А. Крейн), в разные годы были прямо или косвенно причастны к «Розе и кресту» Художественного театра. Между тем отражение события в музыковедческой литературе по сей день фрагментарно и эпизодично (прежде всего, в силу труднодоступности документов).

«Розе и кресту», фигурально выражаясь, не повезло с момента «зачатия». Не станем затрагивать предысторию текста, мыслившегося вначале как балетное[8], а затем как оперное либретто и лишь к концу 1912 г. начавшего оформляться в самостоятельную драму[9]. Пьеса рождалась поблизости от даты, вписанной в музыкальную летопись МХТ крупным черным шрифтом. 24 октября 1912 г. скончался Илья Сац; композитор, уникально предназначенный для сотрудничества с мастерами драматической сцены, ушел на гребне успеха и на пике таланта, оставив не зажившую и спустя десятилетия душевную рану. «Единственный интерес

к Сацу», по выражению О.С. Бокшанской[10], держался за кулисами вплоть до конца 1940-х годов, пока живы были свидетели триумфов композитора, смело и точно воплощавшего самые изысканные фантазии Станиславского, Немировича-Данченко, А.А. Санина и К. А. Марджанова.

Сац оставил неразгаданным ребус мистической партитуры к «Гамлету» (1911)[11] – ее воздействие на зрителя казалось едва ли не бóльшим, чем все остальные компоненты легендарной постановки. Траурные фанфары и закулисные хоры (без слов) сохранили силу своего магнетизма на многие годы, изредка возникая на концертной эстраде или сопровождая торжественные моменты внутренней жизни труппы[12]. Именно этот спектакль, близкий эстетике символизма, представивший шекспировскую трагедию в осмыслении передовой режиссуры начала XX столетия, мог стать ближайшим прологом к постановке блоковской драматической поэмы, перебросить мостик от «вчерашнего» к «завтрашнему» драматургическому материалу. Однако интерес Станиславского к пьесе, возникший сразу после ее публикации, носил характер лишь самый общий, конкретные режиссерские намерения возникали исподволь и постепенно, снова и снова досадно оттягивая момент начала активного освоения материала. Хронология постепенного сближения поэта и театра прослежена М.Ф. Полкановой в упомянутой статье, дополним ее лишь некоторыми фактами и комментариями.

«Роза и крест» – сочинение странное, одновременно наследующее целому ряду европейских традиций и опровергающее их. Как и в созданных ранее «Лирических драмах» («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка»), сила автора здесь не в построении сюжетных ситуаций, не в остроте диалогов, но в некоей смутной, душноватой атмосфере текста, ощутимой не сразу, разряжающейся лишь к концу и требующей особого деликатного подхода при сценической интерпретации. Странностью своей она и привлекала, и отталкивала. Отталкивала – почти всегда – деятелей театра (постановки на протяжении более чем столетия единичны[13]), привлекала – не менее постоянно – музыкантов. Самым ранним плодом этой заинтересованности явились два вокальных номера М.Ф. Гнесина (ор. 14), написанные почти сразу после выхода драмы и опубликованные издательством П.И. Юргенсона в 1914 г. Для композитора встреча со стихами поэта была уже второй и не последней: в 1909-м он написал драматический монолог для голоса с оркестром «Балаган» (ор. 6) – на грани концертной баллады[14] и вокального моноспектакля, а в 1915-м – еще четыре романса, ор. 16 № 1–3 и ор. 22 № 4. Две из шести

песен, вплетенных Блоком в ткань пьесы (серенада пажа Алискана из первого акта и баллада рыцаря Гаэтана из четвертого) должны были, по замыслу Гнесина, звучать в сопровождении струнного квартета и арфы: «портативного» состава, типичного для театральных ансамблей. Переложение для пения с фортепиано подготовил А.И. Зилоти (он же и рекомендовал автора издателю[15]). Спустя год после упомянутой публикации к сольным номерам присоединился хор девушек «С майским древом» ор. 23 из четвертого акта (1915, опубл. в 1916-м). Все это, по идее, выдает намерение композитора создать полный цикл *музыки к пьесе* – по образцу композиторов-романтиков XIX в., вне зависимости от какого бы то ни было театра. Удивляют только необычная дискретность воплощения замысла и итоговая неполнота цикла.

Печатные ноты Гнесина – клавиры и партитуры – были приобретены для библиотеки музыкальной части МХТ, они хранятся ныне в Музее МХАТ, в так называемом «фонде спектакля» (без номера). Там же можно обнаружить рукописные копии – партитуру и переложение для голоса с фортепиано – Песни Гаэтана из четвертого акта. Выполнены они рукой анонимного переписчика, что расписывал оркестровые партии для большинства предреволюционных постановок, то есть, несомненно, по заказу театра. Изложение материала в рукописях несколько отличается от опубликованных версий, его явно готовили к исполнению силами конкретного состава музыкантов, превращая *музыку к пьесе* в *музыку к спектаклю*. Вокальная партия упрощена: сняты (перенесены на октаву вниз/вверх) или заменены крайние звуки диапазона с целью приспособления к голосовым средствам певца. Инструментовка переделана для камерного оркестра с духовыми и ударными. Датировать работу, в отсутствие точных сведений о времени ее осуществления и авторстве, следует, вероятно, моментом расширения состава музыкальной части театра в 1919 г.[16].

Сверх номеров, знакомых по изданиям Юргенсона, в Музее МХАТ есть фрагменты музыки, атрибутированные как сочинения Гнесина, но не упоминаемые ни в одном списке сочинений композитора, включая наиболее полный, составленный его супругой для мемориального издания[17]. Вопрос о том, когда и при каких обстоятельствах могли быть сделаны эти дополнения, открыт. По воспоминаниям В.М. Волькенштейна, в 1916 г. Гнесин приглашался К.С. Станиславским для ознакомления учеников Студии МХТ с практикой «ритмического чтения в драме», разрабатывавшегося композитором совместно с В.Э. Мейерхольдом в

Петербурге[18], но никаких сведений о том, что занятия состоялись, нет. Посещения Москвы в период, о котором идет речь, были для композитора исключительной редкостью, он много странствовал за границей, а затем постоянно жил и работал в Ростове-на-Дону, оказываясь в первопрестольной лишь проездом. О серьезном участии в проектах Художественного театра, требовавших присутствия на репетициях, речь идти не могла. Скорее всего, музыка приписана Гнесину по ошибке архивариуса (рукопись представляет собой не автограф, а копию) и на самом деле принадлежит другому автору, пусть не столь известному, но не менее одаренному, к тому же лучше знакомому с музыкальными традициями МХТ и его богатым инструментальным «арсеналом». Сохраним пока интригу: она типична для многих аналогичных случаев, когда знакомство с объектом, относящимся к артефактам театральных постановок, начинается для музыканта-исследователя с партитурной составляющей, и лишь затем, после подключения «аккомпанирующих» не-нотных документов выстраивается ясная картина происшедшего и свершившегося.

К началу 1915-го другим петербуржцем, Ю.П. Базилевским (1887 (?) – после 1917), была закончена большая опера «Роза и крест». От знакомства с нею поэт, уже слегка разочарованный провалом планов немедленной сценической постановки драмы, уклонился[19]. И это несмотря на то, что ранее встречался с музыкантом для обсуждения переделок в тексте[20]! Из письма актрисы О.В. Гзовской к Блоку известно, что сочинение Базилевского прослушивалось деятелями МХТ весной того же года[21]: Т.Г. Динесман высказала предположение, что речь шла о полноценном концерте с оркестром, однако гораздо вероятнее, что это был обычный в подобных случаях «показ» фрагментов под рояль. Впечатления опера не произвела, принята к постановке не была и никаких нотных материалов, относящихся к ней, в архивах нет. Автор эмигрировал, скончался в Аргентине, сведений о нем крайне мало; сочинение, по-видимому, утрачено. Примечательно в данном случае само допущение беспрецедентной возможности выпуска на сцене Художественного театра не *пьесы с музыкой*, но полностью *музыкального спектакля* – за 4–5 лет до основания его руководителями собственных оперных студий.

Отказ от «Розы и креста» в оперном наряде совпал по времени с новым охлаждением Станиславского к пьесе (или даже спровоцировал это охлаждение). Инициативу перехватил Немирович-Данченко и взялся за дело решительно: в феврале 1916 г. постановка была официально

включена в репертуарный план. Не полагаясь более на случайную удачу, театр заказал музыку (или недостающие у Гнесина вокальные номера, подробности туманны) относительно известному в московских кругах композитору и дирижеру Б.К. Яновскому (1875–1933). Переписка Немировича-Данченко с артистом и режиссером В.В. Лужским свидетельствует о том, что к лету 1916 г. все было готово, но заказчиков не устроило[22]. Яновскому заплатили, нотные материалы тогда же возвратили автору; изданы они не были и, по-видимому, пропали, как и опера Базилевского.

Помимо некоторой (по мнению Лужского) тривиальности музыки оба композитора ставили перед театром две проблемы, сугубо практическую и более, если так можно сказать, возвышенную. Первая заключалась в том, что с приближением премьеры стало отчетливо ясно: петь некому, как ни переделывай мелодии. Труппа МХТ, блиставшая самыми разными талантами, вокалистов соответствующего уровня не содержала. Вторая состояла в откате от *мистерии*, грезившейся режиссерам, к более традиционной модели *спектакля с песнями*. Это противоречило самой драматургии, пронизанной центральным текстовым лейтмотивом «радость-страданье» с прирастающими по ходу все новыми и новыми его поэтическими вариантами. Они неоднократно возникают в репликах Изоры и Бертрана на протяжении двух начальных актов, чтобы кристаллизоваться в развернутом монологе Гаэтана ближе к финалу. Необходим был композитор, способный выйти за рамки традиционных театральных форм и расслышать в драме Блока подлинно-музыкальную драматургию.

Наметившийся кризис (справедливости ради, он не был главной проблемой постановки, готовившейся на фоне событий Первой мировой войны и нараставшего социального напряжения) Немирович-Данченко вознамерился разрешить с помощью одного из крупнейших представителей музыкальной Москвы, чье участие само по себе вывело бы работу на новый художественный уровень. В переписке В.В. Лужского с А.А. Блоком возникало имя С.Н. Василенко, автора целого ряда романсов на стихи поэта и нескольких «рыцарских» сюит-стилизаций, созвучных эпохе и жанровому стилю «Розы и креста»[23], но приглашение в конце концов было направлено не ему, а С.В. Рахманинову.

Композитора и МХТ связывали давние творческие контакты[24], можно было рассчитывать на его благосклонность к предположению Немировича-Данченко: «Тот, кто напишет сейчас песнь Гаэтана, создаст

новый национальный гимн»[25]). Рахманинов приглашения не принял, однако с драмой по настоянию режиссера ознакомился. Единственное сочинение, в котором имеет смысл искать следы раздумий над предложенным сюжетом – Этюды-картины ор. 39, создававшиеся на том же самом хронологическом рубеже. Право на существование этой гипотезы обеспечено лишь контекстом настоящей статьи, но с точки зрения художественного мира композитора, только что, в начале 1916 г., непосредственно обращавшегося к поэзии Блока («Ночью в саду у меня», ор. 38 № 1), пусть и в виде перевода из А. Исаакяна, гипотеза не абсурдна. Большинством исследователей подчеркивается воплощенная в самом названии этих концертных пьес квинтэссенция отношения композитора к программности[26]. Между тем, в жанровом определении на поверхности лежит самый простой театральный смысл – музыкальная *картина* может восприниматься как аналог звуковой декорации, как элемент «музыкальной сценографии» (термин М.Н. Щербаковой[27]): первого, с чем знакомится зритель, прежде чем возникает слово. Прием достаточно стар, но он благополучно дожил до начала XX в.

Именно в таком духе – как серия иллюстраций к ремаркам драмы – было выполнено С.П. Дремцовым (1867–1937) музыкальное оформление к единственной прижизненной для Блока (тот, правда, ее не видел) постановке «Розы и креста», состоявшейся 17 декабря 1914 г. в Харькове[28]. Переложение этого инструментального цикла для пения с фортепиано опубликовали в 1915-м[29].

Первую группу пьес Рахманинова из ор. 39 (до «Красной шапочки», как назван № 6 в известном письме автора О. Респиги[30]) несложно представить в виде аналогичных вступительных интермедий к каждому из актов драмы с кульминационным итогом – Песнью Гаэтана (Этюд-картина *es-moll*)[31]. Вокальные номера среди них не просматриваются. Подтекстовка фортепианных композиций стихами из «Розы и креста» (даже медленных, как «Море и чайки» ор. 39 № 2) – дело заведомо безнадежное, связи между драматургическими фрагментами и музыкальными номерами слишком опосредованы. Однако с учетом «вокальной несостоятельности» МХТ, Рахманинову наверняка известной (не будем забывать также о наличии песен Гнесина в библиотеке), в синхронизации слова и звука не было ни смысла, ни нужды – это продемонстрировало и последующее развитие событий.

Развивая гипотезу о примыкании этюдов-картин ор. 39 № 1–5 к замыслу театральной постановки, можно предположить, что идея

введения «антрактов» стала прямым следствием бесед Рахманинова с Немировичем-Данченко, периодически случавшихся на протяжении 1916–1917 гг.[32]. С точки зрения *спектакля на музыке* это составляло серьезный шаг вперед, хотя вновь не вело к обновлению, но возвращало в мир музыкальных аппликаций по мотивам ярких моментов действия, избираемых и интерпретируемых на усмотрение композитора («Пер Гюнт» Г. Ибсена – Э. Грига в Художественном театре прошел в 1912 г.). Распространенная в XIX в., эта жанровая модель активно выводилась из употребления режиссерским театром начала XX в., и МХТ был в числе первых, кто бился над ее разрушением, подчиняя творческую волю «присяжных» музыкантов необоримой власти режиссера. Нет сомнений, что Рахманинов отчетливо представлял себе перспективы подобного сотрудничества. Скорее всего именно поэтому на протяжении почти полутора лет, вплоть до своего отъезда из России, упорно от работы уклонялся, предлагал кандидатуру Н.К. Метнера взамен своей, пытался заранее договориться с коллегой[33]. Руководителям МХТ приглашение другого музыканта, пусть и вполне маститого (профессора консерватории с 1916 г.), но театру a priori «чужого», к тому же немца (шла война), заманчивой перспективой не показалось.

Романсов на стихи Блока Метнер никогда не писал, театру (драме, опере, балету в равной мере) всегда был чужд. Однако если, как и в случае с Рахманиновым, допустить возникновение отсветов блоковского мира 1910-х в фортепианной музыке композитора, то искать их следует прежде всего в «Забытых мотивах» ор. 39 (1919–1920)[34]. «Размышление», «Романс» и «Весна» логично смотрятся в качестве интермедий ко второму, третьему и четвертому актам, «Утренняя песнь» может обозначать начало состязания менестрелей, а финал – «Трагическая соната» – соответствует по месту в цикле и по художественной образности Песни Гаэтана[35]. Симметричная форма блоковского монолога-гимна имеет некоторое сходство с композиционной структурой Сонаты Метнера ор. 39 № 5: параллель дальняя, но для исполнителей-пианистов, ищущих внемузыкальных разъяснений к сочинениям композитора[36], она может быть небезынтересна.

Летом 1917 г., когда невозможность сотрудничества с Рахманиновым только наметилась, и осенью того же года, когда она нарисовалась со всей очевидностью, театр в поисках музыканта, способного все-таки создать музыкальное оформление, достойное и качества пьесы, и эпохи, в которую вступила революционная Россия, обратился к А.А. Крейну.

Композитор пришел в МХТ по рекомендации дирижера Б.Л. Изралевского, хорошо знакомого по консерватории со всеми представителями большой музыкальной семьи, скрипачами, виолончелистами и композиторами[37]. Кандидатура Крейна, если оценивать ее исключительно «по шкале "Розы и креста"», расположилась бы, конечно, ниже Рахманинова и Гнесина, зато гораздо выше Метнера. Театральный музыкант, до и после того постоянно писавший для сцены (драматической, оперной и балетной) Крейн впоследствии именно в этой сфере создал важнейшие свои творения – «трагический балаган» А.М. Грановского «Ночь на старом рынке» (1925), оперу «Загмук» (1930), балет «Лауренсия» (1939), танцы и песни к комедии «Учитель танцев» (1946) и др. Кроме того, как раз в 1917 г. он набросал чрезвычайно интересный монолог-мелодекламацию (без опуса) «Улица, улица…» на стихи А.А. Блока, оставшийся, правда, на тот момент единственным в своем роде.

Музыка к «Розе и кресту» – весьма заметная часть творческого наследия мастера – была издана в 1927–1928 гг. в виде двух опусов: отдельно 4 песни для голоса и фортепиано (ор. 25), отдельно 5 фрагментов для оркестра (ор. 26). Именно рассмотрение второго цикла дает повод к обнаружению драматургических аналогий с фабулой пьесы в упомянутых выше фортепианных сочинениях Рахманинова и Метнера, хотя и сама по себе музыка обладает, на наш взгляд, тем уникальным размахом, той образной насыщенностью, к которой стремился Художественный театр на протяжении всех предшествовавших лет. Опубликованные варианты, как и в случае с гнесинскими, существенно отличаются от предназначавшихся для сцены, но с обратной логикой соотношений. Теперь не печатная версия «подгонялась» к спектаклю, а концертная сюита формировалась на основе театральной музыки, состоявшей из разрозненных фрагментов[38]. Первоначальный авторский клавир сохранился в архиве композитора[39], это огромная композиция, включающая в себя более сорока (!) эпизодов. В рукописи имеются пометки о группировке в крупные разделы, соответствующие частям будущего ор. 26.

Основной принцип построения можно соотнести со старинной *мелодрамой* XVIII – начала XIX вв., где текст произносился «в разрезах» музыки, состоявшей из дробных частей, складывающихся в *музыкальные акты* и картины. Дискретность формы дала возможность Крейну свободно переносить материал внутри пьесы, использовать принципы сквозного развития, обрамления и лейтмотивности. Гибкая, текучая звуковая материя оркестра окружала островки вокальных номеров, в

которых использовались все приемы соединения слова и музыки – от вокализа до мелодекламации, с привлечением оригинальных мелодий средневековых певцов (на последних листах документа содержатся выписки-цитаты). Особенно изобретательна в этом плане, разумеется, Песнь Гаэтана, где свободно чередуются нотированные, условно-ритмизованные и разговорные элементы. «Роза и крест» Крейна, не превращаясь в *Sprech*-оперу наподобие «Королевских детей» Э. Хумпердинка (отдельные картины спектакля вообще не должны были иметь музыкального оформления), ближе всего подходила к идеалу синтетического спектакля, если таковой был возможен[40].

Тем не менее, и эта версия была отклонена. Причину, по которой МХТ не пустил в свои стены замечательную без всяких оговорок партитуру, сформулировал (кажется точно) Л.Л. Сабанеев: «Музыка его к “Розе и Кресту” Блока – нечто вроде симфонических программных фрагментов, созданная в начале революционной эры, проникнута уже гебраистическим духом, вошедшим в его плоть и кровь, хотя сам сюжет в данном случае не требовал такого колорита»[41]. В самом деле: к чему угодно, но к еврейской теме драма Блока отношения не имела. Композитор преступил заповедь верности первоисточнику, что для Немировича-Данченко было неприемлемо. Рубеж 1917–1918 гг. ознаменовался некрасивой тяжбой, в результате которой имя Крейна из истории Художественного театра было вычеркнуто навсегда:

> Крейн А.А. – в Контору Художественного театра
> *6 (19) января 1918 г.*
>
> Крайне удивлен, что Художественный театр совершенно забыл о материальной ответственности передо мной за мою работу для театра. Вынужден напомнить: за трехмесячную (с сентября по декабрь) работу по музыке к драме Блока «Роза и Крест» 1000 р. (тысяча руб.) прошу прислать по адресу: Спиридоньевский пер. (угол М. Бронной), д. 17, кв. 4.
>
> Пометки об ознакомлении [рукой Н.А. Румянцева]: 26.01 – Б. Изралевский; 27.01 – М-me Крейн (?); 29.01 – Правление[42].

> Крейн А.А. – в Контору Художественного театра
> *После 5 (18) февраля 1918 г.*
>
> На телефонное сообщение Вашего представителя 5 (18) февраля с. г. о постановлении правления Художественного театра

заплатить мне 500 р. (пятьсот) вместо 1000 р. (тысяча) за музыку к драме «Роза и крест» – заявляю вторично, что сумма 1000 р. (тысяча) минимальна, и я предпочитаю, чтоб решение этого вопроса, в случае Вашего несогласия, перешло к лицам объективно настроенным, т. е. к третейскому суду. Прошу в ближайшее время дать окончательный ответ.
А. Крейн, Спиридоньевский пер. (угол Бронной), д. 17 кв. 4.[43].

[Немирович-Данченко Вл.И.] Проект письма Правления МХАТ Крейну А. А.

После 6 (19) февраля 1918 г.

Милостивый государь Александр Абрамович! [далее карандаш]

Вл. Ив. категорически отрицает, чтобы он дал Вам повод считать Вашу музыку для «Розы и Креста» принципиально принятой.

Даже опираясь на факты, приводимые Вами, даже желая уплатить Вам за пробы, сделанные Вами, Правление продолжает находить, на основании прошлых прецедентов Художественного театра, сумму в 500 р. вполне достаточною.

Желая, однако, совершенно пресечь это тяжелое столкновение, Правление Художественного театра постановило выдать Вам требуемые Вами тысячу рублей. Благоволите получить деньги в Конторе Театра [далее опять пером] от 12 до 2 часов, кроме дней с утренним спектаклем[44].

Дирекция, испытывая материальные трудности, попыталась отказаться от оплаты выполненного заказа, но встретила ожесточенное сопротивление не менее нуждавшегося автора и вынуждена была пойти на очередной бесполезный расход. Переписка имела с обеих сторон тон совершенно «немхатовский», внезапно обнаружив неприглядную изнанку театрального быта, от которой много лет открещивались все, кому дороги были этические идеи, закладывавшиеся в основание предприятия. По всей видимости, прямым следствием конфликта стало введение практики письменных «условий» с внештатными сотрудниками (булгаковских «договорчиков»), заключавшихся при начале работы. Форма сохранившихся документов подобного рода имела множество вариантов, свидетельств интенсивной административно-преобразовательной деятельности «конторы» в 1920-х гг.[45]. В 1928-м на смену им пришли стандартные бланки, разработанные Рабис, – с указанием прав,

обязанностей сторон и пр. – после чего МХАТ перестал в этом отношении отличаться от прочих театров СССР.

Скандал, слышимый на всех этажах театрального здания, стал одним из факторов (вновь не единственным) отказа Немировича-Данченко от продолжения работ[46]. С возвращением спектакля в руки Станиславского началось, как всегда бывало в подобных случаях, «крушение» построенного прежде – изменения в распределении ролей[47], приглашение новых художника и композитора. Последним из музыкантов, кто приложил руку к постановке, был С.И. Потоцкий (1883–1958), выпускник консерватории, ученик С.Н. Василенко. «Роза и крест» стала для него «боевым крещением», за которым последовали три сезона в статусе руководителя музыкальной части Второй студии МХАТ[48], и оформление программных для коллектива постановок по «Младости» Л.Н. Андреева (премьера 13 декабря 1918 г.) и «Узору из роз» Ф.К. Сологуба (19 марта 1920-го)[49]. Потоцкий и был тем знатоком шумовых агрегатов Художественного театра, кому выпало на долю сыграть роль «псевдо-Гнесина», редактора Песни Гаэтана и других номеров на последнем, как оказалось, этапе репетиций, о чем шла речь в начале статьи. Вот как это отразилось в Журнале репетиций:

> *8 (21) марта 1918 года* (реп. № 156).
>
> Совещание по поводу звуковых эффектов.
>
> С.И. Потоцкий предложил свое изобретение для концентрации звуковых волн. Оно было принято и решено немедленно заказать его для опытов. Была репетиция «Хора девушек» для «Праздника». <…>
>
> [Далее – 9, 10, 12, 14, 17 марта – репетиции с хором]
>
> *12 (25) марта* (№ 159).
>
> Был составлен список имеющихся в театре приборов для звуковых эффектов. Решено их все испытать и собрать в одно место (если возможно) для опытов.
>
> <…>
>
> *17 (30) марта* (№ 163).
>
> Музыкальные репетиции с Алисканом, менестрелями и жонглерами.
>
> *18 марта* (1 апреля, № 164).
>
> Испытание звуковых приборов на большой сцене.

31 марта (№173).

Репетиция музыки «Океана» под сценой и на сцене со звуковыми аппаратами.

2 апреля (№174).

Репетиция музыки «Океана» со звуковыми приборами (ветер, прибой, вентиляторы, большой барабан, гонг, колокола, рояль).

6 апреля (№ 177).

То же[50].

Среди представленных нот наиболее интересна большая (50 тактов в переменном метре 5/8 и 6/8) ритмическая партитура к первой сцене второго акта под названием «Стихия океана»: ансамбль ударных без определенной высоты (тарелки, большой барабан, там-там) дополнен шумовыми механизмами («ветер», «мотор», «прибой»)[51]. Можно восхититься изобретению этой звуковой фантазии за десятилетие до знаменитого антракта из оперы «Нос» Д.Д. Шостаковича, однако в музыке Художественного театра у нее были предшественники. Таково, например, Вступление И.А. Саца к «Анатэме» Л.Н. Андреева (постановка 1909 г.). Шумовой цех МХТ вообще был оснащен очень серьезно, впоследствии было даже издано практическое руководство, посвященное этому вопросу[52]. Справедливости ради заметим, что «Океан» Потоцкого имел и относительно традиционную версию для струнных и духовых, она представлена в клавире с разметкой инструментов. Предполагалось ли совмещение обеих в одновременности, чередование разных вариантов по ходу сцены или выбор окончательной версии, непонятно.

Для третьего действия Потоцкий подготовил еще одноголосную песенку детей, для четвертого – женский хор «Праздник весны» и Песнь Первого Менестреля (обе – с очень изысканным сопровождением арфы и челесты), а также фанфары Герцога и симфоническую картину «Битва», переход от третьей к четвертой картине. Полная партитура батальной интермедии на данный момент неизвестна, сохранились только хоровые партии (крики воюющих). Нет сомнений, что она должна была иметь примечательную инструментовку по образу и подобию «Стихии океана», но подтвердить гипотезу нечем.

Нотная тетрадь с аккуратно переписанным клавиром (до оркестровки, кроме шумового монтажа, дело вновь не дошло) – единственный полный комплекс музыки к «Розе и кресту», хранящийся ныне в Музее МХАТ[53]. Сравнение с опусом Крейна невыгодно, хотя по планировке

номеров композиции полностью друг другу соответствуют: отвергнуть удачные находки было непросто, забыть невозможно. В обоих случаях присутствуют и разнообразные по технике вокальные номера, и оркестровые интермедии, однако первые, стилизованные в духе средневековой поэзии, выглядят слишком наивным примитивом (возможно, аранжировка поправила бы дело), а вторые столь немногочисленны и сжаты по объему (8–16 тактов), что о полноценном развитии музыкальной мысли говорить не приходится. Пройдя цепь искусов, Станиславский вернулся к тому, чем руководствовался в сотрудничестве с Сацем на «Драме жизни» К. Гамсуна (1907) и «Синей птице» М. Метерлинка (1908). Музыкальные фрагменты встраивались в ткань спектакля на правах смысловых акцентов, выявляющих основную «тональность» сцены, но не претендующих на непосредственное участие в действии, пересказ событий или взгляд со стороны. Ничего выдающегося присутствие композитора как самостоятельной творческой личности, имеющей особое мнение по поводу происходящего, не подразумевало – только чеховский «звук порванной струны», камертон настроения. От глобальных идей осталась лишь робкая тень, но и она казалась светла. Сохранилось письмо композитора, написанное спустя почти четыре года после прекращения репетиций:

Потоцкий С. И. – в Правление МХАТ

12 ноября 1923 г.

Получив Ваше заявление, с готовностью посылаю дорогому для меня Театру сохранившиеся у меня музыкальные материалы по «Розе и Кресту». Вот список музыкальных №№:

I акт – партитуры №№1–5 (помечено: №4 – Песня Алискана)

II акт – партитура симфонической картины «Океан»

III акт – «посвящение Алискана в рыцари» – партитура и клавир

III акт – Введение «Весна», партитура и клавир

Песни 1 и 2 менестрелей – партитуры

Песня Гаэтана – партитура

IV акт Музыкальный антракт «Битва», партитура

Вот все, что я имею из материалов «Розы и Креста». Так как постановка этой пьесы была снята на совершенно неопределенное время, то я считал себя вправе воспользоваться этим музыкальным материалом, частично, для некоторых иных моих музыкальных произведений – правда, еще не напечатанных.

> Не уяснив из Вашего письма, для какой цели нужна Театру музыка «Розы и Креста», я кроме вышеизложенного, считаю еще необходимым сообщить Вам свои № телефона (5–10–50 или 2–43–74) и адрес: Тверская, Козицкий пер. д. 2, кв. 138. С неизменной любовью и глубочайшим уважением к Театру,
> *Серг. Потоцкий*[54].

Приведенный перечень номеров соответствует набору нотных экземпляров, хранящихся ныне в Музее МХАТ (часть из них приписана Гнесину несмотря на то, что, как видно, получена прямо из рук Потоцкого).

Финал эпопеи ознаменовался вторжением факторов внехудожественных. Летом 1919 г. труппа Художественного театра оказалась расколота: часть актеров («Качаловская группа») выехала на гастроли по югу России и вынужденно эмигрировала вместе с отступавшими белогвардейскими частями. Лишившись ведущих творческих сил, театр попытался найти им замену в главных ролях «Розы и креста», в очередной раз переменив распределение ролей под руководством Немировича-Данченко[55]. Воссоединение коллектива состоялось спустя три года, а полноценная работа театра восстановилась только после 1924-го, когда Блока уже не было в живых, а символистские драмы в афише выглядели неуместно на фоне реалий общественной жизни в условиях диктатуры пролетариата. Тем не менее, колоссальный опыт постановки (было проведено в общей сложности более 200 репетиций) чудесным образом сказался на всем, что делалось во МХАТ на протяжении последующих двадцати лет. Уже весной 1920-го выпустили мистерию «Каин» Дж. Байрона с Л.М. Леонидовым и А.Э. Шахаловым (несостоявшимися Бертраном и Гаэтаном из последней версии «Розы и креста») в ролях Каина и Люцифера. Чуть позже, в 1925–1927 гг. театр обратился к античной драматургии («Прометей» Эсхила, «Трахинянки» Софокла). Проекты один за другим терпели фиаско, но они строились и реализовывались, играя роль лабораторных экспериментов по формированию возвышенно-романтического стиля, уводившего от бытовой «правденки» (словечко Немировича-Данченко) с ее свойством к перерождению из фирменного знака «школы переживания» в дурной бессмысленный штамп.

Незавершенная «Роза и крест», подобно другим спектаклям Художественного театра, где музыка претендовала на более или менее значительную роль, привела практику МХТ к кризису, индикатором и ката-

лизатором которого одновременно послужил сам процесс организации звукового оформления. «Драма о песне», созданная Блоком, по-новому поставила вопрос о месте музыки в спектакле, претендовавшей на новую, не прикладную, но смыслообразующую роль. Для его решения необходимо было ввести в творческий «штаб» спектакля композитора, равного по масштабу драматургу и режиссеру, предоставить ему право решающего голоса. Вслух это произнесено так и не было, но внутренне, несомненно, осознано и постепенно отринуто. Залогом сохранения status quo стало исключение раздражителя (предпочтение, отданное в итоге «спокойной» партитуре Потоцкого взамен «будоражащих» опусов Базилевского или Крейна). Пережитое борение заметно расширило художественный кругозор всех причастных, открыло огромную перспективу сотрудничества с музыкантами для всего «древа МХТ». После «Розы и креста», на той же волне, в Художественном театре и студиях при нем только до Второй мировой войны успели поработать П.Г. Чесноков, Р.М. Глиэр, В.Я. Шебалин, В.А. Оранский, Д.Б. Кабалевский, Н.И. Сизов, И.О. Дунаевский, А.И. Хачатурян, Б.В. Асафьев. Все они создали тогда произведения, важные как для себя самих, так и для истории музыки в драме. Если бы в советские времена сохранялась возможность экспериментов, аналогичных «Розе и кресту», возможно МХТ, сохранил бы, невзирая ни на что, способность восходящего эстетического перерождения. Не случился бы кризис конца 1940-х, навсегда отделивший относительно гармоничный «классический период» первого полувека бытия легендарного театра, руководимого «стариками»-основоположниками, от десятилетий диссонантного, а подчас и абсолютно какофонического существования во второй половине XX в.

[1] Далее употребляются аббревиатуры: МХТ – при упоминании событий дореволюционного периода, МХАТ – после 1918 г.; Музей МХАТ именуется в соответствии с современным официальным названием.

[2] См. *Строева М.Н.* Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. М.: Наука, 1973; *Соловьева И.Н.* Немирович-Данченко. М.: Искусство, 1979.

[3] См. *Динесман Т.Г.* Письма к Блоку участников постановки драмы «Роза и Крест» // Лит. наследство. Т. 92. № 5. Александр Блок. Новые материалы и документы. М.: ИМЛИ, 1993. С. 69–84; *Полканова М.Ф.* О подготовке спектакля «Роза и крест» в Художественном театре (неизданные материалы) // Там же. С. 56–68.

[4] См. *Радищева О.А.* Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений: в 3 т. М.: АРТ, 1997–1999; *Соловьева И.Н.* Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. М.: МХТ, 2007. Само явление неосуществленных постановок МХТ в настоящее время рассматривается как особый культурно-исторический феномен, располагающий к разнообразной и многосторонней рефлексии, см. *Абрамова О.А.* Десять неосуществленных постановок на пути от МХТ к МХАТ // *Вопросы театра.* Proscaenium. 2016 № 1–2. С. 265–280.

[5] Оставляя в стороне множественные детали, *музыка к пьесе* возникает как плод композиторской фантазии, опирающейся только на литературный первоисточник и могущей не иметь конкретного театрального адреса. *Музыка к спектаклю*, рождающаяся в сотрудничестве с театром и постановщиком, в свою очередь подчас весьма опосредованно соотносится со словесным текстом и ремарками пьесы.

[6] На протяжении первых десятилетий своей истории МХТ неоднократно обращался к трагедиям и драмам в стихах («Антигона» Софокла, «Венецианский купец», «Юлий Цезарь» и «Гамлет» У. Шекспира, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Борис Годунов» А.С. Пушкина, «Снегурочка» А.Н. Островского, «Царь Феодор Иоаннович» и «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого). Однако ни одна из таких постановок не была связана с произведением автора-современника.

[7] Опыт, предпринятый в МХТ, имел прецеденты. В первую очередь это постановки «маленьких» блоковских драм «Незнакомка» и «Балаганчик» (в третьей редакции) Вс.Э. Мейерхольдом с музыкой М.А. Кузмина, устроенные редакцией журнала «Любовь к трем апельсинам» (премьера 7 апреля 1914 г.). Из концепций более отдаленных, однако несомненно родственных, назовем «Фамиру-Кифареда» И.Ф. Анненского в постановке А.Я. Таирова с музыкой А. Фортера (1916). «За кадром» большинства музыкальных мистерий 1910-х стояли неосуществленные замыслы А.Н. Скрябина, но в данном случае эту идейную линию следует считать второстепенной по значимости. Она явственно скажется позднее, в годы безуспешных работ над «Прометеем» Эсхила (1925–1927).

[8] По заказу М.И. Терещенко, который планировал завести антрепризу наподобие дягилевской. Музыку рассчитывали заказать А.К. Глазунову: для композитора это должен был быть уже второй, после «Раймонды», «старопровансальский» балет.

[9] *Волков Н.Д.* Александр Блок и театр. М.: Academia, 1927. С. 107–108.

[10] *Бокшанская О.С.* Письма Вл.И. Немировичу-Данченко: в 2 т. Т. 2. 1931–1942 / Сост. и коммент И.Н. Соловьевой, вст. ст. А.М. Смелянского. М.: МХТ, 2005. С. 620.

[11] Постановка Э. Гордона Крэга и К.С. Станиславского, режиссура Л.А. Сулержицкого; премьера 23 декабря 1911 г. (работы велись с 1909-го).

[12] Традиция исполнения фрагментов из «Гамлета» возникла 27 марта 1912 г.: «фанфарами смерти» провожали в последний путь М.Г. Савицкую; впоследствии они стали неотъемлемы от МХАТовских похорон вплоть до 1959 г., когда ушла О.Л. Книппер-Чехова, последняя из актрис «первого призыва». Первое концертное исполнение целой сюиты из «Гамлета» в инструментовке Р.М. Глиэра состоялось в ноябре 1912-го, на вечере памяти скоропостижно скончавшегося композитора: дирижировал С.В. Рахманинов. См. *Изралевский Б.Л.* Музыка в спектаклях Московского Художественного театра. Записки дирижера. М.: ВТО, 1965. С. 82–83.

[13] Судя по настойчивым заботам о цензурном разрешении, «Розой и Крестом» интересовался Вс.Э. Мейерхольд (см. Письмо А.А. Блоку от 9 июня 1914 года // Мейерхольд В.Э. Переписка: 1896–1939 / Сост. В.П. Коршунова, М.М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1976. С. 164–165), но планам этой постановки по ряду причин не суждено было осуществиться. После редких опытов второй половины 1910-х (назовем здесь спектакль А.Д. Попова – Ю.М. Бонди в Костроме, 1919) некоторое оживление наблюдалось вокруг даты 100-летия поэта: в частности, БДТ им. Горького в Ленинграде выпустил «Чтение пьесы Александра Блока “Роза и крест”» в пост. В.Э. Рецептера 26 ноября 1980 г.

[14] В русской практике 1900–1910-х гг. именно такое жанровое наименование, по традиции начала XIX столетия (А.Н. Верстовского и др.), встречается чаще, нежели европейское «оркестровая песня» (*Orchestergesang*), встречающееся у Х. Пфицнера, Г. Малера, Р. Штрауса и А. Шёнберга. Примеры подобного рода можно найти у Ц.А. Кюи, А.А. Спендиарова, Ю.А. Шапорина. Подробнее см. *Митина А.О.* Оркестровая песня в русской музыке XIX – начала XX века: дис. … канд. иск: М.: МГК, 2011.

[15] *Карачевская М.А.* М.Ф. Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества: дис. … канд. иск.: М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2010. С. 58.

[16] Музыкальная часть МХТ возникла как таковая в 1903 г., с утверждением более или менее постоянного состава приглашаемых музыкантов под

руководством дирижера и композитора Н.А. Манькина-Невструева; в 1908-м создан штат из 10–12 инструменталистов, впоследствии неоднократно расширявшийся. См. *Изралевский Б.Л.* Цит. соч. С. 57–58, 61.

[17] См. *Ванькович-Гнесина Г.М.* Список сочинений М.Ф. Гнесина // Гнесин М.Ф. Статьи, воспоминания, мат-лы / Сост. и общ. ред. Р.В. Глезер. М.: Сов. Композитор, 1961. С. 301–314.

[18] *Волькенштейн В.М.* В дни младости // Там же. С. 290.

[19] *Шоломова С.Б.* К истории первой постановки драмы «Роза и Крест» // Литературное наследство. Т. 92. № 5… С. 46.

[20] Превращение драмы в либретто указывало на «поворот вспять» творческого пути, уже миновавшего искусы балета и оперы, что едва ли могло по-настоящему увлечь поэта.

[21] *Динесман Т.Г.* // Указ. соч. С. 81.

[22] Там же. С. 73.

[23] Там же. С. 74.

[24] Этот вопрос рассматривался нами в отдельной статье, см. *Наумов А.В.* С.В. Рахманинов и Вл.И. Немирович–Данченко: из истории несостоявшегося сотрудничества // Научный вестник Московской консерватории 2014 № 2 (17). С. 194–201.

[25] Цит. по *Полканова М.Ф.* Указ. соч. С. 60.

[26] См. *Антипов В.И.* Этюды-картины Рахманинова [Вст. ст.] // С.В. Рахманинов. Полное академическое собрание сочинений. Т. 18. М.: РМИ, 2007. С. 5–18; *Арановский М.Г.* Этюды-картины Рахманинова. М.: Музгиз, 1963; *Маслова Т.Ю.* Этюды-картины С. В. Рахманинова: программа, концепция, семантика знаков // *Музыка и время*. 2015 № 6. С. 61–65 и др.

[27] *Щербакова М.Н.* Музыка в русской драме. 1756– первая половина XIX в. СПб.: Ut, 1997. С. 5.

[28] См. *Шоломова С.Б.* // Цит. соч. С. 50–51. В фонде ГЦТМ им. А.А. Бахрушина хранятся программки харьковского театра «Студия» п/у П.И. Ильина (КП 292693/74; 292693/78; 292693/238), свидетельствующие о сохранении спектакля в репертуаре как минимум до конца 1916 г.

[29] *Дремцов С.П.* Музыка к трагедии А. Блока «Роза и Крест»: Для пения с фп. Харьков: Изд. авт., [1915]. 15 с.; издание имеется в фонде РГБ.

[30] *Рахманинов С.В.* Письмо О. Респиги от 2 января 1930 года // Письма / Сост., вст. ст. и коммент. З.А. Апетян. М.: Музгиз, 1955. С. 270.

[31] Этюд «Море и чайки» (ор. 39 № 2 a-moll) непосредственно сопоставим с ремаркой ко 2 акту: «Берег океана». У Блока, правда, планировались волны, однако, рахманиновские аллюзии на *Dies irae* в музыкальном

материале вполне можно считать «компенсацией символа», согласно терминологии Т.Ю. Масловой (см. указ. соч. С. 63).

[32] *Фрейдкина Л.М.* Дни и годы Вл.И. Немировича-Данченко: Летопись жизни и творчества. М.: ВТО, 1962. С. 319–330.

[33] А.М. Метнер, жена композитора, в воспоминаниях упоминала вскользь весьма характерный диалог: «Рахманинов уговаривал его: “Ну чего Вам стоит сделать это”, на что Николай Карлович отвечал: “Вот именно ничего не стоит…”». См. *Метнер А.М.* О Николае Карловиче Метнере // Н.К. Метнер. Воспоминания, статьи, материалы / Ред-сост., вст. ст., коммент. З.А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1981. С. 44. Существует также рассказ о беседе с Рахманиновым в письме Е.М. Метнер от 9 июля 1916 г. // Там же. С. 306.

[34] В эмиграции Рахманинов и Метнер, как свидетельствует А.М. Метнер, бурно-одобрительно обсуждали поэму «Двенадцать» (см. *Метнер А.М.* Дневники-письма // Там же. С. 218), но об отражениях этой симпатии в музыке говорить, пожалуй, не стоит.

[35] Последний акт пьесы обрамлен сценами, играемыми в одной и той же декорации: «Утренняя песнь» и «Трагическая соната» имеют общую музыкальную тему; по воспоминаниям, автор настаивал на концертном исполнении этих номеров непременно в паре (см. *Предвечнова Е.О.* Семантика образа-символа времени в «Трагической сонате» ор. 39 c-moll Н.К. Метнера // *Вестник Томского гос. ун-та*. Культурология и искусствоведение. 2017 № 26. С. 102), что также косвенно подтверждает наши предположения.

[36] См. напр., *Васютинская Е.А.* Н.К. Метнер. Личность, взгляды, стиль. Исполнение музыки Метнера: аналитические этюды. СПб.: Композитор, 2014. С. 23–48.

[37] *Изралевский Б.Л.* Цит. соч. С. 26–27.

[38] По-видимому, она исполнялась: точных сведений нет, но косвенным свидетельством может служить экземпляр партитуры из библиотеки Н.С. Голованова в коллекции Российского национального музея музыки (РНММ. ГНС. Ноты. № 529). Искренне благодарю А.В. Комарова за предоставленные сведения.

[39] РГАЛИ. Ф. 2435. Оп. 1. Ед. хр. 39. Рукоп., автогр., 1917.

[40] Опыт «Розы и креста» сказался на облике сочинений, созданных Крейном для постановок ГОСЕТа, в частности, для упомянутой выше «Ночи на старом рынке» по пьесе И. Переца. См. об этом *Иванов В.В.* ГОСЕТ: Политика и искусство. 1919–1928. М.: РАТИ–ГИТИС, 2007. С. 258–259.

[41] *Сабанеев Л.Л.* Музыка после Октября. М.: Издательство Главполитпросвета, 1926. С. 145.

[42] Музей МХАТ. [Ф. 1] Архив Внутренней Жизни. № 4643, 16/10. Рукоп., автогр., помет. 2 л.

[43] Там же. № 4644, 16/10. Рукоп., автогр.

[44] Там же. № 4806, 16/10. Рукоп., черн.

[45] Среди композиторов, подписавших подобные документы – Р.М. Глиэр, В.А. Оранский, Ю.С. Милютин, Д.Р. Рогаль-Левицкий и др.

[46] 13 апреля 1917 г. на генеральной репетиции Станиславский высказался категорически против выпуска спектакля (См. *Шоломова С.Б.* Цит. соч. С. 327), что не помешало Немировичу-Данченко вести работу на протяжении как минимум всего следующего года, но привело к постепенному разочарованию в ней. Другим фактором охлаждения послужила начавшаяся революция.

[47] Из дневника В.В. Лужского:

16 января 1919 года

Ходит слух о том, что Вл.Ив. обращался к С.И. Потоцкому о перетранспортировке (sic! – *А. Н.*) партии Алискана для Гайдарова и о том же говорила О.И. Петрова, что ей нужно репетировать с новым Алисканом. Лиза сказала, что Женечка очень этим расстроен…

Музей МХАТ. Фонд В.В. Лужского. № 529. Дневник В.В. Лужского. Записи 1910–1912, 1922, 1924–1929 гг. Л. 7об.

В.Г. Гайдаров (1893–1971) – артист театр и кино, в 1914–1920 в МХТ, впоследствии эмигрировал (в 1932 вернулся в СССР). О.И. Петрова – пианистка, концертмейстер музыкальной части. *Женечка* – Е.В. Калужский (1896–1966), артист, сын В.В. Лужского, первоначально назначенный на роль молодого рыцаря; *Лиза* – Е.С. Телешева (1892–1943), актриса и режиссер, тогдашняя супруга Е.В. Калужского.

[48] Вторая студия была основана на базе прекратившей существование «Школы драматического искусства», детища актеров МХТ Н.О. Массалитинова, Н.А. Подгорного и Н.Г. Александрова. Открылась как театр 16 ноября 1916 г., соединилась с МХАТ-первым 1 сентября 1924-го, составив впоследствии ядро «второго поколения» труппы. Некоторые спектакли Студии продолжали жить на Малой сцене до начала 1930-х гг. См. Московский Художественный театр. Сто лет: в 2 т. Т. 2. Материалы и документы. М.: МХТ, 1998. С. 274.

[49] В сезоне 1917/1918 С.И. Потоцкий дебютировал как второй дирижер оперы Сущевского (Каляевского) Народного дома, в 1927–1930-х со-

трудничал с Большим театром, явился автором одной из первых советских опер («Прорыв», 1930).

[50] Музей МХАТ. [Ф. 1] Архив Режиссерской части № 126, 27/10. А.А. Блок. «Роза и Крест». Журнал репетиций 1916–1919. Рукоп., автогр. Л. 67–72.

[51] Музей МХАТ. [Ф. 1] Архив Музыкальной части. Фонд спектакля «Роза и крест», б. н. Рукоп., автогр.

[52] См. *Попов В.А.* Звукошумовое оформление спектакля. М.: Искусство, 1961.

[53] Музей МХАТ. [Ф. 1] Архив Музыкальной части. Фонд спектакля «Роза и крест», б. н. Рукоп., автогр.

[54] Музей МХАТ. [Ф. 1] Архив Внутренней Жизни. № 4688, ММ 2178. Рукоп., автогр.

[55] Известно письмо А.Л. Вишневского К.С. Станиславскому, отправленное весной 1920 года, в качестве «последнего свидетельства того, что надежда довести до конца постановку “Розы и Креста” продолжала жить среди актеров Художественного театра». См. *Полканова М.Ф.* Цит. соч. С. 65–66.

Андрей Юрьев

«Претенденты на престол» Хенрика Ибсена в сценическом прочтении Эдварда Гордона Крэга

Этот спектакль, впервые сыгранный в Копенгагене 14 ноября 1926 г., стал последней режиссерской работой Крэга и третьим по счету его обращением к драматургии Ибсена. Как в случаях с «Викингами» (Лондон, 1903) и «Росмерсхольмом» (Флоренция, 1906), инициатива принадлежала не самому Крэгу[1]. На сей раз она исходила от премьера копенгагенского Королевского театра Йоханнеса Поульсена, имевшего немалый режиссерский опыт и запланировавшего отметить двадцатипятилетие своей (и своего брата Адама) театральной деятельности постановкой «Претендентов на престол»[2].

В письме от 12 августа 1926 г. Поульсен предлагал Крэгу, жившему тогда в окрестностях Генуи, сделать декорации и костюмы будущего спектакля (премьера первоначально была намечена на 9 ноября) и стать его соавтором: «Я собираюсь поставить эту пьесу сам, но если бы Вы приехали сюда и поставили ее вместе со мной как интерпретатор, мы, в самом деле, были б очень рады. У Вас будет полный карт-бланш».[3]

На момент отправки письма между Крэгом и Поульсеном уже имелся контакт. В интервью «Дейли Телеграф» 24 декабря 1924 г. датский актер в самых превосходных тонах отозвался о Крэге и выразил свое удивление тем, что крэговские идеи оказали мизерное влияние на английскую сцену. Крэг в ответ отправил Поульсену краткое письмо с горячей благодарностью за столь неожиданное «выражение симпатии и дружбы»[4]. Получив же предложение о сотрудничестве, Крэг не решился ответить отказом, хотя не скрывал своих колебаний: «Вспомните, прошло почти пятнадцать лет, как я не имел никакой работы в театре. После эксперимента в Москве[5] я решил подождать до тех пор, пока не стану обладателем своего собственного театра, который, как мне верится, предоставят мне англичане. Но Ваш юбилей это совсем другое дело – я обязан внести в него небольшую часть работы»[6]. Границы своего вклада в спектакль Крэг определил так: «Я охотно сделаю для Вас декорации некоторых сцен и костюмы и помогу Вам поставить пьесу… Но я не приеду, если Вы ожидаете от меня постановки всей пьесы, это выше моих сил»[7].

Упоминание «московского эксперимента» здесь не случайно. Всеевропейский резонанс «Гамлета» не радовал Крэга, он не был удовлетворен спектаклем и не упоминал о нем, когда спрашивали о лучшем и законченном его произведении[8]. Разочарование сценическим результатом не могло не отразиться на дальнейшей деятельности Крэга. Не веря в возможность полноценной реализации своих замыслов, он на протяжении пятнадцати лет отвечал отказом на все предложения театров о сотрудничестве. Им были отвергнуты даже наиболее заманчивые: постановки балета в парижской *Grand Opéra* (для Жака Руше), пьесы Шекспира в Лондоне (для Сибил Торндайк), оперы в миланском *Teatro alla Scala*. Что же заставило его дать согласие Поульсену? Вряд ли одна благодарность за поддержку.

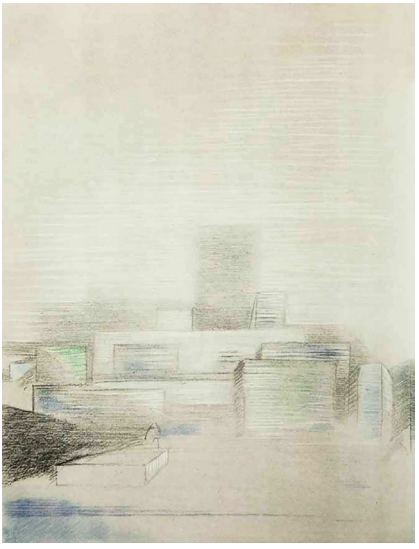
Дени Бабле объясняет покладистость Крэга «обстоятельствами, тоном письма Поульсена и самой пьесой»[9]. Однако интерес к пьесе не мог быть причиной согласия, поскольку Крэг, как следует из его ответа Поульсену, был мало знаком с «Претендентами на престол» и, лишь

получив письмо датчанина, приступил к чтению драмы[10]. Более убедительно предположение, что решающей причиной оказалась, как ни странно, «провинциальность» копенгагенского Королевского театра (технически превосходно, как сообщал Поульсен, оснащенного, имевшего высокую репутацию в скандинавских странах, но почти совсем неизвестного за их пределами), его удаленность от новаторской практики европейской сцены того времени[11]. Критически настроенная интернациональная театральная публика могла вновь больно ударить по самолюбию Крэга, сильно уязвленного неприятием «Гамлета». Ее отсутствие обнадеживало, в то время как возможные нападки датских критиков не имели шансов обрести международный резонанс и негативно сказаться на репутации режиссера. Что же касается отказа взять на себя всю постановку целиком, то объяснялся он слишком коротким для Крэга сроком – менее трех месяцев. Учитывая, что приезд в Копенгаген был намечен на октябрь, можно понять осторожность, с какой режиссер устанавливал пределы своей работы и оговаривал условия (гонорар Крэга ограничивался, по его собственному предложению, оплатой проезда и гостиницы).

Едва ли чтение пьесы сразу вдохновило режиссера. Слишком неоднозначным, противоречивым и изменчивым было отношение Крэга к драматургии Ибсена в целом. «Я не буду от Вас скрывать, что я мало интересуюсь исторической трагедией, – сообщал он Поульсену. – В большей степени – оперой»[12].

Если собрать воедино все высказывания постановщика о норвежском драматурге, они удивят полярностью оценок: от восхищения до резких, порой уничижительных филиппик. Художественный метод великого норвежца, прочно связанный с реализмом XIX в., импонировал режиссеру лишь в той мере, в какой мог быть приближен к символистской эстетике, в духе которой он почти всегда трактовал своего любимейшего драматурга, свое «божество» – Шекспира[13].

Так, в своей «Заметке о “Росмерсхольме”», включенной в программку флорентийского спектакля, Крэг заявлял: «Те, кто готовит себя к служению Ибсену, кто способствует постановке его пьесы, обязаны отрешиться от склонности к фотографированию, все они должны подходить к ней как художники. <…> Реализм есть всего лишь Экспозиция (Exposure), в то время как искусство есть Откровение (Revelation) <…>, для нового поэта мы должны преобразовывать Новый Театр»[14]. Без соблюдения этого условия «Ибсен окажется сыгранным и поставленным

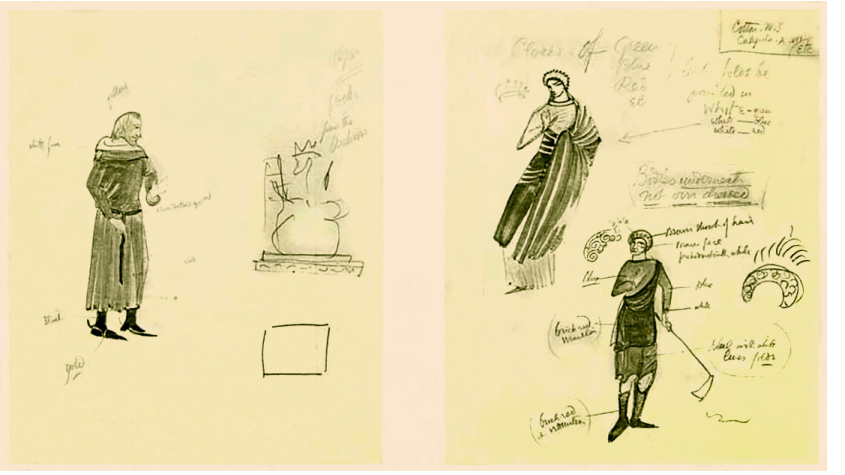


Э.Г. Крэг. Эскиз стационарной конструкции

так, что предстанет слабым и незначительным»[15]. Однако спустя семь лет режиссер высказывался более скептично: «Ибсен кажется мне гигантом, но если поставить рядом с ним Шекспира, то куда же он исчезает? Он исчезает в частном маленьком домишке, а Шекспир так и остается горной вершиной»[16].

С ходом времени отношение Крэга к Ибсену становилось все более критичным. В альбоме, изданном спустя четыре года после премьеры «Претендентов на престол» и включавшем в себя по большей части не использованные в постановке эскизы[17], Крэг писал о драме Ибсена с пиететом, относя ее к числу великих; но в более позднем письме к Йоханнесу Поульсену он назвал ее «дурацкой» (*a silly play*)[18], что в полной мере соответствовало заметке из рабочих записей, сделанных в Копенгагене в период репетиций: «Со своей стороны, я нахожу, что эта трагедия (и такого рода произведение) слишком обременена рассудочностью и не просветлена искусством, чтобы ее представление имело большую ценность»[19].

И все же по прочтении драмы Крэг немедля приступил к созданию эскизов, причем, по воспоминаниям его сына, очень скоро принял решение не ограничивать себя отдельными сценами. Дом быстро наполнялся неисчислимыми эскизами: «Все было отложено, чтобы уступить дорогу ибсеновским “Претендентам на престол”, которых он [Крэг. – *А. Ю.*]



Э.Г. Крэг. Наброски к эскизам костюмов

изучал днями и ночами»[20]. И хотя трудно с уверенностью судить о причинах внезапно нахлынувшего вдохновения, сделать некоторые предположения все-таки можно.

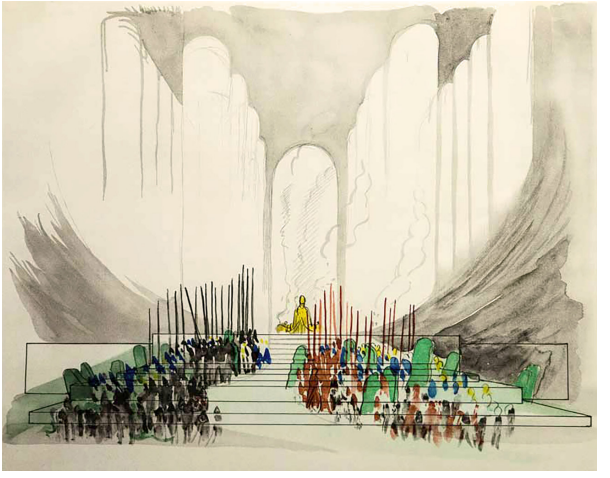
Весь предыдущий опыт работы Крэга над драмами Ибсена был окрашен острой полемичностью. Символичность образов живо ощущалась постановщиком, но ее реалистическое оформление отталкивало режиссера-символиста. Уже в «Викингах» он вступал в прямую полемику не только с ибсеновскими ремарками, он решительно двинулся в направлении противоположном заданному драматургом вектору. «Полемика, – верно заметила Т.И. Бачелис, – была обусловлена желанием Крэга найти сценический эквивалент нордическим сагам о викингах: Ибсен их переосмысливал, стремясь разглядеть в древних героях земные индивидуальные характеры, Крэга влекло к изначальным образам легенды»[21].

В трактовке «Росмерсхольма» постановщик так же уверенно рвал с ибсеновским реализмом – не только в области сценографии, но в целом, *концептуально*. Сложнейший психологизм, которым насыщен у драматурга не один лишь образ Ребекки Вест, отметался, его подменял максимально обобщенный «символизм». Существенно трансформировалась, упрощалась и сложнейшая религозно-этическая проблематика ибсеновской драмы, близкая Достоевскому[22]. «Там и тут, – писал Крэг

в «Заметке о “Росмерсхольме”», – проносится образ Жизни, не всего лишь маленькая фотографическая фигурка Ребекки Вест – даже и вовсе не женщина, а образ самой Жизни – и в то же время мы слышим едва уловимое крещендо Горна Смерти – по мере того как приближается играющий на нем»[23]. Радикально преображался и облик, и сам дух Росмерсхольма – усадьбы, многие поколения владельцев которой, по замыслу драматурга, не знали радости в своем служении моральному долгу. «Вы думаете, – обращался к публике Крэг, – что пред вами явится угрюмая мрачная картина? Взгляните вновь. Вы увидите изумительно радостное видение. Вы увидите Жизнь, представленную Ребеккой Вест, свободную до самого конца волю к действию. Это само по себе – безграничное вдохновение»[24]. Все прочие действующие лица столь же мало походили в оптике Крэга на живых людей, хотя получали (в том числе и вторая центральная фигура драмы – Росмер[25]) противоположную оценочную характеристику: «Вы увидите глупцов, окружающих этот образ Жизни, глупцов, которые либо трусы, либо негодяи – так сказать, увечные экземпляры живых существ, а не живые создания. Вы услышите этих глупцов, негодяев и трусов, болтающих друг с другом, надеющихся поймать Жизнь в ловушку, связать ее, взять под свой контроль – и Вы увидите торжествующую Жизнь и поверженную глупость»[26].

По всей видимости, вскоре по прочтении «Претендентов на престол» Крэг увидел в постановке пьесы возможность продолжения полемики с великим норвежцем, которая по-прежнему носила концептуальный характер.

Нет особой необходимости гадать, в какой мере режиссер осознавал причастность этой драмы Ибсена – как и «Воителей в Хельгланде», поставленных Крэгом под названием «Викинги», – шекспировской традиции (беглое упоминание «Короля Лира» в альбоме 1930 г. слишком абстрактно, чтобы служить опорой исследователю). Важно учитывать, что такая причастность есть[27]. В «Претендентах на престол», как в шекспировских хрониках и римских трагедиях, разворачивается крупномасштабный исторический конфликт, в котором сталкиваются друг с другом не только люди с их личными устремлениями и страстями, но прежде всего различные исторические силы, сменяющие друг друга эпохи и общественные уклады. Вместе с тем противостояние короля Хокона, поставившего своей задачей объединение враждующих норвежских племен в единый народ, и ярла Скуле, руководствующегося в своих индивидуалистических претензиях на трон лишь родовым правом,



Э.Г. Крэг. Эскиз декорации к действию 1, сцене 1 («Испытание»)

овеян у Ибсена мистическим ореолом. Хокон верит в свое призвание как назначенное ему свыше, в то время как благородный, но обремененный сомнением в собственных притязаниях Скуле замечает с определенного момента свое сходство с Люцифером. Закономерно, что в образно-символическом строе драмы, в самом ходе ее действия проступают – то открыто, то подспудно – многочисленные религиозно-мистические коннотации, и появление в последнем акте призрака епископа Николаса не выглядит как *внезапное* вторжение сверхъестественных сил.

Именно мистический аспект разворачивающихся событий был не только акцентирован, но максимально развит символистом Крэгом. При этом содержание драматического конфликта было подвергнуто радикальному переосмыслению. У Ибсена финальная победа Хокона предстает как торжество благой воли Провидения, а поражение добровольно гибнущего Скуле – как самопожертвование переосмыслившего свою миссию героя, завершение его трагической судьбы, не оспаривающее мажорной развязки. В логике Крэга катарсическое разрешение конфликта оказывалось под угрозой: все симпатии режиссера были целиком на стороне гибнущего, а не торжествующего героя; образ же последнего представал однозначно негативным, что получило предельно очевидное отражение и в самом спектакле, и в составленной Крэгом таблице, сравнивающей Скуле и Хокона[28]:

Скуле	**Хокон**
Часто *останавливается*, прищуривая глаза и держа голову так, будто что-то выискивает.	Взгляд *открыт, резок и неподвижен*. Держится твердо за исключением *финала*.
Автократичен в старой манере – высокий лорд, а не организатор и не торговец.	Он организатор, намерен контролировать всё.
Никакого *презрения* к окружающим, но часто не замечает их.	
Никогда не кивает – *слушает со вниманием*, но часто бывает невнимателен к тому, что говорят.	Кивает, когда отвечает.
Улыбается очень часто – разумеется, обладает юмором, стр. 64 [подразумевается конкретное место в пьесе. – *А. Ю.*]	Улыбается редко. Когда улыбается, то делает это мрачно и недружелюбно.
Считает, что *навязчивая цель* – это слишком ничтожно для человека.	Глупый, *потому что человек цели* – идет прямо – уверенно.
Он хочет понять и испытать в жизни все.	
Сластолюбив и хорош в сражении лицом к лицу.	
Одет свободно.	Одет аккуратно и строго.
Глаза широко расставлены – красивый нос – сдержанный голос – рыжая шевелюра.	Нос сноба. Глаза как мелкие бусинки – прямые брови – такой же рот. Резкий, энергичный голос.
Мирабо – Стриндберг – Гарибальди.	Кавур – Гинденбург.
Личность, а не *система*.	Система, а не личность.

Если так, совсем иначе должно было восприниматься публикой и Провидение, губившее личность, чтобы даровать системе победу. Сущность «божественной воли» оказывалась в пределах действия задуманного спектакля вовсе не благой, а катастрофически разрушительной[29].

Столь радикальная трансформация идейного замысла Ибсена, сложившегося на рубеже 1850-60-х гг. под влиянием импонировавших тогда драматургу панскандинавских устремлений, была обусловлена изменениями в социально-политическом климате Европы 1920-х гг.,

связанными с установлением в Италии, где надолго обосновался Крэг, фашистского режима и с ростом фашистских настроений в европейском обществе[30]. Это обстоятельство требует особого внимания и потому, что прежние театральные замыслы Крэга не имели прямой связи с политической тематикой. Теперь такая связь становилась ключевой, определявшей не частности, но сам *фундамент* замысла. Для того, чтобы она обрела в спектакле максимальную очевидность и выразительность, необходимо было внести существенные коррективы в естественную для Крэга, глубоко впитанную им на рубеже XIX–XX веков символистскую театральную эстетику, решительно изменить которой он был не в состоянии. Постановщик, безусловно, понимал, что в эпоху «новой деловитости», режиссерских экспериментов Эрвина Пискатора и Леопольда Йесснера, а также первых драматургических опытов Бертольта Брехта эти коррективы необходимы. Но полностью отказаться от символистских форм «мистически ирреального», от всех связанных с ними и не раз опробованных постановочных приемов, Крэг не мог и не желал. Поэтому и возникала серьезная опасность эклектизма. Опасность, тем более грозная, чем более радикально противостоял Крэг властной воле драматурга. Ловушки *тотального* эклектизма можно было избежать лишь благодаря тщательной проработке всех деталей замысла, их сведению к органичному идейно-художественному единству и согласованной работе всех участников постановки.

7 октября Крэг прибыл в Копенгаген с полным набором эскизов и макетов и был сразу обескуражен тем фактом, что Йоханнес Поульсен попросил постоянного художника Королевского театра Торольфа Педерсена также приготовить эскизы декораций.

Недоразумение вытекало из того, что в переписке Крэга и Поульсена были поначалу четко определены лишь две сцены, за оформление которых брался англичанин: «Если Вы думаете, – писал датчанин, – что у Вас не хватит времени сделать так много декораций, то остановитесь, по меньшей мере, на *stave-kirk*[31] и *комнате, в которой умирает епископ*»[32]. Поульсен, уже примеривавший на себя роль епископа Николаса, был слишком поздно уведомлен о том, что Крэг принял решение создать сценографию всего спектакля. Судя по всему, долгое молчание Крэга на эту тему было обусловлено не только погруженностью в новую работу, которая велась со стремительно возраставшим энтузиазмом, но и сомнениями в том, что копенгагенский визави достаточно хорошо представляет себе специфику его творчества. Тем более, что второе

Э.Г. Крэг. «Окно, открытое в небо» (набросок к первоначальной версии действия 1, сцены 2)

письмо датчанина Крэгу давало такие сведения для работы над сценографией: «Норвегия времен Хокона находилась под сильным влиянием Англии; когда возводили собор в Тронхейме, примером для него служил собор в Кентербери. Позже сам Хокон построил себе усадьбу, которая до сих пор стоит в Бергене и которая во всем походит на стиль английских строений. Поэтому я думаю, что и королевский зал, и комната, где умирает епископ, могут походить на английские готические комнаты 1240 года»[33]. В следующих письмах Поульсен продолжал: «Самая первая декорация должна быть на крыльце или на дворе одной из старых, черных как смоль, норвежских церквей, которые были сделаны полностью из дерева и во многом похожи, я полагаю, на один из древних японских храмов в Никко или на старые сибирские церкви с головами и телами драконов и покатистыми крышами»[34].

«Странно для сторонника», – помечает Крэг на полях одного из писем Поульсена[35]. Ведь английский режиссер неоднократно заявлял о своем негативном отношении к декорациям такого типа. «Ставя великие пьесы, – писал он и в альбоме 1930 г., – я никогда не заботился о том, чтобы показать зрителям картину определенного исторического периода в развитии архитектуры. Я чувствую всегда, что истинно великие драмы требуют своего типа архитектуры, в большей или меньшей степени театральной, как и сами эти драматические произведения»[36].

Э.Г. Крэг. Эскиз декорации к действию 1, сцене 2 («Палата»)

Письма Поульсена могли бы подтолкнуть к отказу от сотрудничества, но Крэг уже был сильно захвачен работой. Поульсен же представлял себе декорации вполне согласующимися с той реалистической традицией, которая прочно укоренилась в сценическом искусстве Дании и определяла все прежние постановки «Претендентов на престол»[37]. В ее пределах он сам чувствовал себя вполне комфортно как актер и режиссер. Приглашая Крэга в качестве нужной для большего резонанса знаменитости, Поульсен, видимо, не подозревал, что идет на риск. В мастерстве же Педерсена, всегда остававшегося в пределах постановочного жизнеподобия, он не сомневался (художник имел немалый опыт, его шедевр – декорации к «Перу Гюнту» 1913 г. – восхитил всех живописными норвежскими пейзажами, панорамами гор и заснеженными деревьями). О том, как совместить декорации Педерсена с эстетикой Крэга, оба не задумывались.

Почти две недели драгоценного времени были безуспешно потрачены на попытку приспособить крэговские макеты к плану Торольфа Педерсена. Конфликт между двумя художниками разгорался, и Поульсен принял решение придерживаться предложений Крэга. Было объявлено, что Педерсен не может продолжить работу по состоянию здоровья и все обязанности художника передаются прославленному гостю. Крэг же со своей стороны менее чем за четыре недели до премьеры принял решение отказаться от идеи Педерсена использовать вращающийся

сценический круг и полностью менять декорации. Взамен он соорудил статичную конструкцию, состоявшую из ступеней-плит и параллелепипедов разной величины. Конечно, и тут, как в других его сценических опусах, для Крэга прежде всего была важна *сущностная* особенность абстрактной конструкции – она, как верно определила ее эстетическую функцию Т.И. Бачелис, «ничего собой не изображая, допускает любые ассоциации, их поощряет, возбуждает ассоциативные способности зрителя. И потому любые ассоциации возможны, законны, желательны. Поток впечатлений только кажется неуправляемым. На самом-то деле он свободно мчится по руслу, предуказанному формой»[38].

Фигуры разного объема, поставленные на сцене не симметрично, имели прототип в «Гамлете». Но теперь Крэг не помышлял о том, чтобы заставить эту конструкцию двигаться и трансформироваться на глазах у зрителей, и выстроил ее не вертикально, а горизонтально, развертывая свою «архитектуру» не ввысь, а *вширь*, и оставляя воздушное пространство сцены свободным – в первую очередь для световых эффектов. Два десятка параллелепипедов, выглядевших как плиты разного объема и разной высоты, должны были оставаться на сцене на протяжении всего спектакля, прочие элементы декорации, отличавшиеся несвойственным прежним замыслам Крэга бытовизмом (столы, кресла, кровать, кушетка и пр.), а также световые эффекты и разного рода визуальные проекции могли лишь весьма условно обозначать место действия[39]. Причем каждый из таких элементов предназначался только для одного из эпизодов спектакля. Например, в сцене смерти епископа была кушетка, на которой он умирал, и придвинутое к ней справа массивное кресло; в сцене с тремя женщинами, наблюдавшими через окно за ходом голосования на тинге, главным элементом, по первоначальному плану, становилось окно (трудно не заметить тут параллель к одному из эскизов, связанных с «Росмерсхольмом», хотя окно имело теперь совсем иной вид). Бросавшиеся в глаза бытовые элементы сценографии, которые отчасти решали проблему актеров, привыкших играть в жизнеподобных декорациях, «приземляли» концепцию Крэга и придавали облику спектакля эклектичный характер. Однако постановщика это не страшило, он даже намеренно нагнетал визуальную эклектику. Зримую «нескладицу» усиливал и придуманный Крэгом специальный занавес, опускавшийся между сценами спектакля и представлявший собой гобелен с рисунками древних карт средневековой Скандинавии (Крэг нашел эти карты у себя дома под Генуей и решил захватить с собою в Данию).

При той скорости, с какой велась работа над этим громоздким спектаклем (напряжение всех участников постановки было предельным), избежать компромиссов казалось невозможным. Нельзя было реализовать *все* намерения, многим приходилось жертвовать. Сам постановщик *post factum* по-разному определял степень своей вовлеченности в общую работу. Спустя четыре года после премьеры Крэг уверенно писал, что он «с помощью Йоханнеса, руководил всеми репетициями»[40]. Однако в парижской коллекции его документов есть неопубликованная реплика из интервью Конраду Тауэру (один из многочисленных псевдонимов, которыми Крэг подписывал свои статьи в журнале «Маска»): «Нет, я не задумывал и не контролировал всю постановку в каждой детали, это заняло бы 5–6 месяцев. Мы просто шли вперед настолько успешно, насколько могли, и делали это, располагая малым сроком»[41]. Если исходить из имеющихся внутритеатральных документов, можно убедиться, что Крэг присутствовал далеко не на всех репетициях с актерами, уделяя первостепенное внимание монтировке декораций и световой партитуре. Однако по приезде в Копенгаген он многократно обсуждал с Йоханнесом Поульсеном будущий спектакль, направлял его как режиссера, взявшего на себя непосредственную работу с актерами, и репетировал с ним отдельно роль епископа Николаса. Адам Поульсен, готовивший роль ярла Скуле и довольно скептично относившийся к сотрудничеству брата с Крэгом, старался по возможности работать самостоятельно. Наконец, после вынужденной пятидневной отсрочки конечный результат был явлен копенгагенской публике.

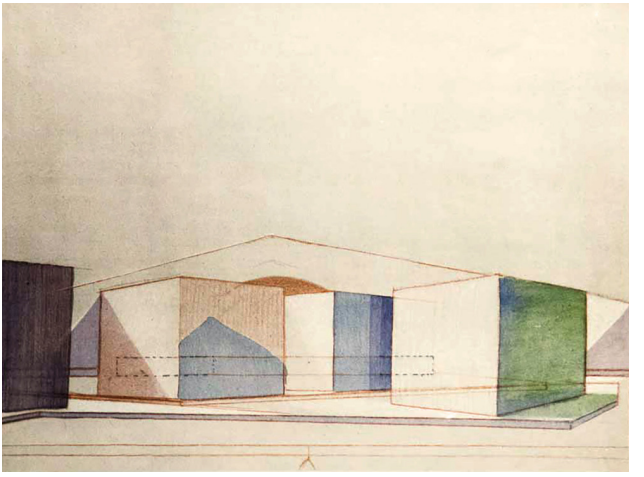
Первая сцена (где все ждут выхода Инги, матери Хокона, доказывающей через испытание каленым железом королевское происхождение сына) отличалась удивительной цельностью. Ее без всяких оговорок можно назвать образцом точнейшего воплощения крэговских сценографических идей. Эскиз к ней также является одним из лучших, наиболее выразительных: удаляющаяся вглубь перспектива, в центре которой находится даже не церковь, а, как сказал бы сам Крэг, ставшая зримой *«идея»* церкви. Толпа народа, рассредоточенная по сцене, ждет итогов испытания. Композицию уравновешивают затемнение в виде арок, как бы стекающих вниз (в верхней части эскиза), и покатые склоны справа и слева, создающие впечатление пещеры или засасывающей воронки. Даже если не знать о событиях этой сцены, можно догадаться, что изображенный мир находится в состоянии напряженного и боевого ожидания. Решается судьба многих поколений: среди воинов и простых

Э.Г. Крэг. Эскиз декорации к действию 2 («Пир»)

людей, словно в ожидании, застыли надгробные плиты. На пороге чего-то важного все сливаются в единое целое – мертвые и живые. И это важное должно свершиться в центральной точке рисунка – церкви.

Здесь Крэг следовал не подробностям, а лишь «каркасу» ремарки: «Кладбище при церкви Христа Спасителя в Бергене. В глубине церковь, обращенная главным порталом к зрителям. Налево, на переднем плане, Хокон Хоконссён, Дагфин Бонд, Вегард Вэрадаль, Ивар Бодде с лендерманами и хёфдингами. Направо, как раз напротив них, ярл Скуле, Грегориус Йонссён, Поль Флида и другие люди ярла. Подальше, на той же стороне, виден Сигурд Риббунг со своей свитой, а за ним Гутторм Ингессён с несколькими хёфдингами. Все входы в церковь охраняются стражей. Народ наполняет все кладбище. Многие сидят на деревьях и на кладбищенской ограде. Все, видимо, находятся в напряженном ожидании. С городских колоколен, и ближних, и дальних, несется звон»[42].

Расстановка героев соответствовала мизансцене, описанной Ибсеном. На крэговском рисунке можно заметить, что толпа делится на две части, как бы создавая изогнутую дорожку к церкви. Поульсен в своих режиссерских записях[43] так зафиксировал мизансцену: слева – длинная изогнутая линия из шестнадцати биркебейнеров, сторонников Хокона, справа – такая же изогнутая линия из двенадцати людей ярла Скуле.



Э.Г. Крэг. Эскиз декорации к действию 3, сцене 1 («Смерть епископа»)

За биркебейнерами – группа из восьми молодых людей, четырнадцать или пятнадцать горожан и, ближе к ступеням огромного дверного проема церкви, четыре мальчика. Справа от церкви, ближе к ее порогу, симметрично расположена группа статистов (четыре мальчика, семнадцать крестьянок) и толпа, состоящая из двадцати восьми рыцарей и сторонников ярла Скуле, а также второстепенные претенденты на трон – Сигурд Риббунг и Гутторм Ингессён. В мизансцене переднего плана заметно следование ибсеновской ремарке, основанной на противопоставлении соперников – слева рядом с Хоконом стоят его сподвижники, капеллан Ивар Бодде, Вегард Вэрадаль и Дагфин Бонд; справа, около ярла Скуле разместились его сторонники, Грегориус Йонссён и Поль Флида.

Таким образом, в исходный момент на сцене находилось около сотни актеров. После поднятия занавеса толпа оставалась застывшей, пока не раздавался звон колоколов (он был слышен сначала тихо, будто отдаленно, а затем все ближе и громче). И лишь после того как статисты приходили в движение, Скуле спрашивал: «Почему они там так долго?». В этот напряженный момент, согласно заметке Поульсена, должен прозвучать женский крик из толпы, после которого все мгновенно оборачиваются к церкви.

Отдельные подробности вступительной ремарки, от которых Крэг отказался, – это деревья и кладбищенская ограда, указанные

драматургом только для того, чтобы поместить на них ожидающих божественного знака людей и тем самым подчеркнуть напряженность ситуации. Деревья Крэг мог использовать (тем более, что они заявлены у него на знаменитом эскизе призрака епископа Николаса) для создания вертикалей, в его излюбленной манере вытягивать пространство ввысь. Но здесь он пожертвовал ими как предметами, утяжеляющими сцену, и создал жесткие вертикали с помощью множества длинных копий.

Эти копья появились у Крэга уже в третий раз – как осмысленный визуальный лейтмотив. Впервые – в «Викингах», повторно – в «Гамлете». В «Викингах» копья служили символом воинственного мира, в котором жила Йордис. В московском спектакле их держали воины «небесной рати» Фортинбраса, словно спустившиеся с горних высей на землю. Согласно свидетельству сына Крэга, некоторые эскизы, выполненные для датского спектакля, напоминали «Викингов»: «Многие эскизы костюмов и оружия были такими же»[44]. Однако один из рецензентов писал, что «когда поднялся занавес, мы увидели лес из копий, вырастающих к небу»[45], а в контексте «божественного» плана завязки копья невероятной длины напоминали, скорее, о финальной сцене московской постановки «Гамлета», ее как будто *продолжали*. Очевидно, что в первой сцене «лес из копий» был своего рода рефреном вертикальных линий, нарисованных на заднике со световой проекцией, напоминавшей узор северного сияния. Вертикали создавали ощущение зависимости земного от небесного. Пики, устремленные в небо, словно соединяли дольнее и горнее. Спектакль, как того и требовала пьеса, начинался с ожидания и свершения чего-то чудесного.

В самой дальней точке, насколько позволяла сцена, находилась спроецированная на циклораму – конструкцию, соединяющую горизонтальную поверхность с вертикальной – сиявшая желтым и голубым светом «эфемерная церковь» (выражение самого Крэга). Постановщик не захотел выстраивать на сцене массивное подобие бергенской церкви Христа Спасителя и сделал ее легкой, летящей. В предпремьерном интервью датскому журналисту он сказал: «Мы не будем пытаться представить *церковь* или *совещательную палату*, скорее мы представим *дух церкви*, *дух совещательной палаты и пиршества*. Очевидно, что не все драмы разворачиваются в пределах исторического места и в пределах конкретного исторического периода. В “Претендентах”, как в “Гамлете”, появляется призрак – скажите мне, к какому историческому периоду

можно прикрепить призраков? Нет, драма есть порождение нашей внутренней жизни, и мы создаем на сцене мир для этой внутренней жизни»[46].

Визуализируя эту «внутреннюю жизнь», Крэг воспользовался новейшей системой освещения, о которой Поульсен писал ему еще в первом письме, расхваливая технические возможности сцены Королевского театра[47]. Поэтому церковь была весьма удачно спроецирована на задний фон с помощью света и тени. Ощущения плоскости удалось избежать благодаря циклораме, создававшей эффект так называемого «бесконечного фона».

Не заполненное декорациями воздушное пространство Крэг использовал для динамичной игры менявших свой цвет лучей с разными диаметрами. Выражая почти единодушный восторг, критики писали, что колеблющиеся в небе линии света в высшей степени убедительно и эффектно символизировали божественный выбор, павший на Хокона[48]. Одновременно они походили на огромный церковный свод и узор северного сияния – как будто намек на неземных духов пьесы. Казалось, что это знамения Бога, которыми он вещает свою волю.

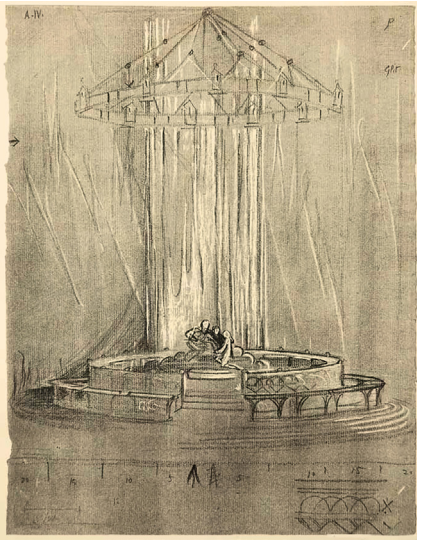
Музыкальное оформление сцены, отмеченное многими рецензентами, также вызвало всеобщее восхищение. Записи Поульсена содержат пометки, касающиеся звуковой партитуры эпизода: колокола, пронзительные звуки трубы, могучая музыка расположенного за сценой органа. Шестнадцать монахинь, двенадцать священников и монахов, выходивших из церкви за спиной епископа Николаса, были певцами оперного хора[49]. Пение, доносившееся из церкви, становилось громче, когда Хокон первый раз заявлял о своем предназначении (напряжение между сторонами в этот момент усиливалось, потому что никто не знал, закончится соперничество мирно или кровопролитием). Когда люди видели, что на руках Инги нет ожогов, все опускались на колени, склоняясь перед свершившимся чудом. Стоять оставались лишь четыре претендента на трон и двадцать восемь человек, державших длинные копья наконечниками вверх. Все коленопреклоненные начинали ползти к Инге и шептать: «Он воистину сын Хокона Сверрессёна!». Сцена бурлила, наполняясь все более стремительным движением толпы, в то время как на переднем плане торжеству Хокона было противопоставлено сурово молчаливое разочарование Скуле.

На эскизе заметно завуалирован главный художественный элемент крэговской сценографии – стационарная конфигурация разно-

Действие 3, сцена 1. Йоханнес Поульсен – Епископ Николас, Адам Поульсен – Скуле

уровневых параллелепипедов и плит. Это вполне естественно, ведь художник хотел, чтобы в первой сцене спектакля все внимание зрителей было сфокусировано на световой проекции и вертикалях, в то время как пребывавшая в затемнении горизонтальная конструкция должна была казаться туманно-призрачной. Только в последующих эпизодах она обретала массивность и, меняя свою окраску под разноцветными лучами прожекторов, притягивала к себе взоры зрителей.

Первая сцена вызвала безоговорочный восторг у одной части зала и недоумение у другой. Однако дальнейший ход спектакля неуклонно увеличивал число недовольных. Рецензенты, резко разделившиеся в оценках, не отрицали изумительную, феерическую красоту первой сцены (хотя один из них искренне недоумевал, почему декорация «больше походит на площадь во Флоренции, чем на средневековую Норвегию»[50]). Но принципиально важное для Крэга смешение национальных колоритов в других эпизодах спектакля, имевшее в первую очередь смысловую функцию, представлялось всем недопустимо эклектичным. Даже Вигго Кавлинг, хорошо знакомый с передовым опытом тогдашней европейской сцены и в основном поддерживавший новаторские для Королевского театра эстетические намерения Крэга, с неудовольствием резюмировал: «Мы ничего не имеем против упрощения и стилизации, которые отстаиваются г-ном Крэгом, и мы целиком



Э.Г. Крэг. Эскиз декорации к действию 4, сцене 1

согласны с ним в том, что старомодное сценическое искусство часто бывает отвратительно выхолощенным, стерильным. Но если хочешь стилизовать, надо стилизовать не вообще, а лишь в пределах четких формальных рамок, тона и среды, в которой разворачиваются события пьесы – как делают это вновь и вновь с грандиозными результатами Макс Рейнхардт и Йесснер. И крэговский метод несомненно мог бы стать более успешно примененным, если б только холодности Севера, грубости Средневековья, мрачности католицизма было позволено проявиться в должной мере. Вместо того нам были явлены декорации, составленные из многоцветных блоков, итальянских знамен, французских задников с ленточными нашивками, японских фонарей, восточных ворот и так далее»[51].

Читатель, помнящий о намерениях Крэга, связанных с политическими аллюзиями, может догадаться, почему в первой сцене доминировал итальянский (казавшийся «флорентийским») колорит. Воспоминание о флорентийской архитектуре (не случайно критик, отметивший сходство с Флоренцией, писал о «колоннах света») не было, разумеется, всего лишь данью Крэга эстетизму в духе модерна первых лет XX в. Последующее прибавление к итальянскому колориту других национальных примет и «красок» расширяло место действия до всемирности, что почти никем не было понято и принято. Постепенное завоевание

планеты античеловеческой «системой», символически представленной не только образом Хокона, но и почти незаметной в первой сцене стационарной конструкцией (а также рядом других визуальных средств), не считывалось ни публикой, ни критикой…

Вторая сцена первого акта предполагает у Ибсена два смежных помещения: «Покой во дворце королевском. Налево, на переднем плане, низенькое окно; направо дверь, в глубине дверь побольше, ведущая в королевскую палату. У окна стоит стол; по стенам скамьи и стулья»[52]. Немного позже большие двери в глубине помещения откроются, и зритель увидит, согласно ибсеновской ремарке, королевские покои. Оттуда сначала выйдет Хокон, приветствующий Маргариту, а затем все остальные придворные. Маргарита и две другие женщины (Рагнхильд – жена Скуле – и Сигрид, его сестра) до момента появления нового короля наблюдают за происходящим на тинге через небольшое окно.

Крэг сохранил от вводной ремарки лишь окно, поместив его слева, в пышно украшенной кабине с женщинами и освободив пространство от ненужной ему мебели. Для короля и его свиты Крэг предусмотрел весьма своеобразно выглядевшую «палату», появлявшуюся вместе с Хоконом на передней части сцены. Это был *передвижной балдахин* на десяти позолоченных столбах, держась за которые статисты, одетые как члены королевской свиты, выносили эту странную, вытянутую вширь «палатку» на сцену.

Вся многочисленная свита Хокона должна была в продолжение всей сцены оставаться под навесом балдахина. В силу ограниченности пространства возможности передвижения внутри «палаты» были минимальны, что придавало всему эпизоду предусмотренное Крэгом ощущение скованности многолюдной придворной церемонии[53]. Вместе с тем *скученная* толпа, не только появлявшаяся на сцене, но и покидавшая ее *под балдахином*, создавала недвусмысленно *гротескный* эффект, прочно связанный с необычной интерпретацией Крэгом образа Хокона, разрывавшей не только со сложившейся сценической традицией, но и с намерениями Ибсена. Эту интерпретацию актер принял безоговорочно: его самоуверенный «герой», вершащий небесную волю, представал перед удивленной публикой как темноволосый и низкорослый крепыш с резким и слегка хрипловатым голосом.

Описывая эту сцену, недоумевавшие критики не упоминали об абстрактных геометрических фигурах, видимо, последние оставались пока неосвещенными, создавая для яркой «палаты» темный фон.

В следующей сцене свадебного пира впервые появлялись предметы мебели – трон, стулья, позолоченное панно. Стационарная конструкция впервые становилась отчетливо зримой, служившей основой всей сценографии, а свет циклорамы становился желтовато-красным, вызывал ассоциации с осенним закатом. К золотистым абстрактным фигурам была добавлена лестница. Невысокие кубы служили столами, за которыми сидели гости и королевская свита. Так Крэг преобразил ремарку Ибсена: «Пиршественная палата в королевском дворце в Бергене. Посреди задней стены большая арка-окно. Вдоль стены возвышение с сиденьями для женщин. У левой стены королевский трон, к которому ведет несколько ступеней; посреди правой стены большая входная дверь. Стенные столбы и резной деревянный потолок украшены знаменами, щитами, оружием и пестрыми коврами. По всей палате расставлены столы, уставленные жбанами, рогами и чашами»[54]. Богатство королевской пиршественной залы Крэг выразил не через атрибуты, указанные у Ибсена, а с помощью света и доминировавшей в цветовой гамме позолоты. Позолоченная мебель сливалась с позолоченными параллелепипедами и ширмами, и вся эта картина как будто отсылала к «золотой пирамиде» московского «Гамлета»[55], создавая еще один важный для Крэга визуальный лейтмотив. Власть, за которую борются Хокон, Скуле и епископ Николас, символизировали огромные «слитки золота», складывавшиеся в разноуровневую сценическую конструкцию. Сцену свадебного пира Крэг комментировал так: «золотая декорация ослепительно сверкает»[56].

Сохранилась фотография сцены свадебного пира. Она очень плохого качества, но все же ясно передает диспропорцию, ощущение разлада. Абстрактные прямоугольные фигуры и приставленные к ним кубообразные столы, за которыми сидят актеры, расположены в нарочито хаотичной последовательности, что создает эффект неудобства, подчеркивает отсутствие порядка. Такое художественное решение словно разрубает пространство, выражая существенный аспект крэговской интерпретации драмы Ибсена: непрекращающаяся борьба за власть свидетельствует об отсутствии мировой гармонии. Ее в таком мире нет и не может быть.

Критики отмечали и в этой сцене стилистическую пестроту, указывая на то, что декорация содержит нелепые визуальные элементы, которые никак не вписываются в общий колорит: к низким ширмам были прикреплены плоские рисунки с цветами, тяжелыми корзинами

Э.Г. Крэг. Эскиз декорации к действию 5, сцене 2 («Явление призрака»)

фруктов, стаканами и бутылками, напомнившие рецензентам о парижских кафе. Кроме того, пространственная картина не стыковалась с реалистичными историческими костюмами статистов, по большей части заимствованными, судя по всему, из предыдущей постановки 1899 г. Однако следующая картина (в покое епископа), отличаясь по контрасту максимальной цельностью, стала одной из самых впечатляющих, несмотря на то что была принята не всеми критиками.

Текст Ибсена предлагает для этой сцены следующий вид: «Покой в епископском подворье в Осло. Направо входная дверь. В глубине маленькая открытая дверь в часовню, которая освещена. В левой стене завешенная ковром дверь в опочивальню епископа. Впереди, у той же стены, мягкая скамья. Направо стол с грамотами, документами; горящая лампада»[57]. Крэг оставил от этого описания лишь кушетку (мягкую скамью), дополненную креслом. Они были вынесены чуть ли не на авансцену. Позади них всю ширину планшета занимали параллелепипеды, холодно и слабо освещенные зеленоватым и голубым цветом.

Критики не скупились на ироничные высказывания. Кто-то писал, что покои епископа походят на подвал пакгауза или верфи, один из рецензентов ехидно заметил, что Крэг заставил епископа Николаса умирать на кушетке не у себя дома, а на улице Осло[58]. Однако Вильгельм Сакстorф, один из немногих обозревателей, в целом положительно

Э.Г. Крэг. Эскиз костюма призрака епископа Николаса

оценивших постановку, решительно брал эту сцену под защиту: «Расстановка прямоугольных блоков, которая не предполагает никакой особой архитектуры <…> чисто художественно способствует созданию ужасающей атмосферы кончины мира, которая лишь внешне предстает как смерть епископа»[59]. Можно было воспринимать эту картину и как пугающее своей застывшей статичностью адское пространство, наполненное огромными золотыми слитками – символами власти. Позолоченная конструкция, составлявшая во втором акте пиршественную палату, в сцене смерти епископа освобождалась от мелких деталей, чтобы выглядеть как призрачно мерцающее нагромождение позолоченных гигантских кирпичей-брикетов на темном фоне. Подчеркнуто материальные во втором акте геометрические фигуры казались в третьем символом внематериальным.

Мистическая атмосфера ночного кошмара дополнялась звуками воющего ветра и грозы. В последние минуты борьбы епископа со смертью гроза бушевала все сильнее, а фоновая музыка звучала громче. Епископ Николас (Йоханнес Поульсен играл его в острогротескной манере[60]) в паническом ужасе падал с кушетки и в припадке катался по полу. Свет в конце сцены мгновенно гас, гроза усиливалась в полном мраке.

Следующая сцена создавала резкий контраст. Вступительная ремарка Ибсена гласит: «Покой в королевском дворце в Осло. В глуби-

не входная дверь; в обеих боковых стенах двери меньших размеров; впереди справа окно. Под потолком горит лампада. У самой двери налево стоит скамья, а подальше колыбель»[61]. Крэг превратил комнату в спальню Хокона, где центром оказывалась громадная кровать в красно-розовых тонах с пологом на четырех столбиках (критики писали о ней с наиболее изощренным ехидством, указывая на сходство королевской опочивальни с парижским будуаром). Яркость цветов подчеркивалась освещением: верхние прожекторы были установлены с оранжевыми и красными фильтрами. Световые приборы находились также под кроватью и прямо в колыбели. Подчеркнуто «чудесное» сияние, исходившее из колыбели с младенцем, могло вызвать в сознании вдумчивого зрителя смысловую дилемму. Если прямой наследник Хокона (то есть «системы») был зримо осенен благодатью свыше, то, с одной стороны, тут мог крыться не просто антиклерикальный, но даже «антибожественный» смысл; с другой стороны, мог возникнуть вопрос: не суждено ли младенцу стать в будущем *победителем* «системы» и таким образом оказаться истинным наследником не своего родного отца, а своего деда по материнской линии – возведенного уже в сан герцога Скуле?[62]

О том, как был оформлен в спектакле четвертый акт драмы, нет достаточных сведений, чтобы его описать хотя бы кратко. Пятое же действие (за исключением его короткой первой сцены) поддается реконструкции, хотя далеко не во всех подробностях.

Мистическая атмосфера априори предполагалась во второй сцене, в которой Скуле, ставшему в конце третьего акта самозваным королем, является призрак епископа Николаса. Вводная ремарка Ибсена такова: «Сосновый бор под Нидаросом. Лунная, но туманная ночь; глубина лесного ландшафта то и дело заволакивается. Кругом пни и огромные камни»[63]. На эскизе Крэга к этому эпизоду – только холм с сильно прогнувшимся от ветра в левую сторону многоствольным деревом и человеческой фигурой с развевающимся снизу плащом, а за холмом – смутные очертания покрытых снегом гор (судя по всему, тут использовался задник, за которым была скрыта стационарная геометрическая конструкция).

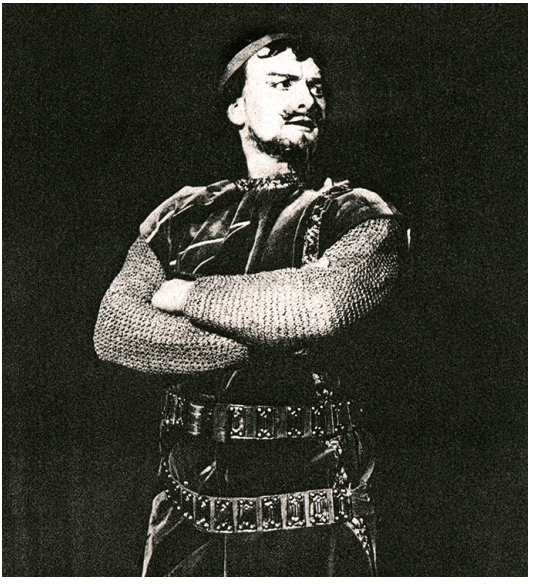
Если Ибсен сделал акцент на ярком световом эффекте («туман редеет, и на небе выступает огненно-красный хвост кометы»[64]), то Крэг его полностью опустил и сконцентрировал внимание на создании туманной картины снежного ландшафта. Вся сцена была закрыта прозрачной

сеткой подобной газовому занавесу, и светом на нее проецировались падающие снежные хлопья[65]. Световые лучи играли бликами на сетке и, проникая сквозь нее, придавали ирреальному снегопаду объем. Призрачная туманность картины создавалась и с помощью специальной дымовой машины, находившейся за кулисами и в нужный момент выбрасывавшей на сцену напоминавшие вьюгу клубы белого пара, в которых появлялся призрак епископа Николаса.

Если у Ибсена в последних двух сценах драмы ничто не свидетельствует о зимней поре, то Крэг выбрал ее неслучайно – как символ застывающего, погружающегося в ледяную холодность мира, у которого вряд ли есть шансы на весеннее возрождение. Финальная сцена спектакля лишь усиливала мрачный прогноз, рисуя картину *дегуманизированного* мира.

На сей раз Крэг решил не отвергать, а нужным ему образом трансформировать ибсеновскую вводную ремарку: «Монастырский двор в Эльгесетере. Налево часовня с входом со двора; окна ее освещены. Вдоль противоположной стены тянутся низенькие строения; в глубине – монастырская ограда с массивными воротами на крепком запоре. Ясная ночь»[66]. В спектакле часовня превращена в невысокую и совсем некрасивую церковь (вовсе не похожую на «дух церкви» из первого акта не только формой, но своей подчеркнутой материальностью), которая вынесена в глубину сцены так, что оказывается позади самого дальнего из развернутых Крэгом по горизонтали параллелепипедов. Указанные Ибсеном низенькие строения превращены постановщиком в уродливые темные сараи и тоже размещены в глубине – справа. Основную же часть сцены занимала дугообразно разветвленная в разные стороны невысокая *сетчатая* ограда, установленная по всей многоуровневой геометрической конструкции (за ней открывался вид низких заснеженных гор, больше похожих на сугробы) и расходившаяся от помещенных в самом центре широких *решетчатых* ворот, выполненных, по замечаниям рецензентов, не то в русском, не то в японском стиле, окаймленных сверху, как и ограда, *колючей проволокой*.

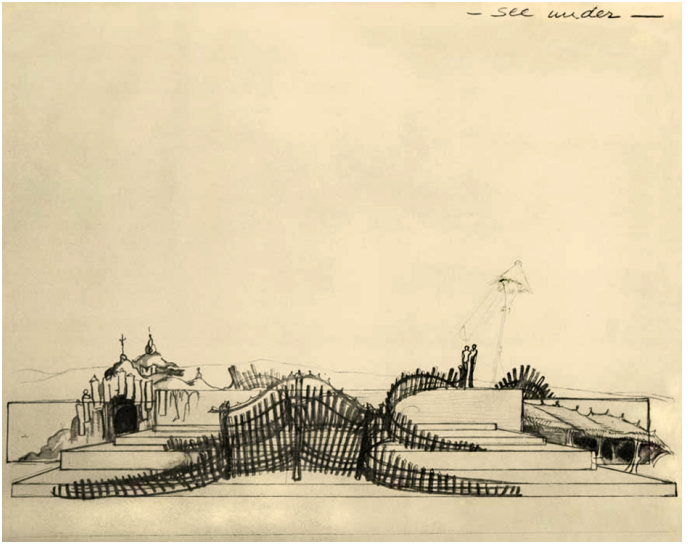
Такой вид сцены (решетчатые ворота, сетчатая ограда, проволока) предвосхищал эскизы к «Макбету», выполненные в 1928 г. для Америки. Намеченный в финальной сцене копенгагенского спектакля образный строй спустя два года обретет масштабное развитие и с мощной внутренней энергией воплотится в эскизе к последней сцене шекспировской трагедии[67]. Нет никаких сомнений в том, что колючая



Адам Поульсен – Скуле

проволока будила память зрителей о Первой мировой войне. Однако смысл созданной Крэгом сценографии представляется более глубоким. Если в эскизе к финалу «Макбета» есть ощущение развороченного и искалеченного мироздания после глобальной катастрофы (где оставшиеся в живых человеческие существа – либо уроды, либо маньяки), то заключительная сцена «Претендентов на престол» являла зрителям образ мира, постепенно и неуклонно превращаемого в *концлагерь*.

По замыслу Крэга, этому миру должен был активно противостоять Скуле. Герой в воображении режиссера шел на смерть не только гордо, но и *радостно* – словно ибсеновские Росмер и Ребекка, не желающие мириться с безысходностью и идущие к водопаду «с радостью»[68]. При этом принципиально важное у Ибсена *раскаяние* Скуле Крэгом отметалось. Герой должен был идти на верную гибель без малейшего желания послужить своей смертью «великой королевской мысли Хокона». Отважный жизнелюбец, он заявлял своим последним мужественным выбором о нежелании вписываться в воздвигаемую Хоконом мировую государственную систему. Его смерть представлялась Крэгу не только последним решительным протестом, без которого не могло сохраниться присущее герою человеческое достоинство, но *моральной победой*.



Э.Г. Крэг. Эскиз декорации к финальной сцене

Сделать столь радикальную трансформацию драматургической логики Ибсена убедительной едва ли возможно. Хотя действовать можно было одним из двух способов: переписать в финальной сцене все реплики Скуле, или, на худой конец, вынудить актера подавать их с подчеркнуто ироничными интонациями. Однако Адам Поульсен, славившийся исполнением героических ролей, следовал логике Ибсена, а не Крэга, руководствуясь в своих решениях нормами дорежиссерского театра. Обладавший богатырским телосложением и звучным голосом, способным в нужные моменты обретать лирическую окраску, он, скорее всего, использовал именно ее, произнося ключевые у Ибсена слова, подтверждающие решимость героя к самопожертвованию: «*(подняв глаза к небу)*. Господи, я бедный человек, мне нечего дать тебе, кроме жизни, но возьми ее и спаси великую королевскую мысль Хокона…»[69].

Объективно (то есть в контексте крэговского видения финальной сцены) такое преображение выглядело совершенно не мотивированным. Соответствуя безупречной логике драматурга, в спектакле оно разрушало логику не только режиссерской мысли, но логику элементарную: в самом деле, с какой стати благородный герой, так долго противостоявший *бесчеловечной, подавляющей личность, но почему-то богоугодной*

«системе», вдруг признавал ее правоту и даже жертвовал ради нее своей жизнью? На этот вопрос спектакль не давал ответа…

В последнем эпизоде безысходность усиливалась. Приводимые Маркерами записи Поульсена (а также высказывания рецензентов) наводят на мысль, что режиссерам хотелось вызвать у зрителей сильный шок. Когда Скуле и его сын Петер проходили через открывавшиеся решетчатые ворота, на них набрасывалась появлявшаяся с разных сторон толпа звероподобных людей, издававшая рычание и яростные крики. Пять человек перепрыгивали через ограду и становились спереди возле ворот (видимо, чтобы скрыть от зрителей вид длительного надругательства над трупами и замену актеров, игравших погибающих персонажей, муляжами). Наконец, из-за кулис раздавались звуки колоколов и королевской трубы, слышалось падение чего-то тяжелого, и наступала внезапная тишина. К воротам приближался Хокон, люди расступались, и становилось видно, что мертвый Скуле подвешен на одной из створок ворот, в то время как труп его сына лежал неподалеку. Несколько человек сбрасывали обезображенный труп Скуле с ворот на землю, и тело падало к королевским ногам. «Так во имя Господне!», – произносил Хокон нерешительно, и было заметно, что он, перешагивая через труп поверженного врага, был не на шутку испуган. В самом деле: существовали ли гарантии, что и его не постигнет в будущем сходная участь?

Выдержав паузу, Хокон оглядывался и снова возвращался к лежавшему Скуле. По желанию Крэга, Дагфин Бонд, пытавшийся хоть чуточку подбодрить своего властителя, увещевательно произносил свою фразу («наконец-то у вас руки развязаны, вы можете взяться за свое королевское дело») «голосом няньки, разговаривающей с ребенком»[70].

Заключительные слова Хокона о «пасынке Божьем» подавались со смыслом, шедшим, по воле Крэга, наперекор воле драматурга: Дагфин Бонд уходил на задний план, туда, где стояла замершая толпа, звон колоколов Нидароса внезапно обрывался (в то время как у Ибсена он не смолкает, возвещая торжество Провидения), и охваченный страхом монарх почти шепотом произносил финальную реплику в мертвой тишине. Медленно уходя, он еще несколько раз оглядывался на труп побежденного противника и испускал глубокий вздох. После того, как Хокон исчезал за кулисами, зана вес медленно опускался при полной тишине. И если у Ибсена патетический финал подчеркнуто перекликается с торжественно сакральным началом драмы, создавая идеальную симметрию, то в спектакле Крэга финал *предельно* контрастировал

с завязкой, подавляя зрителей и мрачностью, и неясностью, которая вытекала из противоречий, связанных с решением образа Скуле…

Итак, каким же оказался итог последней битвы режиссера с Ибсеном?

Раздосадованный негативной реакцией критики, Крэг вернулся в свою маленькую скромную виллу близ Генуи, лелея надежду на дальнейшее сотрудничество с Йоханнесом Поульсеном, которой, увы, не суждено было сбыться. Уже в декабре сборы стали падать, и спектакль, выдержавший на протяжении двух месяцев шестнадцать представлений (в последний раз сыгран 15 января 1927 г.), исчез из репертуара[71], не став событием, сопоставимым по своему значению с московским «Гамлетом». Объяснять его краткую жизнь всего лишь консерватизмом копенгагенской публики неверно, причина, как мы убедились, глубже: *ассоциативное мышление Крэга не справилось с аналитизмом Ибсена; убедительно преодолеть разрыв между жестко структурированной, «тираничной» идейно-художественной концепцией Ибсена и замыслом Крэга не удалось и на этот раз.* Несмотря на все поистине титанические усилия великого британца, последнее его сражение с гениальным норвежцем не увенчалось победой прославленного режиссера-утописта.

[1] В первом из указанных случаев инициатором была мать режиссера Эллен Терри, желавшая выступить в роли Йордис, во втором – Элеонора Дузе, игравшая Ребекку Вест с конца 1905 г. и попросившая Крэга создать новые декорации (как известно, это сотрудничество радикально, но совсем ненадолго изменило трактовку актрисой своей роли).

[2] Такое название гораздо ближе к оригинальному, чем укоренившийся в России вариант «Борьба за престол». Однако и он не передает двузначности смысла норвежского «Kongs-emnerne». Существительное *emne* (использованное Ибсеном во множественном числе с соответствующей ему модификацией суффигированного артикля) означает и «претендент», и «материал» («вещество»). Поэтому название драмы можно перевести и так: «Материал, из которого делаются короли».

[3] Цит. по: *Craig E.A.* Gordon Craig: The Story of His Life. New York: Knopf, 1968. P. 321.

[4] См.: *Marker F.J., Marker L.-L.* Edward Gordon Craig and *The Pretenders*: A Production Revisited. Illinois: Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardswille, 1981. P. 17.

[5] Имеется в виду «Гамлет» в МХТ.

[6] Цит по: *Craig E.A.* Gordon Craig: The Story of His Life. P. 322.

[7] Ibidem.

[8] См: *Bablet D.* The Theatre of Edward Gordon Craig. London: Heinemann, 1966. P. 157.

[9] Ibidem. P.188.

[10] См.: *Marker F.J., Marker L.-L.* Op. cit. P. 21.

[11] Ibidem.

[12] Цит по: *Craig E.A.* Gordon Craig: The story of His Life. P. 322.

[13] Одно из наиболее показательных утверждений Крэга: «Доказано на опыте, что Драматические Поэмы Шекспира нельзя играть так же, как современные пьесы. Они теряют всю свою специфику, если их играют, как Ибсена или Чехова. Основное отличие Шекспира от современных драматургов в том, что они выводят реальных людей – мужчин и женщин – а он создает символы» (Предварительные наброски Крэга к беседам с участниками спектакля «Гамлет» в МХТ // *Эдвард Гордон Крэг*: Воспоминания. Статьи. Письма / Сост. А.Г. Образцова и Ю.Г. Фридштейн. М.: Искусство, 1988. С. 295).

[14] Цит. по: *Caretti L.* Rosmer's House of Shadows: Craig's Designs for Eleonora Duse // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus: Kongreβakten der 8. Internationalen Ibsen-Koferenz, Gossensaβ, 23.–28.06.1997 / Hrsg. Maria Deppermann. Frankfurt am Main – Berlin – New York – Paris – Wien: Peter Lang Europäischen Verlag der Wissenschaften, 1998. P. 53. «Именно поэтому, – неустанно повторял Крэг, – в сценографии для этой пьесы я старался избегать всякого Реализма» (цит. по: *Bablet D.* Op. cit. P. 87).

[15] Цит. по: *Bablet D.* Op. cit. P. 88.

[16] *Craig E.G.* Towards a New Theatre: Forty Designs for Stage Scenes. London, Toronto: J.M. Dent & sons, 1913. P. 64-65.

[17] *Craig E.G.* A Production, Being Thirty-two Collotype Plates of Designs Prepared or Realized for "The Pretenders" of Henrik Ibsen and Produced at the Royal Theatre, Copenhagen, 1926. London: Oxford University Press, 1930.

[18] См.: *Marker F.J., Marker L.-L.* Op. cit. P. 109.

[19] Ibidem. P. 32.

[20] *Craig E.A.* Gordon Craig. The Story of His Life. P. 322.

[21] *Бачелис Т.И.* Шекспир и Крэг. М.: Наука, 1983. С. 95–96. Это наблюдение может быть подкреплено предисловием Ибсена к немецкому изданию драмы (1876), в котором категорично заявлено: «Идеализированные

и в известной мере безличные образы саг годятся для воплощения на сцене в настоящее время меньше, чем когда-либо; но и совершенно независимо от этого моим намерением вообще было изобразить нашу жизнь в древнее время, а не наш мир саг» (*Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1956. Т. 1. С. 485).

[22] См: *Юрьев А.А.* Ибсеноведческий *post scriptum*: «Росмерсхольм» и «Преступление и наказание» // *Вопросы театра*. Proscaenium. 2021. № 1–2. С. 402–439.

[23] Цит. по: *Caretti L.* Op. cit. P. 59.

[24] Ibidem. P. 60.

[25] На полях своего рабочего экземпляра пьесы Крэг назвал его… «ослом» (см.: Ibidem).

[26] Ibidem.

[27] Подробно об этом см.: *Юрьев А.А.* Жанр исторической трагедии в раннем творчестве Хенрика Ибсена // Скандинавская филология (Scandinavica). Вып. XI. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. С. 160–169.

[28] Таблица приводится по: *Marker F. J., Marker L.-L.* Op. cit. P. 52.

[29] Попутно можно заметить, что трансформированная таким образом концепция драмы отдаленно смыкалась с видением истории, характерным для более позднего периода в творчестве Ибсена. «Вообще по временам вся всемирная история представляется мне грандиозным кораблекрушением, – спасайся, кто может», – писал драматург, приступив к работе над дилогией «Кесарь и Галилеянин» (см.: *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. С. 696).

[30] Примечательно, что у одного из рецензентов спектакля игра Эйвинда Йохана Свендсена, которому была поручена роль Хокона, вызвала такую ассоциацию: «Муссолини, уверенный в своей миссии и бесстрашно идущий вперед к своей цели» (цит. по: *Marker F. J., Marker L.-L.* Op. cit. P. 78).

[31] Особая разновидность норвежской церковной архитектуры, сложившаяся в Средние века. Поульсен имеет в виду сцену, с которой начинается ибсеновская драма.

[32] Цит по: *Marker F.J., Marker L.-L.* Op. cit. P. 20.

[33] Ibidem. P. 17–18.

[34] Ibidem. P. 19.

[35] Ibidem.

[36] Цит по: *Образцова А.Г.* Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. М.: Наука, 1984. С. 185–186.

[37] В датском театральном искусстве эта традиция стала определяющей во многом благодаря деятельности выдающегося режиссера Вильяма Блока, прославившегося своими постановками драм Ибсена о современности и открывшего в 1886 г. первую в Дании специальную актерскую школу, где он требовал от актеров максимальной естественности и психологической тонкости. Режиссерские новации тяготевшего к натурализму Блока определили на несколько десятилетий доминирование в сценическом искусстве Дании жизнеподобной условности. Закреплению такой доминанты лишь способствовало знакомство датчан с искусством Московского Художественного театра, который в 1922 г. гастролировал в Копенгагене. Спектакли МХТ были приняты датской публикой с восторгом. Как справедливо отметила И.П. Куприянова, «бытовая правдоподобность и предельная естественность всего происходящего на сцене стали надолго чем-то абсолютно необходимым в глазах публики, критики и актеров, которые поэтому враждебно относились ко всяким попыткам найти иные средства выразительности» (*Куприянова И.П.* Театр Дании // История западноевропейского театра: В 8 т. / Под ред. А.Г Образцовой и Б.А. Смирнова. М.: Искусство, 1988. Т. 8. С. 364).

[38] *Бачелис Т.И.* Указ. соч. С. 290. Сказанное исследовательницей, как убедится далее читатель, применимо к *методу* Крэга *в целом*, прекрасным подтверждением чему служит и разбираемый спектакль.

[39] Сын Крэга вспоминал, что в сценах, предполагавших экстерьер, было активно задействовано все сценическое пространство. В сценах же, которые предполагали интерьер, постановщик в основном руководствовался принципом, нареченным luoghi deputati. Этот принцип предполагал использование ограниченной площадки для актеров, находившейся на авансцене (см.: *Craig E.A.* Gordon Craig: The story of His Life. P. 322).

[40] *Craig E.G.* A Production, Being Thirty-two Collotype Plates of Designs Prepared or Realized for “The Pretenders” of Henrik Ibsen and Produced at the Royal Theatre, Copenhagen, 1926. P. 6.

[41] Цит. по: *Marker F.J., Marker L.-L.* Op. cit. P. 29.

[42] *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С.9.

[43] Они хранятся в Королевской театральной библиотеке Копенгагена и частично воспроизведены в разных главах книги: *Marker F.J., Marker L.-L.* Op. cit. (Стоит отметить, что эта ценная монография страдает, при всех ее достоинствах, «позитивистским» подходом авторов, которые, собрав

и представив обширный фактический материал, пренебрегли *анализом смысла* крэговской концепции.)

[44] *Craig E.A.* Gordon Craig: The Story of His Life. P. 322. Указанные Крэгом-младшим эскизы утеряны.

[45] Цит по: *Marker F.J., Marker L.-L.* Op. cit. P. 37.

[46] Ibidem. P. 13.

[47] См.: *Craig E.A.* Gordon Craig: The Story of His Life. P. 321.

[48] См.: *Marker F.J., Marker L.-L.* Op. cit. P. 37.

[49] Ibidem. P.42.

[50] Ibidem. P. 37.

[51] Ibidem. P. 14.

[52] *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 15.

[53] См.: *Marker F.J., Marker L.-L.* Op. cit. P. 50.

[54] *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 25.

[55] Подробно об этой «пирамиде» см.: *Бачелис Т.И.* Указ. соч. С. 292–295.

[56] *Craig E.G.* Rehearsal memoranda // *Marker F. J., Marker L.-L.* Op. cit. P. 114. Попутно следует отметить, что художественное оформление этой сцены Крэг проектировал в Генуе с расчетом на систему ширм, которые, как он хотел поначалу, будут легко перемещаться в пространстве. Видимо, он думал реализовать в этом спектакле план, не осуществленный в «Гамлете». Но очень скоро Крэг отказался от этой идеи.

[57] *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С.48.

[58] См.: *Marker F.J., Marker L.-L.* Op. cit. P. 64.

[59] Ibidem. P. 61.

[60] Актером восхищались в этой сцене даже те критики, которые категоричнейшим образом отвергали ее сценографическое решение, а сам Крэг позднее сравнивал Поульсена с Генри Ирвингом (см.: Ibidem. P. 31). Исполнитель навсегда остался благодарен Крэгу за то, что епископ Николас стал одним из его значительнейших актерских созданий – как и в случае с его отцом Эмилем Поульсеном, имевшим в последнюю четверть XIX в. репутацию глубокого интерпретатора Ибсена и особенно потрясавшим публику в той же роли (Эдвард Брандес без малейших колебаний назвал игру Эмиля Поульсена в «Претендентах на престол» гениальной: *Brandes E.* Emil Poulsen // Brandes E. Dansk Skuespilkunst: Portrætstudier. København: Philipsen, 1880. S. 342).

[61] *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С.65.

[62] Было бы слишком рискованно усматривать тут символическую параллель младенцу Христу (разумеется, лишь в гностическом толковании

его божественной миссии – как противника Иеговы), однако ассоциативность, которой была пропитана вся художественная концепция Крэга, не исключает и такую возможность. Тем более что такая параллель может найти себе подкрепление в словах Юлиана из второй части «Кесаря и Галилеянина»: «Если правда, что его [Христа. – *А. Ю.*] отец, как говорят, создал мир, то сын презрел дело рук отца» (*Ибсен Х.* Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм СПб: Наука, 2006. С. 191).

[63] *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 111.

[64] Там же. С. 114.

[65] *Craig E.A.* Gordon Craig: The Story of His Life. P. 323.

[66] *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 118.

[67] См.: *Бачелис Т.И.* Указ. соч. С. 331.

[68] См.: *Ибсен Х.* Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм С. 305–306.

[69] Ср.: *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 127.

[70] См.: *Marker F.J., Marker L.-L.* Op. cit. P. 79.

[71] Не игнорируя различий, тут можно вспомнить о судьбе флорентийского «Росмерсхольма», сыгранного единственный раз. Общим местом является уверенность историков театра в том, что представление имело безоговорочный успех у публики. Однако Т.И. Бачелис, цитируя Ольгу Синьорелли, резонно выразила свое сомнение: «“Несмотря на успех у зрителей и панегирики некоторых критиков, администрация сочла благоразумным не повторять этого спектакля”. Странно, не правда ли? Успех у публики, панегирические рецензии, а благоразумная администрация, себе в убыток, решает пьесу больше не играть?» (*Бачелис Т.И.* Указ. соч. С. 145).

Герман Марченко

Вахтангов и ученики

В 2021 г. Театр имени Евгения Вахтангова отмечает столетие. Дата, однако, представляется условной и – откровенно сказать – ошибочной. Формально театр создали в 1926 г., его основанию предшествовали годы поисков, взлетов и падений. Вахтанговский принцип «школа – студия – театр» с самого начала играл формообразующую роль, поэтому годы составления «монастырского устава» вахтанговцев имеют существенное значение.

Все началось в ноябре 1913 г., когда группа московских студентов (К.И. Котлубай, Б.И. Вершилов, М.И. Кокольский, Н.О. Тураев, Н.И. Шпитальский) объявила о создании Студенческой драматической студии при Московском коммерческом институте. Помимо учредителей и полноправных членов, в Студию вошли так называемые соревнователи – им вменялось в задачу продемонстрировать свои возможности и тем самым подтвердить право состоять в коллективе. 27 ноября на первом общем собрании учредителей и принятых соревнователей решили пригласить к руководству судией Е.Б. Вахтангова.

К этому времени Вахтангов уже известен в Москве как театральный педагог. В 1909-м он поступает на курсы драмы Константина Адашева, где преподают актеры МХТ; в 1911-м, закончив обучение, входит в труппу Художественного театра. Тогда же отчетливо понимает, что режиссура занимает его больше, чем актерство. Наблюдает за репетициями Станиславского, работает вторым режиссером – на подхвате у Немировича-Данченко. Время «дебютов» в среде художественников совпадает с первыми пробами продекларированной Станиславским «системы» – метода, коим увлечены все поголовно. Увлечен и Вахтангов. Подметив всеобщий интерес, Станиславский активизирует практические поиски и доверяет новобранцу вести уроки по претворению своих идей в жизнь. В результате образуется Первая студия МХТ (1912), постоянное руководство которой доверено Л.А. Сулержицкому. Официально Студия открывается 15 октября 1913 г. «Праздником мира» Г. Гауптмана в постановке Е.Б. Вахтангова. Режиссерский и педагогический опыт Вахтангова не вызывает сомнений: на собрании Студенческой драматической студии, где обсуждаются вопросы художественного руководства, других имен не звучит. Вахтангов соглашается.

Первую встречу 23 декабря 1913 г. начинают с читки пьесы Б.К. Зайцева «Усадьба Ланиных». Вахтангову текст кажется скучным, лишенным действия, однако студийцы убеждают не прерывать репетиций. Премьеру играют 26 марта следующего года в помещении Охотничьего клуба на Воздвиженке (бывший дом графа Шереметева): «Вот мы и провалились! – заключает Вахтангов, но тут же меняет тон. – Этот спектакль имеет то значение, что он сплотил вокруг себя группу людей, спаял их между собой. Теперь можно и нужно начинать серьезно учиться»[1]. Последнее важно: неудачу спектакля Вахтангов оправдывает отсутствием у актеров профессиональных навыков и определяет первостатейную задачу: учиться мастерству. 23 октября 1914 г. в небольшом помещении

дома № 3 по Мансуровскому переулку он читает лекцию о методе Станиславского. Отныне студию называют Мансуровской, указанную дату считают днем рождения Театрального института имени Б.В. Щукина, то есть – школы, но ни в коем случае не театра.

Следующие два года студийцы посвящают освоению профессии, однако, Вахтангов уделяет внимание эстетическому и этическому воспитанию учеников. Процесс внутреннего развития и профессионального совершенствования объявляется основополагающим, выявление мировоззренческих взглядов художника – краеугольным, необходимость проявлять современность через личное высказывание в творчестве – главной. Студийцы принимают обязательные для исполнения правила и законы. Потом про них скажут: «Студийцы столько внимания отдают моральному кодексу студии, что он начинает становиться для них самоцелью»[2].

Вахтангов работает в Мансуровской студии, параллельно выполняя свои обязанности и в Первой студии, и в МХТ – круг его интересов необычайно широк, нагрузка существенна: нужны помощники. Он привлек к преподавательской деятельности многих «первостудийцев»: И.В. Лазарева, М.А. Чехова, В.В. Соловьева, А.И. Чебана, А.Д. Попова, А.Д. Дикого, О.И. Пыжову, С.Г. Бирман и др. Вскоре в Мансуровской объявляют дополнительный набор – формирование профессионального учебного заведения продолжается. Труппой теперь руководят «действительные члены студии», принятые вновь ученики становятся «членами-соревнователями», лучшие (по мере обретения профессиональных навыков) получают полноправное членство. Коллектив растет.

К сезону 1916–1917 гг. значительно пополняется «ученический» репертуар, вдохновленные очевидным движением вперед, мансуровцы переименовывают труппу в «Московскую Драматическую Студию Е.Б. Вахтангова». Воодушевленный Вахтангов начинает репетировать «Чудо святого Антония» М. Метерлинка.

Никогда не упускавший в своих театральных «пробах» событий текущего времени, с премьерой Вахтангов не спешит. Репетирует долго, тщательно, сопрягая материал с тем, что происходит вокруг – с Октябрьской революцией прежде всего. Поначалу принимает ее за переворот, игнорирует, но постепенно понимает, что находиться в стороне от случившегося не имеет права: «Его родство с революцией было не прямым родством идеологии, – подчеркивает П.А. Марков, – но родством художественной зараженности»[3]. В отличие от «левых художников»,

Евг. Вахтангов. 1919

дружно взявшихся за спектакли-агитки и митинги, интересы Вахтангова в области репертуара напрямую с октябрьскими событиями не связаны. В Первой студии МХТ он ставит «Росмерсхольм» Г. Ибсена, в своей – продолжает работу над «Чудом святого Антония». Репетиции обоих спектаклей начаты до революции, грандиозные исторические перемены вносят в постановочный процесс коррективы, но работы не сбивают. Наоборот – стимулируют.

Долгожданная премьера спектакля «Чудо святого Антония» пришлась на весну 1918-го. В помещении клуба железнодорожников на Брянском вокзале спектакль показали московским рабочим, прием превзошел все ожидания, успех окрылил. Студийцы воодушевлены поиском постоянной театральной площадки. Наконец, удается договориться с Театрально-Музыкальной секцией отдела Народного образования Московского совета о создании «Народного театра». Открытие приурочено к празднованию годовщины Октябрьской революции. Планируется, что под одной крышей будут играть не только вахтанговская, но и Первая, и Вторая Студии МХТ.

В 1918 г. Вахтангов открывает в своей студии режиссерский и преподавательский классы, где прошедшие его школу актеры и режиссеры самостоятельно занимаются постановкой спектаклей и преподавательской деятельностью. Педагогов со стороны не берет – студийные кадры

Участники спектакля «Усадьба Ланиных» Б. Зайцева. 1914

окрепли, педагогические методики Вахтангова ими усвоены вполне: смогут справиться без сторонней помощи.

Развитие Студии тем временем диктует новые художественные задачи и выставляет этические барьеры. Деление на действительных членов и соревнователей, от чего зависит заработная плата и размер ставок, провоцирует конфликт в сезоне 1917–1918 гг. Совет Студии (Е.А. Алеева, Б.И. Вершилов, Л.А. Волков, Б.Е. Захава, Е.К. Касторская, К.И. Котлубай, К.Г. Семенова, Н.О. Тураев, Н.П. Шиловцев, П.Г. Антокольский, Ю.А. Завадский, Ю.В. Серов, Е.В. Шик-Елагина) в отсутствии Вахтангова разрешить проблему не может. Руководитель старается письменно примирить конфликтующих, что не спасает от разделения совета на два (в первый теперь входят Котлубай, Захава, Тураев, Алеева, Касторская; во второй – Антокольский, Завадский, Вершилов, Волков, Серов). Попытки Вахтангова определить главенство одной из управляющих институций общего напряжения не снимают, в результате чего в 1919 г. труппу покидают 12 человек, и репертуар разваливается.

Незадолго до раскола к вахтанговцам присоединяются представители Мамоновской студии (О.Н. Басов, И.М. Толчанов, О.Ф. Глазунов, Е.В. Ляуданская), чуть позже – участники Шаляпинской студии (Р.Н. Симонов, М.Ф. Некрасова, Н.П. Яновский), ученики студии А.О. Гунста (В.В. Балахин, В.А. Попова), из киностудии Чайковского (А.Д. Козловский,

Здание Студии в Мансуровском переулке

В.Ф. Тумская, Н.М. Горчаков). Сдав экзамены, в труппу вступают Б.В. Щукин, Ц.Л. Мансурова, И.М. Кудрявцев, Т.М. Шухмина, Н.П. Русинова, Л.П. Русланов, А.О. Горюнов, В.И. Москвин, М.Д. Синельникова, А.И. Ремизова, Е.Г. Алексеева. Вместе с оставшейся пятеркой «первопроходцев» – членами «старого» Совета (Котлубай, Алеевой, Тураевым, Касторской и Захавой) новички образуют творческий костяк будущего театра.

В течение лета Вахтангов репетирует «Свадьбу» А.П. Чехова, но вынужден прервать работу, чтобы подлечиться в санатории, откуда пишет Вл.И. Немировичу-Данченко: «Я дерзаю мечтать, что через несколько лет эта Студия и Вам, как большому художнику и человеку, для чего-нибудь будет нужна»[4]. В сентябре 1920 г. выходит постановление Дирекции МХАТ о принятии труппы Вахтангова в состав студий Художественного театра: с этого момента она называется Третьей Студией МХАТ. О рождении нового театра ни сам Вахтангов, ни его ученики пока не заявляют. В это же время принимается решение о выделении нового помещения для деятельности Третьей студии. Спектаклем «Чудо святого Антония» (во второй редакции) в 1921 г. открывается помещение театра на Арбате.

Считать указанную дату днем рождения театра им. Евг. Вахтангова, возможно только с большой натяжкой. Правильно говорить, что Вахтанговский ведет исчисление своей истории от постановки «Принцессы

Афиша спектакля «Чудо св. Антония». 1921

Турандот» Карло Гоции в 1922-м, ибо сам Вахтангов недвусмысленно заявлял, что годом раньше Студия еще не стала театром: «Мы еще только начинаем. Мы не имеем права предлагать вниманию зрителей спектакля в исполнении великолепных актеров, ибо еще не сложились такие актеры»[5].

В сезон 1920/1921 Вахтангов пересматривал собственные взгляды на театр, объявлял войну натурализму и «провозглашал возрождение подлинной театральности»[6]. Новая идея – решать спектакли через гротескную, условную форму – автоматически выдвигала перед актерами задачу искать способы внебытового сценического существования. Вахтангов хоть и настаивал на том, чтобы всеми возможными силами сохранять правду истинного чувства на сцене, но от житейского правдоподобия и копирования действительности своих питомцев уводил, подчеркивая, что содержание и форма каждого спектакля должны быть индивидуальны. Призыв этого времени: «Создать студию вокруг каждой пьесы, которая работается»[7]. В результате появляются новые – празднично театральные, гротескные – редакции «Свадьбы» и «Чуда святого Антония».

В 1921-м состояние здоровья Вахтангова резко ухудшается, но он продолжает работать над «Эриком XIV» в Первой Студии МХАТ, в студии Габима репетирует «Гадибук» С.А. Ан-ского, играет роль Фрезера

«Чудо св. Антония» (вторая редакция). Сцена из спектакля. 1921

в «Потопе» Ю. Бергера в Первой студии и, наконец, вынашивает план постановки «Принцессы Турандот». Главное для него во фьябе Гоцци – импровизация. Студийцы часами корпят над предложенным им способом существования, добиваясь легкости, грациозности, пластичности. По замыслу Вахтангова им надлежит представлять артистов некоей итальянской труппы, играющих персонажей сказки, для чего ювелирное перемещение (перевоплощение) из образа в образ должно происходить на глазах у зрителя. Баланс техники внутренней и техники внешней подразумевает помимо всего прочего владение таким особым театральным приемом, как ирония.

Репетиции проходили поздними вечерами, когда Вахтангов освобождался от занятий в Габиме. Работа шла напряженно и требовала неимоверных физических и психологических затрат от постановщика. К 4 часам ночи (с 23 на 24 февраля 1922 г.), завершив назначенную репетицию, Вахтангов объявляет: «Ну, а теперь вся пьеса – от начала до конца»[8]. Больше режиссер в своем театре не появлялся. 29 мая его не стало.

27 февраля на генеральный прогон приглашены руководители и актеры МХАТ во главе с К.С. Станиславским и Вл.И. Немировичем-Данченко. Начинается представление, на сцене появляются артисты театра и Юрий Завадский читает со сцены послание Евгения

«Принцесса Турандот». Парад актеров.1922

Богратионовича: «Учителя наши, старшие и младшие товарищи! Вы должны поверить нам, что форма сегодняшнего спектакля – единственно возможная…»[9].

Обреченный Вахтангов, несомненно, думал о судьбе Студии, искал тех, кто сможет продолжить его дело. В русле этих поисков и было создание режиссерского класса, куда вошли Котлубай, Завадский и Захава.

Инициатива создания Студенческой драматической Студии при Московском коммерческом институте принадлежала Ксении Ивановне Котлубай (1890–1931). Одна из ближайших соратников и верных учениц Вахтангова, она сыграла всего несколько ролей: Ксению в «Усадьбе Ланиных» Б.К. Зайцева (1914), Вирджинию и м-ль Ортанс (1916–1918) в «Чуде святого Антония» (первая редакция). Переменой в своей творческой судьбе, как и ее учитель, она обязана К.С. Станиславскому, увлекшему ее режиссурой. Завершив под его влиянием короткую артистическую карьеру, Котлубай начала помогать Вахтангову в постановке спектаклей, репетировала отдельные сцены с актерами. Л.М. Шихматов вспоминал: «С нами вела первые занятия удивительно умная, серьезная и внимательная Ксения Ивановна Котлубай»[10]. Вместе с Завадским и Захавой она вошла в группу режиссеров-педагогов по подготовке к выпуску «Принцессы Турандот». Сохранились записи бесед Котлубай с Вахтанговым, благодаря которым удалось во многом сформулировать

и систематизировать педагогические методики Вахтангова и выявить характерные особенности его режиссерского почерка. Известно, что теоретическое наследие мастера чрезвычайно скудно, поэтому все, что было зафиксировано учениками, имело огромное значение для дальнейшего развития как школы, так и театра.

После смерти Вахтангова в Студии сложилась весьма напряженная обстановка: мнения ее лидеров по поводу дальнейшего пути не совпадали. К.И. Котлубай решила покинуть театр, перешла в МХАТ, работала и в Музыкальной студии Вл.И. Немировича-Данченко. Главным спектаклем в ее режиссерской биографии стал «Дядюшкин сон» по Ф.М. Достоевскому (руководитель постановки Вл.И. Немирович-Данченко, 1929) на сцене Художественного театра.

Другой ученик – Юрий Александрович Завадский (1894–1977). Е.Б. Вахтангов привлек его в Студию в качестве художника-оформителя. Сфера интересов молодого художника быстро расширилась, он увлекся и актерством, и режиссурой. Первую серьезную роль сыграл в «Чуде святого Антония». Л.М. Шихматов, вспоминая спектакль, писал: «Очень интересен был Ю.А. Завадский. От его святого Антония веяло большой внутренней собранностью, он с какой-то высшей мудростью смотрел на мелкие дела людей, был умен и благороден»[11]. Режиссерским дебютом Завадского стала пьеса «Кукла инфанты» П. Антокольского. Несмотря на что, что Вахтангов помогал студийцам в процессе репетиций, спектакль не был показан зрителю. Не принял Вахтангов и следующую работу ученика – «Обручение во сне, или Кот в сапогах» П. Антокольского, хотя и включил в репертуар. Больше режиссерского учитель ценил Завадского педагогический дар, приветствовал его уроки в своей студии и рекомендовал как преподавателя актерского мастерства многим коллегам на стороне.

В ходе работы над «Принцессой Турандот» Завадский не только выполнял функции режиссера-педагога, но и блестяще сыграл роль Калафа. В 1923 г. Немирович-Данченко предложил ему возглавить Третью студию МХАТ. Там, в 1924-м, режиссер поставил «Женитьбу» Н.В. Гоголя, однако без явного успеха у публики.

Конфликт в Студии, обретшей самостоятельность, во многом повлиял на уход Завадского из труппы. В МХАТ (1924–1931) он сыграл ряд запоминающихся ролей, организовал собственную студию (1924–1936), возглавлял Театр Красной Армии (1932–1935) и Театр имени Моссовета (1940–1977). С 1940 г. преподавал в ГИТИСе.

Особняк В. Берга (Арбат, 26), в котором помещалась Третья студия МХТ

Из трех членов режиссерского класса в Студии остался только Борис Захава. Судьба распорядилась так, что он и продолжил дело Вахтангова.

Борис Евгеньевич Захава (1896–1976) после окончания кадетского корпуса поступил в Московский коммерческий институт и стал участником Студенческой Драматической театральной студии. Три года учебы у Вахтангова привели его к режиссуре и педагогике. По рекомендации учителя Захава, вошедший в режиссерский класс, начал преподавать и в других студиях. Наблюдение П.А. Маркова, что «Б.Е. Захава развертывает характерность в образ. Среди всех качеств роли Захава гиперболизирует некоторые, доводя их до исчерпывающей характеристики»[12] во многом характеризует его режиссерско-педагогический почерк. Вместе с Завадским и Котлубай Захава работал режиссером-педагогом на спектакле «Принцесса Турандот», в котором играл Тимура.

Раскол Студии никак не повлиял на художественные взгляды Захавы, воспринявшего театральные принципы Вахтангова как символ веры. После смерти учителя он сплотил студийцев вокруг себя и смог добиться независимости театра от МХАТ. Старался раскрыть природу творческого метода Вахтангова на страницах своих книг, на практике продолжал развивать его режиссерские приемы («Коварство и любовь» Ф. Шиллера – совместно с П.Г. Антокольским и О.Н. Басовым, 1930;

«Егор Булычов и другие» М. Горького, 1932 и 1951; «Юбилей» А.П. Чехова – восстановление постановки Е.Б. Вахтангова, 1940, – все в театре имени Евг. Вахтангова).

Б.Е. Захава внес огромный вклад в становление Театрального института им. Б.В. Щукина. Благодаря его усилиям удалось сохранить не только театр Вахтангова, но и Школу – своеобразную, специфическую, не отменяющую «систему» Станиславского и сохраняющую основы самобытного вахтанговского учения. Более 50 лет Захава оставался ректором училища (ныне – института); за период его руководства была структурирована и окончательно оформлена программа обучения актерскому мастерству, послужившая базой для воспитания десятков выдающихся артистов. При нем был основан режиссерский факультет, давший отечественному театру немало значительных режиссерских имен.

Дело Вахтангова подхватили ученики. К 1926 г. репертуар студии расширился, что и позволило ей стать театром. Евгений Богратионович считал, что для создания хорошего театра необходим коллектив единомышленников (принцип, заимствованный у К.С. Станиславского); а также умение вести зрителя за собой; воспитание актеров единой веры, обеспечивающее нерушимость труппы.

[1] *Захава Б.Е.* Современники. М.: Искусство, 1969. С.98.

[2] *Херсонский Х.Н.* Вахтангов. Жизнь замечательных людей. М.: Молодая гвардия,1940. С. 137.

[3] *Марков П.А.* О театре. В 4 т. Т. 3 М.: Искусство, 1976. С. 363.

[4] *Вахтангов Е.Б.* Записки. Письма. Статьи. М.: Искусство, 1939. С. 218.

[5] *Херсонский Х.Н.* Указ. соч. С. 288.

[6] *Захава Б.Е.* Вахтангов и его студия. 3-е изд. М.: Наука, 2010. С. 152.

[7] *Шихматов Л.М.* От студии к театру. М.: ВТО, 1970. С. 95.

[8] *Херсонский Х.Н.* Указ. соч. С. 284.

[9] Там же. С. 288.

[10] *Шихматов Л.М.* Указ. соч. С. 53.

[11] Там же. С. 98.

[12] *Марков П.А.* Указ. соч. Т. 3 С. 369.

Константин Черкасов

«Пиковая дама» = «Три сестры»?

Заметки о неосуществленной Вл.И. Немировичем-Данченко постановке оперы Чайковского «Пиковая дама»

«Борис Годунов», «Князь Игорь» и «Снегурочка», «Отелло», «Фальстаф» и «Аида», «Сказки Гофмана» – список может сделать честь любому музыкальному театру, способному справиться и с монументальной, но задушевной русской классикой, и с необходимым любой репертуарной труппе образцово-показательным Верди, и с элегантной французской лирической оперой. Таким, не исключая опытов с новейшими советскими и западноевропейскими произведениями, видел свой театр Владимир Иванович Немирович-Данченко. Заметим, что Верди и Оффенбах годятся Немировичу-Данченко в отцы, Мусоргский с Римским-Корсаковым – в старшие братья, а Шостакович – во внуки (как если бы Лев Додин 1944 г. рождения поставил оперу Олега Крохалева, родившегося в 1992-м).

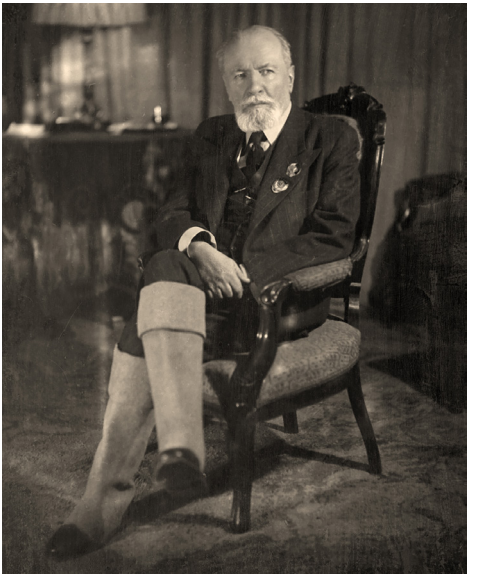
Мечты реалиста до мозга костей Немировича-Данченко так и остались мечтами, исследователям остается вычитывать их из немногочисленных источников – так, всего одно предложение в неполный десяток слов рассказывает нам о желании режиссера обратиться к «Аиде»[1]. А чего стоят вскользь проброшенные в порыве обиды[2] названия опер Римского-Корсакова и Бородина?

О «Пиковой даме» Немирович-Данченко думал долго. Захватила ли она его воображение еще на мировой премьере 1890 г., на которой, страшно сказать, он присутствовал – неизвестно. Но 27 февраля 1926 г. он пишет из Нью-Йорка В.В. Лужскому: «Между прочим, я обдумываю свою, новую постановку “Пиковой дамы”»[3]. В мае – А.В. Луначарскому: «Я еще очень киплю замыслами творческими. Наиболее меня волнующие – в Опере. Успех того, что вложено в постановку “Карменситы”, окрылил меня. И замеченные недочеты закалили. Кроме “Бориса Годунова”, я разрабатывал план “Пиковой дамы” <…>»[4].

Между письмами Лужскому и Луначарскому происходит непоправимое – у Немировича-Данченко отнимают репетиционную базу и выселяют из здания Художественного театра «К.О.» («комическую оперу»), уже ставшую известной в Москве и имеющую сенсационный успех в Европе и Америке.

В феврале 1927-го он узнает, что «Бориса Годунова» ставят сразу в двух театрах, и делится переживаниями с верным секретарем – О.С. Бокшанской: «А подумали Вы хоть разочек, что я переживаю, читая о “Борисе Годунове”[5] в постановке Лосского[6], посвященного во все мои замыслы и репетировавшего под моим руководством и, конечно, испортившего замысел? Еще курьезнее, что – пишут мне – в студии К.С. думают[7] ставить “Бориса”!!»[8]. И ещё: «Но ведь преступление-то совершено! Ведь все мои назревшие, яркие замыслы, которыми я горел и ради которых я работал 6 лет, создавая этот коллектив, зарезаны! <…> Ведь я уже не поставлю ни “Бориса Годунова”[9], к которому был совсем готов, ни “Пиковой дамы”, которую с волнением разрабатывал с *Рахманиновым* [курсив мой – *К.Ч.*] <…>. Ведь все это у меня отнято!»[10].

С.В. Рахманинов благосклонно отнесся к такому радикальному театральному опыту Немировича-Данченко как «Карменсита и солдат»[11], поэтому вопрос о несовместимости двух больших художественных величин не возникал. Но бездомная Студия вернулась в СССР, а Немирович-Данченко на несколько лет остался в Голливуде.



Вл.И. Немирович-Данченко.
1942

Рубрика «Дневник искусства» газеты «Известия» от 29 июня 1934 г. коротко сообщала: «В репертуар театра включены “Камарго” Лекока и “Пиковая дама” Чайковского»[12]. В том же году в «Правде» вышла краткая заметка Б.А. Мордвинова[13]. Рассказывая о достижениях театра – в частности, о триумфе «Катерины Измайловой» и готовящейся премьере «Травиаты» – он упомянул «следующую работу театра по пересмотру классического наследия» – «Пиковую даму» Чайковского с новым текстом Валентина Стенича[14].

В 1936 г. Немирович-Данченко пишет: «А в Музыкальном театре готовят “Пиковую даму”, “Риголетто” и “Елену”, для которой удалось наконец добиться недурного нового либретто»[15]. В протоколах репетиций, хранящихся в РГАЛИ, «Пиковая дама» упоминается с сезона 1938/39[16]. Речи и обсуждения Немировича-Данченко с исполнителями относятся к последнему году его жизни. «30 марта 1943 года после беседы о “Пиковой даме” в Музыкальном театре он слушал вечером “Пиковую даму” в Большом театре. Слушал с напряженным вниманием, смотрел на сцену, но видел там уже не то, что видели все, а контуры своего, чуждого оперной пышности спектакля – Петербург, гранит, памятники, белые ночи и драматический эпизод обыкновенных людей, до одержимости охваченных страстями…»[17].

Оговоримся заранее – после постановок «Пиковой дамы» Всеволодом Мейерхольдом, Львом Михайловым и Юрием Любимовым, мысли Немировича-Данченко могут показаться обыденными. Поэтому прошу уважаемого читателя учесть, что сюжет развивается в 1943 г., а тогда высказывание 84-летнего режиссера звучало вызывающе нахальным: «Если я могу делать купюры и даже перестановки ради идеи сегодняшнего спектакля – сегодняшнего, а не музейного – у Шекспира – то почему я не могу их делать у композитора?»[18].

Конечно, из имеющихся скупых источников (две небольшие папки в архиве Художественного театра) мы никогда доподлинно не восстановим истинные намерения Немировича-Данченко по постановке «трагедии страстей» – именно так режиссер определил «Пиковую даму». В стенограммах он лишь «набрасывает атмосферу», до действенной сути участники постановки дойдут только в процессе репетиций.

Рассуждения режиссера[19] во время подготовительного этапа работы над спектаклем в основном относятся к трем действующим лицам – Герману, Лизе и Графине:

«**Герман**

Есть еще что-то, что делает Германа образом исключительным, не похожим ни на Онегина, ни на какого-то еще героя Байрона. Тогда я начинаю подбирать все, что о нем говорят. И вот у меня получается очень много сложных задач.

Произведение мне подсказывает, что у него увлечение Лизой, действительно, самое романтическое. “Богиня, божество, красавица… Я имени не знаю и не хочу узнать…”, потому что всякое имя, которое я придумаю, может только снизить мою влюбленность. <…> В то же время я ревнив. То есть меня охватывают иногда ревнивые мысли. Я не скрою, что в своих мечтах я представляю ее даже близкой мне. Рядом с этим я слышу: беден. А тут и знатные, и богатые. Томский – и знатный, и богатый. Все это – знать придворная. Я здесь не свой человек. Затем и стремления мои такие. Значит – мечта быть богатым. Знатным я не могу быть, а богатым – для того, чтобы приблизиться.

Одна страсть. Но при этом же – какая это страсть? Разные краски. Одни мне говорят: “У него такой вид, как будто у него на душе, по крайней мере, три убийства”. У-у-у-у, это уже что-то мне подсказывает, какой я, чтобы у меня был такой вид, как будто на душе три убийства. Страшная вещь иметь такой вид. <…>

Вл.И. Немирович-Данченко с труппой Московского академического Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. 1941–42

Не могу отделаться в Германе от Врубеля. <…>

В конце концов, все переживания Германа чрезвычайно проникнуты скорбью. Он возбуждает не только влюбленность Лизы, в зрителе он возбуждает какое-то необычайное сочувствие.

Пойти дальше. Человек, который охвачен до такой степени страстью. А потом у него другая страсть вышибла первую – когда он в этом страстном пафосе доходит до какой-то грани, где он ненормален. Тогда легко будет Герману прийти к моменту почти ненормальному, когда в Казарме он почти ненормальный, или в последней сцене он уже на этой грани больного ума. Вот какая обостренность страсти. <…>

Он беден. Тем не менее, он находится в их среде. Так у Чайковского. Конечно, он потомственный почетный дворянин. Родители из кожи лезут набрать деньги, чтобы он мог быть в лучшем гвардейском полку. На этом достаточно точку поставить. … Он сравнительно беден. Это не значит, что он нищий. Он в их среде вращается. <…>

Это ведь одержимость. Огромная надежда – этим три карты. Не то что: они меня убьют. Трудно этим увлекаться: три карты, которые меня убьют. Это три карты, которые мне дадут жизнь, дадут радость, дадут все то, о чем я мечтаю. Это три карты, которые дадут все то, о чем я мечтаю. Это три карты, которые дадут мне и визу, и положение. Значит, три карты вот как возбуждают меня радостно. <…> Я иду от музыки.

После смерти графини такой аккорд си-минорный. Потом контрабасы на фа-диез. Попробуйте. Все это шире, гораздо шире. Широко. Самый настоящий “фюнебр”. Хочется рыдать в это время. Но что Чайковскому нужно – чтобы Герман ощутил то, что умерла графиня. <…>

Когда я долго думал об этой постановке, я думал, что трехнотная секвенция графини ярче слышна. Это страшная штука – три ноты. Он от них с ума сойдет.

Лиза

Где искать зерно Лизы? Эмоциональное зерно Лизы? Если бы я играл Лизу, я зерно ищу в обращении ее к ночи: “Моя тайна темна, как ты… Зачем обманывать себя?..” Тайну свою говорит ночи. Никому не скажет! У нее жених блестящий. И она носит тоже страсть, тоже погибнет. Она носит груз какой-то тайны. Тянет, влечет ее к человеку, которого она не знает, которого она только видит, который захватил ее лицом “падшего ангела”, скорбностью. <…>

Так вот, груз Лизы, и чем жить, как наживать? Надо нажить “мечту”. <…>

Не может быть, чтобы молодая женщина не могла создать себе образ какого-то мужчины, который пленяет своими скорбными глазами, в то же время полными страсти; который не спускает с нее глаз. Тут и скромность. Вероятно, он не из самых знатных, которого бы знали. Хочет смотреть… боюсь смотреть…

Вот нажить это влечение, от которого нельзя отделаться, это очень трудно. Нажить: как мне хочется хорошо одеться, пойти в гости, пококетничать – это можно делать в какой-то опере. А нажить такое влечение, и рациональное, и органическое – это очень трудно. Я не о мужчине буду думать, а о чем-то прекрасном, чего у меня нет, и чего кругом меня нет (это тоже очень важно) и к чему меня может влечь. Если я буду о чем-то преступном думать, непозволительном, запретном; потому что у меня есть жених и богатый, и знатный; не люблю его, не хочу его – это тоже нажить надо. <…>

Вот трудная грань: как это приводит к тому, что вся моя жизнь пропала. Целые монологи начну себе говорить, которые меня доведут до слез. Значит, попробуйте себе сочинить монологи, чтобы в самом деле заплакали, чтобы сами себе сказали: “У-у, дура, расплакалась!” Уметь мечтать – это свойство необходимое. Артист, который не умеет мечтать, всегда будет слишком земным существом. Уметь мечтать. “Какая моя

несчастная доля!" Когда я буду петь: "Откуда эти слезы?" <…> Но я плачу не оттого, что меня хотят выдать замуж, а я не хочу, а потому что есть "падший ангел", есть страсть, которую я пою ночи. <…>

Я настоящей Лизы не слышал никогда. Без "ночи" (все были). "Откуда эти слезы" – это трогало. Но никаких следов "падшего ангела" и "… тебе, темная ночь, могу открыть эту тайну". И ко́нчено: это не то! <…>

Она покорная, она пассивная. Но она пассивная потому, что она охвачена громадной страстью. <…>

Лиза со своим грузом может доходить до грани ненормальности. <…>

Рвущаяся из этой ужасной обстановки, в которой она находится. Слезы отчаяния. Вернее сказать, не то что рвущаяся, а то, что этот образ разбудил в ней. Не будь его, она, может быть, вышла бы замуж. Неудовлетворённость была бы глубоко зарыта и не вызвала бы слез. Она бы не плакала, если бы не появился у перил этой улицы Герман. А это вдруг всколыхнуло в ней все то, что в женской душе может манить.

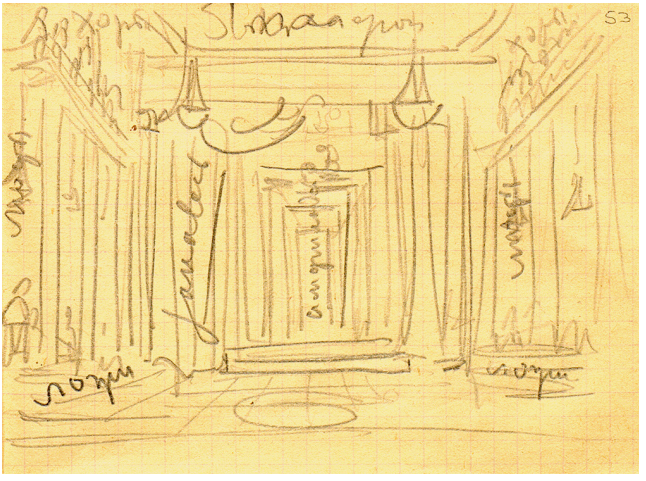
Графиня

Графиня… Я думаю, что женщина – такая, как Графиня: ей 87 лет, а она все думает, что она и сейчас красавица. Она и не заметила, как от 25-ти подошла к 80-ти, не заметила, как переменилась. Для тех, кто ее не видел 20-30 лет, заметно, а она считает себя такой же красавицей, какой была, но немного потрепанная. Очень высокомерная. Это очень подходит к этой опере (все эти пиры, которые были при Александре II, Александр III уничтожил, пошел на экономию, а Николай II начал возвращать). <…>

Достаточно сделать ее 70-летней. Но это – для биографии. О чем она поет? Если Наполеон III-й, Жозефина – 70-е годы. 20 лет тому назад. А это гораздо раньше. Сороковые годы, она была московский красавицей, когда ей было 27–28 лет, 60–65 лет тому назад (сейчас 90-е годы). <…>

Чем она насыщена? "Прошлое" – я бы сказал. Вся насыщена опять-таки страстью. Страстно предана прошлому: вся она – носительница, пронизана этим прошлым. Она с гордостью и презрением смотрит… Но ее страсть настолько реальная, что она ясно видит, она не доходит до грани».

Оставшиеся нам соображения Немировича-Данченко и пара карандашных набросков Вильямса[20] – все, что на данный момент имеют исследователи. В машинописи встречаются еще детали, вроде стилизованной пасторали в костюмах екатерининской эпохи (Немирович-Данченко



Карандашный набросок П.В. Вильямса к «Пиковой даме». Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2336 ОП. 1 ЕД. ХР. 79

отдавал должное идее Туманова[21] и не претендовал на ее авторство) или двух призраков и поющей через громкоговоритель Графини в Казарме – «Герман кидается к призраку, к другому… *Piano* величайшего напряжения, не застывания, а напряженнейшего шепота». И все же возможно дать комментарий ходу мысли режиссера. Он – как всегда в оперных спектаклях – идет от музыки. Не пытается «подмять» Чайковского под литературно-драматургическое превосходство повести Пушкина (как делал Мейерхольд). Наоборот, ему нужен отравленный, сладковато-приторный крепкий ликер из пышного, перезрелого романтизма Чайковского, мистицизма, брутального символизма Врубеля, красоты Германа, белых ночей и т.д. Его не столь интересует Графиня и ее связь с Германом (как того же Мейерхольда или Станиславского, который лепил из нее почти гротесковую фигуру экспрессионистского немого кино). Немировича-Данченко интересует Лиза. Станиславский, например, не понимал, что необходимо предпринять в работе над этим персонажем. Немировича-Данченко волновала возможность представить Лизу и Германа как неделимое целое, ведь они носят в себе тайную страсть (каждый – свою), которая приведет к гибели. И при открывшемся нам взгляде режиссера на «Пиковую даму» через призму, позволю себе сказать, Блока, необычайно любопытно мнение П.А. Маркова:

«Н.-Д. ставил Чайковского в один ассоциативный ряд вместе с ***Чеховым*** и ***Левитаном»***[22]. Критик подчеркивает: «своей режиссерской задачей Немирович-Данченко считал передачу композитора <…> предельно лирического, бьющегося в сфере Петербурга»[23].

Наверное, отсюда и белые ночи – Немировичу-Данченко нужно было нечто чеховское, контраст с тяжелыми гранитными набережными – и «отравленное дыхание» императорского города на Неве.

Прислушаемся к голосу Немировича-Данченко: «“Двор” как большой фонарь, куда несутся мотыльки и жучки, пышные празднества, высшего света офицерство, карьеризм, острые любовные эмоции, великая княгиня Мария Павловна, Гитри[24], отдельные комнаты у Кюба[25], тонкий разврат под нарядной лицемерной моралью, высокий художественный вкус и наивная вера в таинственные силы, какие-то прославленные предсказательницы и предсказатели судеб, к которым ездят не только дамы высшего света, но и сановники – мистицизм, который расцветает в чудовищное явление в следующем царствовании, – в Распутине.

Я бывал много на блестящих спектаклях Петербурга, сам ставил свои пьесы в бенефис Савиной, Варламова, когда налицо бывал весь “свет” и знавал многих из этого “света”, наполнявшего и спектакли Художественного театра. И знал эту атмосферу – нервную, взвинченную, полную снобизма, быстропроходящих интересов, красивой простоты, художественных развлечений, дворцовой пышности, изящной болтовни, верноподданичества и карьеризма, карьеризма. Честолюбивые мечты гнали сюда всех одержимых из глубин России.

И когда был на премьерах “Пиковой дамы”, не мог отделаться от глубочайшей связи этой оперы с эпохой. И может быть, нигде больше Чайковский не был в такой степени сыном своей эпохи как одним своим мощным крылом – в “Пиковой даме”, захватывая Петербург, другим – в “Онегине”, в романсах, в 6-й симфонии – чеховскую, провинциальную Россию, и там, и там отражая всеобъемлющее солнце русской поэзии – Пушкина.

И не перестаю думать, что в самых глубинах своего творчества Чайковский жил девяностыми годами прошлого века, а не николаевской и менее всего – екатерининской [эпохами].

При оценке соображений, по которым сделано формальное перемещение в опере эпох, не надо забывать, что в его время на сцену нельзя было выпускать не только деда царя или прабабушку, но даже современные военные мундиры.

По всему этому правильно было бы нам перенести оперу в эпоху самого Чайковского, т. е. Александра III, и, во всяком случае, атмосферой содержания является для нас в этой опере – Петербург, притягивающий к себе центр карьер, снобизма, честолюбия – страстей, загубивших Германа.

Петербург – вот фональный сюжет оперы. Его beau monde, высший свет. Праздник у вельможи, Графиня, Полина, Елецкий, лейб-гвардейцы Томский, Сурин, Чекалинский, играющие жизнью. И рвущийся ко всем богатствам высшего света дворянин скромного происхождения, красивый, страстный, с бешеной фантазией и огромной "себяразрушительной" выдержкой, но бедный и без связей – Германн. <…>

Я бы хотел видеть на сцене /как символы в дымке/ памятники: Екатерины (что перед Александринским театром), Николая (что у Исаакия) и Александра III (Трубецкого). Хотел бы дворцовую обстановку, в которой Полина, Елецкий, Томский, даже Лиза чувствовали бы себя в своей среде и в которую Германну вход, в сущности, закрыт.

С самого начала. У Чайковского летний сад, дети, няньки, гувернантки. Все наши режиссеры тяготятся этой малооправданной по содержанию картиной. Чем она подготовляет драмы Германа или Лизы. Что она характеризует? По либретто Чайковского почти никчемные сцены: слабое оправдание их – что, мол, вот в природе чудное утро, а на душе Германа смятение, а потом сливающая природу и Германа гроза. Вот и Мейерхольд поставил "Пиковую даму", а я не перестаю думать, что – нет – идти от Чайковского целиком к Пушкину нельзя. Пушкинский Германн преломлен у Чайковского через другие ощущения.

И это не только по капризу брата-либреттиста. Это по лирическим качествам самого Петра Ильича. И "мрачный как демон", "как будто на его душе три убийства" мало увязывается с "Я имени ее не знаю…", с "Прости, небесное создание…" и т. д.

Но и помимо этого. Не сочетаются и николаевский инженер с "Откуда эти слезы…" и Елецкий еще путает психологию Лизы. И еще дальше. Ленинградская критика расхваливала сценическое исполнение Германа у Мейерхольда. Я готов присоединиться к тому, что этот артист сделал все, что только можно для бледного демонического Германа, но образ получился неувлекательным. Хочу сказать, что пушкинский Германн мог бы выйти, если бы вся опера, вся, со всем сценарием, всей атмосферой делалась обоими Чайковскими по Пушкину. Ведь право же нет ничего общего между сухим, лаконическим сдержанным рассказом Пушкина

и нарядным, пышным клавиром Чайковского. Там какая-то иссиня-серая красочность, здесь – пестрота. Совершенно правильно переносил Мейерхольд начало сразу в игорный дом. Уж если идти по Пушкину, то зерно – азарт, игра. Одними репликами Чекалинского и Сурина не дать картины сидения у стола всю ночь Германа без игры, не дать его облика трагически молчаливого. Я сам прежде думал так поступать, но по понятным причинам колебался. А когда увидел у Мейерхольда со Стеничем, то окончательно уверился в сильном искажении Чайковского. И ничего не вышло из передачи хора нянюшек и гувернанток игрокам и, разжижая пушкинский замысел, ария стеничевского Германа о его бывшей любви. И "Гроза" "снизилась" в этой постановке. В конце концов, после многолетних дум, я предпочитаю всецело базироваться на Чайковском – постольку с Пушкиным, поскольку Пушкин у Чайковского остался. Что Чайковский упорно несся к Пушкину, борясь со своим братом – считаю решительно неправдой. Этим хотят оправдать себя, якобы возвышая Чайковского. И валят на не вооруженного славой Модеста. Братья, конечно, сговаривались. Пушкиным они пользовались для большого оперного спектакля в Мариинском театре, для Фигнера, для Медеи, для Яковлева, для театра, руководимого Всеволожским, для "двора" Александра Третьего, где, в особенности, в женской половине был любимейшим композитором. Мои личные воспоминания и об этой театральной эпохе, и о встречах с обоими Чайковскими непоколебимо убеждают меня в этом. Пушкинский рассказ был только "сюжетом", скелетом фабулы. Хотелось композитору нарисовать и Летний сад, и дать детский хор (легкий зуд от любимой им "Кармен"), и интермедию (Всеволожский сам рисовал эскизы) и надо было написать большую партию Медее Фигнер, и вывести петербургский свет и лейб-гвардейцев с их квартирами в казармах и пр. Никакой узды Пушкина братья не чувствовали. Да, конечно, композитор находил вдохновение во многих страницах рассказа, в его напряженности, в драматизме. Но стихийно это переносилось в другую атмосферу. Драма сочинялась Модестом без глубокой проникновенности в Пушкина. Я никогда не мог отделаться от ощущения громадной духовно-художественной связи "Пиковой дамы" с Петербургом эпохи Александра III, поскольку эта эпоха отражалась при императорском оперном театре – дирекции Всеволожского»[26].

Много позже музыковед Борис Ярустовский напишет: «В эпоху безвременья 80-х – начала 90-х годов Герман Чайковского оказался обобщенным типом, характерным для значительной части русской интел-

Эскиз Н.Н. Золотарева к «Пиковой даме» в постановке Л.Д. Михайлова. Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко.1976

лигенции – мятущейся и растерявшейся, – подобно чеховским героям вроде Войницкого или Иванова»[27]. Возможно, «Пиковой даме» была уготована участь «Трех сестер» Художественного театра в постановке Немировича-Данченко (1940). Спектакль имел все шансы стать легендой нового театрального организма – Московского Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, родившегося 1 сентября 1941 г. Первый полномасштабный спектакль Немировича-Данченко по великой русской классике – в то время полноправного хозяина трех коллективов, соединившихся под одной крышей (собственного Музыкального театра, влившегося в него же в 1939 г. Московского Художественного балета п/р Викторины Кригер и – наконец-то![28] – Оперного театра им. К.С. Станиславского).

Работу над «кантатой смерти»[29] оборвала смерть Немировича-Данченко.

[1] *Марков П.А.* Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М.: ВТО, 1960. С. 195.

[2] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие. Письма (1923–1937). М.: МХТ, 2003. Т.3. С. 306. Эмоциональное письмо Н.-Д. К.С. Станиславскому от 11 февраля 1931 г. в связи с возможным вынужденным

объединением двух театров со стороны Наркомпроса – Оперного им. Станиславского и Музыкального им. Н.-Д. – и параллельным сюжетом о выселении Музыкального театра из здания на Большой Дмитровке, 17 под нажимом Станиславского.

[3] Там же. С. 130.

[4] Там же. С. 141.

[5] Премьера состоялась 19 января 1927 г. на сцене Большого театра СССР. Дирижер – Арий Пазовский. Режиссер – Владимир Лосский. Художник – Федор Федоровский.

[6] Владимир Лосский (1874–1946). В 1920–28 гг. – главный режиссер Большого театра. В 1920–1926 гг. принимал как певец участие в спектаклях Музыкальной студии МХАТ.

[7] Премьера состоялась 5 марта 1929 г. План постановки Константина Станиславского и Ивана Москвина. Музыкальный руководитель постановки – Вячеслав Сук. Дирижер – Михаил Жуков. Художник – Сергей Иванов.

[8] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие. Письма (1923–1937). Т. 3. С. 183.

[9] Автору статьи трудно не поддаться соблазну высказать гипотезу, что, как минимум, одна из сцен спектакля Большого театра 1927 г. придумана Немировичем-Данченко, взята на вооружение Лосским и затем процитирована (случайно ли? намеренно ли?) Л.В. Баратовым в постановке 1948 г., которая по сей день идет в репертуаре Большого театра (соавторы – дирижер Николай Голованов, художник Федор Федоровский, хореограф Леонид Лавровский). Геометрия мизансцены хорового стона «Хлеба, хлеба!» в IV акте по сей день неизменна.

[10] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие. Письма (1923–1937). Т. 3. С. 306.

[11] Рахманинов видел спектакль во время гастролей Музыкальной студии МХАТ 1926 г. в Нью-Йорке.

[12] *Известия*. 1934. 29 июня.

[13] *Мордвинов Б.А.* Музыкальный театр им. В.И. Немировича-Данченко // *Правда*. 1934. 30 октября.

[14] В.И. Стенич (1897–1938) – русский поэт и эссеист, переводчик западноевропейской литературы, автор текста либретто к постановке «Пиковой дамы» Чайковского В.Э. Мейерхольдом. Данные о том, на какой текст (оригинальный или уже созданный для Мейерхольда, что маловероятно) рассчитывал Немирович-Данченко, пока не найдены.

[15] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие. Письма (1923–1937). Т. 3. С. 491.

[16] РГАЛИ. Ф. 2484, ОП. 2, ЕД. ХР. 325. Протоколы репетиций спектаклей: Ж. Бизе, «Кармен»; Д. Верди, «Риголетто» и «Травиата»; И.И. Дзержинского «Тихий Дон»; Ш. Лекока «Дочь Анго»; Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена»; Д. Пуччини «Чио-Чио-сан»; Т.Н. Хренникова «В бурю»; П.И. Чайковского «Пиковая дама».

[17] *Фрейдкина Л.М.* Дни и годы Вл.И. Немировича-Данченко: Летопись жизни и творчества. М.: ВТО, 1962. С. 393.

[18] Здесь и далее высказывания Вл.И. Немировича-Данченко цитируются по бумагам, хранящимся в Музее МХАТ, ЕД. ХР. №№ 176\1–2, 177\1–11.

[19] Там же.

[20] РГАЛИ. Ф. 2336 ОП. 1 ЕД. ХР. 79. Вильямс Петр Владимирович (1902–1947) – художник. Блокноты с набросками декораций к операм А.Г. Рубинштейна «Демон», П.И. Чайковского «Пиковая дама», с заметками к оформлению спектаклей, с зарисовками берегов Волги и др.

[21] Стенограмма беседы Владимира Ивановича Немировича-Данченко с режиссурой, дирижером и главными исполнителями «Пиковой дамы». 30 марта. Музей МХАТ. С. 13.

[22] *Марков П.А.* Указ. соч. С. 199.

[23] Там же.

[24] Вероятно, речь идет о Люсьене Гитри (1860–1925), популярном французском актере, получившем ангажемент в Санкт-Петербурге.

[25] «Кафе де Пари» или в народе «Кюба» – дорогой и модный ресторан в Санкт-Петербурге. Ул. Большая Морская, д. 16. Закрыт в 1917 г.

[26] Музей МХАТ. ЕД. ХР. №№ 176\1. С. 4–8.

[27] *Ярустовский Б.М.* Драматургия русской оперной классики. М.: 1953. С. 40.

[28] Мысль об объединении двух коллективов захватила Немировича-Данченко особенно сильно в тот момент, когда работа коллектива в Дмитровском театре (Большая Дмитровка, 17) под одной крышей с Оперным театром им. Станиславского в силу бытовых условий все более осложнялась, а подходящих вариантов зданий для переезда Немирович-Данченко не видел.

[29] Другое определение «Пиковой дамы» Немировичем-Данченко. Стенограмма беседы Владимира Ивановича Немировича-Данченко с режиссурой, дирижером и главными исполнителями «Пиковой дамы». 30 марта. Музей МХАТ. С. 3.

Беатрис Пикон-Валлен

Жан-Луи Барро и японский театр

13 мая 1977 г., Токио, театр Тессенкай. На сцене театра семейства Кандзе, прославленной династии актеров *Но*, происходит памятная встреча, очень интимная и в то же время публичная, оригинальное и рискованное испытание. Жан-Луи Барро, заинтересовавшийся японским театром еще в бытность свою студентом и актером *Théâtre de l'Atelier* Шарля Дюллена, и Хисао Кандзе, известный актер театра *Но*, который учился во Франции и для которого Барро в 1960-е гг. стал «крестным отцом».

Жан-Луи Барро

Они встретились на пару часов, чтобы обменяться профессиональными секретами и поговорить о своих методах в присутствии многочисленных зрителей. Барро – в джинсах и белой рубашке, великий *shite*[1] Хисао Кандзе – в черных брюках, водолазке и очках. Ни грима, ни маски. Первый босиком, второй – в белоснежных *таби*. Лицо Хисао Кандзе неподвижно. Единственный предмет, который он принес на это уникальное действо, веер – полномочный представитель, квинтэссенция сценического великолепия *Но*. В сопровождении восифератора, под стук деревянных трещеток актер показывает легендарную битву с чудовищем, где сначала он – стреляющий из лука рыцарь, затем – сраженный стрелой зверь, а в финале – король, жалующий рыцарю меч.

В свою очередь, Барро демонстрирует «Рождение жеста», знаменитое упражнение Жака Лекока (у французского мастера немало учеников и в Японии). Вслед за этим – последние мгновения жизни матери, воспоминание об одной из его дебютных постановок, превратившейся в театральный миф. Создать «драматическое действо» под названием «Вокруг матери» (по роману У. Фолкнера «Когда я умирала») молодому Барро посоветовала Таня Балашова, преподававшая тогда у Дюллена. В театре Тессенкай в Токио есть документальные кадры об этих волшебных моментах. Уникальное свидетельство «встречи на высшем уровне», возможно, первой в своем роде, между двумя великими художниками. Барро поясняет: «Это не было ни противостоянием, ни соперничеством,

Сцена театра семьи Кандзе

ни соревнованием, а лишь дружеским объяснением перед любящей театр публикой»[2]. Элегантная формула «дружеское объяснение» на самом деле означает требующий больших усилий путь, и по сей день незаменимый для передачи опыта театрального искусства. Кроме того, видеофиксация этого обмена актерским опытом стала уникальным документом, который позволяет из первых рук получить представление об игре Барро-мима в спектакле «Вокруг матери» (1935).

В немой неподвижности или в точно выверенных, едва заметных движениях сражающегося с чудовищем актера театра *Но,* прочитывается напряженное внутреннее действие. Напротив, в игре Барро, который, также как и Кандзе, играет несколько ролей (умирающей матери, бастарда Джула, сына, распиливающего доски для гроба) внутреннее выводится вовне — в пластику, вскрики, хрипы и звукоподражание. При мгновенной смене ролей тело Барро перемещается в другую точку пространства, тогда как о превращениях актера театра *Но* рассказывается в песне (*yokyoku)* и в музыке. Однако в обоих случаях, Барро и Кандзе показывают одно и то же – как обрывается нить жизни. Оба мастера (каждый своим способом игры) заставляют почувствовать присутствие космических сил в судьбе человека.

Оба подхода демонстрируют необходимость изощренной техники – того семени, из которого вырастет цветок (*hana*) художественной истины. И здесь уместно перечитать Антонена Арто, который в 1935 г.

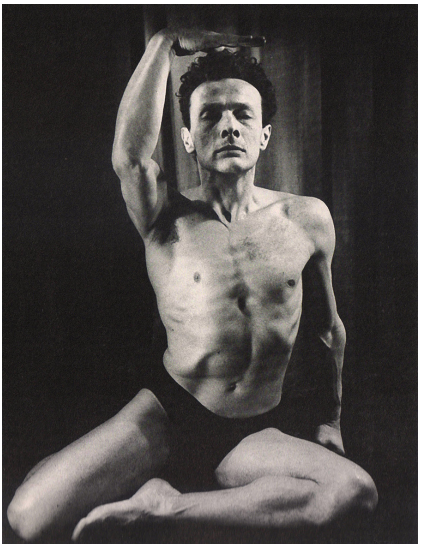
в *Nouvelle Revue Française* писал, что спектакль «Вокруг матери» «сообщает театральной перспективе ту значимость, которую ей не следует больше терять <…>; эти жесты настолько прекрасны, что обретают символический смысл»[3]. В те годы Барро был очень близок Арто, увидевшему в «драматическом действе» по роману Фолкнера что-то от своего Театра жестокости. Это действо длилось 2 часа, в нем 30 минут текста и звуков, производимых телами актеров или барабанным боем музыканта-мексиканца. Состоялось шесть представлений. Актеры, которые иногда выходили на сцену в полуобнаженном виде, опасались реакции публики и взяли псевдонимы.

Это «действо» было уникальным для истории французского театра дерзким экспериментом, продвигавшим идею о сценических возможностях тела в стране искони словоцентричной. Видеозапись встречи в театре Тессенкай – редчайшее свидетельство актерского опыта, который помогает подойти к пониманию концепции театра Арто.

Жан-Луи Барро был, как известно, универсалом: актером, мимом, режиссером, даже сценографом, руководителем труппы, организатором гастролей, неутомимым исследователем, послом французского театра в мире, благородным сорвиголовой, первооткрывателем великих авторов (среди которых Клодель, Беккет, Дюрас). Ему все было любопытно, любые формы театра и, прежде всего, ярмарочный театр. В России и сейчас с теплотой вспоминают его Батиста, героя фильма Марселя Карне «Дети райка».

Неудивительно, что он любил японский театр, восхищался разными его жанрами. Он видел японские спектакли во Франции, в Театре Наций, затем в Японии, где его труппа несколько раз гастролировала и представляла Клоделя и Беккета. Когда Барро был назначен директором Театра Наций, он организовал выступления актеров Хисао и Хидео Кандзе, Мансаку Номура с моноспектаклями в эстетике *Но* и *Кёгэн* в апреле 1972 г. в *Théâtre Récamier*, где в это время базировалась его труппа. Именно тогда приглашенный им режиссер Тадаши Сузуки, увидев, как артисты театра *Но* играют вне традиционного пространства, понял, каким образом можно заставить традиции развиваться.

Барро много писал о японском театре: в «бортовом журнале» компании, в своих статьях. Для него Кандзе с момента их первой встречи в 1960-е был «моделью, о которой [он] всегда мечтал»[4]. Он с глубоким чувством описывает его игру: «Мастерство пластической выразительности. Наука дыхания – виртуозный вокал. Я увидел тотальный театр,



Жан-Луи Барро
в спектакле «Вокруг матери».
1935

к которому буду стремиться всю свою жизнь, при всех моих скромных возможностях западного актера. Конечно, практика пантомимы, к которой я всегда питал истинную страсть, сближает меня с искусством Хисао Кандзе. Но как я любил его гортанный голос! Его умение молниеносно раскрыть веер <…> точно душу вам навстречу! Его способ незаметно поворачиваться всем телом подобно звезде в космосе. И снова веер, который трепещет, как мысль или страдание»[5]. Для Барро театр *Но* – это, несомненно, форма par excellence. Он пишет: «Я никогда не видел ничего более прекрасного, магического, обладающего такой силой воздействия. Мне казалось, что я физически погрузился в самую душу»[6].

Сознавая недостатки западных школ в сравнении со школами *Но*, где физическое воспитание начинается с детства, Жан-Луи Барро, тем не менее, настаивает на родстве с Хисао Кандзе, своим «названным братом»: они черпают из одного источника. Этот источник – «единое тело», «притягательное тело», «тотальное тело».

Следует подчеркнуть, что и искусство Барро не прошло бесследно для японского театра: Хисао Кандзе попросил французского мима научить его ходьбе на месте, как это делал Батист в фильме Марселя Карне. А великий Кадзуо Оно называет Барро одним из источников вдохновения при создании Буто. Примером для него служили эпизоды с участием

Жан-Луи Барро – Батист.
Фильм «Дети Райка»

знаменитого мима в «Детях райка», которые он любил пересматривать снова и снова.

Барро хотел связать между собой живые традиции, открыть межкультурные перспективы и знал, как это сделать. Бесконечно трогательно видеть, что его «японский» перформанс на тему «Вокруг матери» заканчивается уходом актера театра *Но*: Барро не направляется к тому месту справа, где сидят переводчики и приглашенные, и где только что сидел сам, но уходит по своеобразному «ашигакари», проходу с характерными для театра *Но* соснами.

[1] *Shite* (буквально – тот, кто действует) – актер, исполняющий роль главного действующего лица пьесы. Он должен владеть широчайшим актерским диапазоном, чтобы воплощать самые разные образы – от ребенка до бога, включая старика или женщину.

[2] *Barrault J.-L.* «Hisao Kanze». 29 octobre 1979. / *Kanze Hisao – shika no fûji*. Société Tessenkai, Editions Heibon-sha, Tokyo, 1979.

[3] Цит. по: *Антонен Арто*. Театр и его двойник. М.: «Мартис», 1993. С. 155.

[4] *Barrault J.-L. Cahiers Renaud Barrault*, n° 96, 1977. P. 100–104.

[5] Ibidem.

[6] *Barrault J.-L. Cahiers Renaud Barrault*, n° 102, 1981. P. 65.

Алексей Бартошевич

«Конец времен»

Очень скоро после начала представления трагедии «Король Лир» в театре на Малой Бронной с удивлением, не вполне уместным для шекспироведа, я вдруг говорил себе: как, однако, хороша пьеса, как увлекателен диалог, как безошибочна логика движущейся мысли, как глубоки характеры. Давно знакомый текст звучал так, словно вы слышали его впервые – и не по той причине, что пьесу классика, как водится, переписали в целях сближения с современностью, но потому, что выдающийся переводчик О. Сорока, а вслед за ним режиссер С. Женовач, дали себе труд внимательно прочитать то, что написано у Шекспира.

Постановка Сергея Женовача, выпущенная в начале 1990-х гг., самоотверженно служила автору, что и всегда было свойственно этому режиссеру. Было и осталось до наших дней. Его «Король Лир» являл собою пример серьезной и честной работы, что, смею вас уверить, совсем немало по тем, да и по нашим временам.

Многое, о чем сказано в «Короле Лире», нашим современникам известно, увы, не из ученых сочинений. Шекспир ведет речь о трагическом распаде, охватившем природу и общество, о катастрофическом сломе прежнего уклада жизни, о торжестве крепкозубых и беззастенчивых героев «первоначального накопления», о горестях сирых и убогих, тех, кто ценою кровавых мук оплачивал исторический прогресс, погибая от голода, холода и покинутости – далее по тексту Шекспира и газет – вчерашних и сегодняшних.

Режиссер ничего не «актуализировал», он попытался передать человеческое – оно же историческое – содержание пьесы. Тесное пространство камерной сцены, ограниченное четырехугольником из массивных резных балок, напоминающих то гигантские колодки, то нечто вроде ринга (художник Ю. Гальперин), было заполнено не вещами, а людьми. Те, кто населяет мир трагедии, стоят совсем близко к нам. Мы слышим их дыхание, видим их глаза. Все они давно знают друг друга, понимают с полуслова, как Лир и Шут, – или верят, что понимают. Они, эти люди, выходили к нам не из-за театральных кулис, а из собственного прошлого. Мы ясно видим всю их прежнюю жизнь – солдатские труды удалого Кента (С. Баталов), мужские утехи Эдгара (В. Топцов) – не напрасно он потом укоряет себя в чрезмерной слабости к женскому полу, вечные унижения лакея Освальда (Е. Калинцев), комплексы «незаконнного» Эдмунда (С. Тарамаев), сделавшие его волю железной, а ум – безжалостным; хмельное отцовское счастье Лира, который не устает демонстрировать всему свету, как его дочки любят.

Актеры играли Шекспира на языке утонченного психологического театра. Дело не в том, что в условиях малой сцены иначе играть нельзя. Напротив, выбор пространства предопределен эстетической позицией режиссера. Замечу, что в Англии ряд лучших шекспировских спектаклей последних лет был поставлен на малой сцене (пример – знаменитая постановка «Макбета» в *The Royal Shakespeare Company* с Йеном Маккелленом и Джуди Денч).

В спектакле театра на Малой Бронной не было и быть не могло традиционного громыхания актерского голоса с картинным воздева-

нием рук в сцене безумия Лира. Сумасшествие Лира явлено не в диком бреде помраченного разума, но в болезненно ясной, неестественно отчетливой логике воспаленного рассудка. Не проклясть вселенную и закосневшее в грехе человечество спешил этот сухопарый маленький человек с тревожными глазами на остром лице, но понять, допытаться, «отчего у Реганы сердце каменное», отчего весь мир пропитан страданием – «от коры до центра», как сказано у Достоевского.

«Страданием страдальцев спасает Он
И в утеснении отверзает людям слух»,

— говорится в «Книге Иова».

Шекспировского Лира принято сравнивать с библейским Иовом. Лир – Сергей Качанов не был похож на Иова, патетически ратоборствующего с Богом на солнцепеке – так, чтобы всем было видно. В спектакле Женовача горе шекспировских мучеников, всех этих горемык – Лира, Шута, Бедного Тома / Эдгара, слепого Глостера – тихое горе. (Лишь однажды у измученного Глостера – В. Иванова вырывается страшный крик. Слепой старик вопиет к небесам: что же вы молчите?)

Эти люди не искали утешения в громких стенаниях. Они страдали и уходили из жизни бесшумно и, если можно так выразиться, деликатно. Так уходил умирать Шут (Е. Дворжецкий) – чуть ли не на цыпочках.

Зато победители топочут и орут во всю глотку – они тут теперь хозяева.

Поэтику спектакля нельзя отделить от его этики. Выставлять свое горе напоказ, громогласно навязывать себя миру – неловко, совестно. Это русский спектакль, русское представление о трагедии: к Шекспиру режиссер пришел от Гоголя. Вместо героического гнева – горькое вопрошание, укоризна и покаяние. Душевная твердость, которая пробуждается по ту сторону отчаяния. И божественная легкость тех, кому нечего больше терять – не случайно у Шекспира говорится, что Глостер умирает, улыбаясь.

Этим нагим несчастливцам, сбившимся в кучку, чтобы согреться, этим оборванцам, этим шекспировским бомжам, кажется, было жаль своих мучителей. Те ведь тоже по-своему несчастны, как бедная злодейка Гонерилья (И. Розанова), которая в конце как-то торопливо убивает себя и грузно сваливается наземь. Жаль их и совестно за них, за шумное, но вряд ли долгое их торжество. Там, где все решает бессовестная сила

(«кулак нам совесть», как сказано в другой пьесе того же автора), стыдно быть победителем.

Желающим найти в спектакле театра на Малой Бронной катарсис, нужно было искать его в этой возвышающей и очистительной силе стыда, составлявшей внутренний центр спектакля, его, если угодно, философию.

Апокалиптический финал шекспировской трагедии – «конец времен и исполненье сроков», не оставляет надежд. Сказанная в «Лире» страшная правда многих пугала – не случайно просветители XVIII в., мыслившие в духе исторического оптимизма доктора Панглосса, переписывали последний акт, завершая пьесу торжеством добродетели. Нам не было и нет ни оснований, ни нужды разделять иллюзии прекраснодушного вольтеровского доктора.

Настоящее искусство, однако, по самой своей природе не может нести в себе безнадежности. Надежда уже в том, что это искусство существует, что в наши отчаянно трудные времена театр оказывается способен сохранить достоинство и оставаться верным своему призванию. Не все в театральном мире бегут петушком за господскими мерседесами или услаждаются пустыми постмодернистскими играми. Появляются и те, кто, как и подобает людям искусства, русского искусства в особенности, принимает вызов времени и встает на защиту слабых и страдающих, об участи которых печалился прозревший Лир.

«На сей раз стоит аплодировать, затем восхищаться и размышлять»[1].

К 100-летию «Федры» Александра Таирова, премьера 8 февраля 1922 г.

Вниманию читателей предлагаются три отзыва о «русской “Федре”», позволяющие понять существо спектакля: статьи Габриэля Буасси и Жана Кокто в новых переводах с французского, а также рецензия Альфреда Гюнтера, впервые переведенная на русский с немецкого языка. Все они написаны в 1923 г. во время первых гастролей Московского Камерного театра за границей.

А.Я. Таиров. Вторая половина 1930-х

Вне России множеством западных и группой русских критиков и ученых была раскрыта общечеловеческая проблематика, осмыслено эстетическое своеобразие театра А.Я. Таирова. Однако немногие проникли в глубины «Федры». «Театрализация театра» по принципам московского режиссера сильно заинтересовала европейцев, побудила пересмотреть свои позиции и возможности национальной сцены. В 1920-е гг. искусство Таирова сплотило театральных новаторов сначала во Франции, затем в Германии, Австрии и других странах.

Полемика об «антично-русско-французской»[2] «Федре» в Париже была необычайно острой. В результате таировская постановка пьесы Ж. Расина в переводе В.Я. Брюсова оказалась наиболее убедительным подтверждением тому, что «в эпоху мировой катастрофы исчезли национальные грани для восприятия истинно трагических образов; все они получают общечеловеческий характер»[3]. Сценография А.А. Веснина и актерские создания достигли «экстраординарного единства»[4], «потрясающей красоты»[5] и колоссального обобщения – объединили в художественном образе всех тех, кому выпало жить на переломе эпох в каком бы то ни было столетии. Вскоре после окончания Первой мировой войны русские вынесли на суд парижской аудитории

А.Г. Коонен – Федра

собственно театральное высказывание о человечестве. И немало французов простило Таирову дерзкое посягательство на свой литературный шедевр, задумалось о современном состоянии и перспективах театрального искусства. Примечательный факт: статья Габриэля Буасси появилась в газете *Comœdia* на третий день после публичной генеральной репетиции, утром 12 марта, то есть до парижской премьеры, состоявшейся вечером того же дня.

В Берлине, где достояние французского классицизма причисляли к отжившим свой век раритетам, преобладало убеждение: «Спектакль нас не удовлетворил из-за своих основ <...> зачем нужно было брать Расина?»[6]. По счастью, Камерный театр показывал спектакли не только в столице, но и еще в десяти городах Германии. Рита Мартини-Лассман, мюнхенский театральный обозреватель, к примеру, полагала, что именно сопоставление поворотных моментов в истории «вылилось живой “Федрой”», в этой постановке «никто не имеет под собой твердой почвы», всех соединяет «предчувствие катастрофы, не знающей границ». Зрители трагедии получают «представление о духовности актера, добившегося мастерства», благодаря которому «во всей громаде воплощается героизм страдания сильных»[7]. С такой оценкой солидарен и дрезденский критик Альфред Гюнтер.

Предваряя публикацию, стоит привести впервые переведенный на русский язык точный календарь таировских гастролей 1923 г. в Париже и Дрездене.

Париж. 6–22 марта
Théâtre des Champs-Elesées

6 марта	публичная генеральная репетиция «Жирофле-Жирофля»; 6, 7, 8 и 10 марта из-за болезни А.Г. Коонен роль Жирофле-Жирофля играла Е.Г. Спендиарова
7 марта	премьера «Жирофле-Жирофля»
8 марта	«Жирофле-Жирофля»
9 марта	публичная генеральная репетиция «Федры»
10 марта	«Жирофле-Жирофля»
11 марта	публичная генеральная репетиция «Принцессы Брамбиллы»
12 марта	премьера «Федры»
13 марта	премьера «Принцессы Брамбиллы»
14 марта	«Жирофле-Жирофля»; с этого дня в роли Жирофле-Жирофля выступала А.Г. Коонен
15 марта	публичная генеральная репетиция «Саломеи»
16 марта	утром бесплатное дополнительное представление артистов Камерного театра: «Саломея» и второй акт «Жирофле-Жирофля»; вечером «Федра»
17 марта	«Жирофле-Жирофля»
18 марта	премьера «Саломеи»
19 марта	публичная генеральная репетиция «Адриенны Лекуврёр»
20 марта	«Саломея»
21 марта	премьера «Адриенны Лекуврёр»
22 марта	«Жирофле-Жирофля»[8].

Дрезден. 11–17 июня
Neustädter Schauspielhaus

11 июня	«Саломея»
12 июня	«Жирофле-Жирофля»
13 июня	«Жирофле-Жирофля»
14 июня	«Саломея»
15 июня	«Федра»
16 июня	«Жирофле-Жирофля»
17 июня	«Жирофле-Жирофля»[9].

I

Габриэль Буасси

«Федра» в видении Камерного театра[10]

Если бы нам требовалось новое доказательство тому, что иностранцы – и даже те, кто в полной мере знают наш язык, – не слышали, хотя бы чуть-чуть, о Расине или недостаточно ощутили, из какой утонченной искусной смеси – пыла и целомудрия, чувственности и рассудка – складывается его талант, если бы нам нужно было впечатляющее доказательство, что Расин, переведенный, подобен дереву без ветвей, то труппа г-на Таирова, осмелившись на эту немыслимую затею: играть «Федру» по-своему, дала его нам.

Как могли мы распознать ее в этой странной демонстрации перехода от более новых форм к древним, во время которой своеобразно комбинируются влияния Дальнего Востока и прихоти театра Диониса? Как узнать расиновское искусство, одновременно роскошное и реалистичное, расиновскую трагедию, которая становится человечной в тот самый момент, когда герой выше всего поднимается в своем героизме; эту трагедию, излучающую внутреннюю жизнь так мощно, что, не отменяя ни почтения, ни тайны, сближает, почти роднит нас с самыми божественными из своих персонажей?

Стало быть, г-н Таиров вопреки своему явному почитанию мог сделать и сделал не что иное, как исказил Расина, но не бесполезно сказать, каким образом. В данном обозрении сначала будут указаны мотивы этой деформации; затем предложенный угол зрения позволит мне воздать должное старанию Камерного театра *по существу* – действительно необычайному старанию; наконец, такой подход даст мне возможность просветить кое-кого из присутствующих зрителей в отношении спектакля, который, кажется, взбудоражил их довольно серьезно. Было очень забавно наблюдать за зрителями, колеблющимися – восхищаться им или не принимать, дрожащими перед необходимостью выбора того или иного мнения в этом, однако, очень простом случае, ведь спектакль представляет собой реакцию против реализма, возвращение к абстрактному и героическому искусству.

И давайте начнем с рассмотрения декораций. На сцене нет ничего, за исключением нескольких шаблонов кубизма, напоминающего что-то в прошлом либо в настоящем. Правда, скопление пирамидальных объемов – слева и цилиндрических – справа выделяется. Все вместе это

создает впечатление громадных блоков пеласгической архитектуры[11], очень современных, и придает сцене гигантские пропорции. На переднем плане, справа, вместительный полукруг – место для сидения, от него нисходит влево ряд широких ступеней или, скорее, спусков, совершенно абстрактных. Таким же образом и плато, решительно разрезанное, возвышается к заднику и нависает над голубой бездной подобно палубе корабля. Впечатление усиливается треугольными полотнищами ткани ярких цветов, которые ниспадают с колосников, будто косые паруса.

Персонажи подняты ввысь, словно находятся теперь между небом и землей, среди признаков или предвестий баснословной архитектуры. Баснословны же, в действительности, сами они, ибо как бы ни был я подготовлен к внешности Ипполита и Терамена, в жизни не забуду появление Федры. Какое священное и вместе с тем варварское видение! Я думал о Томирис[12], царице массагетов, о Медее и еще не ведаю о каком суровом северном божестве…

Ноги, сильно приподнятые благодаря высокой японской подошве, шлем на голове с красной шевелюрой, сама шевелюра в ореоле огромных золотых рей, бюст утонул под позолоченной чешуей, которая наполовину скрывает длинное платье из черных и белых полос, и главное – парадная экипировка восточного идола, красная мантия, фантастическая мантия со складками, пылающими огнем, складками, которые иногда кружатся вихрем, иногда долго влачатся, – вот Федра по Таирову. Добавьте: характерные черты лица полностью изменены, стилизованы, контур носа подчеркнут ребром из картона, лицо стремится стать античной маской, обувь же на высокой подошве возрождает подъем на котурны.

Все другие персонажи представлены в том же заостренном и вызывающе смелом стиле. Тела, особенности тел и лиц уничтожены или доведены до несущественных для общей картины значимостью костюма, гримом или картонажем. Терамен – напоминающий некоторые гротескные фигурки из зала Миррины[13] – наделен крючковатым носом, завитой бородкой и телом карлика. Ипполита, одетого как воины на микенских вазах[14], украшает шлем из образующих куб плоскостей с золотым диском, который схож с гривой лошади, что так сильно испугала маленького Астианакта[15]. К тому же вспоминаются стихи Эредии:

И героя поспешный шаг заставляет на солнце сиять.
Две золотые антенны приводят в трепет луч солнца на шлеме[16].

Г. Буасси. 1920-е

Эти японизмы, совершенно очевидные, снова встречаются в костюме Эноны. Своим длинным белым лицом, своими удлиненными глазами, своим орлиным носом и заостренным белым чепчиком вкруг лица, каскадом полотна, образующим платье, эта Энона напоминает некоторые фигуры грозных даймё на древних какемоно из Нары[17].

В результате, вопреки будто бы столь разнородным реминисценциям здесь нет никакой дисгармонии. Все объединено возвышенным грандиозным стилем; все связано движением экстраординарного единства. Правда, невозможно различить, хороши ли или плохи эти трагики, какую духовную сущность они вкладывают в своих персонажей. Они не играют кем-то сочиненные роли, это *их* роли. Каждый из актеров исполняет танец согласно партитуре режиссера. Их проходы и их жесты неумолимо упорядочены. Их лицам придано точно установленное выражение. Их походки подчинены ритму и объединены посредством обуви. Впечатления еще более усиливаются статикой безмолвных фигур воинов, которые, по сути говоря, застывают в позах, заимствованных у изображений на лекифах[18].

Итак, индивидуальность каждого уничтожается волей г-на Таирова. Г-жа Коонен[19], величественная и необыкновенная в роли Федры; суровый и гибкий, как лук, г-н Церетелли[20] в роли Ипполита; г-жа Позоева[21] в роли Эноны со столь звучными интонациями – что они стоили бы вне этой общности, которая их поглощает и их превосходит? Я не знаю. Один лишь г-н Эггерт[22] умеет обнаружить в Тезее особенную власть.

Этот персонаж, обычно такой холодный, обретает благодаря ему патетическое величие.

О дикции мне, не понимающему русский язык, довольно трудно судить. Она выстроена, как мне представляется, по тем же, что и пластика, принципам. То была декламация, аналогичная декламации наших трагиков XVII – XVIII вв. перед реформой Лёкена[23] и Тальма[24], – торжественное пение, в котором величественная монотонность прерывается тут и там вскриками неистовой силы.

Мы догадываемся, что в таких условиях исчезает человечность расиновской трагедии, как и та правдивость, которой наши современные трагики обогатили свою игру. Больше нет оттенков, нет живущего на сцене актера, действительно перестрадавшего свою роль. Перед нами форма, почти отвлеченная от реальных мыслей и чувств. Волнующая драма уступает место возвышенному монотонному ритуалу.

Трагедия благодаря г-ну Таирову, его эрудиции и проницательности, возвращена нам если не в расиновском ее понимании, то, по крайней мере, в ее первоначальном облике. Именно с подобной котурнам обувью, с неподвижным, как маска, лицом, с модулированной декламацией, невероятными одеждами и иератической мимикой – перед нами создание, более сложное, но и более существенное, чем афинская трагедия; в собственную эпоху трагедия героическая и религиозная, она вынесла таинство из храма.

Ницше задрожал бы перед этим открытием. Минуя Расина, минуя все Сорбонны и все могилы, внезапно оказываешься лицом к лицу с мифом. Из-под спуда позолоты и обольщающих красок здесь выступают полубоги героической Эллады. Японизм и другие сувениры Дальнего Востока усиливают фантастический план этого воспоминания, не ослабляя и не затуманивая его.

Но почему г-н Таиров для своего воссоздания выбрал «Федру»? Если бы он представил в таком духе «Прометеиду»[25] или «Орестею»[26], если бы он даже дошел до сдержанного подражания «Эриниям», словом, возвратил бы эсхиловское одеяние Эсхилу, мы бы аплодировали да и только, без оговорок.

На сей раз стоит аплодировать, затем восхищаться и размышлять.

Восхищаться, главным образом, по той причине, что этот удивительный результат достигнут самыми простыми средствами. Аксессуарами из позолоченного картона, драпировками из хлопчатобумажной

А.Г. Коонен – Федра

ткани удается создать мираж стиля, роскошный внешний вид. Какой урок для нашей расточительности, наших столь дорогостоящих аксессуаров, наших разорительных тканей, ведь, чтобы пленять зрителя, достаточно воображения.

Размышлять потому, что возвращение к культовому обряду, к теократическому характеру театра приходит к нам из этой святой России, наследницы древних восточных теократий вплоть до большевистского абсолютизма.

Этот феномен больше не хотелось бы комментировать. Можно было бы многое сказать по поводу движений, отысканных для ряда сцен – таких, как место четвертого акта, где Федра припадает к земле на краю пропасти, образованной наклоном декорации, и, смотря в эту пропасть, говорит с Миносом[27]; сцена смерти Федры, которая пала с первыми словами и постепенно поднялась для своего последнего признания. Г-н Таиров всюду вносит новое, и эти два нововведения нужно сберечь даже и для нашей французской «Федры». Хорошо, коли все наши молодые представители театра и наши трагики побежали бы на эти спектакли. Какими бедными они будут выглядеть на фоне беспрерывного изобилия. Пусть они не ждут, что будут растроганы. Трагедия теряет в этом случае всякую патетическую добродетель.

Н.М. Церетелли – Ипполит

Она снова становится рассудочной. Несмотря на свою необычную пластику, она снова возвращается к героической экзальтации. И тем самым оставляет далеко позади себя поразительный, но узкий реализм г-на Станиславского[28].

II

Жан Кокто

«Федра» у Таирова[29]

Я в «Антигоне» латинизировал Софокла[30]. Таиров в своей «Федре», показанной в Театре Елисейских полей, через Расина вновь обретает Еврипида. Его произведение противоположно моему; оно должно было меня рассердить.

Накануне давали «Жирофле-Жирофля»[31], ждали прелестную вещицу, но декорации к ней неудачны – подобны одной из тех реклам шампанского, где дама, усаженная на полумесяц, поднимает свой бокал и вытягивает ногу. Я относился к «Федре» с недоверием.

Так вот, «Федра» Таирова – шедевр. Я об этом ему сказал. И он просил меня высказаться публично. Принимаюсь за дело без колебаний.

Ж. Кокто. 1928

И хотя таировский спектакль, несомненно, идет наперекор всем моим исканиям и всем моим чаяниям, потрясающая красота возносит его выше всяких дискуссий.

Полезно оторваться от самого себя, своих предубеждений, собственной узости, увлекшись произведением, которое парализует твой критический рассудок и не считается с правилами «хорошего вкуса». Хватит вникать в детали и придираться. Давайте взойдем на эту превосходную яхту, кренящуюся под распущенными парусами. Вглядимся в актеров, которые на котурнах ступают по сцене, своему кораблю, с тем же благородством, что и босые моряки по палубе.

Сначала поблагодарим наших русских гостей – они сыграли Расина в Москве во время страшного бедствия и не будем упрекать их за плохое понимание расиновской пьесы. Оставляя в стороне сомнения в том, что наши официальные сцены понимают Расина лучше, поделюсь своим впечатлением: стиль Таирова удивительным образом перекликается с церемонией Великого века.

Вкус! О! Мы далеки здесь от него. Бедный «хороший вкус» наших дилетантов, что делать ему тут, на этом карнавале любви и смерти?

Из-за кулис, сверху, снизу, бросая перед собой тени, деформированные колоннами, которые похожи на трубы парохода, появляются и исчезают говорящие танцоры, мимы с сильными голосами, совершающие таинство Греки, торжественные, устрашающие.

Утопленная в бездонном море красного одеяния, охваченная безумной жаждой наслаждения, терзаемая сердечными муками, словно нестерпимой зубной болью, изнывая от любви, как от морской болезни, без передышки мечется по сцене г-жа Коонен.

Иногда она безмерно страдает и обеими руками удерживает свои мучения в самой глубине души; временами успокаивается, и ее руки повисают; порой, не желая больше терпеть боль, она ложится, вытянувшись, и на сцене остается только красное плоское пятно, будто кровь убитого человека.

Я намеренно не говорю здесь о школах, об авангарде. Подобное произведение – результат двенадцати лет работы[32], в течение которых постоянно устраняются возможные ошибки, – нельзя рассматривать под таким углом. Известные фразы: «Это уже было» или «Так нельзя», – теряют всякий смысл пред этим царственным гиньолем[33]. Волна эмоций полностью смывает нашу сдержанность.

О данном спектакле можно говорить только как о цельном блоке. Красивы ли декорации? Неважно. Они *хороши. Они служат.* Следовательно, им присуща красота машины. Вот эта активность декораций и современна наперекор ложному модернизму, предъявляющему машины, которые не работают. Везде действующие лица объединены с декорациями. Котурны и наклонные плоскости придают их походке благородство, столь же органичное, как у диких зверей. Уходящая вглубь архитектура избавлена от живописности самой по себе, то же отличает явленную нам толпу жестоких насекомых и самураев.

Выход Федры, возвращение Тезея, сцену признания, объяснение Ипполита с отцом, добродушного Терамена, изящную Арикию и ее наперсницу – все накрепко связанное с группой стражи и отстраненное от стражников, местами способных стать каменными изваяниями благодаря театральной дисциплине, какой нигде больше нет, – Ваши образы мы не забудем никогда, дорогой Таиров.

Со временем – если бы я часто ходил за эти кулисы, изучил бы русский язык, если бы видел г-жу Коонен и г-на Церетелли без их отчетливого грима и накладных носов – моя душа, наверное, была бы менее взволнована, спектакль перестал бы быть таинством. В нем есть то, что называется экспериментом, доведением деталей до такого совершенства, при котором разум бессилен. И потому именно сегодня я считаю правильным и неотложным делом выразить восторг; ему моя длительная сдержанность, возможно, придаст некоторую ценность[34].

III

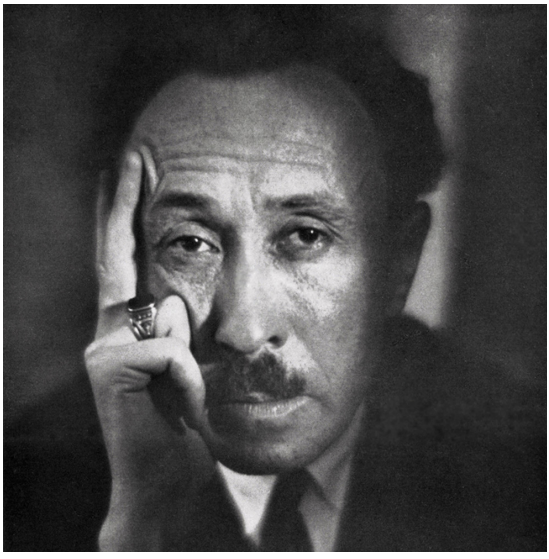
Альфред Гюнтер

Московский Камерный театр. Третий гастрольный спектакль в *Neustädter Schauspielhaus*. «Федра»[35]

Мы не поняли слов, которыми пользовался Валерий Брюсов, современный русский поэт, когда заново выстраивал «Федру» Расина. Но стихи, наделенные такой силой выражения читающими и творящими актерами, проникли нам в кровь. Мы сидели плененные антично-французско-русским театром, потрясенные судьбами исполненных величия созданий, которые вверялись нам, но, казалось, стали далекими, холодными, чужими. Не был ли Расин для нас, несмотря на Шиллера[36], возвышенным, но чуждым миром? Не отвернулись ли мы от него и не назвали его трагедии патетической декламацией? И разве не предпочли мы еврипидовского «Ипполита» «Федре» Расина?

Тот, кто вчера наблюдал за собой, воспринимая это творение, был удивлен и счастлив, осознав: пафос и внушающая глубокое чувство декламация не стали чем-то чужим и далеким, они заполняют нас, потрясают, возвышают. Улавливаем ли мы в величественных, приводящих в волнение судьбах эхо – свою долго не признаваемую тоску? Переживаем ли возрождение пафоса? Подлинного, вызванного к жизни страстями? Перед нами очень давняя судьба женщины, она любит, когда ей нельзя любить, она отвергнута, страсть ее самоотречения превращается в ярость уничтожения; нам открыли первородную судьбу этой Федры, этого Ипполита, мир древнего мифа о Тезее и его роде – в нас есть место для этого мира. В нас бурей врывается высшего достоинства песнь о гибели четверых. В нас вторгаются состояния крайней безнадежности женщины и бередят наши собственные раны:

«И я живу!
Я в тягость! И еще могу
поднять глаза на то священное светило,
От коего идет мой чистый род.
Мой прародитель –
Отец, верховный Бог Олимпа,
Ему и предкам всем видна я.
Где скрыться мне?..»[37]



А. Гюнтер.
Около 1926.
Фото Г. Йонас

Чем поражает нас это извержение чувств? Колоссальной становится борьба человека с богами. С невидимыми призраками судьбы. Вину взвалил на себя человек. Но он несет свою вину и принимает свою судьбу достойно – дает ей, всей целиком, ворваться в его жизнь, позволяет себе нестись в безграничность, и кончается это только – в смерти.

Когда еще чужому театру удастся очаровать нас так, как «Федре» в воплощении русских! Неслыханное театральное событие открыло нам почти забытый мир.

В Москве Наполеон I одарил *Comédie-Française*, которая создала и сохранила стиль классической французской трагедии, основным законом – замечательным декретом от 15-го октября 1812 года[38]. Теперь московский театр преподнес ренессанс великому французскому классику Расину – удивительная судьба. Ведь таировская «Федра» сделала классика вновь интересным. Лишь при таком усилении стиля в жесте и декламации, только на этой самой ненатуралистической сцене мира, по-видимому, мыслимо возрождение расиновской трагедии. Окольным путем через Восток она взвилась ввысь. Русифицированная французская классика? Перенесение французского театра эпохи барокко на кубистическую сцену? «Федра» Таирова и Алисы Коонен пришла еще с более дальнего востока. Грандиозный красный плащ Федры, маска

А.Г. Коонен – Федра

вместо лица (на сей раз в ней нельзя было найти даже следа сходства с обликом актрисы Коонен); поза, опирающаяся на высокие подошвы сандалий, как на основание; размашистые, подвижные и извивающиеся жесты всего тела – везде оживает японское видение человека. Показаны полные загадок движущиеся образы японского искусства Шуншо[39], Шараку[40], Утамаро[41], Хокусая[42] – тайной их способа самовыражения полон ряд женских созданий русского театра «Федры»[43]. И в образах мужчин настолько сильны азиатско-восточные черты, что фигуры Расина почти скрыты ими, когда не выявляются в словах.

Греческая античность, питавшаяся азиатской мифологией, – через классическую поэзию Франции – сегодня возрожденная азиатским духом. Какое превращение?

Постановка «Федры» в таировской режиссуре, оформлении и костюмах Веснина[44], исполнении ролей Коонен, Позоевой (Энона), Маркс[45] (Арикия), Церетелли (Ипполит), Эггертом (Тезей), Аркадиным[46] (Терамен) представляет собой самое строгое и законченное произведение Московского Камерного театра из всех, с которыми мы познакомились. Пламенно-сверкающая «Саломея»[47], веселый играющий цирк «Жирофле-Жирофля», теперь точно очерченная, великолепная структура «Федры». Подъем, кажущийся почти немыслимым. Алиса Коонен: Саломея, Жирофле-Жирофля и Федра. Событие, какого мы никогда не увидим снова в театре. Что значат все аплодисменты, все благодарности для этой встречи[48]!

Публ., предисл. и коммент. С.Г. Сбоевой

1 *Boissy Gabriel.* «Phèdre» selon le Théâtre Kamerny // *Comœdia*. Paris, 1923. 12 mars. № 3738. P. 1.

2 *Günther Alfred*. Moskauer Kammertheater. Drittes Gastspiel im Neustädter Schauspielhaus. «Phädra» // *Dresdner Neueste Nachrichten*. 1923. 17.Juni. № 138. S. 2.

3 *Офросимов Ю.* Прекрасная ненужность. (О Камерном театре) // *Руль*. Берлин, 1923. 18 апр. № 724. С. 2–3.

4 *Boissy Gabriel.* Op. cit.

5 *Cocteau Jean*. Phèdre chez Tairoff // *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*. Paris, 1923. 17 mars. № 22. P. 1.

6 *F.S.* Deutsches Theater. Rasines «Phädra» von Moskauer Kammertheater // *8-Uhr-Abendblat*t. Berlin, 1923. 16.Apr.

7 *Martini-Laßmann R.* Das Moskauer Kammertheater in Münchener Schauspielhaus. Fünfter Abend; «Phädra» // *Rote Bayern Fahne*. München, 1923. 25–26.Mai.

8 См.: Courrier des Théâtres. Théâtre des Champs-Elesées // *Comœdia*. Paris, 1923. 6–20 mars. №№ 3732–3748.

9 См.: *Dresdner Neueste Nachrichten*. 1923. 10.Juni. № 132. S. 15; 15.Juni. №136. S. 4; 16.Juni. № 137. S. 4.

10 *Boissy Gabriel.* «Phèdre» selon le Théâtre Kamerny // *Comœdia*. Paris, 1923. 12 mars. № 3738. P. 1. Статья публиковалась в России в вольной передаче, с пропусками – см.: *Буасси Г.* «Федра» в Камерном театре // *Театр и музыка*. М., 1923. № 35. 9 окт. С. 1107–1108. (Переводчик не назван.) *Буасси* (*Boissy*) *Габриэль* (1879–1949) – французский писатель, театральный

критик, редактор, историк, поэт, переводчик. С начала 1900-х гг. жил в Париже, прослушал курсы лекций в Сорбонне, Колледже де Франс и Школе Лувра. В 1902 г. заинтересовался фестивалем оперы и классической музыки *Chorégies* в древнем римском театре Оранжа (I в. до н.э.). Стал стержнем движения за реставрацию театра и куратором драматических фестивалей в Оранже, где выступали ведущие актеры, включая С. Бернар в роли Федры (1903). Со временем получил признание как устроитель множества спектаклей под открытым небом, опиравшихся на греческие традиции. Вместе с актером и драматургом А. Дармоном открыл *Théâtre de la Nature de Champigny*, участник создания театров в Тулузе, Памье, Каркасоне и других.

Одновременно Буасси печатался в газете *Excelsior*, руководил театральным изданием *L'Album comique* (1907–1909), писал для *Mercure de France*. С 1914 г. постоянным местом его работы (с перерывом в годы войны) стала целиком посвященная искусству газета *Comœdia*: он вошел в состав редакции, с 1925 до закрытия 17 августа 1944 г. был ее главным редактором и автором. Опубликовал около тысячи газетных статей.

Основные сочинения: «Драматургия Оранжа» (1907); «Избранные мысли королей Франции» (1920); «Стансы смертного смеха: псалмы для сна, сборник стихов» (1930); «Секрет мистраля: очерк кельтских и средиземноморских основ французской эстетики» (1932); «Пророчества для Франции» (1940).

Неиссякаемое внимание к Средиземноморью отличало деятельность Буасси. Приверженец Греции, где зарождалась европейская цивилизация, читал ее великих авторов в подлиннике. Воодушевляясь театром и политической философией, перевел на французский «Юлия Цезаря» У. Шекспира для *Arènes de Lutèc* (1937), «Эдипа царя» Софокла для *Théâtre d'Orange* (1941), «Троянок» Сенеки для *Palais de Chaillot* (1942), сделал вольное переложение пятиактной «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло для радио и пьесы «Клавиго» И.В. Гёте.

Буасси участвовал в боевых действиях Первой мировой войны, был тяжело ранен. Сразу по ее окончании возглавил информационный отдел газеты *L'Intransigeant* и вместе со скульптором Г. Кальве осуществил идею зажечь постоянно горящий огонь под Триумфальной аркой Парижа у Могилы Неизвестного солдата.

Наследие Буасси – офицера Почетного легиона, включающее собранную им богатейшую библиотеку (основные области знаний – театр, литература, история, а также философия, изобразительное искусство,

музыка), хранится в библиотеке Межан города Экс-ан-Прованс.
См.: *Thomas Louis*. Gabriel Boissy // *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*. Paris, 1930. 31 mai. № 398. P. 10; https://en.wikipedia. org/wiki/Chorégies_d%27Orange (05.02.2021); https://fr.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Boissy (29.01.2021).

[11] Пеласги – древний народ, населявший Грецию до возникновения Микенской цивилизации (ранее XVI в. до н.э.) и постепенно переходивший на греческий язык – см. *Lochner-Hüttenbach F.* Die Pelasger. Arbeiten aus dem Institut für vergleichende Sprachwissenschaft in Graz. Wien: Gerold, 1960.

[12] Томирис (около 570–520 г. до н.э.) – царица массагетов, скифского кочевого скотоводческого народа.

[13] Буасси упоминает зал Национального музея археологии в Афинах, названный в честь Миррины. Наиболее важный его экспонат – беломраморный лекиф с рельефом, на котором Гермес и трое родственников сопровождают молодую женщину Миррину в царство Аида. Миррина к тому же – одна из героинь комедии Аристофана «Лисистрата».

[14] Речь идет о вазописи, созданной на территории Греции в период микенской культуры (примерно XVI–XI вв. до н.э.).

[15] Астианакт (властелин города) – в древнегреческой мифологии прозвище малолетнего сына Гектора и Андромахи, Скамандрия, убитого греками при падении Трои.

[16] Буасси цитирует строки стихотворения Ж.-М. де Эредиа «Самурай» из сборника *Le Trophées* (1893).
Эредиа (*Heredia*) *Жозе-Мария* де (1842–1905), французский поэт кубинского происхождения.

[17] Даймё – японские крупные феодалы, в буквальном переводе – землевладельцы.
Какемоно – настенное украшение: развернутый свиток – полоса бумаги или шелка, наклеенная на специальную основу, с деревянными валиками сверху и снизу, на которую нанесены рисунок и иероглифы.
Нара – одна из древних столиц Японии (710–794); единственная сохранившая первоначальный облик, в том числе древние монастыри со множеством художественных ценностей.

[18] Лекифы – появившиеся в VI в. до н.э. древнегреческие сосуды с узким горлом для хранения ароматизированных масел.

[19] *Коонен Алиса Георгиевна* (1889–1974) – с 1914 по 1949 г. ведущая актриса Московского Камерного театра.

[20] *Церетелли Николай Михайлович* (наст. имя *Саид Мир Худояр Хан*; 1890–1942) – актер театра и кино, режиссер, чтец. С 1916 по 1928 (кроме сезона 1924/1925) входил в труппу Таирова. В дальнейшем занимался по преимуществу режиссурой. Сначала в Московском театре оперетты; с 1929 по 1934 г. в Большом театре, поставил оперу А.С. Даргомыжского «Русалка» (1931). В 1940–1941 гг. режиссер Ленинградского театра Комедии. Снялся в двадцати семи немых фильмах (1915–1927).

[21] *Позоева Елена Васильевна*, наст. фам., имя и отч. *Позоян Хехине Барсеховна* (1893–1977) – актриса. Училась в Школе С.В. Халютиной. Входила в труппу Камерного театра с 1914 по 1924 г., прошла его школу. Основными ролями Позоевой были Анасуйя, подруга Сакунталы («Сакунтала»); Иродиада («Саломея»); Мара («Благовещение»); Энона, рабыня Федры («Федра»); Сусанна, вавилонская львица («Вавилонский адвокат»). Затем выступала в театрах крупных советских городов, работала в московском Рабочем передвижном театре (с 1928), Бакинском русском драматическом театре.

[22] *Эггерт Константин Владимирович* (1883–1955) – актер, режиссер театра и кино. С 1912 г. актер МХТ. Осенью 1917 перешел в общество «Камерный театр»; исполнял роли второго солдата («Саломея»); Узбека, хана Татарии («Голубой ковер»); Танкреда, брата короля («Король-Арлекин»); Томаса Поллока («Обмен»). Через год переселился в Калугу, служил актером и режиссером. Сезон 1919/1920 г. выступал в Московском театре ХПСРО, затем возглавил Театр Рогожско-Симоновского района. Зимой 1921 г. вернулся к Таирову, с успехом играл Тезея («Федра»), иногда Мурзука («Жирофле-Жирофля»). Во время зарубежных гастролей МКТ 1923 г. получил предложение войти в труппу и стать режиссером московского Малого театра и прервал поездку. С августа 1923 по сентябрь 1924 г. актер Малого театра. В следующем сезоне Эггерт преобразовал созданную им студию в Новый драматический театр, был его режиссером. С 1924 г. снимался в кино, занимался кинорежиссурой.

[23] *Лёкен* (*Lekain*) *Анри-Луи*, наст. фам. *Кен* (*Cain*; 1729–1778) – французский актер, режиссер, реформатор театра. Крупнейший трагик просветительского классицизма. Талант выпускника колледжа Мазарини сразу распознал Вольтер и получил для него разрешение на дебют в *Comédie-Française*. Лёкен одним из первых во Франции стал прислушиваться к партнеру и пантомимически отзываться на его слова; главное же, он реформировал дикцию: доносил до зрителя нюансы мысли, воплощал акценты поэзии. Его голосоведение и пластика по-прежнему были

величавыми, а публикой воспринимались как естественные. См.: https://fr.wikipedia.org/wiki/Lekain (02.02.2021). С 1759 г. трагик участвовал в работе над постановками *Comédie-Française* по указаниям Вольтера, который передал ему свои режиссерские права. Лёкена считают прямым предшественником «актера французской революции» Ф.-Ж. Тальма.

[24] *Тальма* (*Talma*) *Франсуа-Жозеф* (1763–1826) – французский актер, педагог, реформатор театра. С 1787 по 1791 г. и с 1799 г. до конца жизни входил в труппу *Comédie-Française*, в 1791–1798 возглавлял *Théâtre de la République*. Взгляды актера на театральное искусство складывались под воздействием идей французских и английских просветителей. По мнению европейских историков театра, участие в реформах актерской декламации, костюма и сценического оформления сделали Тальма ведущим предвестником французского романтизма и реализма. Актер и профессор драматического класса Консерватории (с 1806), Тальма снизил уровень отвлеченности классицизма от исторического времени и пространства, стремился выразить идею пьесы с помощью сильного чувства. Переменой ритма он намеренно нарушал общепринятую монотонность декламации, усиливал динамику регулярного актерского жеста. В классической национальной драме и переводах Шекспира требовал, чтобы при расстановке пауз актеры следовали смыслу речи, а не размеру стиха.

[25] «Прометеида», трилогия Эсхила: трагедии «Прометей прикованный», «Прометей освобожденный» (пьеса сохранилась фрагментарно) и «Прометей-Огненосец» (не сохранилась). Представлена в 444–443 гг. до н.э.

[26] «Орестея», тетралогия Эсхила: трагедии «Агамемнон», «Хоэфоры» и «Эвмениды», а также утраченная сатировская драма «Протей». Представлена в 458 г. до н. э.

[27] Минос – в греческой мифологии один из трех сыновей Зевса и Европы, царь Кноса, города на острове Крит, отец Федры. После смерти один из судей душ умерших.

Федра смотри не ввысь, а вниз, ее тело «*припадает к земле*», ее речь, ее руки не устремлены в небо – при жизни она вступает в царство Миноса. Тот же смысл развитию образа в последних актах придавал А.Я. Левинсон: «…Федра – Коонен видит Миноса, судящего мертвых; руки ее переплеснули через острую грань площадки; и под невысокой ступенькой подлинно открывается бездна, шевелится древний хаос!»

(*Левинсон Андрей*. Русская Федра // *Звено.* Париж, 1923. 26 марта. № 8. С. 2).

[28] Перевод с французского Б.Е. Грачева, литературная редакция С.Г. Сбоевой.

[29] *Cocteau Jean*. Phèdre chez Tairoff // *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*. Paris, 1923. 17 mars. № 22. P. 1. Статья Кокто публиковалась в России – см.: Портреты-воспоминания / Сост., предисл. и коммент. В.С. Кадышев; пер. с франц. В.С. Кадышева и Н.С. Мавлевич. М.: Известия, 1985. С. 119–121. Тот же перевод был републикован к 100-летию А.Г. Коонен (под другим названием, с опечатками) – см.: «Федра» – шедевр // Театральная жизнь. М., 1989. № 23. С. 12 и в многосоставном сборнике (снова в разделе «Портреты-воспоминания») – см.: Петух и арлекин / Сост., предисл. и избранные примеч. М.Д. Яснова. СПб.: Кристалл, 2000. С. 778–780.

Кокто (Cocteau) Жан (1889–1963) – французский поэт, прозаик, драматург, либреттист, живописец, художник театра, режиссер театра и кино, сценарист. В 1909 г. опубликовал первый сборник стихов «Лампа Аладдина». Встреча с С.П. Дягилевым в 1912 г. и работа над балетом «Синий бог» привели Кокто к поискам в области кубизма и футуризма. Позднее, после премьеры «Парада» в Русских балетах, – к сотрудничеству с представителями дадаизма, сюрреализма и в 1921 г. с группой композиторов-новаторов «Шестерка».

Кокто – автор многих балетных либретто, сюрреалистических пьес, книг и статей о театре. Среди его театральных работ 1920 – 1930-х гг. либретто «Синий бог» на музыку Р. Хана (1912) и «Парад» на музыку Э. Сати (1917); либретто и текст к балету «Новобрачные у Эйфелевой башни» с музыкой Ж. Орика, А. Онеггера, Д. Мийо, Ф. Пуленка, Ж. Тайфера и выступление в качестве рассказчика (1921, Шведские балеты); одноактная трагедия «Антигона» по Софоклу, создание масок (1922, *Théâtre de l'Atelier* Ш. Дюллена); замысел балета по мотивам картин А. Ватто – осуществлен в «Ланях» на музыку и либретто Ф. Пуленка (1924, Русские балеты Дягилева); драма в 5-и актах, 23-х картинах «Ромео и Джульетта» по У. Шекспиру с музыкой Р. Дезомьера, постановка спектакля и исполнение роли Меркуцио (1924, *La Cigale*); либретто балета «Голубой экспресс» на музыку Д. Мийо (1924, Русские балеты); драма «Орфей» по мотивам древнегреческого мифа (1926, *Théâtre des Arts* Ж. Руше, труппа Ж. Питоева); либретто оперы-оратории для солистов, хора, чтеца и симфонического оркестра

«Царь Эдип» по Софоклу в 2-х действиях на музыку И.Ф. Стравинского (1927 – концертное исполнение, 1928 – сценическое воплощение, Русские балеты); одноактная пьеса «Голос человека» (1930, *Comédie-Française*, постановка Ж.-П. Ларуи); пьеса в 4-х актах «Адская машина» по «Эдипу царю» Софокла (1934, *Comédie des Champs-Élysées*, труппа Л. Жуве); одноактная трагедия «Царь Эдип» (1937, *Nouveau Théâtre Antoine*).

Примечательно: Кокто осуществил собственную версию трагедии «Федра» в неоклассицистском балете на музыку Ж. Орика. Премьера состоялась 14 июня 1950 г. в *Opéra de Paris*. Либретто Ж. Кокто. Занавес, декорации и костюмы Ж. Кокто. Балетмейстер – С.М. Лифарь. В главных партиях выступали Т.В. Туманова – Федра и С.М. Лифарь – Ипполит, во всех остальных – французские танцовщики.

Кокто – автор выдающихся эссе о Л. да Винчи, П. Сезанне, П. Пикассо, М. Прусте, И.Ф. Стравинском, С.П. Дягилеве и других. Среди поставленных им фильмов «Красавица и чудовище» (1946), «Орфей» (снят в 1949, премьера в 1950), «Завещание Орфея» (1960).

Всесторонне одаренный, рвущийся за рамки привычного, Кокто оказал большое влияние на культуру своего и последующего времени. С 1955 г. был членом Французской академии и Королевской академии французского языка и литературы Бельгии. Командор ордена Почетного легиона Франции, член Академии Малларме, Немецкой и Американской академий. Наследие Кокто – рукописи, переписка, фотоматериалы и прочее – хранится в Исторической библиотеке Парижа.

См.: Romeo et Juliette de M. Jean Cocteau. *La Cigale* // *Comœdia*. Paris, 1924. 4 juin. № 4185. P. 6; https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Cocteau (27.01.2021); http://corpsetgraphies. fr/s-phedre-3.php (30.01.2021).

[30] «Антигона» – версия трагедии Софокла – написана Ж. Кокто в 1922 г.; автор называл ее «сокращением» древнегреческой трагедии. Кокто любил говорить: «Оригинальный художник лишен способности копировать. Поэтому он должен копировать только оригинально» (*Cocteau Jean*. Le Coq et l'Arlequin. Paris: Éditions de la Sirène, 1918. P. 50). «Латинизация» у этого новатора призвана была вернуть к жизни мифологические сюжеты; интерес к ним отличал его и в 1920-е, и в 1930-е гг. Впервые «Антигона» Кокто показывалась 20 декабря 1922 г. в *Théâtre de l'Atelier*. Постановка Ш. Дюллена. Декорации П. Пикассо, костюмы Г. Шанель, маски Ж. Кокто. Музыка А. Онеггера. Антигона – Ж. Атанасиу, Креон – Ш. Дюллен, Тиресий – А. Арто, хор – Ж. Кокто.

[31] «Жирофле-Жирофля» – оперетта Ш. Лекока. Текст А.М. Арго и Н.А. Адуева. Постановка А.Я. Таирова. Художник – Г.Б. Якулов. Премьера 3 октября 1922 г.

[32] *Подобное произведение – результат двенадцати лет работы* ... По-видимому, Кокто ведет речь о периоде совместного творчества Таирова и Коонен – с момента знакомства в Свободном театре (1913) до гастролей в Париже (1923) – и на год ошибается.

[33] Во Франции в 1920-е гг. гиньолем именовали совокупность пьес, спектаклей и сценических приемов, изображающих разного рода преступления. Название в данном случае связано с популярным в начале XX в. парижским театром *Grand Guignol* (1898–1963), воплотившим новый театральный стиль – «гран-гиньольный» или «театр ужасов». В его репертуар входили как однодневки на злобу дня, так и переделки классики, в 1910–1920-е гг. особым успехом пользовались пьесы А. де Лорда, прозванного «князем ужаса».

Кокто называет «Федру» Таирова «царственным гиньолем», ведет ее происхождение от древнего греческого и японского искусства и представляет как уникальную, театром созданную современную трагедию.

[34] Перевод с французского Б.Е. Грачева, литературная редакция С.Г. Сбоевой.

[35] *Günther Alfred*. Moskauer Kammertheater. Drittes Gastspiel im Neustädter Schauspielhaus. «Phädra» // *Dresdner Neueste Nachrichten*. 1923. 17.Juni. № 138. S. 2. На русском языке статья публикуется впервые.

Гюнтер (*Günther*) *Альфред Отто Гуго* (1885–1969) – немецкий поэт, журналист, литературный и театральный критик, редактор, переводчик. В 1908 г. издал первый сборник стихов «Феникс» и эпистолярное произведение «О Боге и женщинах» в стилистике экспрессионизма. С 1913 по 1929 г. редактор литературного отдела газеты *Dresdner Neueste Nachrichten*, публиковал в ней критические статьи (иногда под псевдонимом *ag*) и собственные стихи. Сотрудничал с поэтами и художниками экспрессионистами, включая К. Феликсмюллера, О. Кокошку и В. Газенклевера, с журналами *Menschen*, *Die Neue Schaubühne* этого направления и другими. Член литературных объединений Дрездена. С 1929 по 1933 г. шеф-редактор издательства *Reclams Universum*, затем независимый писатель и журналист. Во время национал-социализма получил запрет на публикации. До сентября 1938 г. был фотографом. В 1940 г. переехал в Штутгарт, работал в издательстве *Rowohlt* (1941 –

1943). По окончании Второй мировой войны – старший редактор *Die Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart* (до 1955), переводчик с английского и французского языков, куратор ряда книг. См.: https://de.wikipedia.org/wiki/Alfred_Günther (05.01.2021).

[36] Перевод «Федры» Ж. Расина – последнее завершенное произведение Ф. Шиллера.

[37] Гюнтер приводит фрагмент «Федры» Расина в переводе Шиллера. Перевод на русский язык С.Г. Сбоевой.

[38] 15 октября 1812 г. Наполеон I находился в Москве и там утвердил устав театра *Comédie-Française*, который с некоторыми поправками действует до сих пор.

[39] *Шуншо – Кацукава Сюнсё*, чаще просто *Сюнсё*, настоящее имя *Кацумиягва Юсуке* (1726–1793) – японский художник и гравер в стиле укийё-э периода Эдо, основоположник и ведущий представитель школы Кацукава. Известен, прежде всего, как создатель новой формы гравюры – изображений актеров театра Кабуки. Он впервые запечатлел не только театральный образ, но и отличительные черты того или иного исполнителя роли, а также актеров перед началом спектакля в гримерной. Картины художника с изображением красивых женщин, хотя и менее известны, признаны искусствоведами лучшими во второй половине XVIII в.

Укийё-э – образы изменчивого мира (буквально «плывущий мир») – направление в изобразительном искусстве Японии, начиная с периода Эдо. Основной вид ксилографии в этой стране, доступный по цене вследствие массового производства.

[40] *Шараку Тосюсай* (настоящее имя и годы жизни неизвестны) – японский художник-портретист периода Эдо, мастер гравюры укийё-э. Творческая активность приходится на 1794–1795 гг. Первые гравюры Шараку – карикатурные бюсты актеров Кабуки. Вторая серия – портреты актеров во весь рост. Шестьдесят гравюр третьего периода посвящены театру Кабуки и четыре – теме сумо. Последняя серия из двенадцати рисунков представляет борцов сумо и актеров. Наиболее ценны картины первого периода, где в преувеличении оригинально выражены черты исполнителей главных ролей. Искусство Шараку высоко оценивалось в Европе, но в Японии не принималось.

[41] *Утамаро Китагава*, наст. имя *Нобуёси* (1753–1806) – японский художник, один из самых почитаемых создателей гравюр и картин

укиё-э на дереве. Заслужил известность в начале 1790-х гг. портретами красавиц с преувеличенно удлиненными чертами лица; впервые выполнил гравюры погрудных женских портретов. Утамаро – один из немногих представителей этой школы, прославившихся в Японии при жизни. Его работы (известно более 2000 гравюр) в Европе были признаны в середине XIX в., наибольший интерес вызвали во Франции.

[42] *Кацусика Хокусай*, чаще просто *Хокусай* (1760–1849) – японский художник, гравер, поэт, иллюстратор. Ученик студии Кацукавы Сюнсё. С произведений Хокусая, как и Утамаро, началось знакомство европейцев с гравюрой Японии. Ею увлекались братья Э. и Ж. Гонкуры, Э. Золя, Э. Мане, Э. Дега, К. Моне, В. Ван Гог.

[43] В 1928 г. театр Кабуки показывал спектакли в Москве, и участники поездки увидели таировскую постановку 1926 г. «Любовь под вязами» по Ю. О'Нилу. Руководитель турне, прославленный актер Кабуки Садандзи Итикава II включил в свою книгу следующие строки: «Мы не можем описать того единодушного восхищения, которое мы испытали в этот вечер от игры Алисы Коонен, от этой тончайшей углубленной игры, преисполненной тщательной отделки, от этой изображенной ею мрачной страсти, силы, общего облика. Вместе с Икэда [крупнейший драматург и театровед Японии (здесь и далее комментарий Н.И. Конрада). – *С.С.*] мы признаем, что это первая артистка в Европе. Кидо [вице-директор театрального концерна Японии] же заверил, что при той силе очарования, которая исходит от нее, имели бы большую ценность ее гастроли в Японии» (Выдержки из книги Садандзи Итикавы II «Путешествие театра Кабуки и Итикавы Садандзи» – о спектакле Камерного театра «Любовь под вязами» и об игре А.Г. Коонен, пер. Н.И. Конрада, 1928 г. // РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 436. Л. 1–4).

[44] *Веснин Александр Александрович* (1883–1959) – архитектор, живописец-авангардист, художник и архитектор театра, педагог, теоретик конструктивизма. С 1920 г. сотрудничал с Камерным театром: создал свою первую кубистическую композицию для сцены – «Благовещение» П. Клоделя и предварительные эскизы к шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта» (поставлена Таировым в декорациях А.А. Экстер), организовал сценическое пространство спектаклей «Федра» Ж. Расина и «Человек, который был Четвергом» по одноименному роману Г.К. Честертона. В 1925 г. на Международной выставке декоративных искусств и

промышленного модерна в Париже работы художников МКТ – Веснина, В.А. и Г.А. Стенбергов, Экстер, Г.Б. Якулова – были удостоены Большого приза. Веснину вручили также два почетных диплома по секциям «Архитектура» и «Искусство театра» – см.: Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Liste des récompenses. Paris: Imprimerie nationale, 1925.

[45] *Маркс* (урожд. *Степанова*) *Галина Константиновна* (1900–?) – актриса. В труппу Камерного театра входила с 1921 по 1924 г. Среди ролей: маска («Ромео и Джульетта»); герцогиня Атенаиса д'Омон («Адриенна Лекуврёр»); Коломбина («Принцесса Брамбилла»); Арикия («Федра»); Анна («Синьор Формика»). С 1924 г. актриса МХАТ Второго, первый сезон выступала под фамилией Степанова. В сезоне 1930/1931 г. перешла в Московский рабочий художественный театр.

[46] Аркадин *Иван Иванович* (1878–1942) – актер театра и кино. С 1908 по 1913 г. работал в Общедоступном театре при Лиговском народном доме и Первом передвижном драматическом театре П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской (Петербург). С 1914 по 1938 г. актер Камерного театра.

[47] «Саломея» О. Уайльда, перевод К.Д. Бальмонта. Постановка А.Я. Таирова. Декорации А.А. Экстер по макету Экстер и Таирова, костюмы по эскизам Экстер. Музыка И.И. Гютеля.

[48] Перевод с немецкого Б.Е. Грачева, литературная редакция С.Г. Сбоевой.

Скитания «Габимы»

Из писем Л.М. Пудаловой (1926–1928)

На протяжении московских сезонов (1917–1926) актеры «Габимы» жили мыслями о «земле обетованной». За это, как и за желание играть на «реакционном» иврите, языке Библии, были нещадно биты ортодоксальными коммунистами из ЦБ Евсекций. «Габима» мечтала о библейских спектаклях. Но главный библейский сюжет она воплотила в собственной судьбе, вплоть до исхода и скитаний. Только скитаться пришлось не в пустыне.

В 1926 г. труппа отправилась на зарубежные гастроли, которые поначалу складывались триумфально. Начались они в Риге, потом последовали Варшава, Краков, Вена. Летом 1926 г. «Габима» выступала в Париже, затем совершила турне по Германии.

Среди поклонников театра оказались Альберт Эйнштейн и Мартин Бубер, Гордон Крэг и Макс Рейнгхардт, Шон О'Кейси и Тайрон Гатри, Артур Шницлер и Франц Верфель, Бруно Вальтер и Томас Манн.

7 декабря 1926 г. театр прибыл в Нью-Йорк. И снова замелькали города: Филадельфия, Бостон и др. С июля 1927 г. – вновь кружение по Европе (Германия, Чехословакия, Австрия). Через Марсель и Загреб путь ведет габимовцев в Палестину.

Наум Цемах, основатель театра, с группой актеров остался в США (1927). С 1913 г. водивший свой театральный народ по городам и весям, он не вошел с ним в «землю обетованную».

После раскола в 1927 г., когда одни остались в США, а бóльшая часть труппы вернулась в Европу, ее ждали новые испытания. В два приема (1928, 1932) театр покинула еще одна группа актеров, возвратившихся в Советский Союз. Одни уезжали по идейным причинам. Другие возвращались потому, что у них в Москве оставались родные и близкие, разлука с которыми становилась непереносимой.

Среди последних была и молодая актриса Любовь Михайловна Пудалова (1900–1989), чья интенсивная переписка с семьей этого периода сохранилась и была любезно предоставлена мне сыном Л.М. Пудаловой – В.Г. Ротштейном.

Любовь Пудалова пришла в «Габиму» в 1920 г. Ролей у нее было немного. Главной всегда оставалась Марта-блудница в «Вечном жиде» Д. Пинского (режиссер В.Л. Мчеделов). Во время парижских гастролей князь Сергей Волконский дал ей весьма высокую оценку. Затем последовало несколько вводов. Среди них Лиззи в «Потопе» Х. Бергера (режиссер Б.И. Вершилов) и Дрейзл («Гадибук», режиссер Е.Б. Вахтангов).

Актриса Пудалова, воспитанная в достаточно ассимилированной среде, сохраняла независимый нрав и трезвый, ироничный взгляд на вещи. Она не разделяла общей одержимости идеалами «библейского театра», но была надежным товарищем в театральном деле. Взятые на себя обязательства выполняла до конца. Только этим объясняется то, что в Москву актриса вернулась в 1929 г., а не раньше, как неоднократно порывалась.

Л.М. Пудалова.
Рига. 1926.
Фотографии из семейного архивов Пудаловых-Ротштейн

Ее письма – явление на грани быта и искусства. В них сказывается, прежде всего, актерский дар, актерская наблюдательность, понимание того, что вспыхивающие и угасающие впечатления нужно фиксировать немедленно, потому что уже к вечеру они выветриваются. Пудалова пишет письма в открытой форме лирического дневника. В них складывается хроника гастролей «Габимы» со взлетами, падениями и внутренними конфликтами, ставящими труппу на грань гибель. Возвращение театра в Европу не решило основных вопросов. Весь репертуар состоял из спектаклей, поставленных московскими режиссерами. Своих режиссеров сформировать еще не удалось, и потому все надежды были обращены в сторону Москвы.

Ожесточенные споры буквально раздирали театр. Одни видели спасение театра в Палестине, другие предлагали вернуться в Москву и, отказавшись от иврита, играть на идише. Третьи видели «Габиму» бродячей труппой с главным представительством в Берлине.

Письма Л.М. Пудаловой из гастрольной поездки полны бытовых зарисовок жизни советских актеров, с неохотой сбрасывающих привычные толстовки и осваивающих вечерние туалеты, ошеломленных сверканием европейских и американских городов, открывающих красоту обнаженного женского тела в «Мулен Руж», «Фоли Бержер».

Свои письма, предназначенные всей семье, Пудалова адресовала на имя отца Михаила Иосифовича Пудалова. Внутри текстов встречаются фрагменты, предназначенные тому или иному члену семьи персонально.

1.
Рига
29 января 1926 г.
12 часов ночи

<…> В день приезда рано утром была грандиозная встреча устроена, все газеты на всех языках с ума сошли, пишут только о нас. И вместе, и в отдельности, и как угодно. В вечер первого спектакля[1] наше полпредство прислало нам огромную корзину красных роз, оттененных немного сиренью и чем-то еще. И на алой ленте теплое приветствие. Оно же устраивает для нас банкет. <…>

2.
2 февраля 1926 г.
Рига

<…> Пишу между двумя спектаклями. Только что вернулась из театра после обеда. Был «Вечный жид», а вечером «Гадибук» играем. Успех. Всякие интервью. И обо мне пишут. И меня интервьюировали. Всякие биографические сведения. Я пришлю вырезки. Так хочется показать вам, что я купила. Всякие мелочи. Ни платья, ни пальто еще не делала. Рига очень приятный город. О людях лучше не буду говорить. Были на банкете в полпредстве. Было очень ужасно приятно. Там читаю газеты.

Нужны всякие вечерние туалеты – замучили банкетами. <…>

3.
8 февраля 1926 г.
Ковно

<…> Ничего ни интересного, ни хорошего нет ни в Риге, ни тем более здесь. Пробудем тут до 15.II и потом обратно в Ригу, откуда в Варшаву. Ой, если в Ревель, Двинск, я прямо с ума сойду, до того противно. Успех и художественный, и материальный. Шуму – масса. Смотрят на нас, как в музее. Нельзя никуда показаться. Сначала – смешно. А теперь – злюсь. Словом, пока умираю хочу в Москву. Не знаю, что будет в Берлине, Париже. <…>

4.
15 февраля 1926 г.
Ковно

<…> Я ни в чем не нуждаюсь. Только в платье. Думаю, в Варшаве сделаю. И пальто там. А то на этих бесконечных банкетах прямо беда.

Надо иметь черт его знает сколько вечерних туалетов, а я в шевиотовом платье. (Есть и белье, и чулки, и туфли.) А кроме вечерних, всякие утренние, послеобеденные и т.д. и т.д. Оказывается, что иначе просто нельзя, недопустимо совершенно серьезно, категорически. Вот смех-то. Здесь еще ничего, а дальше, говорят, – ужас в этом смысле. Беда. Нас это и занимает, и злит. Мужчины ругаются: привыкли к толстовкам и кепкам – вдруг смокинги и шляпы. Смешные. Ничего не поделаешь. <…>

5.
13 мая 1926 г.
Четверг. Вечер
Lwow

<…> Маршрут: отсюда 19-го мая обратно в Краков на четыре дня. (Там, видите ли, дела хорошие, и, кроме того, обижены, что только четыре раза играли.)

Оттуда 23 или 24-го мая в Вену на две недели, где 28-го первый спектакль. Сегодня играли сотый спектакль в поездке, из которых 51 раз – «Гадибук». Обалдели.

6.
18 мая 1926 г.
Lwow

<…> Завтра утром уезжаем отсюда в Краков на 5 дней. 24-го, ну, может, 25-го мая будем уже в Вене. Там спектакль назначен на 29-е мая – день смерти Е.Б. Вахтангова. Играть мы там будем в *Karl-Theater*, говорят, изумительный театр – 2,5 тысячи мест. Пробудем там 3 недели. Думаю, не меньше. Оттуда в Париж тоже на 3 недели. Вот это должно быть интересно. <…>

7.
13 июня 1926 г.
Paris

<…> Вчера была в *Opéra Comique*. Давали «Паяцы» и «Богему». Конечно, спектакль средний, да еще какой средний. Певцы тоже весьма средние. Но народу – тьма, сверху донизу, хлопают, слушают внимательно. Прямо завидно. Тут уж прямо надежды нет, что что-нибудь понравится, а люди, притаив дыхание, сидят. Французы – экспансивный, темпераментный народ. Туалеты чудесные. Надо еще в *Grand Opéra* пойти.

Л.М. Пудалова.
Ницца. 1926

Говорят, другой такой залы в мире нет. Любят, очевидно, музыку тоже. Говорю тоже, потому что в Вене люди невероятно музыкальны. В опере или в оперетке люди сидят с нотами. Поют сей же час всю увертюру, все мелодии, схватывают моментально. Сидят и поют. А в антракте так на занавес экраном дают слова какой-то арии или сцены, и все поют со словами. <…>

Познакомилась с Бальмонтом и Куприным у Сусанны[2] на файв-о-клоке. Ничего нового о них сказать не могу. Все вы знаете. У нее знакомство с высшим светом. Чудесная женщина. <…>

8.

22 июня 1926 г.

Paris

<…> Какие здания! Какая Опера! *Place de l'Opéra, Rue de la Paix*, Булонский лес, Champs Élysées. Я пока живу в гостинице близ Монмартра. Думаю, переходить в частную квартиру. Отели в Париже – дома свиданий.

Но город, город.

Пафосный город. Пафос. Вчера была в *Moulin Rouge*. Сейчас пойду в *Folies Bergère*. Сейчас на Эйфелеву башню. <…>

Единственный город, о котором не лгут, – Париж.

И Москва. Ну, Москва – это особ статья.

<…> По улице сплошь русская речь. Все русское в моде – страсть.

Прямо из себя выходят. На днях мне предстоит знакомство с Сашей Черным, Рощиной-Инсаровой и т[ому] подобное. У Сусанны Авивит. Чудная перспектива. Мне потому не охота переезжать в тот пансион, где Сусанна. Хотя там есть две комнаты. Замучает эта публика. <…>

9.
24 июня 1926 г.
Paris

<…> Была вчера вечером в *Casino de Paris*. Это самое замечательное revu обозрение – в Париже <…> Относительно голых женщин: это очень красиво и не только не шокирует, но даже досадно, что на них маленькие трусики или бриллиантовые украшения.

Бытие определяет сознание. <…>

10.
29 июня 1926 г.
Paris

<…> Вчера был первый спектакль[3] для избранных, приглашенных. Успех жуткий. Восторг – французский. Художественный. Материальный – гнусный. Надеются на Америку. Нарочно в Париже прогорают, чтоб больше высосать из Америки. Париж – реклама для Америки. <…>

11.
4 июля 1926 г.
Paris

<…> Посылаю вам рецензию[4]. «Последние новости» – газета называется. Пришлю, может быть, и из французских газет – завтра, наверное, будет. Как вам нравится рецензия? Я ржала два дня. (Вру – газета сегодняшняя.) Словом, меня все зовут теперь «Песнь песней». Потеха. В Париж влюбляюсь все больше, больше, без конца. <…>

12.
9 июля 1926 г.
Paris

<…> Вчера была в *Folies Bergère*. Там одна танцовщица – мулатка, англичанка она. Мисс Жозефина Бейкер[5]. Я прямо визжала от восторга. Она (характерная внешность, лицо) красавица, ослепительно тело по красоте, по цвету очень смуглая. Совсем голая, только вокруг бедер пояс

из бананов, танцует *Charleston*, она как животное, прямо воет. Изумительная – она у меня из головы не выходит. <…>

13.
11 августа 1926 г.
Nice

<…> Каждый раз, когда я у моря, я ненавижу Еву, которая согрешила. Как хорошо быть голой. Прямо наслаждение. Голая, здоровая, загорелая, ничего не боящаяся, что может быть лучше. Только люди надоели. Ну, так надоели, что сказать не могу. Новых нет никого, ни души, зимой еще встречаешь, потому что театр всегда окружает какое-то общество, а теперь никого. Но свои так надоели до отказа. Главное, такие… а! лучше не говорить. Нет, правда, когда только в театре встречаешься между делом, так очень даже ничего, но в жизни ни одного умного человека. Это очень тяжело. Я уж забыла об удовольствии быть в обществе умного человека… Я прямо букой гляжу на всех. Ну да ладно. <…>

14.
14 сентября 1926 г.
Paris

<…> Сегодня произошло отреченье от престола. Цемах отрекся от звания руководителя[6], не знаю, как пойдет дальше. Послезавтра собрание. Будем выяснять. Сейчас только что был у нас директор, уезжает ночью в Страсбург, возможно, что поедем туда. Здесь совсем скверные сборы. Если поедем в Страсбург, то, вероятно, числа 20 сентября. А 25-го поедем в Мангейм, это в Германии, а оттуда, вероятно, 30-го, что ли, в Берлин. Если же в Страсбург не поедем, то отсюда 25 сентября уезжаем в Мангейм. Ох, опять замелькало. <…>

15.
20 сентября 1926 г.
Paris

<…> Насчет того, чтобы остаться в Париже, я-то хочу, но теперь об этом не может быть и речи. Меня не отпустят. В «Вечном жиде» нет никого. Кого это будут вводить теперь наспех? И вообще из труппы нельзя теперь терять никого. И контракт. Не знаю, как дальше, но теперь, здесь – нет. <…>

Загар еще не сошел и еще слыву Жозефиной. Особенно когда причесана на косой ряд – совсем мужская голова. Эта прическа называется

Чарльстон. Чудесные мотивы, модный теперь танец, красивый, трудный[7]. <…>

16.
4 октября 1926 г.
Berlin

<…> Теперь такая волынка с Цемахом отчаянная, неизвестно, чем кончится. Вплоть до его ухода из театра. Теперь он ни в правлении, нигде. Отрекся. Я писала вам. Не надо об этом говорить. Не потому, что это секрет, а просто сама не знаю – не люблю «говорить». А так это не секрет. Он в настоящее время только актер. И в афишах его нет. Здесь организовалась целая комиссия примиренческая из всяких берлинских обществ, и еврейских, и немецких. Правление на высоте, и я не знаю, как он будет выкручиваться. Ну вот. Так что, если б не эта волынка, так был бы возможен мой приезд. А, черт. Всегда судьба ножку подставит. <…>

Сборы здесь хорошие. Рецензии отличные. Любят, уважают, знают. Город очень театральный, в высшей степени культурный, деловой, знающий, серьезный. Разница с Парижем трудно себе представляемая. <…>

17.
5 октября 1926 г.
Berlin

<…> Париж, Париж! Если б вы знали, какой это город – это единственное место после Москвы, где захотелось пожить немного. И такая огромная разница между людьми здесь [в Берлине] и там – точно не те же люди. Женщины здесь абсолютно не мажутся. Здесь они совершенно не подмазаны. По всему укладу жизни, по кафе, по чарльстону, по движению на улице, по метро, словом, по всему можно ярко и сразу судить по темпераменту, по характеру об обеих странах. Там сгорают и живут изо всех сил, чтобы они ни делали, они тратят на это maximum сил, любви, энергии, желания, а здесь – дудки. Там легкомысленны, вспыльчивы, а здесь дудки. Но зато здесь очень интересная публика. Здесь очень интересный театр. Прекрасные актеры. Превосходные концерты. Я, к сожалению, занята вечером и была только один раз днем в воскресенье. В консерватории слушала концерт под управлением Бруно Вальтера. Все концерты вечером.

Немцы очень любят музыку и очень музыкальны. Здесь и Клемперер[8] и все другие, лень перечислять. Здесь прекрасные фильмы немец-

Жозефина Бейкер

кие, здесь ведь все киноактеры во главе с Янингсом[9]. Очень серьезный здесь народ. Театральный. Знает всех наших режиссеров и в превосходных рецензиях отдает огромное место Вахтангову. Зацепляет и Мейерхольда, и Таирова. Не то что там. Но по грандиозности города… – Париж – это сон сумасшедший. <…>

18.
7 декабря 1926 г.
New York
Hotel Ansonia

<…> Только что приехали, вкатили в отель. Он изображен на этом листочке. Владельцем его является Филиппов[10]. (Филипповские пирожки.) Вот где встречаешь старых знакомых. Совершенно не знаю, с чего начать. Прямо не знаю. Я живу только на 7-м этаже, некоторые на 4-м – так не совсем довольны, а те, которые на 17-м, удовлетворены немножко. Здесь около 1500 комнат. У меня чудесная комната, большая, с прихожей и ванной комнатой. (Ванная в каждой комнате.) Но, конечно, разбредемся все отсюда через пару дней – дорого: 3,5 доллара в сутки.

<…> Сегодня из порта сюда ехали такси минут 45–50. Что-то сумасшедшее. Это не сказка – о небоскребах. Господи, это такие высоченные коробки, что улицы кажутся узкими, совсем узкими, неба не видно. И вдруг выезжаешь – огромная площадь и небо. И все эти высоченные –

уф, какие высокие – коробки сверху донизу, каждая дырка – окно, унизаны желтыми искрами – огни, огни. Ослепительная реклама, все, все чудовищных размеров. Мне все кажется, что это такой же чудовищный шарж на Америку. Что это разросшееся «Озеро Люль»[11]. Ах, да, что первое заставило меня вспомнить об «Озере Люль»: когда мы подъехали не к пристани, а за пару часов до нее – там пароход остановился, чтоб выгрузить весь багаж на специально подъехавшие пароходы. Стояли долго. Часов с 5-ти утра до 8-ми или 9-ти. До 9-ти. И вдруг часов в семь вихрем налетели на нас журналисты, фотографы, повели нас на верхнюю палубу, и, боже, что они с нами выделывали! Их было человек 15. Они снимали нас кино- и фотоаппаратами со всех сторон, даже сверху, они задирали у женщин юбки и снимали ноги, а у одной даже содрали чулок, и она с визгом отбилась. С меня чуть не содрали пальто и не заставили танцевать, а холод рано утром жуткий. Еле отогнали их. Представляете, холод, ветер, верхняя палуба, труппа, я танцую, суматоха, лихорадка. Ну, надо спуститься вниз поглядеть, где наши, и пожрать чего-нибудь. Уже, наверное, 9 часов. Не знаю, где кто живет, лазай по этажам – сумасшествие. <…>

19.
9 декабря 1926 г.
New York
Hotel Ansonia

<…> Вечером пошли гулять. В одном из кино идет «Потемкин» – что делается – толпа. Потом они (Клара[12] с мужем) повели меня в аптеку – я удивилась. Оказывается, там едят мороженое, бутерброды, пьют кофе, лимонад, там можно купить игрушки – прямо смех. Кафе здесь нет, а вот в аптеках что-то заменяющее кафе – потому что это приносит больше доходу, чем специально аптеки. Женщина здесь пользуются большой очень свободой, уважением – она здесь госпожа. Это имеет историческое происхождение. Когда-то сюда ведь приезжали по большей части мужчины, женщин было очень мало, и они пользовались большим почетом. Это остается до сих пор. Здесь мужчина должен быть осторожен, не бросать на улице на женщин страстных взглядов – иначе беда. Она может его арестовать, получить огромный штраф – забыла цифру, впрочем, это в зависимости от обстоятельств – или женить на себе взамен штрафа. Если ему нечем платить. Женщине верят, что бы она ни сказала, мужчине нет. Ведут они себя так, как я не видела в Европе. Громко гово-

рят, сидят не иначе – видны ноги высоко выше колен, нога на ногу – не преувеличиваю. Очень подкрашены, намазаны. Если то же самое делает француженка, выходит так шикарно и красиво, что приходится подчеркивать только шик – ничего другого нет, а здесь просто.

Начинаем играть 13-го или, впрочем, 12-го или 14-го, потому что по понедельникам здесь не играют. Играть будем 8 раз в неделю. Получаем 350 долларов – я уже писала.

<…> Чувствую я себя здесь песчинкой, ничтожеством, пылью. Ах, это прямо тяжело. Каждый дом – это какое-то мировое пространство, и я замкнутая, маленькая, невидимая. <…>

20.

16 декабря 1926 г.

New York

<…> После второго спектакля. Уже ночью в 12 часов пишу. Утром уже забыла, что делала, потом днем был спектакль. После спектакля переезжала из отеля в комнату – нашла – и потом опять спектакль. Гримируюсь и сама не верю: разве этот самый грим я уже делала сегодня? Только несколько часов тому назад! Какое счастье забывать! Разве можно было бы иначе играть два раза в день «Гадибук»? Бедная Ровина[13]. Сегодня два раза. Но как странно забывается! Так же делаешь грим, так же хочешь хорошо играть, так же получаешь удовольствие. 9 раз в неделю. <…>

21.

19 декабря 1926 г.

New York

<…> Бестолковые дни. Вчера опять было два спектакля. Сегодня только один – днем. Вечером где-то грандиозный прием «Габиме» – не пошла – не могу. Не люблю.

Сегодня после спектакля зашли куда-то пообедать. Нас было несколько человек. Заплатив и выйдя на улицу и пройдя несколько шагов, мы были остановлены кельнером, который нам прислуживал за столом. Оказывается, его хозяин послал спросить наши имена или хоть одно имя, для того чтобы он мог послать в газету. Догадался, очевидно, что «Габима». Я предложила дать имя Голянда[14] – его с нами не было. Он записал имя, и завтра Голянд будет читать, что он там обедал. Ой, умора. Ржали полчаса. Газеты здесь по 26 страниц и больше. Ужас. А сколько их! Я забыла цифру. Сообщу непременно. Достаю наши газеты. Продаются.

У нас есть актер Иткин[15]. У него тут брат родной недалеко от Нью-Йорка. Не видались лет 20. Так Иткин пишет ему, чтоб он скорее приехал и что живет он в «Ансонии». А брат ему отвечает: мы встретимся в редакции «Форвертс» – очень популярная газета – это и для тебя, и для меня бизнес. Реклама. Я вам говорю, прямо забеременеть можно от удивления. Вот народ. Если кто-нибудь кого-нибудь знакомит: господин такой-то, столько-то месячного дохода. Иначе неизвестно, как относиться к представленному господину. <…>

22.
21 января 1927 г.
New York

<…> Успеха – никакого. Ни художественного, ни материального. Нету. Удивляется этому и Америка, но это так[16]. <…>

23.
29 января 1927 г.
New York

Я в отчаянии – неужели я ничего не пишу?! Неужели я не писала, что в Германии был блестящий успех. И что, если б еще остались в Берлине, так было б чудно. Неужели я не писала, что здесь, в Америке настолько же блестящий провал! По-моему, писала. Если же не уделяла этому достаточного внимания, то, во-первых, потому что надоело, надоело, а во-вторых, потому что мы все вообще мало пишем и сообщаем о провале – пусть не знают там. Но как везде, так и у нас, имеется в большинстве случаев невоздержанность речи, и отсюда все остальное. Но я все-таки писала вам об этом, осторожно, но писала.

Да, здесь плохо. Главным образом материально, для чего, собственно, и ехали. Ведь здесь абсолютно не интересно, а теперь, когда и денег мало, получаем 75 долларов в неделю, но, во-первых, это мало, ради этого не стоило ехать, во-вторых, мы их получаем не потому, что сборы хорошие, а где-то всякими способами достают. И не знаешь, получишь на этой неделе столько же или меньше. Ну, это разочарование, постольку поскольку рассчитывали на успех и на деньги, деньги. А так-то не только хватает, но и остается. Но разочарование сильное. Гнусно. Ну вот. Ей-богу, надоело о театре писать, поэтому не пишу, надоели рецензии, потому не присылаю. Бррр. Рецензии, даже не читаю их. <…> Так хочу в Россию, так надоело, так хочется к себе в Москву…

Л.М. Пудалова –
Марта-блудница.
«Вечный жид» Д. Пинского

24.
6 февраля 1927 г.
New York

<…> У «Голема» большой успех. Театр полон. Не знаю, чем это объяснить. Впрочем, всего вероятнее потому, что театр, в котором мы играем, находится в еврейском районе. Сегодня в местной русской газете левой между всем прочим необъятным (сегодня был юбилейный номер – представляете это потрясающее количество листов), было что, мол, «Москва прислала нам двух прекрасных послов своего искусства: театр «Габима» и «Броненосец Потемкин». <…>

25.
25 февраля 1927 г.
New York

<…> Наш Юрок[17] оказался человеком без денег и даже без ответственности, так что нам пришлось самим искать людей и заключать контракты на короткие сроки. И вот по последнему контракту

С родителями: Михаилом Иосифовичем и Верой Лазаревной. 1932

(с Вильнером[18]) мы получаем по 65 долларов в неделю. На этой неделе 65. И с будущей контракт возобновляется и, конечно, не на худших условиях, а на лучших. Напишу. Здесь нами заинтересованы крупнейшие богачи с Отто Каном[19] во главе. Они хотят устроить фонд «Габиме»[20], хотят устроить нам базу, где мы могли б жить и работать. Пусть только мы укажем, где мы хотим жить. В какой стране, в каком городе. Шаляпин[21] горячо содействует (не деньгами). Что вы, что вы! Господь с вами. Все в порядке – *all right.*

Что касается Цемаха. Я писала, что в Париже, в конце Парижа, он отказался от председательства в правлении и до сих пор был просто актером театра. Было очень трудно. Правление работало в поте лица своего без него. Трудно им было безумно оттого, что внешний мир знает только Цемаха, и приходилось все переводить с него. Теперь опять в правлении он и еще двое: Арон[22] и Шабай[23]. И это, конечно, легче и лучше. Не хотеть его диктатуры это одно, и хотеть, чтоб он работал, это другое. Другого такого у нас нет. <…>

26.
29 марта 1927 г.
New York
<…> Итак, в Европу.

Возможно, что по дороге заедем на гастроли в Голландию.

Есть приглашение. И настойчивое. Туда уже давно звали, и теперь опять. Если ж нет, то останемся в Германии.

Вообще же у нас теперь очень большой и очень больной вопрос. А что дальше? Где дальше? Тут такой комитет – он дает нам материальную возможность на 2 года работы в Европе и потом строит нам театр в Палестине. Театр наш почти пополам [разделился] в этом смысле. <…>

27.

6 апреля 1927 г.

Boston

Приехали вчера в 7 часов вечера.

Мы здесь. В Бостоне. Наконец. Говорю «наконец» не потому, что хотела сюда или хотела из Нью Йорка, – о, нет – а потому что никак не могли зафиксировать день отъезда.

Назначили вторник, а в котором часу, неизвестно. В понедельник – 5 часов, в 7 – [все еще] неизвестно. Правление работает с прошлым антрепренером. История с декорациями «Голема». Одним словом – евреи.

Звоню в контору в 9 часов вечера. Это все в понедельник. Нет, завтра, очевидно, не едем. Ладно. Все актеры вечером кто куда. В театр, в кино, в гости. В половине десятого утра во вторник вызывают к телефону. С кровати, сонная, набросила халат, бегу вниз. Сообщают, что в 11.30 уходит поезд, которым мы едем в Бостон. Поднялась к себе, стою среди комнаты в длинной ночной рубахе, не знаю, с чего начать. В ванную ли, складывать вещи или одеться идти к сапожнику – отдала туфли в починку – так вот взять.

Словом, о чем говорить, к 11-ти часам я была готова как миленькая. И с хозяйкой расплатилась и с прислугой, и даже выпила orange juce с бисквитом, и взяла такси и еду на вокзал. Оказалось, что я забыла и рубаху, и ночные туфли, в которых была, когда складывалась. Положила их в картонку со шляпкой, она, конечно, окривела. Правда, в буфете оставила все мое хозяйство, но кто об этом говорит, когда Тмима[24] приехала на вокзал с мокрым бельем, которое намочила вечером, когда Падуит[25] не нашли утром, потому что она не ночевала дома, когда Элишева[26] приняла аспирин и касторку на ночь в надежде, что завтра мы не едем, когда – да всего не перечислишь. И в результате мы не поехали поездом 11.30, а в 1ч. 05. Потому что евреи только теперь погрузили декорации. Падуит

пришла на вокзал в 12.15 на всякий случай, потому что ведь [считала, что в] 11.30 мы уехали. «На всякий случай». <…>

28.

Detroit 16.5.27

<…> Завтра в 7 ½ часов утра едем дальше. В Кливленд. <…> Потом Цинцинати, Питсбург, Буффало, а значит и Ниагара, и Торонто. Это в Канаде.

А потом должно быть в Нью-Йорк. А потом… В конце всяких потомов всегда бывает точка. К точке почему-то всегда безудержно стремятся – дальше, дальше, – хотя не хотят ее.

Первый акт «Сна Якова и второй акт «Потопа» уехали на 15-ое мая в Нью-Йорк – концерт. А мы здесь играли. Завтра 17-го соединимся в Кливленде. <…>

25-го мая, по-моему.

Cincinnati, Ohio

<…> Дело в том, что теперь весна, а каждую весну «Габима» переживает гнусную и трудную болезнь, протекающую в собраниях. Каждую весну, и эта весна не является исключением. Этой весной вопрос особенно трудный. Что? где? когда? – дальше? Делятся четко на политической почве. Жаль театра. В лучшем случае он останется без нас многих. С другой стороны, жизнь этих полутора лет показала, что такая большая труппа как наша очень трудно окупается. Театр не оправдывает себя, требует сокращения естественно. Пьесы пострадают. Но реорганизация театра нужна – он пришел к этому эволюционным путем. Волынка – большая и трудная.

Всем тяжело.

Весна для нас – для легочного больного: самый активный процесс.

Всем тяжело.

Ну, хватит. Вы себе уже немножко представляете, в чем дело.

Приеду домой. Опять же страшно оно все-таки. Что делать? Так трудно в Москве найти работу. <…>

29.

20–24 июня 1927 г.

New York

<…> Цемах решил с нами расстаться. Он остается в Америке. С ним его жена[27] и Бенно[28] со своей подругой тоже – Бат-Ами[29]. (Вчетвером

остаются – Цемах мечтает о новом театре[30]. Очень хотел, чтоб осталась у него. Я у него не хочу оставаться, но, по правде говоря, одинаково не хочу оставаться и здесь, в оставшейся «Габиме».)

Очень не хочу. Не люблю их никого, не верю – все дико заняты заботой о своей рубашке. Может быть, я немного преувеличиваю. Но если да, то немного. Впрочем, все ведь так, все люди одинаковы. Ну, черт с ними. Пока оставаться с ними не могу и не хочу. Они уезжают в Берлин. Там будут работать.

Сегодня уже 24-е, никак не могу дописать письма. С Цемахом, значит, порвали. Кроме их четверых здесь остаются еще Иткин (мужчина) и Гробер (женщина)[31] – не пара – а сами по себе. Они пока не у Цемаха, но к нам, вероятно, тоже не приедут. Уезжаем 29-го или может 3-го. Но скорей 29-го. Уезжают все на лето кто куда. Большинство в Германии будут. Кое-кто в Италию. Сбор будто в начале сентября в Берлине. Я еду во Францию. Уж очень люблю прекрасную страну.

Чуть было не осталась в Америке. Могло легко случиться.

Теперь я в недоумении по поводу Москвы.

Если я приеду – есть ли возможность получить паспорт, чтоб поехать обратно? Если нет этой возможности или если я захочу остаться – а я захочу – есть ли возможность устроиться так, чтоб зарабатывать монету? О театре я уж потом сама покручусь, но пока хоть не в театре?

Приехать и сидеть без работы – меня это пугает[32]. <…>

30.

12 сентября 1927 г.

Berlin

<…> Вот уж третий день холодно. И дождь сегодня. Вот уж 12-й «Гадибук» сегодня. Сборов нету. В этом году блестящий театральный сезон в Берлине. Но все время такая погода, что публика еще не вернулась в Берлин – и во всех театрах пусто, как у нас. Утешение слабое – но хоть гордость не страдает. Скорее всего, что первого октября выедем из Берлина на гастроли. По Германии и по Голландии главным образом. Ищется репертуар – есть пьесы, и не на чем остановиться. Из всех неподходящих выберут наиболее подходящую – тоска. Волнение у нас страшное. Все так голодны без работы и так злы. Режиссера нет – из России если? Всех перебираем – кто согласится бросить свою работу в Москве? Уже послали письма нескольким. Главное – денег нет – как им платить? Тоска. Какой-то хронический кризис в театре – к черту – как у нас в семье.

Пляска нищих

Теперь здесь один из членов комитета из Нью-Йорка – Розенцвейг[33] – один из крупных миллионеров в Нью-Йорке. Я вам писала, что там есть комитет из нескольких лиц со сказочными состояниями – на американский масштаб. В общем, они содержат каждый в отдельности несколько театров в Америке. Самый «главный» – Отто Кан – содержит «Метрополитен Опера», трудно представить себе размеры и размах этого театра. Словом, эти евреи говорили, говорили и решили, что еврейский-то театр – «Габима» – должен и подавно блистать. Они должны давать нам известную сумму в год на постановки. Словом, целая махинация. 10 или 12 тысяч долларов в год. О чем это я начала? Ах да, об Розенцвейге. Пока он теперь здесь – едет в Россию на пару месяцев или недель – не знаю. Был у нас два раза. А меня им ребята дразнят. Началось это с Нью-Йорка, с Цемаха. Он все говорил, что я должна выйти за него замуж. Все качества. А если я такая дура, то хоть для «Габимы» будут деньги. Я сказала – не подходит, и забыла. Он – совсем ничтожество. Молодой – да ну ладно. Все это я веду к тому, что вчера до 4-х ночи ребята сидели у меня и уговаривали дурака не валять, а действовать. Планов – миллион. А он сегодня уезжает. «Сделай, – говорят, – так, чтоб уехал завтра».

Ей-богу, для этого дела в состоянии попытаться. Если не удастся – мы же на все идем – ну так провал. Смешно. Сейчас три часа. Я еще не

позвонила – не знаю номера. Арон [Мескин] не звонит – после обеда, может, позвонит, скажет. Вечером он уезжает. Я уж говорила, что дам ему ваш адрес – посмотрим – поживем. Эх-ма.

А комитет [предлагает:] два года работайте, делайте пьесы. А потом хочет построить нам Дом <…>

31.
3 ноября 1927 г.
Amsterdam

<…> Я связана контрактом по рукам и ногам, нарушить его и уехать – значит, арест Арона. Он подписывал контракт. Мы абсолютно ответственны один за другого – ведь иначе это не дело, а детская игра. А это дело. В Голландии по 8 декабря. В Берлин 10-го декабря. <…>

32.
26 ноября 1927 г.
Haag

<…> Остановились на 3-х пьесах, которые должны быть поставлены в течение этого года. Первой из них, наверное, пойдет пьеса Кальдерона[34]. В Берлине мы живем с месяц, не играем, а работаем над пьесой, в январе едем с этим же Леонидовым[35] (дельный очень человек, работал в Художественном театре – наш теперешний антрепренер) – Лондон, Прага, Триест, Египет, и еще где-то на востоке, потом на месяц в Палестину и в конце апреля мы опять в Берлине, где к 1-му мая будет Дикий, который будет ставить у нас две пьесы[36]. Он – увы – не может приехать теперь, потому что связан в Москве контрактом, и только весной к 1-му мая может приехать. А теперь послана телеграмма Никулину[37] – узнать кто из режиссеров сможет приехать теперь на ближайшую постановку. Сашенька [А.М. Пудалов][38], может ты тоже можешь что-нибудь узнать в этом смысле? <…>

33.
27 ноября 1927 г.
Haag

<…> Теперь у нас суровые и трудные дни – репертуар, распределение ролей. Трудная это работа.

А мне хоть бы что. Ничего не хочу. Ничего не желаю. Не люблю театр. Может, и не возьму никакой работы. Легче будет уехать – может,

Л.М. Пудалова – Дрейзл. «Гадибук» С. Ан-ского

до Палестины – в конце, середины марта, либо после Палестины – в конце апреля, 1-го мая.

Может, скоро мы вообще будем играть и на идише, и на иврите – тогда жизнь в Москве обеспечена и материально, и всяко. Опять же без новых постановок ничего нельзя сказать. Ну ладно – она жисть такая – что сама скажет <…>

34.
16 декабря 1927 г.
Berlin

<…> Еще: Вениамин Иванович Никулин сегодня принял еврейство. Мы целый день по этому поводу веселились. После 30 лет жизни крещеным объевреился. Хочет помереть евреем. Только как же, говорит, кадиш[39]? Ведь все дети православные! А детей у него по всему свету[40]. Едет в Америку. Уезжаем из Берлина 4-го или 5-го января.

<…> Ну вот, взяли мы пьесы:
Бергельсон – «Глухой»[41]
Кальдерон – «Волосы Авессалома»
Heiman (Гейман) – «Жена рабби Акиба»[42].

35.

19 декабря 1927 г.

Berlin

<…> Видела я здесь пьесу «Распутин». Это – «Заговор императрицы». Вы, наверное, слыхали про Пискатора. Режиссер-коммунист. Тот, который ставил *Hopla! Wir leben* – «Ура, мы живем!»[43].

У вас, кажется, было об этом в театральных журналах. Пауль Вегенер[44] играет Распутина. Далеко ему до Монахова и до Стефанова[45] тоже, но принимается. Постановка грандиозная, масса кино – вообще, Пискатор прямо убивает свои спектакли кино. Не потому, что плохо, а наоборот – очень хорошо. И кино явно превалирует над сценой. Крупней, выразительней, ближе – прямо к сердцу. Мейерхольд пользовался кино весьма скупо, а этот щедро, вовсю. Вставил туда и Ленина, и Троцкого, и Керенского, и Франц-Иосифа <…>

36.

22 февраля 1928 г.

Dresden

<…> Мне пришлось экспромтом играть Дрейзл в «Гадибуке». Помните безумную, седую старуху нищую во II акте? Говорят – хорошо. Продолжаю играть.

«Гадибук» пользуется ничем не превзойденным успехом. Мы сами любим его без конца, особенно II акт. Говорить можем о нем без конца, с любовью и страстью.

Действительно, ведь II акт не превзойден ни в одном спектакле, ни в одной постановке нашего времени.

Ах, Вахтангов, Вахтангов!

Мы и не будем так любить ни один будущий спектакль, и никогда ничего не будем играть с такой любовью, с темпераментом и опять с любовью. Ведь вот мы его и затрепали, ведь больше всего играем «Гадибук», и устали от него, и [*нрзб.*], и слабее он стал – ведь столько актеров ушло, играют другие – и когда бывает даже плохой спектакль, то железная форма, которую дал Вахтангов и которую не преодолеть ничем, держит спектакль все-таки на высоте, – даже тогда, когда он плохой. А когда он хороший! Все-таки приятно играть в спектакле, в акте, который является лучшим на ТЕАТРЕ. <…>

Публикация, вступительная статья и комментарии В.В. Иванова

[1] В Риге гастроли «Габимы» открылись в помещении Национальной оперы 28 января 1926 г. «Гадибуком» С. Ан-ского в постановке Е.Б. Вахтангова. На долгие годы спектакль стал визитной карточкой театра. Выступления в каждом городе открывали и закрывали «Гадибуком». Когда количество представлений перевалило за тысячу, габимовцы сбились со счета. «Гадибук» продолжил жить уже как бы вне времени и пространства.

[2] *Авивит Шошана* (*Лихтенштейн Сусанна А.* 1901–1981) – актриса «Габимы» (1917–1923). Вторым составом играла роль Леи в вахтанговском «Гадибуке». С 1924 г. жила в Париже. Выступала с концертами, читая на древнееврейском языке выбранные ею библейские тексты. Часто принимала участие в вечерах вместе с К.Д. Бальмонтом.

[3] «Габима» открыла парижские гастроли «Гадибуком» 28 июня 1926 г. в помещении *Théâtre de la Madeleine*.

[4] В номере парижской эмигрантской газеты «Последние известия» от 4 июля 1926 г. кн. Сергей Волконский опубликовал рецензию на спектакль «Вечный жид», в которой уделил место и Пудаловой: «Восхитительна г-жа Пудалова в роли Блудницы. Она удивительно сложена, зубы блестят, как… одним словом, тут нужны все сравнения из “Песни Песней”. Ее костюм прекрасно доказывает, что для того, чтобы дать впечатление обнаженности, вовсе не нужно быть обнаженным».

[5] *Бейкер (Baker) Жозефина* (1906–1975) – звезда парижских мюзик-холлов, выступавшая в популярных в 1920-е гг. «негритянских ревю». Дикие, животные пляски сделали Бейкер культовой фигурой в Европе 1920-х гг. Она вдохновляла скульпторов, художников, поэтов и архитекторов. «Черную Венеру» писали Пикассо и Матисс.

[6] Во многом благодаря полководческому темпераменту Наума Цемаха (1887–1939) «Габима» выжила, но в силу оного же и едва не погибла. Его идейная одержимость собирала вокруг него людей, а его авторитарные методы в труппе, где глубоко укоренились идеи коллективного самоуправления и даже роли распределялись на общем собрании, многих отталкивали.

[7] *Чарльстон* – танец, родившийся в США и ставший характерным признаком «безумных 20-х» в Европе, когда казалось танцевали все. Прическа «чарльстон» отражала не только массовое увлечение танцем, но и отказ от длинных волос. Укорачивание волос происходило вместе с укорачиванием юбок.

[8] *Вальтер (Walter) Бруно (*1876–1962) и *Клемперер (Klemperer) Отто* (1885–1973) – немецкие дирижеры еврейского происхождения.

[9] *Янингс (Jannings) Эмиль (Теодор Фридрих Эмиль Яненц*; 1884–1950) – немецкий актер театра и кино.

[10] Имеется в виду *Филиппов Борис Дмитриевич* (1887–1936), сын знаменитого московского кондитера Д.И. Филиппова. В 1905 г. был послан отцом в США для изучения американских способов выпечки хлеба и американских приемов ведения торговли. Окончил Колумбийский университет. Основал свой гастрономический магазин, пользовавшийся большим успехом у ньюйоркцев. В последние годы был не владельцем, а менеджером отеля «Ансония» на Манхэттене.

[11] Спектакль «*Озеро Люль*» А.М. Файко в Театре Революции (1923, режиссер В.Э. Мейерхольд, художник В.А. Шестаков) стал манифестом театрального урбанизма.

[12] *Клара* – неуст. лицо. Можно предположить, знакомая Л.М. Пудаловой по Москве.

[13] *Ровина Хана Давыдовна* (1888–1980) – актриса «Габимы» с 1918 г. и до смерти. Одна из основателей «Габимы». Исполнительница роли Леи в «Гадибуке».

[14] *Голянд Исаак Ефимович* (1900–1978) – актер «Габимы» (1922–1927). После раскола «Габимы» в 1927 г. сделал карьеру оперного певца, выступал в берлинской *Deutsche Staatsoper*). Перед войной вернулся в Советской Союз. Выступал на радио. В середине шестидесятых годов репатриировался в Израиль.

[15] *Иткин Давид Борисович* (1892–1971) – актер «Габимы» (1919–1927). Один из основателей Драматической школы при театре *Goodman* (Чикаго), которая к 1940 г. добилась признания как одна из лучших муниципальных театральных школ страны.

[16] Американская критика была вполне дружелюбна, хотя и не более того. Тогда как массовый зритель, возможно, не принял самую суть усилий габимовцев, игравших на иврите. Как сообщал в Москву администратор труппы В.И. Никулин, «В Нью-Йорке спектакли театра посещала горсточка американцев, преимущественно журналистов и людей искусства, многомиллионная еврейская масса отнеслась к приезду театра пассивно». Было у Никулина и другое объяснения неуспеха: «Главное внимание американского режиссера сосредоточено на роскоши обстановки, грандиозности декораций и изысканности костюмов. И это не только в театрах, играющих на английском языке, но и еврейских,

которых в Нью-Йорке – 14. Материальный неуспех гастролей "Габимы" таким образом всецело зависел от "внешней бедноты" постановок. "Ведь у вас на сцене только евреи в бедных капотах», отвечали на наши недоуменные расспросы самые видные американские "менеджеры" – антрепренеры. <…> Гастролирующая сейчас по Германии группа артистов "Габимы" имеет большую тягу к СССР и вернется, как только мне удастся подыскать для нее подходящее помещение в Москве» (Распад «Габимы: Беседы с В.И. Никулиным // *Современный театр*. 1927. № 8. С. 126). Решающую роль в том, что возвращение в Москву оказалось отвергнутым, сыграла материальная поддержка Отто Кана и «Кружка друзей "Габимы"». См. *коммент*. 18 и 19.

[17] *Юрок (Hurok) Сол* (*Гурков Соломон Израилевич*; 1888–1974) – американский музыкальный и театральный продюсер. Организатор гастролей «Габимы» (1926).

[18] *Вильнер И.Ю.* – антрепренер, в 1910 г. держал опереточные труппы в Витебске и Харькове. После 1917 г. в эмиграции.

[19] *Кан (Kahn) Отто Герман* (1867–1934) – банкир, меценат, филантроп. 1903–1917 – председатель совета *Metropolitan Opera*. Президент *Metropolitan Opera* (1917–1931).

[20] «*Кружок друзей "Габимы"*» был создан Отто Каном в Нью-Йорке в 1927 г. Его задачей стала материальная поддержка «Габимы» и собирание средств на обустройство театра в Палестине. Впоследствии был создан «Кружок друзей "Габимы"» и в Европе. В него вошли не только финансовые тузы, но и культурные авторитеты: Мартин Бубер, Гордон Крэг, Томас Манн, Бруно Вальтер, Франс Верфель, Макс Рейнгардт, Бернхардт Дибольд, Альфред Деблин и др.

[21] *Шаляпин Федор Иванович* (1873–1938) поддерживал «Габиму» с первых ее шагов. В пору гонений на театр со стороны ЦБ Евсекций использовал свои связи в партийных верхах. Наряду с К.С. Станиславским, Вл.И. Немировичем-Данченко, А.Я. Таировым и другими деятелями русской культуры был одним из авторов письма В.И. Ленину в защиту «Габимы».

[22] *Мескин Арон Мовшевич* (1898–1974) – актер «Габимы» с 1919 г. до конца своей жизни. С 1926 г. – член Правления театра.

[23] *Шабай* – Пруткин Шабшель Михелевич (Карев Александр Михайлович) (1899–1975) – актер «Габимы» с 1919 по 1928 г. В 1928 г. вернулся в Россию. С поступлением в Художественный театр в 1928 г. изменил фамилию на Карев. Педагог Школы-Студии МХАТ.

[24] *Тмима* – Юделевич Фрума (Тмима) Соломоновна (1892–1967) – актриса «Габимы» (1918–1965).

[25] *Падуит (Падва) Ханна Александровна* – актриса «Габимы» (1920–1927).

[26] *Факторович Элишева Либа (Елизавета) Абрамовна* – актриса «Габимы». Вернулась в СССР в 1928 г. Репатриировалась в Израиль в 1960-е гг.

[27] *Гольдина (Цемах-Гольдина) Мириам Иосифовна* (1898–1979) – актриса «Габимы» (1920–1927), жена Наума Цемаха. Принимала участие в американских театральных предприятиях мужа. Она прекрасно владела английским языком, что позволяло выступать на Бродвее, сниматься в кино, преподавать. В ее переводе вышла книга воспоминаний Р.Н. Симонова (*Simonov Ruben.* Stanislavsky's protégé Eugene Vakhtangov / Translated and adapted by Miriam Goldina. New York: DBS Publications, 1969).

[28] *Шнайдер Бенно Вениаминович* (1902–1977) – актер «Габимы» (1919–1927). В США Шнайдер занялся режиссурой и связал свою судьбу с пролетарским театром на идише, где стремительно сделал карьеру. Работал в любительском театре *Folksbiene* («Народная сцена»), а в 1929 г. перешел в полупрофессиональный *ARTEF* (Рабочий театральный союз) и вскоре стал его художественным руководителем. Поставил несколько спектаклей в *American Laboratory Theatre*, *Guild Theatre*, *Fifth Avenue Theatre* и др. После закрытия *ARTEF* (1940) был приглашен в Голливуд, где участвовал в кинопроизводстве в качестве «dialogue coaching» (инструктора по диалогам).

[29] *Шнайдер Бат-Ами* (1902–1965) – актриса «Габимы» (1920–1927). В 1930 е гг. – в *ARTEF* (Нью-Йорк). В 1940-е гг. вместе с мужем переехала в Голливуд, где работала «dialogue director» (режиссером по диалогам).

[30] *…Цемах мечтает о новом театре*. – Цемах попытался организовать в Нью-Йорке «американскую» «Габиму». Но в Америке театр на иврите оказался никому не нужен. Безработица сделала то, что не смогло ЦБ Евсекций в Москве: заставила играть на идише. Рынок победил идею. Цемаха в США ожидала цепь неудач. «Сон Иакова» Р. Бер-Гофмана, премьера которого состоялась 12 ноября 1927 г. на подмостках *Neighborhood Playhouse*, сошел через несколько представлений. Оставшиеся в Нью-Йорке приступили к «Венецианскому купцу» У. Шекспира, пригласив на постановку Р.В. Болеславского. Но дальше нескольких репетиций дело не пошло. Группа Цемаха сыграла на идише «Принцессу Турандот» К. Гоцци в постановке недавно прибывшего из России Б.С. Глаголина. Премьера состоялась на сцене

Metropolitan Opera в январе 1929 г., но спектакль продержался всего неделю. В 1930 г. Цемах обосновался в Голливуде. Поставил «Гадибук» в Сан-Франциско (театр *Temple Players*), повторил постановку в *Pasadena Playhouse*. Надежды снять фильм по «Гадибуку» не оправдались. В 1935 г. он приезжает в Эрец-Исраэль, в течение двух лет пытается воссоединиться с «Габимой», терпит неудачу и возвращается в Нью-Йорк, где с 1937 г. до своей смерти в 1939 г. возглавлял Еврейский театр, игравший на идише.

[31] *Гробер Хая-Елена Самуиловна* (1898–1978) – актриса «Габимы» (1917–1927). В 1927 г. осталась в Нью-Йорке. Вела театрально-концертную деятельность в США, Южной Америке и Израиле. Была известной исполнительницей народного еврейского репертуара на идише и на иврите в манере драматического пения. В 1967 г. репатриировалась в Израиль.

[32] Опасения Пудаловой имели основания. По возвращении в Москву она пыталась поступить в ГОСЕТ, но ее идиш оказался недостаточно хорош. Некоторое время она преподавала русский язык в школе, затем в тюремной школе для трудновоспитуемых детей. С 1944 г. до 1971 г., с перерывом на компанию по «борьбе с космополитизмом», работала в Библиотеке им. Ленина в отделе редких книг. Сообщено В.Г. Ротштейном.

[33] *Розенцвейг (Rosenzweig) Сидней (*1902–1964) – филантроп, член «Кружка друзей “Габимы”».

[34] Пьеса П. Кальдерона «*Волосы Абессалома*» шла в «Габиме» под названием «Корона Давида».

[35] *Леонидов (Берман) Леонид Давыдович* (1885–1983) – антрепренер, организатор зарубежных гастролей МХАТ (1922, 1923–1924) и Музыкального театра им. Вл.И. Немировича-Данченко (1925) в США, А.П. Павловой, Ф.И. Шаляпина и др.

[36] А.Д. Дикий поставил в «Габиме», когда та находилась в Тель-Авиве, «Корону Давида» П. Кальдерона (премьера 23 мая 1929 г.) и «Клад» по Шолом-Алейхему (премьера 29 декабря 1929 г.).

[37] *Никулин (Олькеницкий) Вениамин Иванович* (1866–1953) – актер, антрепренер. С 1886 г. играл в провинции. Выступал как антрепренер с 1897 г. С 1922 по 1927 г. на административной работе в «Габиме».

[38] *Сашенька* – Пудалов Александр Михайлович (1906–1975), младший брат Л.М. Пудаловой. В эти годы работал редактором в литературной части Театра Революции.

[39] Имеется в виду молитва *кадиш сироты*, которую сын обязан читать в течение одиннадцати месяцев после смерти отца или матери, а затем – в годовщину их смерти.

[40] Дети В.И. Никулина: русско-американский актер Константин Шейн (1888–1974), писатель Лев Никулин (1891–1961), русско-американская актриса Тамара Шейн (1902–1983), драматург Юрий Никулин (1907–1958).

[41] *Бергельсон Давид Рафаилович* (1884–1952) – еврейский писатель (идиш). С 1921 г. жил в Берлине. В 1929 г. вернулся в СССР. По своему рассказу «*Глухой*» (1910) написал пьесу. В «Габиме» поставлена не была.

[42] *Гейман (Heiman) Мориц* (1868–1925) – немецкий писатель и критик еврейского происхождения. Его пьеса «*Рабби Акива и его жена*» была опубликована на немецком языке (1922). В «Габиме» поставлена не была.

[43] *Пискатор (Piscator) Эрвин* (1893–1966) – немецкий режиссер. В 1927 г. открыл в Берлине свой первый театр – театр Пискатора (в помещении *Lessing Theater*). Здесь он поставил «Распутин, Романовы, война и восставший против них народ» по мотивам пьесы А.Н. Толстого и П.Е. Щеголева «Заговор императрицы» (1927), «Гопля, мы живем» Э. Толлера (1927) и др.

[44] *Вегенер (Wegener) Пауль* (1874–1948) – немецкий актер театра и кино, кинорежиссер. Играл в *Deutsches Theater* Рейнхардта. Принимал участие в спектаклях Пискатора. Отдавал предпочтение классическому репертуару (Мефистофель, Моор, Яго, Глостер, Олоферн, Дантон) и экспрессионисткой драме. Ему особенно удавались монументальные, мрачные, демонические персонажи.

[45] Премьера «Заговора императрицы» в ленинградском БДТ и московском Театре комедии (б. Корш) состоялась в один и тот же день – 12 марта 1925 г. Сравнивая исполнение роли Распутина Н.Ф. Монаховым и М.К. Стефановым, П.А. Марков отдавал предпочтение малоизвестному актеру: «Даже Монахов не может отнести роль Распутина к своим лучшим достижениям; он играет его технически блестяще, но толкует несколько по-иному, чем Стефанов в театре “Комедия”; он еще более удаляется от раскрытия “темных сил” Распутина (“распутиновщины”) в сторону изображения хитрого елейного мужичка “себе на уме”, уверенного в своей силе и власти. Спектакль, так же, как и московский, лежит в целом вне области театрального современного искусства» (*Марков П.А.* О театре: В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1976. С. 273).

Сергей Черкасский

Эмоциональная память *vs* действие в «Уроках» Болеславского

В конце Второго урока Автор–Болеславский говорил ученице, что третья их встреча будет посвящена проблеме создания характера*. Однако впоследствии порядок уроков был им решительно изменен и предметом Третьего урока стало действие. Тем самым Болеславский прозорливо ответил на уже возникшее противопоставление элементов системы Станиславского, которое станет стержнем дискуссий о ней на весь XX век…

* *«Вопросы театра» продолжают публикацию серии из шести статей одного из крупнейших театральных педагогов России и Америки XX века, начатую в Вопросы театра. Proscaenium. 2021. № 1–2. С. 440–491.*

Третья и четвертая статьи из цикла «Уроки мастерства актера» были написаны Ричардом Болеславским в начале тридцатых годов. Казалось бы интервал между Вторым уроком, опубликованным в 1929 г., и Третьим, вышедшим из печати в 1931 г., невелик – всего два года.

Но для Болеславского это уже была другая эпоха.

Начальные уроки написаны Болеславским–руководителем Лабораторного театра: Первый – в 1923 г., когда *Lab* («Лэб») только еще замышлялся и начинал работу, Второй – в 1928 г., когда режиссер поставил свой последний спектакль в созданном им театре. В сезоне 1928–1929 он еще номинально оставался его художественным руководителем, но в следующем передал бразды правления Марии Германовой (под чьим руководством театр просуществует всего лишь сезон до своего закрытия в 1930 г.).

А сам Болеславский с 1929 г. уже в Голливуде. К моменту публикации Третьего урока, поработав в качестве ассистента или режиссера отдельных сцен в нескольких фильмах студии *Pathé Exchange*, он уже выпустил свой первый звуковой фильм в студии *Columbia Pictures* и снимал второй для студии *RKO-Radio*[1]. До «Распутина и императрицы» на студии *Metro-Goldwyn-Mayer*, принесшего Болеславскому заметный успех (а заодно и громкий судебный процесс студии[2]) и дальнейшие контракты на фильмы с Греттой Гарбо, Марлен Дитрих, Кларком Гейблом и другими ведущими актерами, оставался всего лишь год[3]. Так что Третий и последующие уроки писались уже не после занятий со студийцами *Lab*, делающими первые профессиональные шаги в театре, а в перерывах между киносъемками с участием голливудских звезд.

Начало 1930-х принесло резкие изменения в профессиональную жизнь не одного Болеславского. В 1927 г. был выпущен первый полнометражный звуковой фильм[4] и после его кассового успеха количество этих фильмов стремительно нарастало, тесня немой кинематограф. *Movies* превращались в *talkies*[5]. Лучшие актерские силы Нью-Йорка, где традиционно были сосредоточены ведущие театры, потянулись на восточное побережье, чтобы попробовать счастье в солнечном Лос-Анджелесе (или по ироничному определению драматурга К. Одетса «согрешить с Голливудом»).

При этом заговоривший кинематограф заметно повлиял на развитие актерского искусства. Он предъявил новые требования к внутренней и внешней технике актера, к непрерывности существования, к содержательности и эмоциональной наполненности актера

на крупном плане. Изменилось само понятие правдивого существования в кадре. Десятки звезд немого кино, не обладавшие новыми и столь необходимым навыками, остались не у дел. А продюсеры стали активно искать тех режиссеров, которые были способны выстраивать в кадре живой диалог актеров. Так что востребованность *театрального* режиссера Болеславского в Голливуде была во многом связана с педагогической составляющей его таланта, с пониманием психотехники актера. Кроме того пригодилось его уникальное, проверенное многими бродвейскими постановками умение организовывать массовые сцены. И конечно, не последнюю роль, как всегда, играло личное обаяние режиссера; недаром Лайонел Барримор, снимавшийся у Болеславского, вспоминал, что он обладал «энтузиазмом мальчишки и терпением патриарха»[6].

Поэтому появление в «Уроках» страниц о кино – не только отображение личного опыта Болеславского-кинорежиссера, но актуальный отклик на изменение профессиональных задач, возникшее в работе множества американских актеров, включая и его недавних учеников по Лабораторному театру.

Однако многие театральные актеры не сразу приняли новые возможности и поначалу упорно не признавали кинематограф за искусство, видя возможности для серьезного творчества лишь на сцене. Во многом это было связано с технологическим несовершенством кинопроцесса 1930-х (хотя многие актерские проблемы, которые ставит массовое кинопроизводство сегодня, остаются по сути теми же, что и проанализированные Болеславским). А потому ученица, пришедшая на Третий урок сразу после столкновения с «ужасами» изнуряющих киносъемок, удивлена апологетике кинематографа из уст театрального режиссера. Она негодует, услышав, что Болеславский защищает кино и полагает его «открытием великого и решающего инструмента драматического искусства»[7].

Аргументы Болеславского читателю предстоит прочесть в тексте Третьего урока. Они могут быть подкреплены фрагментом его письма Гордону Крэгу, написанным еще в 1929 г., в котором режиссер прозорливо подмечает новые, «шекспировские» возможности звукового кинематографа, и настаивает, что он не только бросает вызов профессиональной оснащенности актера, но и обогащает его работу в театре.

Обращаясь к автору статьи «Актер и сверхмарионетка» Болеславский пишет (письмо воспроизводится с сохранением пунктуации

оригинала): «…в настоящий момент я работаю над так называемыми *talkies* – говорящими фильмами. <…> По правде говоря – я очарован ими – мой дорогой мистер Крэг – сейчас это все еще по-детски – я имею в виду технику *talkies*, но она растет с каждым днем – каждый день эта бесчеловечная машина, называемая "киноиндустрей", становится лучше и приходит больше умных людей – они много работают – и результат их работы ошеломляет.

Вы спросите, в чем этот результат?

Хорошо – результат в абсолютном искоренении экспромтов – случайностей – неопределенности – неорганизованного "вдохновения", свойственного театру. Четкий – точный – единый спектакль марионеток – где "говорящие тени" и есть марионетки!!! – И драматургическая техника возвращается к Шекспиру – временам, когда не было пределов воображению – без оглядки на [определенное] место, время или действие.

Любое время. Любое место.

И ничего кроме действия.

Эти чудовищные машины – записывающие всё с чувствительностью микроскопа – не требуют от актера "игры" [*acting*] – они требуют действия [*action*]…»[8].

Именно *действию* и посвящен Третий урок. Его название «Драматическое действие».

Однако, напомним, что при публикации Второго урока, в котором анализируется использование *памяти эмоций*, Автор–Болеславский предсказывал, что потребность ученицы в следующей встрече (а соответственно и новом уроке) возникнет, когда она столкнется с ролью, где не сможет играть просто «от себя», когда ей станет недостаточно быть лишь подходящим типажом, а придется изменить себя, преобразиться в другого человека, то есть потребуется перевоплощение[9]. А потому содержанием Третьего урока должно было стать *создание характера*.

Почему же менее чем через два года Болеславский изменил порядок статей и посвятил Третий урок проблемам драматического действия, отодвинув вопросы создания характера до четвертой встречи с ученицей?

Для ответа на этот вопрос необходимо проследить эволюцию педагогических подходов Болеславского в вопросе использования двух важнейших элементов системы Станиславского – *эмоциональной памяти* и *действия*. И выявить его понимание их диалектики, их взаимосвязи,

столь важной для достижения актерского вдохновения (по Станиславскому – творческого самочувствия актера) будь то в кино, или в театре. (Кстати, приводимые в «Уроках» театральные примеры естественным образом связаны с собственным творческим опытом Болеславского – страницы об «Укрощения строптивой» и «Гранite» нельзя не соотнести с его спектаклями в *Klaw Theatre* (1925) и *Laboratory Theatre* (1928). А анализ работы ученицы над ролью Офелии заставляет вспомнить, что Болеславский не только играл Лаэрта в крэговском «Гамлете» в МХТ (1911), но и ставил свою интерпретацию этого шекспировского спектакля в Качаловской труппе в 1921 г.)

В начале своей работы в Нью-Йорке Болеславский учит согласно опыту, приобретенному в Первой студии. Вся структура публичных лекций «Творческий театр», которые он читал перед сотнями американских актеров, собиравшихся в бродвейский *Princess Theatre* в первый сезон мхатовских гастролей в Нью-Йорке, вела к вопросу об использовании аффективной/эмоциональной памяти в работе над ролью[10]. В 1923 г. это была сердцевина педагогических подходов Болеславского, главная «новость», которую он нес американским актерам и будущим ученикам. По свидетельству Гарольда Клёрмана[11], именно учение об эмоциональной памяти вызывало наибольший интерес американских актеров, приходивших на обучение в *Laboratory Theatre*[12].

Однако лекции Болеславского 1925–26 гг.[13], сохраненные Стеллой Адлер[14], отражают определенное развитие методики руководителя *Lab* и свидетельствуют о смещении акцентов в его педагогических подходах. Болеславский продолжает развивать положения об эмоциональной памяти, проводит более точную дифференциацию ее механизмов, говорит о значении памяти ощущений и основополагающем тренинге пяти органов чувств. Но теперь он подчеркивает, что эмоциональная/аффективная память – не единственный способ включения актерской эмоции и творческого самочувствия, и что другим способом является возбуждение их через действие. Болеславский подробно объясняет значимость драматического действия, обсуждает его взаимоотношения с памятью эмоций и, обращаясь к студийцам, подчеркивает: «нет нужды повторять, что на сцене главное, и наиболее важное, и единственно необходимое – это действие»[15].

В особенности ярко проявляются новые представления Болеславского о действии в статье 1927 г. «Основы мастерства актера», о которой мы уже упоминали ранее[16]. Здесь для раскрытия своего понимания дей-

Ольга Гзовская – Офелия, Ричард Болеславский – Лаэрт.
«Гамлет» У. Шекспира. МХТ, 1912

Джородж Макреди – Просперо, Бланш Танкок – Джудит.
«Гранит» К. Дейн. *Laboratory Theatre*, 1927. Режиссер – Ричард Болеславский

ствия он предлагает оригинальную модель с собственной лексикой. «Необходимо взглянуть на жизнь, как на непрерывную череду двух разных типов шагов [*steps*], которые я назову, – пишет Болеславский, вводя новые термины, которые существуют в англоязычной театральной литературе и практике и по сию пору, – “шагами задачи” и “шагами действия” [*problem steps and action steps*]»[17]. (Другое значение *steps – ступеньки.* Такой вариант перевода точнее передает ощущение восхождения к цели, развития действенного процесса, или, наоборот, некоего спуска по ступеням, деградации. Получается: ступеньки задач и ступеньки действия).

По Болеславскому шаг-ступенька возникновения задачи сменяется шагом-ступенькой выполнения действия, после чего, в зависимости от того, как выполнено действие, возникает новая задача. «И тогда вспышка воли толкает актера к активному действию. <…> [Актеру необходимо] на доли секунды остановиться на сцене, хладнокровно, целеустремленно и ясно осознать задачу, стоящую перед ним, а затем, в следующие доли секунды, или, быть может, в следующие пять или десять секунд, активно бросить себя в действие, которое требует ситуация…»[18].

Здесь Болеславский, по сути, во главу угла сценической жизни актера ставит *восприятие*. В записях практических уроков в *Lab* видно, что осознание предстоящих задач происходит по Болеславскому в непосредственном чувственном усвоении предлагаемых обстоятельств. Трактуя живой процесс актера не просто как вектор действия, направленный к достижению цели, а как ежесекундные качели от действия к осмыслению следующей задачи, Болеславский дает надежное противоядие от схоластического сценического действия, когда актер «знает» свое действие, «знает» свою задачу, выходит на подмостки, становится на заранее заготовленные рельсы и, как говорится, «дует» всю сцену подряд к своей цели. Своей техникой «шаг-ступенька задачи – шаг-ступенька действия» Болеславский заставляет актера сиюминутно (даже сиюсекундно!) соотносить свое поведение со сценической ситуацией и воспринимать малейшие ее изменения.

Рассматривая целый ряд высказываний Болеславского 1925–27 гг. о ценности и важности действия, один из первых исследователей его творчества Дж. Робертс видит в них кардинальное смещение интересов режиссера-педагога от эмоциональной памяти в сторону действия и делает далеко идущие выводы: «модификация Системы Болеславским предвосхитила на целый ряд лет соответствующий сдвиг акцентов в работе самого Станиславского»[19]. И продолжает: «Если правда, что Станиславский не придавал приоритетной ценности этим идеям (о действии – *С.Ч.*) до середины тридцатых годов, то получается, что Болеславский сделал свое открытие почти на десятилетие раньше своего учителя»[20].

Однако записи лекций Болеславского свидетельствуют, что все более активно используя действие, он не отказывается от опоры на эмоциональную память. И тот факт, что статья «Второй урок мастерства актера: Память на эмоции» в 1933 г. войдет в книгу «Шесть уроков» без каких-либо изменений, говорит об устойчивости взглядов Болеславского на использование эмоциональной памяти в работе актера.

Да, в лекциях 1925–26 гг. Болеславский все большее и большее внимание уделяет действию драматического актера, в «Основах» (1927) разрабатывает подходы к органическому соединению задачи и действия через технику «шаг задачи – шаг действия», требующую ежесекундной коррекции действия восприятием, в статье «Третий урок мастерства актера: Драматическое действие» (1932) разрабатывает проблемы соединения «элементарных действий» в единое сквозное действие.

Марлен Дитрих в фильме «Сады Аллаха».
Selznick-International Studio, 1936. Режиссер – Ричард Болеславский

Гретта Гарбо в фильме «Разрисованная вуаль».
MGM Studio, 1934. Режиссер – Ричард Болеславский

Но в параллель с этим пишет и об эмоциональной памяти («Второй урок», 1929), не перестает говорить о ней и на занятиях и репетициях в *Lab*.

Зигзаги Болеславского приводят американского исследователя в некоторую растерянность. Что же для Болеславского важнее – эмоциональная память или действие? Почему, как утверждает Дж. Робертс, «его объяснения не всегда ясны»[21]? Почему «в лекциях 1925 г. Болеславский не единожды принимается говорить об использовании эмоциональной памяти, а заканчивает объяснением необходимости действия»[22]?

Думается, непонимание внутренней логики развития Болеславского возникает от желания уложить ее в общепринятые (в том числе и в зарубежном театроведении) представления о «линейном» развитии системы Станиславского, противопоставляющие ранний (1910-е гг.) и поздний (1930-е гг.) периоды ее развития. Эти взгляды опираются на миф, возникший в отечественном театроведении, что поздний Станиславский якобы отказался от аффективной/эмоциональной памяти.

О пагубности *противопоставления* эмоциональной памяти и действия в творчестве актера, связанного с *противопоставлением* раннего (ведущий элемент – эмоциональная или аффективная память) и позднего (ведущий элемент – действие) периодов развития системы Станиславского автору этой публикации приходилось писать уже не раз. Наиболее подробно – в статье «Аффективная память в творчестве актера: Рибо – Станиславский – Страсберг» и в книге «Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг»[23], где анализ архивных материалов, ставших доступными только в 1990-х, позволил доказать, что ранний период Станиславского – это не период поисков и заблуждений (под влиянием «буржуазной психологии» и идеалистических подходов к проблемам подсознания – так писали вплоть до 1980-х), но период *базовых* открытий. А переход исследовательских интересов Станиславского в область действия, не означает отказа от опоры на эмоциональную память (полагаемой им «основой нашего искусства»[24]).

Там же было аргументировано, что целостное ощущение Системы связано с восприятием ее развития не по линейному сценарию, когда последующие открытия отменяют предыдущие, а как восхождение по спирали, вбирающее всю многосложность поисков Станиславского разных лет. И логика развития педагогической мысли Станиславского (в том числе переход от одного периода творческих увлечений к другому) не связана с простой *заменой* одного приоритетного элемента другим. Ее путь – от анализа отдельных элементов творческого самочувствия (через практическую психологию Т. Рибо и опыт йоги) и открытия роли бессознательных процессов в творчестве актера – к разработке *разнообразных* методов создания целостного творческого самочувствия, «я есмь» (упражнения на эмоциональную память, метод физических действий, использование ритма и даже фонетики для запуска сценической правды, этюдный подход и т. д. и т. п.)[25].

Читая «Шесть уроков» и анализируя педагогическое творчество Болеславского американского периода можно убедиться, что он, как и его учитель, акцентируя действие, от опоры на эмоциональную память не отказывался, как не отказывался и от результатов раннего (базового!) периода Системы. Ведь бывший мхатовец на собственном опыте хорошо понимал, что именно в этот период состоялись разработка и освоение *базовых*, неотменяемых последующим развитием Системы навыков актерской психотехники. И театрально-педагогическая

Лайонел Барримор (Распутин), Джон Барримор (князь Чегодаев), Тэд Александер (цесаревич), Этель Барримор (Царица) в фильме «Распутин и императрица». *MGM Studio*, 1932. Режиссер – Ричард Болеславский

практика, и теоретические исследования Болеславского второй половины 1920-х подходят к диалектическому постижению связи чувства и действия, к гармоничному пониманию того, что чувства, действительно, могут *вызываться* с помощью действия, но *создаются* чувства только из эмоциональной памяти актера.

При этом Болеславский – «человек театра в каждом своем вздохе и жесте»[26] – боролся за крупицы *живой* жизни любыми возможными способами и, когда это было необходимо, отбрасывал (как и сам Станиславский) все формально установленные порядки и приоритеты использования элементов. И свободно экспериментировал, используя тот или иной элемент в качестве начального – в зависимости от необходимости момента или психофизики каждого конкретного ученика.

Это подтверждает в своих воспоминаниях актриса Рут Нельсон, которая с успехом играла у Болеславского в *Lab*: «Вы знаете, все эти термины могут ввести вас в заблуждение – “метод”, “аффективная память”, и все такое… Видит Бог, существует так много путей. Станиславский использовал все это по живому, не как “прописные истины”. И таким же образом поступал Болеславский»[27]. На вопрос, в чем секрет

Ричард Болеславский в фильме «Возлюби ближнего своего» («Заклейменные», *Die Gezeichneten*). *PrimusFilm, Berlin*, 1922. Режиссер – Карл Дрейер, ассистент режиссера – Ричард Болеславский

Болеславского, актриса отвечала: «Он работал *со мной*, а не с теориями и идеями, которые были у него в голове» [28].

Кроме того, в бесконечных импровизациях на уроках Болеславского и его соратницы Марии Успенской возникает предощущение *этюдной техники* (Болеславский напишет о ней в Шестом уроке). Импровизации, – или, как бы мы сегодня сказали, этюды, – были ключевым элементом уроков и репетиций в *Laboratory Theatre*, оттуда они перешли в педагогическую и репетиционную практику *Group Theatre*, руководимого Ли Страсбергом и Гарольдом Клёрманом, – опять же, по времени раньше этюдных поисков Станиславского в Оперно-драматической студии. (Впрочем, отдельные этюды были в практике Станиславского всегда, в том числе и в практике Первой студии, и в работе с актерами МХТ 1910-х, откуда эта форма репетиционного процесса могла быть подхвачена Болеславским для самостоятельного развития уже в американский период).

Но главное не в том, раньше или позже московских опытов своего учителя стал Болеславский говорить со своими американскими учениками о действии или делать с ними этюды. Важнее другое – Болеславский параллельно с основоположником Системы пришел от *аналитического* периода Системы (где элементы исследовались

и осваивались в тренинге по отдельности, обособленно друг от друга) к её *синтетической* фазе, где элементы диалектически связывались друг с другом не на бумаге, а в реальной педагогической практике.

Болеславский, действительно, «не однажды принимается говорить об использовании эмоциональной памяти, а заканчивает объяснением необходимости действия»[29]. И, наоборот, в лекции о действии, пространно говорит о чувственной памяти актера, как источнике это действие питающем. Только это не есть «отсутствие ясности» в объяснениях Болеславского, а напротив, понимание неразрывности связи элементов Системы, когда пренебрежение любым из них, приводит к ущербности творческого самочувствия актера. В этом проявляются признаки зрелого системного мышления, к которому Болеславский пришел *самостоятельно*, уже работая в Америке.

Таким образом в опыте театральной педагогики Болеславского и Станиславского конца 1920-х – 1930-х гг. мы имеем уникальный *case-study* – возможность наблюдать параллельное и независимое развитие методологии актерского творчества двух мастеров, исходящей из общих открытий 1910-х.

Учитель и ученик, оторванные друг от друга, разделенные океаном и разной ментальностью своих актеров, тем не менее, движутся схожими путями. При разности отдельных репетиционных ходов, при непохожести лексики вводимых новых терминов, они сходятся в главном – в движении от приоритета эмоциональной памяти к приоритету действия и, далее, к объединению их в едином бытии актера. И это лишний раз подтверждает плодотворность базовых результатов времен Первой студии. Так и в точных науках – поверкой подлинности эксперимента является его воспроизводимость, и, например, новый химический элемент считается открытым лишь тогда, когда будет независимо получен в различных лабораториях мира. И совпадение с открытиями создателя Системы, а, порой, и возможное опережение результатов его творческих поисков учеником Станиславского, оторванного от своего гениального учителя, представляется глубоко закономерным. Параллельность опыта Болеславского и Станиславского, общий вектор развития Системы в их творческих лабораториях подтверждает научную объективность открытий Станиславского.

Ричард Болеславский

Третий урок мастерства актера: Драматическое действие[30]

Мы с Созданием гуляем по парку. Она в ярости. Сегодня она репетировала роль в новом фильме [talkies][31].

С о з д а н и е. …а потом они остановились. Я ждала часа полтора. Потом мы опять начали. На этот раз три строчки из большой сцены, три строчки – и всё. После этого опять час ожидания. Это невозможно, просто невозможно. Техника, электричество, линзы, микрофон, мебель – все это важно. А актер? – Кому какое дело! Актерская игра? – Да это лишь жалкое приложение, аксессуар.

Я. И все же некоторым актерам сыграть удается, причем на уровне высокого драматического искусства.

С о з д а н и е. Иногда получается – в течение секунд пяти. Но это так же редко, как черный жемчуг.

Я. Если искать правильно, то не так уж и редко.

С о з д а н и е. О, как вы можете так говорить? Вы, всю жизнь ратовавший за подлинный, свободный, живой театр. Что толку искать редкие моменты красоты в этих фильмах? Даже если вы их находите, они разъединены, разрознены, оборваны, случайны. Как можно защищать эти моменты и оправдать их?

Я. Скажите, я хоть раз помог вам предыдущими беседами [*talks*][32]?

С о з д а н и е. Да, помогли.

Я. Вы готовы слушать сейчас, по возможности не перебивая?

С о з д а н и е. Готова.

Я. Хорошо. Посмотрите на этот мраморный фонтан. Он был создан в 1902 году Артуром Коллинзом.

С о з д а н и е. Откуда вы знаете?

Я. Это высечено на краю основания. Вы обещали не перебивать меня.

С о з д а н и е. Извините.

Я. И как вам работа мистера Коллинза?

С о з д а н и е. Неплохо. Простые, ясные формы. Фонтан гармонично сочетается с ландшафтом, благородный. Видно, что создан в 1902 году, – он несет черты модерна. Что еще создал Артур Коллинз?

На съемках фильма «Разрисованная вуаль».
MGM Studio, 1934. Режиссер – Ричард Болеславский.
Ричард Болеславский (на полу в центре), актеры Сесилия Паркер и Грета Гарбо

Я. Это его последняя работа, он умер в возрасте тридцати пяти лет. Он был многообещающим скульптором. И несмотря на молодость, оказал влияние на многих современных мастеров[33].

С о з д а н и е. Да, это видно. Но как замечательно, что он оставил после себя эту работу! – мы можем ее разглядывать, можем проследить линию творческой преемственности и проанализировать уже сегодняшним взглядом.

Я. Это действительно замечательно. Ведь как бы нам хотелось прямо сейчас увидеть и услышать, как Сара Сиддонс[34] произносит строки Леди Макбет:

> «И рука все еще пахнет кровью. Никакие ароматы Аравии не отобьют этого запаха у этой маленькой ручки! О, о, о!»[35]

Чего бы мы не дали, чтобы узнать, что же делала миссис Сиддонс, произнося эти три «О, о, о!»? Ведь, говорят, люди падали в обморок; но мы ничего про это не знаем. И разве не хотелось бы услышать, как Дэвид Гаррик[36] в «Ричарде III» презрительно бросал Кетсби:

«Холоп! Я жизнь свою поставил на кон,
И я останусь до конца игры»[37].

Или увидеть Джефферсона, или Бута, или Эллен Терри[38]? Я до сих пор помню реакцию Отелло–Сальвини[39] в ответ на слова Яго:

«Иное – незапятнанное имя.
Кто нас его лишает, предает
Нас нищете, не сделавшись богаче»[40].

Однажды я пытался описать этот момент[41]. Напрасно – он неуловим, он прошел… Этот фонтан и сегодня говорит сам за себя. А Сальвини теперь безмолвствует.

С о з д а н и е. Да, жаль… *(Она замолкает, задумывается, а потом говорит с улыбкой.)* Похоже, я вам подсказала [*gave you a cue*][42]…

Я. Вы всегда мне подсказываете. Я не придумываю проблемы. Я их просто анализирую и представляю вам – а вы делаете выводы и пользуетесь ими. Единственные правила в искусстве это те, что мы открываем сами.

С о з д а н и е. Хорошо, я открыла, что это ужасно не сохранять для потомства образы и голоса великих актеров. И из этого следует вывод, что я должна терпеть бездушность и глупость всех этих фильмов?

Я. Нет. Единственное, что вам нужно, это идти в ногу со временем и делать все возможное – делать как художнику.

С о з д а н и е. Невозможно.

Я. Неизбежно.

С о з д а н и е. Это фальшивая мода, увлечение.

Я. Какая узость мышления!

С о з д а н и е. Вся моя природа как актрисы восстает против этого механического монстра.

Я. Значит, вы не актриса.

С о з д а н и е. Потому что мне нужен свободный, непрерывный выход для моего вдохновения и творческой работы?

Я. Нет. Потому что вы не радуетесь открытию великого и решающего инструмента драматического искусства; инструмента, который с незапамятных времен есть у всех других искусств и которого до сих пор не хватало самому древнему – театру. Кинематограф придает театру четкость и научную ясность, давно присущую всем другим искусствам. Он требует от актера той же точности, что есть в схеме цветов у живописца, в отделке формы у скульптора, в звучании струнных, деревянных

или духовых у музыкантов, в математических расчетах архитектора, в слове поэта.

С о з д а н и е. Но посмотрите на сотни невероятно глупых фильмов, появляющихся каждую неделю, – плохая игра актеров, бессмысленное действие, неправильный ритм.

Я. Посмотрите на сотни миллионов глупых картин, песен, спектаклей, домов и книг, которые появлялись испокон веков и которые ушли в небытие, никому не причинив вреда, – в то время как хорошие остались живы.

С о з д а н и е. Стоит ли один хороший фильм сотен плохих?

Я. Будьте щедрее. Идея того стоит. Это защита искусства актера и искусства театра. Сыгранная драматургия становится вровень с письменной драматургией. Понимаете ли вы, что с изобретением непосредственной записи внешнего образа, движения и голоса актера, которая схватывает его душу и личность, исчезает последнее недостающее звено в цепи искусств. И театр перестает быть искусством преходящим, получает вечную фиксацию. Понимаете ли вы, что интимная творческая работа актера больше не должна происходить на глазах у публики, что больше не нужно втягивать весь зрительный зал в родовые муки вашей работы? В момент созидания актер становится свободен от наблюдателей, оцениваются только результаты творчества.

С о з д а н и е. Но перед техникой актер несвободен. Его рубят на кусочки – почти каждое предложение роли отделено от предыдущего и от следующего.

Я. Каждое слово поэта отделено от других. Их целостность – вот что важно.

С о з д а н и е. Но как тогда добиться непрерывности роли? Как взрастить эмоциональное состояние? Как, используя подсознание, выйти на подлинную кульминацию при воплощении роли?[43]

Я. Так же, как и в театре. Или вы полагаете, что, сыграв пару успешных ролей на сцене, вам уже нечему учиться, нечего больше совершенствовать или развивать в своей технике?

С о з д а н и е. Вы знаете, что это не так. Я всегда готова учиться Иначе я не гуляла бы с вами уже второй круг подряд вокруг этого дурацкого озера.

Я. Но наша неспешная и приятная прогулка плавно развивается к своей кульминации.

С о з д а н и е. Которая произойдет, когда я упаду без сил на траву?

Я. Вот именно так вы играете свои роли – проноситесь через них, раздувая эмоции и мчась к кульминации, пока не падаете без дыхания на колени критикам. Но они тоже не дают вам перевести дух.

С о з д а н и е. Вижу, вы опять к чему-то ведете. К чему?

Я. Что было для вас самым трудным, когда вы играли перед камерой?

С о з д а н и е. Отсутствие разбега, трамплина. Необходимость начинать сцену посередине и обрывать ее через четыре-пять строк, затем через час начинать другую сцену (которая в сценарии идет перед предыдущей), затем снова сыграть четыре строки и ждать еще час. Говорю вам, это ненормально, это ужасно …

Я. Отсутствие техники, вот и все.

С о з д а н и е. Какой техники?

Я. Анализа действия.

С о з д а н и е. Сценического действия?

Я. Драматического действия, которое писатель выражает словами, имея это действие как смысл и цель этих слов, и которое актер выполняет или играет, действуя [*acts*], как подразумевает само слово «актер [*actor*]»[44].

С о з д а н и е. Вот именно это невозможно сделать в кино. У меня в сценарии была любовная сцена в две с половиной страницы – и меня одиннадцать раз прерывали пока я ее играла. На это ушел целый день. Моим действием было убедить человека, который любит меня, что я тоже люблю его, но я в ужасе, что его отец меня ненавидит.

Я. Это на двух с половиной страницах? – Но вы сейчас сказали все это одной фразой и вполне убедительно. Что же вы делали оставшиеся две с половиной страницы?

С о з д а н и е. Я пыталась сделать то же самое.

Я. На двух с половиной страницах? Слава богу, что они перебивали вас одиннадцать раз.

С о з д а н и е. Это же было мое действие. Что еще было делать?

Я. Посмотрите на это дерево. Это образец для всех искусств, это идеальная структура действия. Движение вверх и сопротивление побочному, сохранение равновесия и рост.

С о з д а н и е. Ну, положим, что так.

Я. Посмотрите на ствол [*trunk*] – прямой, пропорциональный, гармонирующий со всем деревом и поддерживающий каждую его часть – это главное стремление, музыкальный лейтмотив,

режиссерский замысел действия спектакля, фундамент архитектора, мысль поэта в сонете.

С о з д а н и е. Но как режиссер выражает это действие при постановке пьесы?

Я. Через ее интерпретацию и через искусное сочетание меньших, второстепенных или дополнительных действий, которые обеспечат эту интерпретацию.

С о з д а н и е. Приведите пример.

Я. Хорошо. «Укрощение строптивой» может быть спектаклем, в котором двое тянутся друг к другу, стремятся полюбить друг друга, несмотря на свои ужасные характеры, и преуспевают в этом. А может быть спектаклем о мужчине, который одерживает победу над женщиной, взяв ее в "ежовые рукавицы". Или – о женщине, которая всем отравляет жизнь[45]. Улавливаете разницу?

С о з д а н и е. Да.

Я. В первом случае все действия – про любовь, во втором – про приключения покорителя, в третьем – про ярость мегеры.

С о з д а н и е. Вы хотите сказать, что, например, в первом случае, когда вся история про любовь, актеры должны все время любить?

Я. Нет, они должны помнить, хранить в себе любовь. Я попросил бы их скрывать ее за каждым проклятием, за каждой ссорой и за каждым спором.

С о з д а н и е. И чего вы тогда ждете от актера?

Я. Соответствия естественному закону действия, трехчастному закону, который легко можно увидеть и в этом дереве. Во-первых, основной ствол – главная линия, идея, причина всего. В спектакле это идет от режиссера. Во-вторых, ветви – элементы этой идеи, частные оправдания действия. Это вносит актер. В-третьих, листва, итог взаимодействия обоих – яркое воплощение идеи, ясные выводы основной мысли.

С о з д а н и е. В чем же роль автора?

Я. Он жизненный сок, который течет и все питает.

С о з д а н и е *(с озорным огоньком в глазах)*. Похоже, актеру будет непросто.

Я *(так же)*. Ну, если актер не знает, как распределить свои действия перед…

С о з д а н и е. Хватит. Все понятно, я не права.

Я. …перед камерой и микрофоном, и боится одиннадцати перерывов…

С о з д а н и е *(останавливается и топает ногой)*. Хорошо, хорошо. *(Она раздосадована.)* Ну так скажите, как их не бояться.

Я. Мне нужен текст роли, чтобы показать, что я имею в виду под структурой действия. А я не захватил никакой пьесы.

С о з д а н и е. Но ведь на протяжении нашей прогулки мы сыграли славную пьесу длиной в полчаса. На самом деле, когда бы мы с вам не беседовали, мы всегда так и делаем. Почему бы не использовать то, о чем мы говорили, в качестве пьесы?

Я. Хорошо. Я режиссер. Вы молодая актриса, исполняющая одноактную пьесу со сварливым стариком. Я еще и играю этого человека.

С о з д а н и е. Давайте поговорим о создании характеров позже, в следующий раз[46].

Я. Как вам будет угодно. Вот что говорит режиссер, обращаясь ко мне и к вам: «Друзья мои, ствол [*trunk*] или хребет, позвоночник [*spine*], [то есть сквозное действие][47], вашей маленькой пьесы, – это исследование сути драматического действия, предпринятое не на темной сцене или в репетиционной комнате, не при чтении умных книг, и не на глазах разгневанного режиссера, готового уволить вас, – но на лоне природы, когда мы наслаждаемся воздухом, солнцем, милой прогулкой и толикой юмора.

С о з д а н и е. Что подразумевает сообразительность, энергичность анализа, ясный ум, убежденность в идеях, стремление понимать, звонкие голоса, быстрый темп и готовность спорить, рассказывать и слушать.

Я. Браво! Браво! Как режиссер я закончил. С вашей помощью мы определили ствол [*trunk*] или позвоночник [*spine*]. Теперь обратимся к соку дерева.

С о з д а н и е. Имеется в виду к автору, сочинившей…?

Я. Вот именно. Неплохо ведь?

Создание, хлопнув в ладоши и по-детски радостно рассмеявшись, убегает от меня. Я бегу за ней и ловлю ее за руку.

Я. Мы квиты. Давайте продолжим и проанализируем слова, которые мы только что произносили, с точки зрения действия. Возьмем вашу «роль». Что вы делали в начале?

С о з д а н и е. Я жаловалась…

Я. …горько и преувеличенно.

С о з д а н и е. Я все отвергала и насмехалась…

Я. …с очаровательной уверенностью молодости.

С о з д а н и е. Я нагромождала доказательства…

Я. …не очень убедительно, но страстно.

С о з д а н и е. Я не верила вам и… упрекала вас.

Я. Как любой самоуверенный молодой человек. Как упертый ребенок. И вы забыли упомянуть, что в то же самое время вы прогуливались, порой соглашались со мной, рассматривали фонтан мистера Коллинза, чувствовали физическую усталость, подыскивали слова, чтобы возразить мне, наслаждались шекспировскими строчками – и все это произошло на пространстве девяти реплик.

С о з д а н и е *(в ужасе)*. Неужели я все это делала одновременно?

Я. Нет, нет. Ни один человек не смог бы. Но имея главную линию – хребет или держа в уме нить действия [*thread of action*], вы нанизывали на эту нить вторичные или дополнительные действия – как маленькие бусинки, одно за другим, иногда внахлест, но всегда ясно и отчетливо[48].

С о з д а н и е. Разве это были не просто разные интонации?

Я. Откуда бы они взялись, если не из точного действия?

С о з д а н и е. Да, верно.

Я. Описывая свои действия, вы использовали только глаголы – это важно. Глагол сам по себе является действием. Сначала вы хотите чего-то – в этом ваша художественная воля, потом вы определяете действие через глагол – в этом ваша художественная техника, и, наконец, вы реализуете действие – и это уже художественная выразительность. Вы делаете это с помощью речи – слов, написанных…

С о з д а н и е. …моих собственных в нашем случае!

Я. Это неважно. Хотя, замечу, слова хорошего автора послужили бы нам гораздо лучше.

Создание кивает молча – ведь в молодости так трудно соглашаться.

Я. Автор напишет вам текст. Затем, вы можете взять карандаш и под каждым словом вашего текста подписать «ноты действия» – точно так же, как вы пишете музыку к стихам песни. И потом на сцене вы будете играть именно эти «ноты действий». Вам предстоит запомнить действия, как вы запоминаете музыку. Вы должны отчетливо представлять разницу между «я жалуюсь» и «я презираю». И хотя эти два действия следуют одно за другим, вы должны осуществить их столь же различно, как певец по-разному берет «до» и «до-бемоль».

Более того, когда вы будете знать действие наизусть, никакие паузы, никакие помехи или перестановка порядка сцен не смогут помешать вам. Если каждое отдельное слово будет заключать внутри себя действие, если вы будете точно знать, в чем именно это действие

состоит, и будете способны в доли секунды ощутить его в себе, то кто же сможет помешать вам в ту минуту, когда будет необходимо выполнить именно это действие? Ваша сцена или ваша роль – это длинная нить бусинок, бусинок действия. Вы играете с ними, как вы играете с четками. Вы можете начать в любом месте, в любое время и продолжать, сколько пожелаете, если только у вас есть ясное владение каждой бусинкой в отдельности.

С о з д а н и е. Но разве не бывает, что одно и то же действие может длиться несколько страниц или даже всю сцену?

Я. Конечно, бывает. Тогда актеру гораздо сложнее избежать монотонности. «Быть или не быть» состоит из девяти предложений с одним единственным действием…

С о з д а н и е. Каким?

Я. Решить – быть или не быть. Шекспир не стал полагаться на актеров. Он с самого начала сказал, в чем их действие и что им надо делать. Учитывая значимость этого действия и длительность самой сцены, сыграть это безумно трудно. А вот продекламировать – проще простого.

С о з д а н и е. Понимаю. Такая декламация это как листва дерева без ствола и ветвей.

Я. Именно так – просто жонглирование голосовыми модуляциями и искусственными паузами. В лучшем случае даже с хорошо воспитанным голосом это только плохая музыка. Как драма, это ноль.

С о з д а н и е. А какое у вас было действие, когда вы принялись перечислять имена актеров и монологи из их ролей? Вы выглядели печальным и задумчивым. Или вы забыли о каком *хребте* [то есть сквозном действии] мы договорились? Мы решили, что ему сопутствуют *энергичность, ясный ум, сообразительность* и так далее…

Я. Нет, не забыл. Но я хотел, чтобы вы сказали: «Как жаль». Я мог добиться этого только одним способом – пробудив ваше сочувствие. Именно оно заставило вас задуматься над моими словами, и вы сами пришли к выводу, к которому я вел.

С о з д а н и е. Другими словами, вы действовали с грустью, вы грустили, чтобы заставить меня задуматься?

Я. Да, и действовал я *энергично, с ясным умом и сообразительностью.*

С о з д а н и е. А возможно с теми же словами совершить какое-нибудь другое действие и получить такой же результат?

Я. Да. Но мое действие было подсказано вами.

С о з д а н и е. Мною?

Я. Да. Скорее вашим характером. Чтобы убедить вас в чем-либо, нужно затронуть ваши эмоции. Холодные рассуждения не пробиваются к вашему типу ума – уму художника, который в основном имеет дело с воображением, своим или других людей. Если бы вместо вас я гулял бы с бородатым профессором истории, я бы не стал действовать с грустью. Я бы с энтузиазмом соблазнял его картинами прошлого – слабого места всех историков – и он бы уступил моим утверждениям.

С о з д а н и е. Понятно. Получается, что необходимо выбирать свое действие в соответствии с характером того персонажа, с которым говоришь.

Я. Непременно. И не только с характером персонажа, но и с индивидуальностью актера, играющего эту роль[49].

С о з д а н и е. А как же я запомню действие?

Я. После того, как с помощью аффективной или эмоциональной памяти вы обнаружите чувство. Вы помните нашу прошлую беседу?

С о з д а н и е. Помню.

Я. Тогда вы готовы к действию. Репетиции и нужны для этой цели[50]. Вы повторяете действие несколько раз и запоминаете его. Действия легко запомнить – намного легче, чем слова. Скажите мне, что вы играли в первых девяти репликах нашей пьесы – той, которую мы только что сыграли?

С о з д а н и е *(бросается перечислять взахлеб).* Я жаловалась, отвергала, насмехалась. Я упрекала вас. Я не верила вам…

Я. И какое ваше действие сейчас, когда вы с энтузиазмом бросаете мне в лицо все эти ужасные глаголы?

С о з д а н и е. Я … Я …

Я. Ну же, ну? В чем ваше действие?

С о з д а н и е. Я доказываю, что верю вашим словам.

Я. И я верю вам, потому что вы доказали это действием.

Ричард Болеславский

Четвертый урок мастерства актера: Создание характера[51]

Я жду Создание у служебного входа. Она в труппе, работает над классической пьесой. И попросила меня приехать после репетиции, чтобы отвезти ее домой. Она хочет поговорить со мной о своей роли.

Долго ждать не приходится. Дверь открывается. Она поспешно выходит. Усталая, глаза блестят, прекрасные волосы растрепаны, на щеках румянец возбуждения.

С о з д а н и е. Извините, я вас обманула. Я не могу поехать с вами. Я вообще не пойду домой. Мне нужно остаться и репетировать.

Я. Но я видел, что все актеры ушли. Вы собираетесь репетировать в одиночку?

С о з д а н и е *(кивает печально).* Угу …

Я. Есть проблемы?

С о з д а н и е. Достаточно.

Я. Можно мне войти и посмотреть, как вы репетируете?

С о з д а н и е. Спасибо. Я боялась попросить вас.

Я. Почему?

С о з д а н и е *(поднимается на цыпочки и шепчет мне на ухо, ее глаза округляются от ужаса …).* У меня все плохо, очень плохо.

Я. Предпочитаю слышать это, чем «приходите посмотреть – у меня все хорошо, очень хорошо».

С о з д а н и е. Но у меня все плохо по вашей вине! В новой роли я сделала все, что вы мне сказали, и все равно я ужасна.

Я. Ладно, посмотрим.

Мы проходим мимо старого привратника, который сидит без пиджака и курит трубку. Он смотрит на меня глубоко посаженными темными глазами из-под густых бровей. Его чисто выбритое лицо непоколебимо. Он не впустит никого, одно его присутствие преграждает вход. Он играет роль. Он не просто сторож – он само олицетворение Франциско, Бернардо или Марцелла[52] на своем посту. Благородным жестом он останавливает нас.

С о з д а н и е. Все в порядке, Па, этот господин со мной.

Старик молча кивает, теперь в его глазах – разрешение войти. Мне подумалось: «Нужно быть актером, чтобы существовать столь экономно и выразительно. Интересно, я угадал?»

Ричард Болеславский – Альсид.
«Брак поневоле» Мольера. МХТ, 1913

При входе на сцену я снимаю шляпу. Темно. В центре этой темноты светящимся ореолом выделяется одна электрическая лампа. Создание подает мне руку, помогает спуститься по лестнице и ведет между рядами партера.

С о з д а н и е. Пожалуйста, садитесь, ничего не говорите и не перебивайте. Позвольте мне сыграть всю сцену подряд, а затем скажете, что не так.

Она возвращается на сцену, а я остаюсь один в зале. По краям мерцают темные провалы лож, невидимые ряды стульев покрыты холстом, все внешние шумы приглушены. Густые тени причудливы. Тишина дрожит и живет. И я невольно откликаюсь на эту тишину. Мои нервы начинают вибрировать, их пронизывают токи ожидания и сочувствия, черная загадка пустой сцены так и манит. Особый покой нисходит на мое сознание, словно сам я уже перестаю существовать и душа кого-то другого оживает во мне вместо моей. Я теряю себя и оживаю в другом мире. В этом воображаемом мире я буду следить за событиями, участвовать в них. Мое сердце преисполнится снов наяву. Сладкий яд пустого театра, пустой сцены, на которой репетирует один единственный актер…

Появляется Создание. В руках у нее книга. Она пытается читать, но отвлекается. Очевидно, она кого-то ждет. Наверное, кого-то ей очень важного. Похоже, она дрожит. Оглядывается, словно спрашивает одобрения и совета у невидимого друга. Получает его, и я слышу ее слабый вздох.

Вдруг она видит кого-то вдалеке. Она застывает, быстро переводит дыхание. Должно быть, она напугана. Она делает вид, будто читает книгу, но ясно, что не различает ни единой буквы. Пока не произнесено ни слова. Я внимательно слежу за ней и шепчу про себя: «Молодец, молодец, теперь я готов к каждому твоему шепоту».

Создание прислушивается. Ее тело свободно, рука с книгой безвольно свисает вниз. Голова слегка наклонена в сторону, словно неосознанно помогая воображаемым словам входить в ее душу. Она кивает.

С о з д а н и е.

«Милый принц,
Ну, как здоровье ваше эти дни?»

В ее голосе теплая, искренняя привязанность и уважение. Она говорит как со старшим братом. А потом со страхом и трепетом ожидает воображаемый ответ. Он звучит только в ее ушах.

«…»*

Она на мгновение закрывает глаза.

«Принц! У меня подарки есть от вас.
Я их давно вам возвратить хотела,
Пожалуйста, возьмите их».

Что это? Похоже она говорит неправду. В ее голосе страх и ожидание. Она стоит, словно окаменев. Снова оглядывается, будто ища поддержку невидимого друга. Внезапно слышит воображаемый ответ.

«…»**

---

* Здесь и далее Болеславский приводит лишь слова Офелии, заменяя ответы партнера, воображаемые актрисой, многоточием. В настоящей публикации для удобства читателя реплики Гамлета приведены в сносках (*Шекспир У.* Гамлет. Акт III. Сцена 1. Пер. с англ. П. Гнедича):

Г а м л е т. Благодарю: здоров, здоров, здоров!

** Г а м л е т. Нет, нет,
Я ничего вам не дарил.

Она отпрянула, как от удара. Должно быть, это удар прямо в сердце. Книга падает, ее дрожащие пальцы сжимаются. Она пытается защититься.

«Дарили, принц, – дары сопровождая
Такою лаской, что они невольно
Мне делались еще ценней. Теперь
Их аромат исчез. Возьмите. Мне
Подарки не нужны, коль нет любви…»

Ее голос срывается, затем внезапно – свободно и решительно – возвышается в защиту оскорбленной гордости и любви.

«Возьмите их».

Кажется, что она становится чуть выше. Это результат согласованности работы мышц и эмоций; первый признак обученной актрисы – чем сильнее эмоция, тем больше свободы в голосе, тем больше свободы мышц.

«…»*

«Принц!»

В ее хрупком теле есть почти мужская сила.

«…»**

«Что, ваше высочество, желаете сказать?»

Страх забыт, теперь она говорит на равных. Она перестает оглядываться в поисках помощи или подтверждения своих действий. Не дожидаясь ответа, она бросает слова в пустое пространство.

«…»***

«Разве не лучшее, принц, сообщество для красоты – невинность?»

«…»****

---

* Г а м л е т. Ха-ха: вы честны?

** Г а м л е т. Вы прекрасны?

*** Г а м л е т. А то, что если вы честны и прекрасны, то девичья честь и красота не должны уживаться рядом.

**** Г а м л е т. Да, правда. Но власть красоты скорее развратит невинность, чем невинность сохранит красу во всей ее чистоте. Прежде еще сомневались в этом – теперь это истина. Я когда-то любил вас…

Ее лицо неожиданно меняется. Боль, нежность, печаль, обожание – все в ее глазах и на ее дрожащих губах. Я понимаю: ее противник – это ее любимый. Следующая реплика шепотом, словно стон ветра.

«Да, принц, – вы заставляли меня этому верить».

«…»*

И еще тише и печальнее.

«Тем более я была обманута».

«…»**

Наступает долгое молчание. Она воспринимает неслышные мне слова гнева, досады, обвинения, слова, которые почти сбивают с ног и напоминают ей о том, кого в своем искреннем порыве она забыла, но кто имеет над ней власть, и кто приказал, что именно ей до́лжно делать. Теперь она вспомнила о нем. Она в отчаянии, ведь она послушная дочь – инструмент в руках отца. Внезапно она вздрагивает. Она слышит неизбежный вопрос, вопрос, вскрывающий все правду.

«…»***

И в ответ – опять ее ложь, мучительная ложь.

«Дома, принц».

«…»****

Ужас охватывает ее; безысходность прорывается рыданием и все ее существо словно стонет: «О, что я наделала?» Затем мольба к Нему, единственному, кто может помочь сейчас.

---

* Г а м л е т. А вам не следовало верить. Добродетель нельзя привить к старому дереву: все оно будет отзывать прежним. Я вас не любил…

** Г а м л е т. Иди в монастырь! Зачем тебе плодить грешников? Я сам довольно честный человек, а и я мог бы себя упрекнуть в таких вещах, что лучше было бы моей матери не родить меня. Я очень горд, мстителен, честолюбив. Я способен совершить столько преступлений, что недостало бы мыслей их придумать, воображения их представить, времени совершить. И зачем таким людям, как я, пресмыкаться между небом и землей? Все мы поголовно негодяи. Не верь никому из нас, иди своим путем – в монастырь.

*** Г а м л е т. Где твой отец?

**** Г а м л е т. Пусть он сидит там на запоре и разыгрывает шута у себя дома. Прощай!

«О Боже, помоги ему!»

«…»*

«Силы небесные, исцелите его!»

Но и небо, и земля молчат. Единственный гром – это голос того, кому она доверяла и кого любила.

«…»**

Его слова подобны жалящим скорпионам. В них нет ни понимания, ни нежности, ни милосердия. Ненависть, обвинение, осуждение. Конец света. Потому что мир для всех нас – в том, кого мы любим. С его уходом исчезает весь мир. Исчезает мир – исчезаем и мы. И потому можно быть спокойным, пустым, не обращать внимания ни на что на свете, даже на тех, кто минуту назад был столь важен и могущественен. Она так одинока! Я вижу это по ее поникшему телу, по широко открытым глазам. Будь теперь за спиной хоть целая армия отцов – она одна. И только себе самой она скажет душераздирающие слова, последние слова в здравом уме; в них – отчаянная попытка постичь все, что произошло секунду назад. Это невероятно больно. Словно душа расстается с телом. Отдельные слова теснятся, налезают друг на друга в спешке быстрорастущего ритма. Голос глух. Слезы не льются с этим последним прости; весь монолог – словно камни, падающие вниз, вниз в бездонную пропасть.

«Великий ум погиб! Принц, рыцарь, дивный
Оратор, цвет, надежда государства,

---

* Г а м л е т. Если ты выйдешь замуж, вот я какое дам тебе проклятие вместо свадебного подарка: будь ты чиста как лед, бела как снег – ты не избегнешь клеветы. Иди в монастырь. Прощай! Да если уж так нужно будет тебе выйти замуж, выйди за дурака: умные люди знают слишком хорошо, каких чудищ вы из них делаете. Иди в монастырь! Скорее! Прощай!

** Г а м л е т. Наслышался я много о ваших притираньях. Бог вам дал одно лицо, а вы делаете себе другое. Вы пляшете, гримасничаете, кривляетесь, вышучиваете божьих созданий, называете наивностью ваше распутство. Продолжайте, а с меня довольно! Это меня свело с ума. Я говорю: у нас браков больше не будет. Кто обвенчан – пусть живут, – кроме одного. Остальные – пусть останутся как они есть. Иди в монастырь! (*Уходит).*

Образчик мод, предмет всех подражаний –
Погибло все! И мне, несчастной, мне,
Отверженной и сладость всю познавшей
Его горячих клятв, – мне суждено
Теперь великий этот светлый ум
Увидеть помутившимся, разбитой –
Гармонию возвышенной души.
Чудесный цвет, безумьем искаженный!
О горе; что мне довелось в былые
Дни наблюдать и что теперь я вижу!»[53]

Измученная, она опускается на колени, глядя в черноту пустого зала прямо на меня, ничего не видя и не замечая. Наступающее безумие станет неизбежным и неотвратимым помрачением ее души, потерявшей весь свой мир, свою вселенную…

Конец сцены.

Создание переключается, вскакивает с полу, потирает виски и встряхивает свои золотистые волосы руками. Потом резко разворачивается и говорит бодро.

С о з д а н и е. Ну, это лучшее, на что я способна, и, как сказал Гордон Крэг, «очень плохо, если чье-то лучшее – так плохо»[54].

Она хихикает. Еще один признак обученного актера. Неважно, насколько глубоки были эмоции на сцене, с возвращением его к собственной жизни они исчезают и легко отбрасываются.

Я. Спускайтесь сюда.

Она перепрыгивает через рампу, подбегает к креслу рядом со мной и садится, поджав под себя ноги.

Я. Что вам говорят?

С о з д а н и е *(отвечает не сразу).* Говорят, что я перебарщиваю… Что «рву страсти в клочья». Что мне никто не поверит. Что это не актерская игра, а болезненное самовнушение, что я разрушу себя и свое здоровье. Что при такой игре ничего не остается для воображения публики, что публику смущает столь полная искренность. Как будто кто-то внезапно появился обнаженным посреди наряженной толпы. Этого достаточно или нет?

Я. Не только достаточно, но и справедливо, моя дорогая.

С о з д а н и е. *Et tu, Brute*?[55] Вы невозможны. Я сделала все, как вы меня учили …

Я. И сделали это хорошо, надо сказать.

С о з д а н и е. Тогда я не понимаю; вы противоречите…

Я. Вовсе нет. Вы добросовестно сделали все, чему я вас учил. И пока я горжусь вами. Пока. Теперь вы должны сделать следующий шаг. Ведь когда вам говорят, что вы похожи на обнаженного человека в разодетой толпе, то это не преувеличение. Вы, действительно, похожи. Я не против, потому что знаю, к чему все это идет, – но публика будет против. Они имеют право смотреть законченную работу.

С о з д а н и е. Значит будет еще больше учебы, еще больше упражнений?

Я. Безусловно.

С о з д а н и е. Я сдаюсь… Но продолжайте.

Я. А вы не сдавайтесь. Если я не скажу вам то, что собираюсь сказать сейчас, вы сами откроете это. Просто на это может уйти несколько лет, а может и больше. Но вам всегда придется работать, чтобы овладеть следующим шагом. И даже сделав его, вы не остановитесь. Возникнет новая трудность, и вы будете бороться уже с нею.

С о з д а н и е. Бесконечно?

Я. Бесконечно и настойчиво. Именно в этом разница между художником и сапожником. Когда сапожник сделал пару сапог, работа закончена и он забывает о них. Когда заканчивает работу художник, она не закончена. Это просто еще один шаг. И все ступеньки сцеплены воедино, словно «ласточкиным хвостом».

С о з д а н и е. Вы ужасающе логичны! – прямо как старый математик: раз, два, три, четыре. Отвратительно. Никакого искусства, только ремесло. Старый столяр, производитель шкафов [*cabinet maker*][56] – вот вы кто.

Я. Вы имеете в виду – производитель эмоций [*emotion maker*][57]? Спасибо за комплимент. А не хотите ли, чтоб я сейчас превратился в портниху [*dress maker*] и приодел ваши эмоции? Потому что, как мы оба согласны – и я, и ваш режиссер – ваши эмоции, к сожалению, совершенно обнажены.

С о з д а н и е *(смеется от души и вызывающе).* А я не против.

Я. Но я против. Не хочу, чтобы сказали, что мои псевдо-моралите безнравственны. Может быть, аморальны, но не имморальны[58].

С о з д а н и е *(все еще смеясь).* Никогда бы о таком не подумала. Хорошо, пожалуйста, оденьте меня. Я обнажена – уши, нос, глаза, эмоции, вся-вся.

Я. Если позволите, я позабочусь только об эмоциях. И начну с похвалы. Я оценил все, что вы сделали, выстраивая свою роль, – ваш самоконтроль, концентрацию внимания, выбор и ясность эмоций, энергию их воплощения. Все это было великолепно. Я горжусь вами. Не хватало одного…

С о з д а н и е. Чего же?

Я. Создания характера [*Characterization*].

С о з д а н и е. О, так это просто. Когда я надену костюм и сделаю грим…

Я. Ничего не произойдет, поверьте..

С о з д а н и е. Не говорите так. Когда я полностью загримирована и одета, я сразу чувствую себя человеком, которого предстоит сыграть. Тогда я уже другая. Я никогда не беспокоюсь о характере.

Мне приходится использовать сильнодействующее средство, чтобы она перестала важничать и упорствовать в своих заблуждениях. Я лезу в карман за небольшой старой книжкой и открываю ее первую страницу.

Я. Прочтите это.

С о з д а н и е. Одна из ваших уловок?

Я *(закуривая)*. Прочтите-прочтите.

С о з д а н и е *(читает)*. «Актер: Трактат об искусстве игры. Лондон. Отпечатано для Р. Гриффитса в Дунсиаде при церковном дворе Святого Павла. MDCCL»[59].

Я *(переворачивая несколько страниц)*. Обратите внимание на дату – MDCCL, т. е. год 1750-й. Почти двести лет тому назад, это должно вас впечатлить. А теперь читайте здесь.

С о з д а н и е *(с трудом читает старинные буквы и орфографию)*. «Актер, которому предстоит выразить определенную страсть и ее последствия, если только он хочет сыграть персонажа правдиво, не только должен присвоить себе чувства, которые эта страсть вызывает в большинстве из рода человеческого, но должен придать этой страсти конкретную форму…»

Я *(перебивая)*. А теперь читайте громче и запоминайте…

С о з д а н и е *(так и делает)*. «…конкретную форму, в которой она проявилась бы в груди того самого человека, портрет которого он нам представляет»[60].

Пауза. Милое Создание медленно поднимает свои прекрасные глаза, достает сигарету, закуривает от моей зажигалки, затягивается и резко выдыхает. Я знаю, что теперь она будет слушать.

С о з д а н и е. Ну, и что он имеет в виду, этот двухсотлетний аноним?

Я *(не без легкого торжества)*. Что прежде, чем надеть платье и загримироваться, вы должны овладеть навыками создания характера.

С о з д а н и е *(берет меня под руку и говорит ласково)*. Скажите же мне, как? Если у вас кончились сигареты, я угощу.

На нее нельзя сердиться.

Я *(рассказывая как давно забытую сказку)*. Все дело в том, дитя мое, что каждый раз, когда актер выходит на сцену, он создает жизнь человеческой души [*human soul's life*], создает в полном объеме. Эта душа должна быть в конкретном, видимом воплощении – физическом, эмоциональном, интеллектуальном. Кроме того, она должна быть уникальной, единственной. Должна быть именно *эта* душа – та самая, о которой думал автор, о которой говорил вам режиссер, та, которую вы извлекли из глубин самой себя. Никакая другая кроме этой.

И действующее лицо, обладающее этой сотворенной душой, уникально и отличается от всех остальных. Это Гамлет и никто другой. Это Офелия и никто другая. Они люди, это правда, но на этом сходство заканчивается. Мы все люди, у всех по паре рук и ног, и носы наши расположены в одинаковом месте. Тем не менее, как на дубе нет двух одинаковых листьев, так нет двух одинаковых людей. И когда актер создает человеческую душу в виде персонажа, он должен следовать тому же мудрому правилу Природы и сделать эту душу уникальной и неповторимой.

С о з д а н и е (*защищаясь*). Но разве я не сделала именно так?

Я. Нет. Вы сыграли *вообще*. Из своего тела, разума и эмоций вы создали некий образ молодой девушки вообще. Искренний, убедительный, сильный, но абстрактно-отвлеченный. Это может быть и Лиза, и Мэри, и Анна, но это не Офелия. Было тело молоденькой девушки, но не фигура конкретной Офелии. И способ мышления принадлежал девушке вообще, а не конкретной Офелии. Это было…

С о з д а н и е. … всё не так. Что же мне теперь делать?

Я. Не отчаивайтесь. Вы преодолели проблемы и посложнее, эта сравнительно легче.

С о з д а н и е *(с радостью)*. Хорошо. И какое должно быть тело у Офелии?

Я. Откуда я знаю. Скажите мне сами[61]. Кем она была?

С о з д а н и е. Дочерью придворного.

Я. И что это означает?

С о з д а н и е. Хорошо воспитана, полна самообладания, обеспечена, много ест…

Я. Вот этим последним особо не увлекайтесь. Лучше не забывайте об исторических реалиях. Ее фигура отмечена печатью избранности, властностью и достоинством, она рождена представлять лучших из лучших. Обратите внимание на положение вашей головы – и отправляйтесь в музеи или полистайте книги. Посмотрите на Ван Дейка, посмотрите на Рейнольдса. Да, на сцене ваши руки и кисти были свободны и естественны, но я сразу мог сказать, что этими руками играют в теннис, водят машину, а когда надо, то приготовят вкуснейший стейк. – Изучайте руки Боттичелли, Леонардо, Рафаэля. А ваша походка – сейчас она почти мужская…

С о з д а н и е. Но ведь картины не ходят.

Я. Если уж вам нужно воочию все-все увидеть – идите и посмотрите на процессию монахинь в пасхальную ночь.

С о з д а н и е. Поняла. Но как все это воспринять и включить в роль?

Я. Очень просто. Пристально изучая и делая это своим. Постигая характе́рные черты. Изучайте *разные* руки. Постигайте их слабость, их цветочную нежность. Их утонченность, разнообразие. Вы же можете контролировать ваши мышцы. Сложите сейчас вашу кисть лодочкой. Видите, насколько у́же она стала? Два дня практики, и вы даже не будете задумываться об этом, а кисть, когда понадобится, будет сама принимать нужное положение[62]. И когда вы такой рукой схватитесь за сердце, это будет совсем иной жест по сравнению с тем, что я только что видел. Это будет рука Офелии, в страхе сжимающей сердце, а не просто рука мисс Такой-то, хватающаяся за грудь.

С о з д а н и е. Должна ли я изучать и присваивать какую-то одну картину или могу использовать разные?

Я. Не только разные картины, но и всех людей вокруг вас, целиком или частично. Вы может позаимствовать голову у Боттичелли, посадку корпуса у Ван Дейка, взять руки своей сестры, а запястья – у Ангны Энтерс[63] (не танцовщицы, а просто человека). Даже облака, гонимые ветром, могут подсказать походку вашего персонажа. И все это составит единое существо – точно так же, как таблоид дает составной портрет человека или отчет о событии из дюжины разных фотографий.

С о з д а н и е. И когда нужно заниматься всем этим?

Я. Как правило, в последние два-три дня репетиций, как раз на той стадии, на которой вы сейчас. Не раньше, чем вы хорошо освоитесь в роли и хорошо поймете ее структуру. Но бывают исключения. Некоторые актеры предпочитают начинать с физического воплощения характера. Это просто сложнее, вот и все. И результат не столь тонок, отбор элементов не столь продуман, каким он мог бы быть, если начинать с разработки внутренней линии роли. Это как покупать платье без примерки[64].

С о з д а н и е. Но как сделать, чтобы ваша собственная природа приняла все наблюдения и подробности? Как гармонично сочетать их? Что делать, чтобы они слились в одном живом и убедительном персонаже?

Я. Разрешите ответить вопросом на вопрос. А как вы приобрели хорошие манеры? Как научились есть ножом и вилкой, сидеть прямо, держать руки в покое? Как прошлой зимой вы приспособились к коротким юбкам, а этой зимой к длинным? Откуда вы знаете, как ходить по полю для гольфа так, а по танцполу – иначе? Как научились использовать голос в комнате одним способом, а в такси – другим? Все эти и сотни других нюансов поведения и делают вас вами, создают вашу физическую индивидуальность. Чтобы овладеть всем этим, вы черпали примеры из жизни, которая вас окружает. Я предлагаю делать то же самое, но профессионально. А именно, посредством интенсивной практики систематически изучать и усваивать все элементы, которые сделают вас в роли конкретной и уникальной физической индивидуальностью.

С о з д а н и е. Вот поэтому в самом начале наших бесед вы сказали, что я должна полностью контролировать каждый мускул своего тела? Чтобы я могла быстро схватывать и запоминать?

Я. Верно сказано: «быстро схватывать и запоминать»! Ведь на приобретение хороших манер у вас есть вся жизнь, а на создание физической стороны роли – лишь считанные дни.

С о з д а н и е. А как насчет мыслительной стороны?

Я. Характер мышления в роли – это во многом вопрос ритма. Я бы сказал, ритма мысли. Он связан не столько с вашим персонажем, сколько с создателем этого персонажа, с автором пьесы.

С о з д а н и е. Вы хотите сказать, что Офелия не должна думать?

Я. Нет, я бы не стал говорить так резко, я бы сказал, что Шекспир уже все за нее подумал. Характер работы его ума – вот что вы должны

передать, играя Офелию или, если уж на то пошло, любого шекспировского персонажа. То же самое относится ко всем авторам, ведь у каждого свой тип мышления[65].

С о з д а н и е. Никогда об этом не думала. Я всегда старалась думать так, как думает персонаж, по крайней мере как я себе это представляла.

Я. Это ошибка, которую совершает почти каждый актер. Кроме гениев, им то это хорошо известно. Главное оружие автора – его разум, его мышление. Их качество, скорость, живость, глубина, блеск. Именно это важно, независимо от того, пишет ли автор слова Калибана, Жанны д'Арк или Освальда. Дурак хорошего автора не глупее своего создателя, а пророк – не мудрее того, кто сочинил его речи. Помните «Ромео и Джульетту»? Леди Капулетти говорит о Джульетте: «Ей нет еще четырнадцати лет»[66]. А через несколько страниц говорит сама Джульетта:

> «Мне не подвластно то, чем я владею.
> Моя любовь без дна, а доброта —
> Как ширь морская. Чем я больше трачу,
> Тем становлюсь безбрежней и богаче»[67].

Так мог бы говорить Конфуций, или Будда, или св. Франциск Ассизский. И если вы попытаетесь сыграть роль Джульетты, представляя ее мышление как мышление четырнадцатилетней девочки, то зайдете в тупик. Если попытаетесь играть ее старше – разрушите театральное построение гениального Шекспира. Попытаетесь всё объяснить ранней зрелостью итальянских женщин, мудростью Ренессанса и т. д. и т. п. – запутаетесь в археологии и в истории и потеряете вдохновение. Все, что надо сделать, – это ухватить характер шекспировского мышления и следовать именно ему.

С о з д а н и е. И как бы вы его охарактеризовали?

Я. Ум молниеносной скорости. Сосредоточенный, властный даже в моменты сомнений. Спонтанный – его первая мысль всегда решающая. Прямой и откровенный. Не поймите меня неправильно, я не пытаюсь описать или объяснить ум Шекспира. Словами его не описать. Все, что я пытаюсь сделать, это сказать, что какого бы героя Шекспира вы ни играли, его ум (не ваш, а вашего персонажа!) должен проявлять эти качества. Вам не обязательно думать, как Шекспир, но внешние проявления и качество мышления должны быть как у него. Это как изображать акробата.

Вам не обязательно уметь стоять на голове, но все движения вашего тела должны убеждать, что вы можете сделать сальто, когда захотите.

С о з д а н и е. А если мне придется играть в пьесах Бернарда Шоу – вы скажете то же самое?

Я. Конечно. В случае с Шоу даже еще более. Его крестьяне, клерки и девушки думают словно ученые, его святые, короли и епископы – как лунатики или монстры. Воплощение персонажа Шоу будет неполно без проникновения в характер его собственного мышления, связанного с привычкой к бесконечным нападкам и обороне, постоянному провоцированию споров, вне зависимости от того, прав он или нет.

С о з д а н и е. В общем, без ирландского духа.

Я. Вот именно. Вы это объяснили много лучше, чем я.

С о з д а н и е. Спасибо. Но как все это практически применить к роли?

Я. Как я уже говорил, все дело в ритме – в организации энергии, с которой вы произносите авторский текст. Изучив его и долго репетируя, вы должны постичь, как движутся мысли автора. Они должны волновать вас. Вы должны их любить. Их ритм должен заражать вас. Попытайтесь понять автора. Об остальном позаботятся ваши обученность и природа.

С о з д а н и е. И те же правила создания характера можно применить к эмоциям персонажа, к созданию эмоциональной стороны роли?

Я. О нет! Эмоции персонажа – это единственная сфера, где автор должен быть внимательным к требованиям актера и даже корректировать свой текст под актерское исполнение. Или актер имеет право приспосабливать авторский текст для лучшего выявления эмоциональной линии роли.

С о з д а н и е. Не говорите это вслух. Авторы убьют вас.

Я. Умные – нет. Эмоции, чувства – это дыхание Бога в роли. Через эмоции персонажи автора оживают и обретают энергию. Чтобы это происходило как можно более гармонично, умный автор сделает всё, что только не нарушит замысел самой пьесы. Гилберт Эмери рассказывал мне, что выбросил две с половиной страницы из своей пьесы «Пятно» в большой сцене между Энн Хардинг и Томом Пауэрсом[68]. Он сделал это потому, что Энн Хардинг могла дойти до слез – своих, да и зрительских – просто молча слушая партнера, а не отвечая на каждую реплику Пауэрса своей репликой той же длины. Эмери мудро выбрал между эмоциями актрисы и своим текстом. А Клеменс Дейн разрешила

мне вырезать из «Гранита» все слова, необязательные для сценического представления[69]. Нет, авторы меня не убьют. Они знают, что вы, я, да и все мы работаем в театре на них.

С о з д а н и е. Но эмоции должны соответствовать создаваемому характеру так же точно, как тело и разум. Как правильно добиваться этого?

Я. Когда вы овладели основными эмоциями роли, как вы уже сделали для вашей Офелии, когда вы знаете, в какой момент и почему вы гневаетесь, молите, грустите, радуетесь или приходите в отчаяние – все чего бы не потребовала пьеса, – когда вам все это ясно, тогда настает момент поиска фундаментального качества: свободы выражения эмоций. Абсолютной, ничем не ограниченной свободы и легкости. Эта свобода и будет создавать характер эмоций [*characterization of the emotion*], доступных вам. Когда внутренняя структура роли хорошо подготовлена и выстроена, когда вы в совершенстве овладели внешним обликом персонажа, когда мысли персонажа возникают в полном соответствии со способом мышления автора, – понаблюдайте на репетициях, в какие моменты ваши эмоции возгораются с трудом. Найдите причину этого. Их может быть множество: не разработаны основные ощущения, не ясно действие. Может сказаться физическое неудобство, или вас беспокоят слова роли – их количество или качество, или сковывает неосвоенное движение, или не хватает средств выражения. Найдите мешающую вам причину и устраните ее. Давайте разберем на примере. В какой сцене Офелии вы менее всего уверены?

С о з д а н и е. Третий акт, сцена спектакля – «Мышеловка».

Я. Хорошо. Какое у вас там действие?

С о з д а н и е. Быть оскорбленной.

Я. Неправильно. Сохранить свое достоинство! Офелия – дочь придворного. Принц царствующего дома публично отпускает неподобающие реплики в ее адрес. Он хозяин ее жизни, тем более что она его любит. Он может делать все, что пожелает. Но даже если ему будет угодно убить ее, она умрет с достоинством, приличествующим ее сану. Ваше главное действие – не сломаться, не выказать слабость, не показать всем свои сокровенные чувства. Не забывайте, весь двор смотрит на Офелию. Включите все это в свое действие. Сможете? Откликается это в душе?

С о з д а н и е. Да.

Я. Все остальное в порядке? Вам удобно сидеть? Слова помните? Достаточно ли сил, чтобы мыслить с шекспировской смелостью?

С о з д а н и е. Да, да. Все есть. Позвольте мне попробовать.

Внезапно за нашей спиной раздается голос. Немолодой, чуть надтреснутый, но поставленный и богатый голос, слегка дрожащий от ожидания чего-то значительного, решающего, он звучит лишь вполсилы.

«Офелия, позвольте лечь возле вас?...»

Я оборачиваюсь. За нами стоит старый привратник.

С о з д а н и е *(холодна как замерзшее море, спокойна и ужасна в своей непреклонности).*

«Нет, ваше высочество».

П р и в р а т н и к (*все еще напряжен от ожидания, но чувствуется, что он полон сожаления и горечи к любимой).*

«То есть прилечь головой вам на колени?».

С о з д а н и е *(словно говоря: ты мой хозяин, ты в своем праве).*

«Да, принц».

П р и в р а т н и к *(в голосе боль от того, что надо поддерживать надетую личину безумия и, чтобы убедить других, – ранить ту единственную, кого любит).*

«А вы подумали, что я хотел сказать неприличность?»

С о з д а н и е *(это апофеоз достоинства: если мне придется умереть, я ни о чем не буду думать, милорд).*

«Право, принц, я ничего не подумала»[70].

Еще несколько реплик, и сцена окончена. Быстро, потрясающе, напряженно. Абсолютно точно[71]. Создание соскакивает с кресла и кружится по проходу.

С о з д а н и е. Поняла, теперь поняла! Это так просто. Мне стало легче, чем когда-либо прежде. Ничего особенного.

П р и в р а т н и к *(его печальные старые глаза светлеют, когда смотрят на нее).* Ничего особенного, мисс, если вы знаете как...

С о з д а н и е. О, Па, вы были прекрасны. Откуда вы знаете все реплики?

П р и в р а т н и к. За последние сорок лет я сыграл со всеми самыми крупными актерами. Я сыграл почти все роли во всех знаменитых пьесах. Я изучил их все, я много работал. Но у меня не было времени

совершенствоваться или думать обо всем том, что рассказал вам этот джентльмен. Теперь, когда у меня есть время подумать и я погружаюсь в прошлое, я понимаю свои ошибки, их причины и как их исправить. Но исправлять-то теперь нечего – я просто стараюсь плотнее закрывать эти двери, вот и все. И когда я вижу, как молодые актеры стараются изо всех сил, я всегда думаю… О, если бы молодость знала, если бы старость могла[72], как чудесен был бы мир… Мне понравилась ваша беседа, сэр. Все правильно, совершенно правильно.

Я. Для меня большая честь, сэр.

П р и в р а т н и к. А теперь, прошу прощения, но не могли бы вы проследовать на выход, сэр. Пришло время репетиции. *(Он завершает с лукавой мечтательной улыбкой, которая словно стирает морщинки с его старого лица.)*

«К нам приехали актеры, ваше высочество.
<…>.
Самые лучшие актеры в мире!»[73]

[1] К началу работы в Голливуде Болеславский имел уже серьезный опыт работы в немом кино. В России он снял пять фильмов (и играл еще в десяти). В Польше – два фильма, один из них, «Чудо над Вислой» (1921), стал классикой польского кинематографа. В Германии – играл одну из главных ролей и ставил массовые сцены в фильме «Возлюби ближнего своего» («Заклейменные», *Die Gezeichneten*, 1922) датского режиссера Карла Дрейера, будущего создателя легендарного фильма «Страсти Жанны д'Арк». Список фильмов Болеславского до 1923 г., см.: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. История. Теория. Практика. СПб: РГИСИ, 2016. С. 318–325, 756–758.

[2] В 1933 г. князь Феликс Юсупов и его жена Ирина, выведенные в фильме под именами князя Павла Чегодаева и принцессы Наташи, выиграли иск против *Metro-Goldwyn-Mayer* по делу о распространении порочащих сведений и клевете (в фильме принцесса Наташа была изнасилована Распутиным и стала его любовницей). Кинокомпания

была вынуждена уплатить за моральный ущерб и вырезать оскорбительные истцам сцены. Результатом этого судебного дела стала практика включения в титры всех фильмов типовой фразы отказа от ответственности (disclaimer): «Все имена и события в произведении вымышлены, любые совпадения с реальными людьми и событиями чистая случайность».

[3] Подробнее о работе Болеславского в Голливуде и список фильмов Болеславского, поставленных им на голливудских студиях *Pathé Exchange*, *RKO-Radio, Columbia, Metro-Goldwyn-Mayer, Twentieth Century, Selznick-International,* см.: *Черкасский С.Д.* Указ. соч. С. 318–325, 756–758.

[4] Первым в истории полнометражным фильмом с синхронной речевой фонограммой стал музыкальный фильм «Певец джаза». Кроме музыкальных номеров популярного Эла Джолсона в нем присутствовали короткие реплики. 6 октября 1927 года – день премьеры «Певца джаза» – принято считать днем рождения звукового кино

[5] Слово *talkies* (звуковые фильмы, от слова talk – говорить) возникло в конце 1920-х– начале 1930-х, в пору рождения звукового кино для противопоставления *movies* (немое кино, буквально – движущееся изображение, от слова move – двигаться). Впоследствии слово *movies* распространилось на все виды фильмов. В тексте Третьего урока Болеславский использует слово *talkies*.

[6] Richard Boleslavsky, the Soldier-Director // *Cue. The Weekly Magazine of Stage and Screen*. 1935. 25 May. Vol. III. № 30.

[7] См. С. 462 настоящей публикации.

[8] *Boleslavsky R.* Letter to Gordon Craig [Culver City, California, spring 1929] // *Pamietnik Teatralny* [Warsaw, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk]. 1983. № 3 (127). S. 442.

[9] См.: *Болеславский Р.* Второй урок мастерства актера // *Вопросы театра.* Proscaenium. 2021. № 1–2. С. 479.

[10] Напомним, изначально Станиславский вслед за Рибо использовал термин *аффективная память*, но с конца 1920-х в связи с гонением на «буржуазную» психологию вынужден был отказаться от этого названия и стал пользоваться термином *эмоциональная память.* Болеславский использует понятия *эмоциональная* и *аффективная* как синонимы. В Методе Страсберга и современном англоязычном театре используют лишь термин *эмоциональная память*.

[11] Гарольд Клёрман (Harold Clurman, 1901–1980) – американский режиссер и театральный педагог, основатель (совместно с Ли Страсбергом и

Черил Кроуфорд) *Group Theatre*, ставил на Бродвее (четыре номинации на «Тони»), был влиятельным театральным критиком, обозревателем журналов *The New Republic* и *The Nation* (1953–1980). Автор семи книг о театре.

[12] См.: *Roberts J.W.* Richard Boleslavsky: His Life and Work in the Theatre. Michigan: UMI Research Press, 1981. P. 165.

[13] *Boleslavsky R.* Lectures at the American Laboratory Theater // *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons: Documents from the American Laboratory Theatre. Routledge, 2010. P. 121–179.

[14] Стелла Адлер (Stella Adler, 1901–1992) – американская актриса и театральный педагог, играла в *Laboratory Theatre* (1925–1927), в *Group Theatre* (1931–1940) и на Бродвее, в 1934 г. брала уроки у К.С. Станиславского в Париже. Наравне с Ли Страсбергом и Сэнфордом Майснером стала важнейшей проводницей идей Станиславского в Америке.

[15] *Boleslavsky R.* Lectures at the American Laboratory Theater // *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons: Documents… P. 150.

[16] См.: *Болеславский Р.* Второй урок мастерства актера // *Вопросы театра.* Proscaenium. 2021. № 1–2. С. 449, 484.

[17] *Boleslavsky R.* Fundamentals of Acting // *Theatre Arts Monthly.* 1927. Vol. 11. No. 2. P. 128.

[18] Ibidem. P. 129.

[19] *Roberts J.W.* Op. cit. P. 171.

[20] Ibidem. P. 171.

[21] Ibidem. P. 166.

[22] Ibidem. P. 167.

[23] *Черкасский С.Д.* Аффективная память в творчестве актера: Рибо – Станиславский – Страсберг // *Вопросы театра*. Proscaenium. 2013. № 1–2. С. 256–274. *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 505–535.

[24] *Станиславский К.С.* [Письмо] Э. Хэпгуд [11 января 1937 г. Барвиха] // *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1999. Т. 9. С. 665.

[25] См.: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 521.

[26] *Fergusson F.* The Human Image in Dramatic Literature. Garden City, New York, 1957. P.110–111.

[27] *Nelson R.* Interview. 1976. 2 Jan. Cit. at: *Roberts J.W.* Op. cit. P. 235.

[28] Ibidem.

[29] *Roberts J.W.* Op. cit. P. 167.

[30] Третья статья Р. Болеславского из тех, что потом составят книгу «Мастерство актера: Шесть первых уроков», называлась «Третий урок мастерства актера: псевдо-моралите» (*Boleslavsky R.* A Third Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // *Theatre Arts Monthly*. 1931. Vol. 15. № 7. P. 608–612). В книге она получила название «Третий урок: Драматическое действие» (The Third Lesson: Dramatic Action).

[31] См. *комментарий 5* настоящей публикации.

[32] Здесь игра с однокоренными словами: Болеславский употребляет слово *talks* (беседы) после того, как только что дважды употребил слово *talkies* (звуковые фильмы).

[33] Все художественные примеры или цитаты в статьях Болеславского, даже не расшифрованные им самим, имеют точную привязку к реальности. Поэтому надо полагать, что и Артур Коллинз (даты жизни согласно тексту Болеславского с 1866–67 по 1902 гг.) – не художественный вымысел, а реально существовавший скульптор. Однако поиски информации о нем не привели к однозначному результату. Скудные сведения о художнике *Arthur George Washington Collins* (1866, Бостон – дата смерти не известна; обучался в Париже, выставлялся в *Boston Art Club*, его картины одно время находился в *Fuller Craft Museum* – информация получена автором комментариев от ряда американских музеев и аукционных домов) в силу своей неполноты не позволяют однозначно судить, о нем ли написано в «Шести уроках». Таким образом, подробности жизни и творчества Артура Колинза, упомянутого Болеславским, еще предстоит отыскать.

[34] Сара Сиддонс (Sarah Siddons, 1755–1831) – британская актриса, которую называли «воплощением трагедии»; ее самая известная роль – Леди Макбет, которую она играла с 1785 г. в течение более тридцать лет.

[35] *Шекспир У.* Макбет. Действие V. Сцена 1. Пер. с англ. Б. Пастернака.

[36] Дэвид Гаррик (David Garrick, 1717–1779) – английский актер, драматург, директор театра *Drury Lane*. Шекспировский Ричард III стал ролью, положившей начало его карьеры.

[37] *Шекспир У.* Ричард III. Акт V. Сцена 4. Пер. с англ. Мих. Донского.

[38] Джозеф Джефферсон (Joseph Jefferson, 1829–1905) – американский актер, дарованию которого было свойственно и комедийное, и трагедийное начало. В роли Рипа Ван Винкля (постановка по новелле В. Ирвинга) утвердил на американской сцене тип национального героя, выходца из народа.

Эдвин Бут (Edwin Thomas Booth, 1833–1893) – американский актер шекспировского репертуара, один из величайших исполнителей Гамлета XIX столетия; гастролировал по США и главным европейским столицам, в 1869 г. основал театр Бута в Нью-Йорке.

Эллен Терри (Alice Ellen Terry, 1847–1928) – английская актриса, крупнейшая исполнительница женских ролей в пьесах Шекспира, многолетний сценический партнер Генри Ирвинга (1838–1905), мать Э.Г. Крэга.

[39] Томмазо Сальвини (Tommaso Salvini, 1829–1915) – итальянский актер. В 1880, 1882, 1885, 1900–1901 гг. приезжал в Россию. В 1903 г. ушел со сцены. Данные о его посещении России после этой даты отсутствуют, так что Болеславский вряд ли мог сам видеть его на сцене. Но образ Сальвини жил в рассказах Станиславского, постоянно приводившего примеры из его актерского творчества на занятиях в Первой студии МХТ.

[40] *Шекспир У.* Отелло. Акт 3. Сцена 3. Пер. с англ. Б. Пастернака. После этих намеков Яго Отелло восклицает: «Во имя неба, говори ясней!»

[41] Записи занятий и лекций в Лабораторном театре фиксируют рассказ Болеславского о Сальвини – см.: *Boleslavsky R.* Lectures at the American Laboratory Theater (1925–26) // *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons: Documents… P. 136.

[42] Игра слов: *gave you a cue* – имеет значение и подсказал, и дал реплику.

[43] Стоит обратить внимание, что здесь Создание говорит о кажущейся ей невыполнимости тех самых задач, которые Болеславский ставил перед ней во Втором уроке.

[44] Болеславский акцентирует, что слово актер [actor] происходит от глагола *to act* – играть, действовать.

[45] Соотнести предложенные варианта разбора «Укрощения строптивой» со спектаклем самого Болеславского в нью-йоркском *Klaw Theatre* (премьера – 18 декабря 1925) можно по описанию этого спектакля в: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 304–306.

[46] Этой фразой ученица вновь анонсирует урок о создании характера, а Болеславский лишний раз подчеркивает, что урок на эту тему, который изначально планировался третьим, отодвинут для разговора о действии, но не уходит из программы последовательного воспитания актера.

[47] Проблема соединения частей роли в единое целое заставляет Автора–Болеславского говорить с ученицей о *сквозном действии*. Он не

употребляет впрямую этот труднопереводимый термин системы Станиславского (который возник еще в ранних опытах Первой студии и в неопубликованных материалах к книге «Работа над ролью. “Горе от ума”» 1916–1920 гг., но занял ведущее место в рабочей лексике Станиславского только в 1930-е), а использует термины *ствол* [trunk], или *хребет* [spine], или иногда *главное действие* [main action].

Trunk – ствол (дерева), но также – главная линия, стержень колонны, магистраль, главная линия (железнодорожная, телефонная и т.п.).

Spine – спинной хребет, позвоночник; но также – корешок книги; сердцевина дерева; основа, суть, сущность.

Почти каждый из вариантов перевода образно расширяет смысл и значение понятия *сквозное действие*. При этом нетрудно видеть, что термины Болеславского лежат в том же понятийном ряду, что и *гвоздь роли* – словосочетание, употребляемое Станиславским при поисках термина для пронизывающего всю пьесу действия в период репетиций «Ревизора» в 1908 г.

При издании книг Станиславского на английском Э. Хэпгуд (1936) перевела *сквозное действие* как *through line of action*, а Ж. Бенедетти (2008) – как *throughaction*. Сегодня в англоязычном театре слово *spine* повсеместно употребляют как синоним *сквозного действия* пьесы.

[48] Наглядное сравнение с нитью бус, использованное Болеславским, восходит к работам Станиславского – в материалах к книге «Работа над ролью» (1916–1920) он не раз использует этот образ. Например: «Сквозное действие [пьесы] – глубокая, коренная, органическая связь, которая соединяет отдельные самостоятельные части роли. Это та духовная нить, которая пронизывает все отдельные самостоятельные куски, точно разрозненные бусы или жемчуга ожерелья» (*Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4. С. 135).

[49] Подчеркивая, что характер выполнения действия зависит от того, на кого это действие направлено, Болеславский говорит о *приспособлениях* при осуществлении действия, не употребляя этот термин, возникший в словаре Станиславского уже после отъезда Болеславского из России.

[50] В этих нескольких фразах отражена важнейшая для Болеславского последовательность репетиций – актер готовит себя, сближая обстоятельства роли со своим собственным чувственным опытом, то есть *эмоциональной памятью,* и лишь потом приступает к репетицион-

ному процессу, в котором занимается *действием*. Таким образом эмоциональная память и действие оказываются в результате неразрывными.

[51] Четвертая статья Р. Болеславского из тех, что потом составят книгу «Мастерство актера: Шесть первых уроков», называлась «Четвертый урок мастерства актера: псевдо-моралите» (*Boleslavsky R.* A Fourth Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // *Theatre Arts Monthly.* 1932. Vol. 16. № 2. P. 121–128). В книге она получила название «Четвертый урок: Создание характера» (The Fourth Lesson: Characterization)

[52] Офицеры Марцелл, Бернардо и солдат Франциско – действующие лица «Гамлета» Шекспира, которые в самом начале пьесы несут дозор в замке Эльсинор.

[53] *Шекспир У.* Гамлет. Акт III. Сцена 1. Пер. с англ. П. Гнедича.

[54] Сам Гордон Крэг вспоминал, как возникла эта фраза: «…в том, 1893-м, лондонская газета "Глобус" устроила мне вполне заслуженную выволочку за чертовски плохую игру в "Венецианском купце" в роли Лоренцо. Кажется, там было сказано: "Мистер Гордон Крэг был на высоте, исполняя маленькую роль Лоренцо. Жаль только, что эта высота была столь ничтожной". Я это вспоминал с тех пор всегда, когда писали или говорили, что кто-то или что-то были на высоте» (*Крэг Э.Г.* Указатель к летописи дней моих. 1872–1907 / Пер. с англ. и коммент. К.Н. Атаровой. М.: АРТ, 2013. С. 203).

Чтобы сохранить запомнившийся Крэгу каламбур, точнее его фразу стоит перевести так: «Жаль только, что эта высота была столь невысока» или ближе к тексту Крэга: «Очень плохо, если чье-то лучшее – так плохо [It is a pity his best is so bad]» (*Craig E.G.* Index to the Story of My Days. Cambridge University Press, 1981. P. 140).

Автору публикации приятно выразить благодарность Патрику Ле Бёфу за точную отсылку к *Index* Крэга.

[55] *Et tu, Brute?* – И ты, Брут? Цитата из трагедии Уильяма Шекспира «Юлий Цезарь», ставшая фразеологизмом. По преданию, Юлий Цезарь (100–44 гг. до н.э.) произнес эти слова, когда среди своих убийц увидел Марка Юния Брута.

[56] Cabinet maker – столяр, букв.: создатель, производитель шкафов. Ряд значений слова *maker* полнее вскрывает последующую игру слов: maker – тот, кто что-либо делает, создатель, творец; maker of a verse – *шутливо* поэт, рифмоплет. Ср: image maker – имиджмейкер, создатель имиджа.

[57] Болеславский впервые определяет актера термином *производитель эмоций* [emotion maker] и описывает соответствующую технику в уже упомянутой статье 1927 года «Основы мастерства актера» (*Boleslavsky R.* Fundamentals of Acting // *Theatre Arts Monthly.* 1927. Vol. 11. No. 2. P. 121–129). Подробнее см.: *Черкасский С. Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг… С. 336–339.

[58] Напомним, при первой публикации Болеславский дал своим статьям ироничный подзаголовок *псевдо-моралите*. Различие *аморального* и *имморального* Оксфордский словарь комментирует следующим образом: в то время как *amoral* (аморальный) подразумевает «безразличие к морали», *immoral* (имморальный) означает «несоответствие принятым нормам морали» (см.: Oxford Dictionary of English, 3rd edition. Oxford University Press, 2010).

[59] Имеется в виду книга Джона Хилла (John Hill, 1714/1716–1775) – английского ботаника, фармаколога, врача, геолога, писателя, композитора и актера. Полное название книги – «Актер. Трактат об искусстве игры с вкраплениями театральных анекдотов, критических замечаний о пьесах и случайных наблюдений за публикой». Переиздана в 1971 г.: *Hill J.* The Actor; a Treatise on the Art of Playing, Interspersed with Theatrical Anecdotes, Critical remarks on Plays, and Occasional Observations on Audiences. New York: B. Blom, 1971.

[60] *Hill J.* Op. cit. P. 157.

[61] Стоит обратить внимание, что в этом коротком обмене репликами – вопросе Создания и ответе Автора – проявляется важный педагогический принцип Болеславского. Он опять не предлагает готовых ответов своей ученице, но ведет ее по пути самостоятельного исследования. А читатель заодно получает небольшой урок педагогического мастерства.

[62] Сквозь эти советы Болеславского слышится голос Станиславского – он любил рассказывать, как с помощью тренировки приучил себя к точной позировке рук, скрывающей природную тяжесть его кистей и придающей им изящество и аристократизм.

[63] Ангна Энтерс (Anita “Angna” Enters, 1907–1989) – американская танцовщица, мим, художник, романист и драматург.

[64] То, что на физическое воплощение всех наблюдений Автор–Болеславский отводит лишь два-три последних репетиционных дня на сцене – несколько неожиданно. Здесь явная уступка бродвейским срокам репетиций, и, возможно, убежденность Болеславского (восходящая к опыту Первой студии, где разработка внутренней техники

и процесс переживания предшествовали выходу на сцену), что физическое воплощение роли должно происходить не ранее, «чем вы освоились в роли и хорошо знаете ее структуру». Принципиально, однако, что у Болеславского нет запрета на путь от наблюдения или от характера к себе – «это просто сложнее, вот и все». Предлагая свой путь к овладению мастерством актера, педагог не догматичен, не настаивает на его единственности. Напротив, не исключает и другие возможности, ведущие к главному результату – созданию «жизни человеческого духа». Выше, мы уже видели, что Болеславский говорит о многовариантности вызова чувств – и через эмоциональную память, и через действие. Теперь отмечает различные подходы к работе над ролью: идти от себя к роли и от роли – к себе.

[65] Дальнейшие положения Болеславского о том, что важнейшей задачей актера является воплощение характера мышления *автора*, а не действующего лица, явно полемичны к подходам К.С. Станиславского. Они представляют содержательное развитие театральных идей В.И. Немировича-Данченко и его постоянной заботы о сохранении «лица автора». При этом, Болеславский особо выделяет вопрос создания *характера мышления*, воплощение которого связано с *ритмом мысли*. Частично эти вопросы будут развиты в Шестом уроке, который так и называется – «Ритм».

[66] *Шекспир У.* Ромео и Джульетта. Акт I. Сцена 2. Пер. с англ. Б. Пастернака.

[67] *Шекспир У.* Ромео и Джульетта. Акт II. Сцена 2. Пер. с англ. Б. Пастернака.

[68] Гилберт Эмери (Gilbert Emery, 1875–1945) – американский актер (снялся в более чем 80 фильмах) и драматург (семь его пьес были поставлены на Бродвее в 1921–1933).

Энн Хардинг (Ann Harding, 1901–1981) – американская актриса театра и кино, в 1930-е много снималась в мелодрамах.

Том Пауэрс (Tom Powers, 1890–1955) – американский актер, наиболее известный своими ролями в бродвейских театрах в 1920–30-е и киноролями в 1940–50-е.

Пьеса Г. Эмери «Пятно» (*Tarnish*) с Э. Хардинг и Т. Пауэрсом в постановке режиссера Джона Кромвелла шла на Бродвее в 1923–1924 гг.

[69] Клеманс Дейн (Clemence Dane, наст. имя – Уинифред Эштон, 1888–1965) – английская писательница, драматург, сценарист, лауреат премии «Оскар» (1947). Спектакль «Гранит» был поставлен Болеслав-

ским в *Laboratory Theatre* в 1927 г. и имел серьезный художественный и коммерческий успех. Стоит вспомнить описание атмосферы спектакля – «столь плотной, что ее можно было резать ножом» *(Fergusson A.* Interview to J.W. Roberts. 10 Nov. 1975. Цит. по: *Roberts J.W.* Op. cit. P. 188), чтобы понять, ради чего режиссер Болеславский прибегал к сокращениям авторского текста и каких результатов при этом добивался.

[70] *Шекспир У.* Гамлет. Акт III. Сцена 2. Пер. с англ. П. Гнедича.

[71] Краткое описание репетиции роли Офелии в сцене «Мышеловка» дает нам решающее представление о театрально-педагогических приоритетах Болеславского. Исследовав в предыдущей части урока характер Офелии во всей пьесе, взрыхлив эмоциональную память актера (в реальной практике все это происходило бы *до* репетиции сцены), Болеславский-режиссер начинает репетицию с вопроса, какое именно *действие* Офелии в этой сцене? Он уточняет предлагаемые обстоятельства сцены, проверяет релаксацию, знание текста, готовность к пробе, азарт (есть ли энергия, чтобы мыслить с шекспировской активностью), – и предлагает начать сцену.

Но начинает-то он репетицию с выявления и уточнения *действия* в сцене! И далее уточняет предлагаемые обстоятельства для органической чувственной подпитки этого *действия*. Именно действие находится в центре непосредственного репетиционного процесса, *эмоциональная память* – царица подготовительного периода – уже не обсуждается.

[72] Широко распространенная фраза «Если бы молодость знала, если бы старость могла» изначально принадлежала французскому писателю Анри Этьену (1531–1598).

[73] Привратник цитирует реплику Полония. См.: *Шекспир У.* Гамлет. Акт III. Сцена 1. Пер. с англ. П. Гнедича.

Айседора Дункан в воспоминаниях Стефаниды Рудневой

(вторая, заключительная часть)

Ниже мы публикуем вторую, заключительную часть выступления танцовщицы и педагога, Стефаниды Дмитриевны Рудневой (1890–1989) на вечере, посвященном столетию Айседоры Дункан. Вечер прошел в Москве в 1977 г., а впервые Руднева увидела Дункан за семьдесят лет до этого, в декабре 1907 г., и запомнила на всю свою долгую жизнь.

С.Д. Руднева.1932

Главное ее впечатление – свобода. Танцовщица казалась абсолютно свободной от условностей и ритуалов сцены. Она как будто открывала людям окна в другую жизнь, счастливую, освобожденную от рутины существования. Новый танец Дункан – который назвали свободным или пластическим – стал для Рудневой и многих ее современников формой жизни. Ее поколение прошло через страшные катастрофы XX в., и сохраниться ей и ее коллегам помог именно танец. Стефанида Дмитриевна не дожила до своего столетия всего полгода, и почти всю жизнь преподавала «музыкальное движение» – ту версию свободного танца, которую она и ее подруги придумали, любуясь Айседорой (или Изадорой, как звала ее Руднева).

В первой части своего выступления Руднева, рассказывает, в частности, что одним из самых ярких впечатлений от выступления Дункан в далеком 1907 г. стало исполнение танцовщицей Седьмой прелюдии Шопена. И даже не сам танец, а тот момент перед началом движения, когда Дункан стояла неподвижно и смотрела прямо в публику. Тогда не только юная Руднева, но, казалось, весь зал, ощутили то, что теперь принято называть актерским «присутствием», *presence*. Современники видели в Дункан «пляшущее *я*»[1], а биограф назвала ее «танцующей личностью в процессе становления»[2]. В приведенном ниже выступлении Руднева свидетельствует о ценности танца Дункан, подчеркивая,

что танцовщица обладала изощренной техникой, которую, однако, зрители не всегда замечали, – настолько удавалась ей стилизация своего танца под простоту и естественность. А, главное, Стефанида Дмитриевна передает масштаб личности Дункан-актрисы, которой удалось перевернуть представления о танце и оставить, в России и на Западе, вереницу последователей – тех, кто в дальнейшем создавал современный танец.

Выступление С.Д. Рудневой на вечере, посвященном 100-летию Айседоры Дункан

У критика Тимофеева[3], писавшего в петербургских газетах, есть прелестный отзыв об Изадоре. Заключительные слова покажут вам страшное возбуждение, которое он испытал: «Идите смотреть Айседору Дункан, и вы поймете, как уродлива, жалка и бессмысленна нищенская, слепая жизнь современного человека. И вы поймете, сколько сладостной красоты, счастья, радости таится в поруганном и порабощенном человеческом теле».

И вот интересно, почему же все-таки было такое сильное потрясение. Если вы смогли бы себя сейчас представить не на месте этих людей, а, скорей, Изадоры, то вы бы, может быть, тоже подивились ее движениям и т.д., но я сомневаюсь, что вы получили бы такое сильное потрясение, которое было в тот момент. По разным данным довольно ясно, что нигде в Европе отклик на искусство Изадоры не был столь разительным и столь глубоким, как у нас в это время. И это понятно, потому что вы ведь знаете о 1904–1905 гг. Она приехала сразу после 9 января [1905 г.] в Петербург. Так что это было страшное время – японская война, страшная реакция, разгром революции и т.д. Ужасное уныние, ужасная подавленность, которые вызвала реакция. И появление Изадоры конечно вызвало у нас, несомненно, такой яркий ответ, потому что оно было полным противоречием этому страшному унынию, страшной беспомощности.

Все ее искусство было невероятно оптимистично. Как говорила однажды одна женщина, все ее номера, все ее движения шли снизу вверх, все они говорили о подъеме, о победе над тяжестью, над мраком, над горем. Всегда вот эта борьба за свет, за силу, за мужество пронизывала все ее номера, была самой основной ее темой. В одной хорошей французской рецензии, описывающей ее появление на сцене, в такой странной

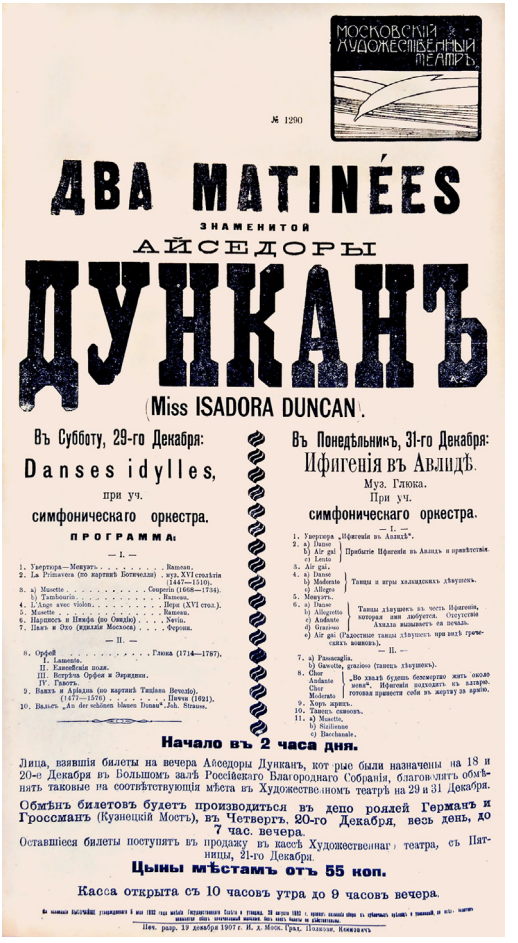
обстановке, говорится, что эта смелая, безрассудная женщина выходит одна, полуобнаженная, на сцену и побеждает это страшное. Смелость и безрассудство, с которыми она на это решилась, были одним из знаков необычайной силы и призыва к мужеству и оптимизму. Это потрясение вызывалось и «совпадением» ее с окружающим миром, в том смысле, что противоположность помогала оценить ее и почувствовать возможности борьбы со всем этим.

В чем же были идеи Изадоры? В чем заключались особенности ее танца? Определенной, строго выработанной системы у нее не было. Это вырабатывалось постепенно, но основные положения у нее были одни и те же. Они по-разному освещались, по-разному осмыслялись, но все-таки они всегда были те же самые. Поскольку подробно сейчас говорить невозможно, я дам несколько высказываний о ее танце, в которых отражены все ее главные положения. Для того, чтобы понять, какое значение это имело, я должна два слова сказать об окружении. В это время вообще под танцем подразумевался балет, никакого другого танца не было, не считая кафешантана, кабаре и т.д., которые не имели значения в данном случае. Народный танец никто не знал, он был в народе, никто его не считал искусством. В конце XIX столетия балет был в страшном упадке, за границей он был в особенном упадке. Но и у нас несмотря на то, что он был придворный балет и знаменитый, – он уже тогда был знаменит, – и несмотря на то, что его вел такой замечательный мастер как Петипа, тем не менее он был в таком упадке, он настолько был в противоречии с требованиями искусства того времени и исканиями того времени, что он не пользовался никаким успехом. Мариинский театр, где царствовал балет, пустовал на балетных спектаклях. Интеллигенция совершенно на балет не ходила. Возили на балет детей, и ходила специально балетная публика и придворная аристократия, богатое купечество, которые это считали модным и нужным. Интеллигенция же не признавала балет как искусство. И не удивительно, потому что уже в середине столетия о балете один из видных искусствоведов выразился так, что задача балета – ласкать глаз красивыми линиями; и точка. А относительно балетной музыки было сказано, что балетная музыка Делиба слишком серьезна, она мешает смотреть танец. Итак, танца, собственно говоря, не было, к нему было очень скептическое отношение, и когда появилась Изадора, она, естественно, была «контрбалетом». Сама она балет знала хорошо, не была неучем в этом, но ее положения о танце выходили из состояния этого балета. Танца, собственно говоря, тогда не было.

Вот ее положения: танец – искусство. Его задача, как и всех искусств, – выражать самые высокие и глубокие чувства человека, художественно выявлять в движениях тела то, что наиболее здорово, прекрасно и нравственно. Считать его только развлечением – значит унижать его. Истинный танец не состоит, говорила Изадора, из различных установленных *pas* и поз. Танцующему они ни к чему. Он прислушивается к своему сердцу, и его танец непосредственно управляется ритмами глубоких эмоций. Он должен только находить особенности движения, наиболее правдиво выражающие движения его души.

В конце первого десятилетия у нее появилась совершенно новая идея, то есть идея-то была старая, но она по-новому ее выражала. Любовь Яковлевна Гуревич, <…> большой друг Изадоры, описывает разговор с Изадорой, и вот высказывания Изадоры относительно ее нового подхода к танцу: «Теперь я и работаю по-иному, я ничего не беру извне. Я отдаюсь чувству, сосредотачиваюсь в нем, и тогда… Вы знаете, – перебила она себя, и сделала маленький жест пальцем на груди, – вот здесь у всех у нас есть такой маленький двигатель, от которого идут двигательные токи по всему телу. Так вот, я отдаюсь чувству, которое льется из музыки, и этот маленький двигатель сам управляет моими членами. Танцевать нужно изнутри, только изнутри, из самой глубины глубин, где мы ощущаем борьбу в нашей душе плоти и духа».

Она всегда говорила очень своеобразным языком, как-то по-своему все выражала, научного языка она и не знала, и не могла его использовать. Этим она хотела сказать о том, что движения, которые у нее рождаются, являются основными человеческими проявлениями выразительности. Эти движения всегда прямо, непосредственно выявляют внутреннее переживание. Что, собственно говоря, есть разница между обычными нашими выразительными выявлениями и Изадорой? Разница в том, что эти обычные выявления, например, если эта музыка вызывает у человека какую-то страшную устремленность куда-то, то она начинает стремиться, она бросается в эту сторону. Но можно это сделать просто так, как мы делаем это, когда нам нужно к трамваю подбежать. Но когда это стремление эстетического порядка, рожденное музыкой, искусством музыки, то это стремление уже и выражено должно быть, и выражается, и может быть выражено не простым нашим естественным человеческим, бытовым движением, а движение приобретает другую окраску, другую технику, другую художественную форму. Оно остается тем же движением, но вот благодаря тем деталям,


МОСКОВСКІЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ.

№ 1290

ДВА MATINÉES

ЗНАМЕНИТОЙ

АЙСЕДОРЫ

ДУНКАНЪ

(Miss ISADORA DUNCAN).

Въ Субботу, 29-го Декабря:

Danses idylles,

при уч.

симфоническаго оркестра.

ПРОГРАММА:

— I. —

1. Увертюра—Менуэтъ . . . . . Вансенъ.
2. La Primavera (по картинѣ Ботичелли) . муз. XVI столѣтія (1447—1510).
3. a) Musette . . . . . Couperin (1668—1734).
   b) Tambourin . . . . . Rameau.
4. L'Ange avec violon . . . . . Пери (XVI стол.).
5. Musette . . . . . Rameau.
6. Нарцисъ и Нимфа (по Овидію) . . . . Nevin.
7. Плачъ и Отто (вдали Москва) . . . . Форонъ.

— II. —

8. Орфей . . . . . Глюкъ (1714—1787).
   I. Lamento.
   II. Камеѣйскія поля.
   III. Встрѣча Орфея и Эвридики.
   IV. Гавотъ.
9. Вакхъ и Ариадна (по картинѣ Тиціана Вечелло). (1477—1576) . . . . . Пикчи (1921).
10. Вальсъ „An der schönen blauen Donau". Joh. Strauss.

Въ Понедѣльникъ, 31-го Декабря:

Ифигенія въ Авлидѣ.

Муз. Глюка.

При уч.

симфоническаго оркестра.

— I. —

1. Увертюра „Ифигенія въ Авлидѣ".
2. a) Danse
   b) Air gai } Прибытіе Ифигеніи въ Авлидъ и привѣтствія.
   c) Lento
3. Air gai.
4. a) Danse
   b) Moderato } Танцы и игры халкидскихъ дѣвушекъ.
   c) Allegro
5. Менуэтъ.
6. a) Danse
   b) Allegretto } Танцы дѣвушекъ въ честь Ифигеніи,
   c) Andante } которая имъ любуется. Отсутствіе
   d) Grazioso } Ахилла вызываетъ ея печаль.
   e) Air gai (Радостные танцы дѣвушекъ при видѣ греческихъ воиновъ).

— II. —

7. a) Passacaglia.
   b) Gavotte, gracioso (танецъ дѣвушекъ).
8. Chor } „Во хвалу будешь безмернаго жить около
   Andante } земли". Ифигенія радуется къ алтарю,
   Chor } готовая принести себя въ жертву за ариво.
   Moderato }
9. Хоръ эллинъ.
10. Танецъ сивиллъ.
11. a) Musette,
    b) Siciliana
    c) Bacchanale,

Начало въ 2 часа дня.

Лица, взявшія билеты на вечера Айседоры Дунканъ, которые были назначены на 18 и 20-е Декабря въ Большомъ залѣ Россійскаго Благороднаго Собранія, благоволятъ обмѣнять таковые на соотвѣтствующія мѣста въ Художественномъ театрѣ на 29 и 31 Декабря.

Обмѣнъ билетовъ будетъ производиться въ депо роялей Германъ и Гроссманъ (Кузнецкій Мостъ), въ Четвергъ, 20-го Декабря, весь день, до 7 час. вечера.

Оставшіеся билеты поступятъ въ продажу въ кассѣ Художественнаго театра, съ Пятницы, 21-го Декабря.

Цѣны мѣстамъ отъ 55 коп.

Касса открыта съ 10 часовъ утра до 9 часовъ вечера.

Печ. разр. 19 декабря 1907 г. И. д. Моск. Град. Полиціи. Комиссаровъ

Афиша. 1907

крошечным деталям, о которых я говорила, которые и меняют в основе обыкновенное естественное движение и превращают это движение в художественное движение, которое уже оформлено на определенных принципах движения.

У Изадоры были определенные принципы движения, о которых я, конечно, сейчас говорить не могу, но которые были связаны с определенными законами, на которых она все это строила. Самое главное, что здесь надо помнить, это то, что вопрос для нее шел о том, что танец как великое искусство надо возродить, надо его снова вернуть в сонм великих искусств, он потерял свое место среди высоких искусств;

и это ее миссия, она служила этой миссии. Для того, чтобы служить этой миссии и вернуть танцу его законное место, недостаточно только артистической деятельности. Для того, чтобы осуществить это, нужно иметь школы.

Изадора решила, что она должна иметь школу, которая будет готовить людей, которые зажгутся ее идеей, как она говорила, и которые понесут найденный ею танец во все концы света, и принесут всем детям мира радость этого высокого искусства. Ее устремления к педагогической деятельности выразились уже в пятилетнем возрасте. Она собирала ребят и учила их танцевать. Характерно, что это танцевание происходило сидя, она учила их двигать руками. Для Изадоры в ее танцах колоссальную роль играли руки. В школе она хотела учить детей не так, как в балетных школах, и вообще в каких-то двигательных школах. Она считала, что все основное должно происходить из музыки, только из музыки – все это воспитание. Надо окружить детей музыкой и учить двигаться под эту музыку. Двигаясь под мелодии Моцарта и Шуберта, как она говорит, дети постепенно приобретают любовь к этой музыке, и у них развивается художественный вкус, а затем и все остальное. Конечно, она стояла на позициях свободного воспитания, но самое характерное, главное и интересное, что было в ее педагогических устремлениях, это то, что она требовала, чтобы весь материал, на котором дети учатся, был не только учебным материалом, но в то же время каждое упражнение, которое они делают, должно приносить им радость, быть им понятным, близким и нужным для них. Каждый день их, таким образом, должен быть счастливым. Вот эта установка, что каждое упражнение не должно быть просто обучением, а должно быть художественным переживанием, и что каждый день из этих упражнений создается счастье, – вот это она пыталась воплотить в своих школах.

Сначала это была школа в Берлине, она основала ее на собственные деньги, после гастролей по всей Европе. Потом было благотворительное общество, которое поддерживало ее школу, но вначале это было целиком ее дело. Школа в дальнейшем имела мало успеха в смысле ее основной идеи. Из всей школы только шесть девушек ее окончили по-настоящему, и только одна ее ученица, Ирма, затем действительно продолжала ее идею, старалась ее поддерживать. Это было потому, что методики, как говорила сама Изадора, у нее никакой не было, она только хотела дать детям возможность радоваться и развиваться в плане вот такого движения под музыку.

Школа Дункан

Вторая школа у нее была основана в Париже, и она погибла сразу же с началом войны, потому что открылась в 1913 г. и в 1914 г. была отдана под лазарет.

Интересна ее судьба в дальнейшем, с ее приездом в Россию и с той работой, которую она хотела проводить здесь. Ехала она сюда с очень широкими планами, очень мечтала о громадной, массовой работе. Эти планы были зафиксированы и напечатаны в «Известиях» 1921 г., целая большая статья, в которой она пишет о том, как она будет работать. Она считала, что Большой театр должен быть отдан в понедельник только для художественного воспитания масс. Рабочие будут приходить туда и петь, танцевать, осуществлять какие-то массовые действия и так далее. Сама она собиралась работать с тысячами детей, каждый день, только нужен громадный отапливаемый зал, где она будет работать с детьми рабочих, и через детей воздействовать на их родителей, в общем, на весь народ. Эти планы, конечно, были неосуществимы, они только характеризуют ее необузданную фантазию в этом направлении.

В те дни и позднее шел спор вообще о том, что такое была Изадора. Была ли она гениальной личностью, которая, так сказать, сама все выдумала, и сама себя родила, сама все завершила? Дилетантка –

дилетантка, это обязательно, никакого у нее не было образования, никакого воспитания. Или это было не совсем так? И вот хочу немного вам рассказать об истоках того, что принесла Изадора, откуда это все появилось. Сама Изадора, когда ее спрашивали, кто ее учил, отвечала: Терпсихора, богиня танца. Наш Фокин был в восторге от этого определения. Второе, от чего она отталкивалась, и что она всегда указывала – что учить этому надо. И сама она училась – у природы. Что здесь подразумевалось? Во-первых, и детство у нее было очень свободное. Она жила на берегу океана, и была совершенно свободна; мать была на заработках, так как им жилось очень тяжело, и она вместе с братьями проводила время главным образом на берегу океана. Она сама говорит, что ее мысль о «настоящем танце» зародилась из моря, у моря. Волны, их подъем и спуск, усиление и спад, их движение и удаление, их плавность, их броски – всему этому она подражала, она это воплощала в своих движениях, и потом учила так же и своих детей.

Второе, это ветви деревьев, движением которых под ветром она увлекалась сама и заставляла детей этому учиться – в лесу, на улицах. Плавность своих движений она нашла именно из природы. И настолько ее движение было действительно наполнено этими закономерными движениями напряжения и ослабления, настолько это был плавный и безграничный, бесконечный процесс, связанный воедино, что он, очевидно, передавался зрителям, потому что громадное количество всяких рецензий говорит о том, что когда она танцует, видишь над ней ветви деревьев и зеленые дубравы, море вокруг и т.д. Очевидно, эти рождаемые ею ассоциации действительно как-то выражались в ее движении.

Большое значение имело также то, что мать ее была пианистка, по вечерам постоянно и очень много играла детям классику (главным образом она любила играть романтиков), и дети очень много слушали. Изадора могла всегда двигаться под музыку сколько хотела, как хотела. Двигалась она, можно сказать, с самого начала, когда она встала на ноги, с самого младенчества, под музыку. Этот плясовой опыт, который она сама прошла, сыграл, конечно, колоссальную роль в ее жизни, выработал у нее те установки, с которыми она относилась к движению и танцу.

Откуда же явилась ее техника (а техника у нее была изумительная, это признавали все люди, имевшие глаза, чтобы видеть, и голову, чтобы думать)? Потому что, как говорится во многих серьезных рецензиях, она решалась на такие движения, которые были не по силам самым изощренным балеринам, которые они не могли бы выполнить. Поэтому

понятно, почему – потому что на совсем другом основании. Апломба она не знала, и она могла владеть движением совершенно свободно. Техника же у нее была, конечно, специфически выработана, исключительно. Она говорила, что двадцать лет работала над своей техникой.

Но она танцевала не только под музыку, она танцевала еще под слово, потому что в это время в Америке существовало громадное количество дельсартианцев, дельсартианских студий, ателье, преподавателей, которые учили выразительному слову и выразительному движению. Тогда была мода движения под слово, и она вместе со своими братьями и сестрой устраивала спектакли, и в это время она танцевала под декламацию. Дельсартианское движение дало ей основы ее техники. Оно было противоположно всей существовавшей до того времени гимнастике и балетной технике; оно было основано на мягком, свободном движении, на сочетании ослабления и напряжения и было на совершенно противоположных основах, чем все. Но этой техникой, дельсартианской системой, она в какой-то мере владела. Она ее потом очень переделала, по-видимому, дополнила громадным количеством своих упражнений, и техника у нее в школах была очень тонкая и очень изощренная.

Громадное значение для ее творчества имело изотворчество, изоискусство. Не только античная скульптура и античное искусство, но и искусство итальянского Возрождения, и пролетаристское английское искусство. Дело в том, что она с античностью была знакома очень мало в Америке, только с литературой, а со скульптурой и с искусством движения античного она познакомилась только в Лондоне и Париже. Тут она проводила громадную исследовательскую работу, она изучала эти памятники с точки зрения движения. Она сделала впервые открытие того, что все греческое статуи и скульптуры не изображают статических поз, кроме отдельных поз полного покоя, отсутствия движения. Вообще все, где есть какое-то движение, – это не есть какой-то момент один, а это всегда изображает переход. То есть, в изображении античной скульптуры всегда совмещено два момента: исходный и последующий. Она это открыла путем большой исследовательской работы, и этим она широко пользовалась в своей практике. Она считала, что именно эта непрерывность движения имеет громадное значение. Насколько это поразительно, показывает то, что такой человек, как художник Бенуа, например, в своей статье о ней указывает как необыкновенное, что прекрасны у нее не только позы – то есть начало и конец, – а прекрасно

каждое движение во время своего протекания. До этого, этого прекрасного процесса движения как такового мы, собственно говоря, не знали и не понимали.

Чем был весь ход ее жизни? Когда она приехала из Америки в Европу, то впервые в Венгрии в 1903 г. она столкнулась с революционным движением. Там перед этим была венгерская революция, очень жестоко подавленная, и она там сразу же включилась в это движение в том смысле, что она ответила там сразу же исполнением Ракоци-марша Листа, написанного на трагические события этой революции, отражавшего героизм «синих генералов», которые там погибли; и заканчивала им каждое свое выступление. То есть она вообще всегда, всю свою жизнь смотрела на свое искусство, на всю свою деятельность как на средство убеждения людей, призыв к освобождению человека, к борьбе за счастье человека, за силу человека, за свободу, за личность человека. Все этому было посвящено, и тут включился и этот момент революционности, он стал у нее разрастаться, и в конце концов он привел ее к тому моменту, когда во время империалистической войны в день верденской битвы она внезапно сплясала «Марсельезу». Это был переломный момент, который был подготовлен заранее целым рядом номеров у нее в репертуаре. Она с этой «Марсельезой» ездила по всей Европе и в Америку, и <…> ее в конце концов из-за этого не пускали в Америку и так далее. В день Великой октябрьской революции она в честь ее тоже сплясала «Марсельезу». В Париже она общалась с коммунистическими кругами наших эмигрантов. Это засвидетельствовано, я лично знаю это от человека, который ее очень хорошо знал в Париже, коммуниста. [Леонид Борисович] Красин ее знал тоже в Европе, и он и подсказал Луначарскому мысль о приглашении ее к нам. Так что, то, что она приехала к нам с такой готовностью и желанием участвовать и помочь, – это, конечно, было подготовлено всей ее жизнью. Так она сама говорила, что самой большой, главной ее темой было то, что она хотела бороться против угнетения, против всяческой несправедливости, это была ее самая основная мысль.

В заключение я хочу сказать, что с моей точки зрения, самое значительное во всей ее деятельности, в созданном ею методе танца, движения с музыкой, заключается в том, что этим своим искусством она невероятно будоражила людей, она заставляла людей оглядываться на себя, на окружающую жизнь. Ее влияние сливалось с исканиями того времени, начала столетия, когда молодежь искала новые формы жизни, и ее танец стимулировал это необычайно. В 1930-х гг. существовал такой роман «На сопках Манчжурии», и там описана группа молодежи, девушек, которые задумали

в связи с ее выступлениями жить и творить что-то по-своему, основать новую форму жизни. Совершенно такой же группой были и мы с моими подругами (нас было семеро), которые тоже под влиянием потрясения от ее танцев стали сначала сами просто двигаться, а затем стали разрабатывать какой-то метод, который был вдохновлен основной мыслью Изадоры о значении движения, как активизирующего начала. Вот эта необычайная сила активизации <…> достигалась у Изадоры целиком, чисто эстетическими средствами. Весь ее спектакль, все ее движение были на высочайшем уровне эстетического, самого благородного вкуса и значения.

Публикация И.В. Дмитриевой и И.Е. Сироткиной.
Вступительное слово, комментарии И.Е. Сироткиной

[1] С.М. Волконский (цит. по: *Трофимова М.* Ритмика и балет. Педагогическая деятельность князя Сергея Михайловича Волконского в России 1920-х годов // Пермский ежегодник. Вып. 1. Хореография: История. Документы. Исследования. Пермь: Арабески, 1995. С. 83.

[2] *Dancing subject-in-process* (см.: *Daly Ann*. Done Into Dance, p. 121; Волконский цит. по: *Трофимова М.* Указ. соч. С. 83).

[3] К сожалению, не удалось установить, о ком именно идет речь. Похожие мысли высказывал литературный критик Аркадий Горнфельд, см.: *Горнфельд А.Г.* Книги и люди. Литературные беседы. I. СПб.: Жизнь, 1908.

Аппендикс

аннотации

Когда дышать становится лучше…
Рассказ Инны Соловьевой
Дмитрию Крымову

И.Н. Соловьева в беседе с режиссером и художником Д.А. Крымовым рассказывает о рождении театра «Современник» из воздуха времени и о самом времени. Старейшина театроведческого цеха задается вопросом: «Как становятся возможны пьесы В.С. Розова и спектакли А.В. Эфроса?». Речь идет о значении пьес Розова, об итальянском неореализме, о Б.Л. Пастернаке и стихах доктора Живаго, о спектакле Эфроса «Никто» по пьесе Э. де Филиппо (1958).

Ключевые слова: «Современник», «Никто», Анатолий Эфрос, Виктор Розов, Борис Пастернак, Олег Ефремов, неореализм, Эдуардо де Филиппо, Феликс (Лев) Збарский.

Вадим Щербаков

Вся эта ерунда

Рецензия на спектакль Дмитрия Крымова «Моцарт. “Дон Жуан”. Генеральная репетиция», в которой предпринята попытка разобраться в поэтике этого монтажа разнообразных аттракционов и его автора.

Ключевые слова: Дмитрий Крымов, опера, Эдвард Крэг, Евгений Цыганов, Александр Моровов, люди театра.

Елена Горфункель

Шекспир, Бутусов, Эренбург
на перекрестке

Актеры мечтают сыграть Лира. Режиссеры – поставить «Короля Лира». Для каждого в этом есть личный повод. Но, если они сходятся на одной пьесе, да еще такой, как трагедия Шекспира, ищи скрещения замыслов. В данной статье речь идет о спектаклях Юрия Бутусова и Льва Эренбурга, которые дают два типа театральной выразительности, два примера современных режиссерских высказываний.

Ключевые слова: Шекспир, «Король Лир», Юрий Бутусов, Театр им. Евг. Вахтангова, Максим Обрезков, Николай Реутов, В. Добронравов, А. Иванов, Е. Крегжде, С. Волков, В. Симонов, Яна Соболевская и Ольга Тумайкина, Т. Трибунцев, Лев Эренбург, Небольшой драматический театр, Валерий Полуновский, Евгений Карпов, Татьяна Рябоконь, Мария Семенова, Сергей Уманов, Вадимом Сквирский, Татьяна Колганова, Ольга Альбанова.

Екатерина Омецинская

На языке подрастающих поколений.
Григорий Лифанов:
«Бесы. Осколки фальшивых идей»

Публикация посвящена спектаклю Г. Лифанова «Бесы. Осколки фальшивых идей» в Русском драматическом театре им. А.В. Луначарского (Севастополь). Автор рассуждает о значении романа Ф.М. Достоевского «Бесы», перечисляет основанные на его тексте театральные постановки последних десятилетий, рассказывает о языке спектакля, обращенного к молодому зрителю.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Бесы», Севастополь, Григорий Лифанов, Оксимирон, Петр Чайковский, Евгений Овсянников, дети, безверие.

Виктория Пешкова

Дорога к Вахтанговскому

Обзор 100-го сезона театра им. Евг. Вахтангова. В юбилейном сезоне театр выпустил пятнадцать премьер, пригласив на постановки совсем молодых режиссеров и признанных мастеров. Автор полагает, что разнообразие жанров и режиссерских стилей дало театру возможность максимально использовать потенциал большой труппы и расширить зрительскую аудиторию.

Ключевые слова: театр им. Евг. Вахтангова, Евгений Вахтангов, Римас Туминас, Юрий Бутусов, Фаустас Латенас, Уланбек Баялиев, Владимир Бельдиян,

Наталья Ковалёва, Ольга Субботина, Михаил Цитриняк, Анатолий Шульев, Хуго Эриксен.

Мария Хализева
Закаты Европы
Статья о режиссуре Кристофа Марталера, о его постановках в Швейцарии, Германии и других европейских странах на протяжении трех десятилетий. Рассмотрение режиссерского метода, разговор о магистральном сюжете, музыкальной стихии спектаклей и посттрагическом мироощущении постановщика.
Ключевые слова: Кристоф Марталер, Анна Фиброк, Дури Бишофф, *Volksbühne, Theater Basel, Schauspielhaus Zürich*, опера, *Liederabend*, фрики, сценическое время, художественный пессимизм, диссонанс, абсурд, гротеск, эксцентрика, полифония, бездействие, тишина.

Галина Коваленко
Шекспир на английской сцене: 1997–2019
В статье анализируются спектакли по пьесам Шекспира, которые автор видела в этот период в английском театре. За 20 с лишним лет возникли новые тенденции в режиссуре, сценографии, актерском существовании. Хотя лидером остается психологический театр, тем не менее, постдраматический театр обрел свою нишу, но в меньшей степени, чем в континентальной Европе.
Ключевые слова: Шекспир, Питер Брук, Майкл Биллингтон, постдраматический театр, *The Globe, RSC, Old Vic*.

Владимир Колязин
«Свет разума не остановишь». Опыт прочтения «Ромула Великого» Фридриха Дюрренматта
Анализ пьесы Фридриха Дюрренматта «Ромул великий». В статье приведены воспоминнания М. Фриша о своем друге и соотечественнике, а также использован материал немецкоязычных книг о Дюрренматте, опубликованных в связи со столетием его дня рождения.
Ключевые слова: Фридрих Дюрренматт, «Ромул великий», Макс Фриш, Бертольт Брехт, Петер Рюди, Ульрих Вебер.

Рейн Агур
Ощущение движения куклы
Прославленный режиссер, много лет руководивший Эстонским государственным театром кукол, в своей статье рассуждает о природе движения куклы, о разнице между артистом кукольного и драматического театра. Он приходит к выводу о том, что кукла оживает в игре, когда умелые руки актера руководствуются восприятием его мышц, в движении реагирующих на его воображение.
Ключевые слова: кукольный театр, куклопознание, ощущение мышц, мышечная память, кинетическое воображение, М. Чехов.

Елена Горфункель
Форма может быть любой. Но я не хочу другого содержания
Теоретическая статья посвящена проблемам бытования оперы на современной сцене и оперной режиссуры и – шире – соотношению формы и содержания в классическом произведении. Автор считает, что классика живет вечно за счет содержания, а форма это ее исторические «списки», связь классики с современностью, подвижная оболочка неделимого ядра.
Ключевые слова: форма, содержание, опера, оперная режиссура, «Травиата», Дюма-сын, Джузеппе Верди, Франко Дзеффирелли, Роберт Уилсон, Пермский театр оперы и балета.

Наталья Скороход
Цель – ничто, всё – в движении
Рецензия на книгу «*Theatrum Mundi*. Подвижный лексикон» под редакцией Юлии Лидерман и Валерия Золотухина – это попытка понять, как, в каких

терминах и на каких основаниях можно описывать опыты, не укладывающиеся в академическое представления о театре. Автор анализирует общие принципы составления лексикона (междисциплинарность, подвижность, разный формат текстов) и дает краткую характеристику текстам, размещенным в каждой рубрике.
Ключевые слова: «*Theatrum Mundi*. Подвижный лексикон», театр, театральность, движение, партиципаторность, знание, революция, *in situ*.

Надежда Ефремова
Слово и дело
В энциклопедии «Александринский театр» представлен в максимально возможной полноте актерских и режиссерских персоналий путь первого русского профессионального драматического театра от его начала во второй половине XVIII в. до наших дней. Издание содержит уникальный справочный материал по истории национального актерского и режиссерского искусства, основываясь на архивных материалах и тщательно отобранных верифицированных свидетельствах современников.
Ключевые слова: Александринский театр, энциклопедия, национальный драматический театр России, справочное издание по истории театра, А. Чепуров.

Ольга Абрамова
Что можно «переоткрыть» в К.С. Станиславском
Рецензия на книгу известного театроведа Марии Шевцовой «Переоткрывая Станиславского» (*Rediscovering Stanislavsky*), вышедшей в 2020 году. Автор рецензии комментирует основную идею книги, которая предлагает новый ракурс – взгляд на мировоззрение, лежащее в основе практической цели Системы Станиславского через призму православия.
Ключевые слова: Мария Шевцова, Станиславский, система Станиславского, православие, история МХТ.

Наталья Щербакова
«Театр Арлекина», или Карьера второго дзанни итальянской комедии масок на парижской сцене и в изобразительном искусстве Франции в конце XVI–XVII вв. Часть 2
Вторая часть статьи посвящена анализу ключевого этапа в карьере Арлекина – эпохе выдающегося актёра парижской *Comédie Italienne* Доменико Джузеппе Бьянколелли, благодаря которому происходит окончательная ассимиляция персонажа во французской культурной традиции: театральной, изобразительной и литературной. Известный по сцене как Доминик, Бьянколелли сформировал исполнительский канон маски, на который будут равняться его последователи, и превратил бывшего вечно голодного провинциального оборванца в преуспевающего главного героя столичной итальянской комической сцены и шире — символ всей комедии дель арте.
Ключевые слова: Арлекин, комедия дель арте, Доменико Джузеппе Бьянколелли, *Comédie Italienne*, маски, Э. Герарди

Ксения Стольная
Пульчинелла. Рождение маски
В статье речь идет о первом периоде существования маски Пульчинеллы. Рассматриваются версии ее происхождения, первые исполнители и сценарии с участием персонажа.
Ключевые слова: комедия дель арте, Пульчинелла, Сильвио Фьорилло, Андреа Кальчезе.

Елена Дунаева
Мариво и Арлекин. Истоки стиля
В статье, посвященной пьесам Пьера Мариво и его сотрудничеству с труппой

Риккобони, показано, что драматург обнаруживает абсолютно новую сценическую взаимосвязь между характером и действием. Казалось, что актеры комедии дель арте, изобретшие театральные маски, давно выяснили, как эти маски вписываются в сюжет сценария. Казалось, французский театр, начиная с Мольера, давно установил, как именно характер персонажа формирует сюжет, но Мариво вместе со своим Арлекином открывает нечто принципиально новое.

Ключевые слова: Пьер Мариво, Арлекин, Визентини, Риккобони, Ватто, роккоко, *Comédie Française, Comédie Italienne.*

Надежда Ефремова

Рождественские декламации Симеона Полоцкого и школьный театр

Паралитургические рождественские декламации поэта Симеона Полоцкого являются стихотворными полилогами, состоящими из ряда партий-ораций, и предназначены для публичного исполнения в храме во время праздничного богослужения. Новый способ представления евангельского события и персонажей рассматривается в статье как знак вторжения элементов театрализации в православный литургический канон.

Ключевые слова: Симеон Полоцкий, рождественские декламации, церковь Марии Египетской в Москве, полилог, орация.

Анна Старикова

Андреас Грифиус. У истоков немецких придворных окказиональных театральных действ XVII в.

Статья продолжает тему предыдущих публикаций, посвященных драматургии Андреаса Грифиуса, и, останавливаясь на немецком придворном театре XVII в., обращается к окказиональным пьесам поэта – трем гезангшпилям «Майюма», «Пяст» и «Влюбленное привидение», и комедии «Возлюбленная Дорнрозе».

В статье рассматривается предпосылки появления в драматическом творчестве Грифиуса особого театрального жанра – гезангшпиля.

Ключевые слова: Андреас Грифиус, придворный театр Германии XVII в., окказиональная драматургия, гезангшпили, «Майюма», «Пяст», «Влюбленное привидение», «Возлюбленная Дорнрозе», «Возлюбленная Розочка».

Людмила Старикова

Документальное расследование 270 лет спустя. Аренда, субаренда и «рейдерский захват» здания театра «Немецкой комедии» в Москве 1750-х гг.

Статья посвящена документальному исследованию существования в старой столице нового для ее общественной жизни элемента – «вольного» театра (т.е. частного, не относящегося к системе придворных) – «Немецкой комедии» (с 1750 по 1753 гг.). За использование этого здания разгорелась ожесточенная борьба между его арендаторами, субарендаторами и актерами-любителями. Среди участников находились и иностранцы, поверенные от антрепренера Гильфердинга, и русские купцы, и русские «охотники», и московские жители знатного происхождения. А участь этого здания – решил пожар, произошедший в нем 26 декабря 1753 г. (в самые святки), и жесткий указ императрицы: «сломать!».

Ключевые слова: Театр «Немецкой комедии» в Москве 1750-х гг., П. Гильфердинг, Киммерлинг, Балк, Верцелиус; купцы Саврасов и Кисельников; Носов, Григорьев; русские «охотники», Фрязин и Соловьев, князь Борятинский и князь Мещерский, протокол Московской полицмейстерской канцелярии.

Александр Наумов
**Сдайся мечте невозможной…
О музыке к незавершенной постановке драмы «Роза и крест» в Московском Художественном театре**
Исследование простроено главным образом на архивных материалах из Музея МХАТ и преследует три цели: систематизацию доступных сведений о постановке, введение в обиход дополнительных данных о музыке в ней и обоснование значимости незавершенной работы для дальнейшей «музыкальной истории» Художественного театра. Задачи подобного рода ставятся в отечественном музыкознании впервые. На примере работы К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко с композиторами – М.Ф. Гнесиным, С.В. Рахманиновым, А.А. Крейном, С.И. Потоцким и др. – представляется возможным выявить важнейшие закономерности сотрудничества музыкантов с режиссёрами, а также ряд различных жанровых признаков театральной музыки XX века.
Ключевые слова: Блок, «Роза и Крест», МХТ, Станиславский, Немирович-Данченко, театральная музыка, Крейн, Потоцкий.

Андрей Юрьев
«Претенденты на престол» Хенрика Ибсена в сценическом прочтении Эдварда Гордона Крэга
Этот спектакль, впервые сыгранный в Копенгагене 14 ноября 1926 г., стал последней режиссерской работой Крэга и третьим по счету его обращением к драматургии Ибсена. Прежние театральные замыслы Крэга не имели прямой связи с политической тематикой. Теперь такая связь становилась ключевой, определявшей не частности, но сам фундамент замысла. Однако ассоциативное мышление Крэга не справилось с аналитизмом Ибсена; убедительно преодолеть разрыв между жестко структурированной, «тиранической» идейно-художественной концепцией Ибсена и замыслом Крэга не удалось и на этот раз.
Ключевые слова: Хенрик Ибсен, Эдвард Гордон Крэг, Йоханнес Поульсен, Претенденты на престол.

Герман Марченко
Вахтангов и ученики
В статье идет речь о режиссерско-педагогической деятельности Евгения Богратионовича Вахтангова. В своей практике Вахтангов ушел от реализма раннего МХТ и основал собственное театральное направление. Став руководителем Мансуровской студии, создал коллектив единомышленников. Ученики Вахтангова смогли добиться независимости Студии и организовать театр имени своего учителя.
Ключевые слова: Вахтангов, соревнователь, режиссер, теория, лекция, революция, Студия, театральность, почерк, постановка, задача.

Константин Черкасов
«Пиковая дама» = «Три сестры»? Заметки о неосуществленной Вл.И. Немировичем-Данченко постановке оперы Чайковского «Пиковая дама»
Настоящая статья посвящена неосуществленному спектаклю Вл.И. Немировича-Данченко – опере «Пиковая дама» Чайковского. Более 15 лет, с середины 1920-х гг., режиссером владела мысль о постановке «кантаты смерти» великого русского композитора. Однако череда событий – европейские и американские гастроли Музыкальной студии Немировича-Данченко, окончившиеся ее выселением из здания Художественного театра и отъездом Немировича-Данченко в Голливуд, премьера «Пиковой дамы» Станиславского, а затем – Мейерхольда – откладывала затею Владимира Ивановича осуществить постановку. Вплотную он занялся «Пиковой дамой» лишь в

свой последний театральный сезон 1942/43 гг.
Ключевые слова: Немирович-Данченко, «Пиковая дама», Музыкальная студия МХТ, Музыкальный театр им. Вл.И. Немировича-Данченко.

Беатрис Пикон-Валлен
Жан-Луи Барро и японский театр
В 1977 г. в Токио на сцене театра династии Кандзе встретились Жан-Луи Барро и известный актер театра *Но* Хисао Кандзе. Сохранилась видеозапись этой встречи, которая, по мнению автора статьи, позволяет получить представление об игре Барро-мима в спектакле «Вокруг матери» (1935) и приблизиться к пониманию концепции театра Арто. Спектакль по роману У. Фолкнера был для истории французского театра уникальным и дерзким экспериментом, продвигавшим идею о сценических возможностях тела в логоцентричной стране.
Ключевые слова: Жан Луи Барро, «Вокруг матери», У. Фолкнер, А. Арто, Х. Кандзе, театр *Но,* «театр жестокости», «Дети райка».

Алексей Бартошевич
«Конец времен»
Рецензия-воспоминание о спектакле С. Женовача «Король Лир», поставленном в Театре на Малой Бронной в 1992 г. Автор текста увидел в спектакля желание художника встать на защиту слабых и страдающих.
Ключевые слова: Шекспир, «Король Лир», русский художник, С. Женовач, Е. Дворжецкий, С. Качанов, И. Розанова

Светлана Сбоева
«На сей раз стоит аплодировать, затем восхищаться и размышлять». К 100-летию «Федры» Александра Таирова, премьера 8 февраля 1922 года
Отзывы о «русской “Федре”» Габриэля Буасси и Жана Кокто, напечатанные в парижских газетах *Comœdia и Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques* (новые переводы с французского), а также отклик солидарного с ними Альфреда Гюнтера, помещенный в газете *Dresdner Neueste Nachrichten* (впервые переведен на русский с немецкого языка), раскрывают сущность этого уникального, до предела обобщенного высказывания Московского Камерного театра о человечестве. Как публикация названных статей, так и предисловие, в котором приведены – по-русски в первый раз – точные календари гастролей МКТ 1923 г. в Париже и Дрездене, и комментарии осуществлены с целью актуализировать творческое наследие А.Я. Таирова.
Ключевые слова: А.Я. Таиров, А.Г. Коонен, А.А. Веснин, Г. Буасси, Ж. Кокто, А. Гюнтер, театральное искусство, «Федра», сценическое единство, взаимодействие национальных культур.

Скитания «Габимы». Из писем Л.М. Пудаловой (1926–1928)
Публикация, вступительная статья и комментарии В.В. Иванова
Письма Л.М. Пудаловой являются уникальным источником по истории гастролей театра «Габима» (1926–1928), триумфально начавшихся в Европе, но потерпевших финансовое фиаско в США. В ходе турне обострились внутренние противоречия в труппе, которые привели к тому, что основатель театра Наум Цемах с группой актеров остались в США, а обескровленный коллектив вернулся в Европу.
Ключевые слова: «Габима», письма, Л.М. Пудалова, гастроли, Европа, триумф, провал, раскол, Н.Л. Цемах, «Вечный жид», «Гадибук», Е.Б. Вахтангов.

Сергей Черкасский
Эмоциональная память *vs* действие в «Уроках» Болеславского
Статья предваряет первую русскоязыч-

ную публикацию третьей и четвертой из шести статей Ричарда Болеславского (1889–1937), одного из крупнейших театральных педагогов России и Америки XX в. Его книга «Мастерство актера: Шесть первых уроков» (1933), составленная из этих статей 1920-х–1930-х, стала первым в мире изложением основ системы Станиславского. Анализ американской педагогики бывшего мхатовца Болеславского вскрывает его понимание двух важнейших элементов системы Станиславского – эмоциональной памяти и действия, диалектическое противопоставление которых станет стержнем дискуссий о Системе на весь XX век.

Ключевые слова: актерское мастерство, театральная педагогика, Система Станиславского, Ричард Болеславский, Американский Лабораторный театр (1923–1930), кинематограф, Голливуд 1930-х, эмоциональная память, действие, создание характера.

Ричард Болеславский
Третий урок мастерства актера: Драматическое действие

Ричард Болеславский
Четвертый урок мастерства актера: Создание характера

Публикация, перевод, подбор иллюстраций и комментарии С.Д. Черкасского

«Третий урок мастерства актера» посвящен действию в творчестве актера в театре и в кино и логике построения действия от элементарных действий к сквозному действию. Урок содержит пример действенного анализа ситуации – в данном случае самого диалога учителя и ученицы.

«Четвертый урок мастерства актера» посвящен принципам работы над характером и характерностью на примере репетиции роли Офелии, предлагает подходы к овладению способом мышлением автора.

Ключевые слова: актерское мастерство, театральная педагогика, Система Станиславского, Ричард Болеславский, работа актера в кино, Голливуд 1930-х, эмоциональная память, действие, создание характера, Шекспир, «Гамлет», Офелия.

Айседора Дункан в воспоминаниях Стефаниды Рудневой

Публикация И.В. Дмитриевой и И.Е. Сироткиной. Вступительное слово, комментарии И.Е. Сироткиной

В публикации приводятся воспоминания Стефаниды Дмитриевны Рудневой (1890–1989) об Айседоре Дункан. Мемуаристка впервые увидела выступление танцовщицы в 1907 г.; впечатления были настолько сильными, что она не только надолго их сохранила, но и сама стала танцевать. Руднева описывает, в том числе, танцы Дункан на музыку Шопена, что позволяет (во вступительном слове И.Е. Сироткиной) перекинуть мостик от «Шопеновского вечера» Дункан к «Шопениане» Михаила Фокина.

Ключевые слова: Айседора Дункан, Михаил Фокин, Стефанида Руднева, «Шопениана» / «Сильфиды».

annotations

**When You Start Breathing Easily…
Inna Solovyeva Talks to
Dmitry Krymov**

In her conversation with the director and artist D.A. Krymov Inna Solovyeva tells about the birth of the *Sovremennik* theatre from the air of the time and about the time itself. The patriarch of the theatre studies specialists asks the question "How it happens so that Victor Rozov's plays, and Anatoly Efros' productions become possible?" She ponders on the significance of Rozov's works, Italian neo-realism, Boris Pasternak and the verses of Doctor Zhivago, Efros' production of Eduardo de Filippo's play *Nobody or a Thief in Paradise* (1958).

Keywords: The *Sovremennik*, *Nobody or A Thief in Paradis*e, Anatoly Efros, Victor Rozov, Boris Pasternak, Oleg Yefremov, neo-realism, Eduardo de Filippo, Felix (Lev) Zbarsky.

Vadim Shcherbakov

All that Bosh

Review of Dmitry Krymov's play *Mozart. "Don Juan". Dress Rehearsa*l, in which the author attempts to puzzle out the poetics of this montage of various attractions and its creator.

Keywords: Dmitry Krymov, opera, Edward Craig, Evgeny Tsyganov, Alexander Morovov, theater people

Yelena Gorfunkel

Shakespeare, Butusov and Ehrenburg at the Crossroads

Actors dream to play Lear. Directors dream to stage *The Tragedy of King Lear*. Everyone has their own reason for that. But if they agree upon this very play, there must be an intersection of ideas. The article deals with the productions of Yury Butusov and Lev Ehrenburg, which present two types of theatrical expressiveness, two examples of a modern director's statements.

Keywords: Shakespeare, The Tragedy of King Lear, Yury Butusov, the Vakhtangov Thater, Maxim Obrezkov, Nikolai Reutov, V. Dobronravov, A. Ivanov, Ye. Kregzhde, S. Volkov, V. Simonov, Yana Sobolevskaya and Olga Tumaykina, T. Tribuntsev, Lev Ehrenburg, the Nebolshoi Drama Theatre, Valery Polunovsky, Yevgeny Karpov, Tatyana Ryabokon', Olga Al'banova.

Yekaterina Ometsinskaya

**In the Language of the
Younger Generations**

The publication is dedicated to G. Lifanov's production *Demons. Fragments of Fake Ideas* at the Russian Drama Theater named after A.V. Lunacharsky (Sevastopol). The author discusses the significance of the F.M. Dostoevsky's novel *Demons*, lists theatrical productions of the recent decades based on his text, tells about the language of the production, which is addressed to the young audience. Along with the analysis of the productions' audio components, the article describes a number of significant actors' works.

Keywords: F.M. Dostoevsky, *Demons*, Sevastopol, Grigory Lifanov, Oksimiron, Pyotr Tchaikovsky, Evgeny Ovsyannikov, children, disbelief.

Victoria Peshkova

The Road to the Vakhtangov Theatre

A review of the 100th season of the Vakhtangov Theatre. In the anniversary season the theatre invited very young stage directors as well as renowned masters and produced fifteen premiers. The author believes that the diversity of genres and directing styles has allowed the theatre to give full play to the potential of its large company and to broaden the audience.

Keywords: The Vakhtangov Theatre, Yevgeniy Vakhtangov, Rimas Tuminas, Yuri Butusov, Faustas Latenas, Ulanbek Bayaliyev, Vladimir Beldiyan, Natalya Kovaleva, Olga Subbotina, Mikhail Tsitrinyak, Anatoliy Shulyev, Hugo Erikssen.

Maria Khalizeva

Decline of the West

The article is about Christoph Marthaler's direction, about his productions in Switzerland, Germany and other European

countries during last three decades. The author considers the director's method, discusses the main arterial plotline, musical nature of the productions and post-tragic worldview of the stage director.
Keywords: Christoph Marthaler, Anna Fibrok, Duri Bishoff, Volksbühne, Theater Basel, Schauspielhaus Zürich, opera, Liederabend, freaks, scenic time, artistic pessimism, dissonance, absurd, grotesque, eccentricity, polyphony, inaction, silence.

Galina Kovalenko
Shakespeare on the English Stage: 1997–2019
The article analyzes the productions of Shakespeare's plays which the author saw in this period in the English theatre. For more than 20 years, new trends have emerged in direction, scenography and acting. Despite the fact that psychological theatre remained the leader, post-dramatic theatre has found its niche, though to a lesser extent than in continental Europe.
Keywords: Shakespeare, Peter Brook, Michael Billington, post-dramatic theatre,The Globe, RSC, Old Vic.

Vladimir Kolyazin
«You Can't Stop the Light of Reason»
The experience of reading *Romulus the Great* by Friedrich Dürrenmatt.
Analysis of the play *Romulus the Great* by Friedrich Dürrenmatt. The article contains the memoirs of M. Frisch about his friend and compatriot. The author uses the materials of German-language books about Dürrenmatt, published in connection with the 100-year anniversary of his birthday.
Keywords: Friedrich Dürrenmatt, "Romulus the Great", Max Frisch, Bertolt Brecht, Peter Rudy, Ulrich Weber

Rein Agur
Feeling the Movement of the Puppet
In his article the renowned director, who has been in charge of the Estonian State Puppet Theatre for many years, ponders on the nature of a puppet's movement and on the difference between a puppet theatre artist and a drama theatre artist. He concludes that the puppet comes to life when the skillful hands of the actor guided by the perception of his muscles, react to his imagination in the process of movement.
Keywords: puppet theatre, puppet cognition, muscle sensation, muscle memory, kinetic imagination, M. Chekhov.

Yelena Gorfunkel
Any Form is OK. But I don't Want Any Other Content
The theoretical article is dedicated to the problems of opera on the modern stage, opera direction and, more broadly, to the interrelation of the form and the content in a classical work. The author believes that the classics lives forever due to the content. The form is the content's historical copy, which is the connection of the classics and the modernity, the moving shell of the indivisible nucleus.
Keywords: form, content, opera, opera direction, *La Traviata*, Dumas (son), Giuseppe Verdi, Franco Zeffirelli, Robert Wilson, the Perm Opera and Ballet Theatre.

Natalia Skorokhod
The goal is nothing. Everything is flexible
The author reviews the book *Theatrum Mundi. Flexible lexicon* by Yulia Liderman and Valery Zolotukhin (Garage Museum of Contemporary Art. Moscow, 2021), the research dedicated to contemporary theater's life forms, from performance to contemporary dance. The principles of lexicon construction: interdisciplinarity, mobility, different format of texts as well as the input of each article are analyzed here. The author gives a short characteristic of each of the texts, placed in every rubric.
Keywords: *Theatrum Mundi. Flexible lexicon*, theater, theatricality, movement, participation, knowledge, revolution, in situ.

Nadezhda Yefremova
Word and Deed
The encyclopedia *Alexandrinsky Theatre* presents the path of the first Russian pro-

fessional drama theatre from the time it emerged in the XVIII century till today in the entirety of actors' and directors' personalities. The publication contains a unique reference material on the history of the national acting and directing and is based on achieve sources and carefully selected verified testimonies of the contemporaries.
Keywords: Alexandrinsky theatre, encyclopedia, Russian drama theatre, reference publication on the theatre history, A. Chepurov.

Olga Abramova
What is to be Rediscovered in Stanislavsky
A review of the book by famous theatre expert Maria Shevtsova *Rediscovering Stanislavsky* published in 2020. The author of the review comments on the main idea of the book which opens a new perspective – perception of Stanislavsky's worldview through the lens of Russian Orthodoxy.
Keywords: Maria Shevtsova, Stanislavsky, The Stanislavsky Method, Orthodoxy, the MAT history.

Natalia Shcherbakova
"Theatre of Harlequin" or Career of the Italian Mask Comedy's Second Zanni on the Paris Stage and in the Visual Art of France starting from the end of the XVI and throughout XVII Centuries. Part 2.
The second part of this article is devoted to the key milestone of the Harlequin's career on the French stage – the epoch of Domenico Giuseppe Biancolelli, Italian actor who put his character in the very center of the Commedia dell'Arte theatre world and molded the performing canon for it. The era of Biancolelli, known in Paris as Dominique, was marked by final integration of the Harlequin's mask to the French culture – theatre, as well as visual and literal. The peculiarities of this process of integration and transformation of the mask into the major persona of the Commedia dell'Arte during the second half of the 17th century is the very point of analysis of the article.
Keywords: Harlequin, *La Commedia dell'Arte*, Domenico Giuseppe Biancolelli, *Comédie-Italienne, E. Gherardi*

Ksenia Stolnaya
Pulcinella. The Birth of the Mask
The article deals with the first period of the existence of the Pulcinella mask. The versions of its origin, the first performers and scripts with the participation of the character are considered.
Keywords: Commedia dell'arte, Pulcinella, Silvio Fiorillo, Andrea Calcese.

Yelena Dunaeva
Marivaux and Harlequin. The Origin of the Style
The article, devoted to Pierre Marivaux's plays and to the playwright's collaboration with the Riccoboni company, shows that Marivaux discovered a completely new stage relationship between character and action. It seemed that the actors of the commedia dell'arte who invented the masks, had long ago found out how these masks fit into the plot of the script. It seemed that the French theatre starting with Moliere, had long ago established what was exactly the way in which a character formed the plot. But Marivaux, together with his Arlequin, discovered something fundamentally new.
Keywords: Pierre Marivaux, Harlequin, Visentini, Riccoboni, Watteau, rococo, *Comédie Française. Comédie Italienne.*

Nadezhda Yefremova
Christmas Declamations of Simeon Polotsky and the School Theatre
Paraliturgic Christmas declamations written by poet Simeon Polotsky are poetic polylogues that consist of a number of orations and are intended for public performance in the church during the festive divine service. The new way of presenting the gospel event and characters is considered in the article as a sign of the intrusion

of theatrical elements into the Orthodox liturgical canon.
Keywords: Simeon Polotsky, Christmas declamations, the church of st. Mary of Egypt in Moscow, polylogue, oration.

Anna Starikova
Andreas Gryphius.
The Origins of German Court Occasional Performances of the XVII Century
The article continues the theme of the previous publications devoted to Andreas Gryphius' dramas and (making a stop at the German court theatre of the XVII century) turns to the occasional plays of the poet – three gesangspiels *Mayuma, Piast, The Ghost In Love* and a comedy *The Beloved Dornrose*. The article examines the preconditions for the appearance of a special theatrical genre – gesangspiel – in the Griphius' drama.
Keywords: Andreas Griphius, German court theatre of the XVII century, occasional drama, gesangspiel, *Mayuma, Piast, The Ghost In Love, Beloved Dornrose, The Beloved Rose.*

Lyudmila Starikova
Documentary Investigation Carried out in 270 Years.
Lease, Sublease and "Raider Seizure" of the *German Comedy* Building in Moscow in the 1750s.
The article is devoted to the documentary study of an element which was new for the social life of the old capital – of a "free" theatre (i.e. private, not related to the court system) called *The German Comedy* (1750–1753). A bitter struggle broke out over the use of this building between its tenants, sub-tenants, and amateur actors. Among the participants of the struggle were the foreigners, attorneys from the entrepreneur Hilferding, Russian merchants, Russian "theatre hunters" and noble birth residents of Moscow. The destiny of the building was decided by the fire that took place in it on December 26, 1753 (in the very Christmastime) and the severe decree of the empress: "To be demolished!"
Keywords: The German Comedy Theatre in Moscow of the 1750s, P. Hilferding, Kimmerlink, Balk, Vertselius, merchants Savrasov and Kiselnikov, Nosov, Grigoryev, Russian "theatre hunters", Fryazin and Solovyev, Boryatinsky and Meschersky, protocol of the Moscow Police chief's Office.

Alexander Naumov
Surrender to the Unfeasible Desire… On Music for the Unfinished Production of *The Rose and the Cross* in the Moscow Art Theatre
The research based mainly on archival materials from the Moscow Art Theatre Museum has pursued three goals: to systematize the available information about the production, to introduce additional information about the music in it, and to justify the significance of the unfinished work for the further «musical history» of the Art Theatre. Problems of this kind are posed for the first time in the musicology. It seems possible to identify the most important patterns of cooperation between musicians and directors on the example of Stanislavsky's and Nemirovich-Danchenko's work with composers Gnesin, Rachmaninoff, Krein, Pototsky etc., as well as a number of different genre features of theatrical music of the twentieth century.
Keywords: Blok, *The Rose and the Cross*, the Moscow Art Theatre, Stanislavsky, Nemirovich-Danchenko, theatrical music, Krein, Pototsky.

Andrey Yuriev
Henrik Ibsen's *The Pretenders* in Edward Gordon Craig's Theatrical Treatment
This production, first performed in Copenhagen on November 14, 1926, was Craig's last work as stage director and his third appeal to Ibsen's drama. Craig's previous theatrical plans had no direct connection with political themes. Now such a connection became a key one, determining not

the particulars, but the very foundation of the plan. However, Craig's associative thinking could not cope with Ibsen's analytical method; this time too, it was not possible to convincingly bridge the gap between Ibsen's rigidly structured, "tyrannical" ideological and artistic concept and Craig's plan.
Keywords: Henrik Ibsen, Edward Gordon Craig, Johannes Poulsen, The Pretenders

German Marchenko
Vakhtangov and the Followers
The article provides information about the directing and teaching activities of Evgeny Bogrationovich Vakhtangov. In his practice, he moved away from the realism of the early Moscow Art Theater and created his own theater direction. Becoming the head of the Mansurov studio, Evgeny Bogrationovich created a team of like-minded people. Vakhtangov's students were able to achieve the independence of the Studio and organize a theater named after their teacher. Thanks to their activities, a school was formed at the Studio, in which they conducted classes with novice studio students. In 1922, Vakhtangov staged the play *Princess Turandot* by K. Gozzi. This performance became the personification of the creative direction of the Vakhtangov Theater, based on the principle of "theater-holiday".
Keywords*:* applicant, stage manager, theory, lecture, revolution, Studio, theatricality, style, performance, challenge.

Konstantin Cherkasov
The Queen of Spades* = *The Three Sisters?
The article focuses on the unfinished production of Tchaikovsky's *The Queen of Spades* by Nemirovich-Danchenko. For more than 15 years, from the mid-1920s, he had the idea of staging the *Death Cantate* by the great Russian composer. However, a sequence of events – the European and American tours of the Nemirovich-Danchenko Music Studio, which ended with its eviction from the Moscow Art Theatre Building and Nemirovich-Danchenko's departure to Hollywood, the premieres of The Queen of Spades by Stanislavsky and later – Meyerhold, put off the venture of Nemirovich-Danchenko to carry out the production he desired a lot. He closely took up *The Queen of Spades* only in his last theatre season of 1942/43. The article is about the *Death Cantate*, as N.-D. himself defined Tchaikovsky's opera.
Keywords: Nemirovich-Danchenko, *The Queen of Spades*, The Nemirovich-Danchenko Music Theatre.

Beatrice Picon Vallin
Jean-Louis Barrault and the Japanese Theatre
In 1997 Jean-Louis Barrault and the famous actor of the Noh theatre Hisao Kanze met on the stage of the Kanze Dynasty Theatre in Tokyo. There is a video recording of this meeting, which, according to the author of the article, allows one to get an idea of Barrault–mime in the production *Around Mother* (1935) and get closer to understanding the concept of Artaud's theatre. The production based on the novel by W. Falkner was a unique and daring experiment for the history of French theatre, promoting the idea of the stage potential of a body in a logocentric country.
Keywords: Jean-Louis Barrault, *Around Mother*, W. Falkner, A. Artaud, H. Kanze, Noh theatre, theatre of cruelty, *Children of Paradise*.

Alexey Bartoshevich
The End of Time
Review of S. Zhenovach's production of *King Lear*, staged at the Theater on Malaya Bronnaya in 1992. The author recalls he saw in the production the artist's desire to stand up for the weak and suffering.
Keywords: Shakespeare, *King Lear*, Russian artist, S. Zhenovach, E. Dvorzhetsky, S. Kachanov, I. Rozanova

Svetlana Sboyeva
"This Time One Should Applause, then Admire and Reflect".
To the 100th Anniversary of *Fedra* by Alexander Tairov, premiere February 8, 1922

Reviews of the Russian *Phèdre* written by Gabriel Boissy and Jean Cocteau (published in the Parisian newspapers *Comœdia* and *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques),* as well as the response written by Alfred Guenther (published in *Dresdner Neueste Nachrichten* and translated here into Russian for the first time), who stood in full solidarity with the first mentioned two authors, – reveal the essence of this unique generalized to the limit statement of the Moscow Kamerny Theatre about the humanity. Both the publication of these three articles and the preface which contains (for the first time in Russian) the exact dates of the Kamerny Theatre tour in 1923 in Paris and Dresden, as well as the comments have the aim to update our knowledge about the creative heritage of A. Ya. Tairov.

Keywords: A.Ya. Tairov, A.G. Koonen, A.A. Vesnin, G. Boissy, Jean Cocteau, A. Guenther, theatre art, *Phèdre*, stage unity, cooperation of national cultures.

Vladislav Ivanov
Wanderings of the *Habima*.
From the Letters of L.M. Pudalova (1926–1928).

Publication, Introductory Article, Comments by V.V. Ivanov

L.M. Pudalova's letters are a unique source on the history of the Habima Theatre tour of 1926–1928, which began triumphantly in Europe but suffered a financial fiasco in the United States. Internal contradictions escalated in the company during the tour. As a result, the dounder of the theatre Naum Tsemakh with a group of actors stayed in the USA, and the drained company returned to Europe.

Keywords: *Habima*, letters, L.M. Pudalova, tour, Europe, triumph, fiasco, split, N.L. Tsemakh, *Eternal Jew*, *Gadibuk*, E.B. Vakhtangov.

Sergei Tcherkasski
Emotional Memory *vs* Action in Boleslavsky's *Lessons*,

The article anticipates the first publication in Russian of the third and fourth out of six articles by Richard Boleslavsky (1889–1937), one of the leading acting teachers in Russia and America of the twentieth century. His book, *Acting: The First Six Lessons* (1933), compiled from these articles from the 1920s – 1930s, became the world's first book on the fundamentals of the Stanislavsky System. Analysis of the US teaching of Boleslavsky, the former Moscow Art Theater member, reveals his understanding of two of the most important elements of the Stanislavsky System – emotional memory and action. The dialectical opposition of these two elements will become the core of discussions about the System throughout the 20th century.

Keywords: acting, actor training, the Stanislavsky System, Richard Boleslavsky, the American *Laboratory Theater* (1923– 1930), cinematograph, 1930s Hollywood, emotional memory, action, characterization.

Richard Boleslavsky
The Third Lesson in Acting: Dramatic Action

Richard Boleslavsky
The Fourth Lesson in Acting: Characterization

Publ., translation, illustrations selection and commentary by Sergei Tcherkasski

The Third Lesson is devoted to the action in the actors work in theater and in cinema, as well as to the logic of the development of action from elementary actions to through-line action. The lesson contains an example of an Action Analysis of a situation – in this case the very dialogue between the teacher and the student.

The Fourth Lesson is devoted to principles of work on inner and outer characterization using as an example rehearsal of Ophelia and offers approaches for grasping the playwright's way of thinking.
Keywords: acting, actor training, the Stanislavsky System, Richard Boleslavsky, the American *Laboratory Theater* (1923–1930), an actors work in film, emotional memory, action, characterization, Shakespeare, *Hamlet*, Ophelia

Irina Sirotkina
Isadora Duncan in the Memories of Stefanida Rudneva
This is the first publication of Stefanida Rudneva's (1890–1989) memoirs about Isadora Duncan. Rudneva saw Duncan dancing in Saint-Petersburg in 1907; the impression stayed with her for a long time and was so profound that encouraged Rudneva to start dancing. Author of memoirs describes, among other things, Duncan dances to the music by Chopin, and this allows the commentator, Irina Sirotkina, to make a conclusion about the continuity between Duncan's *Chopin-Abend* (1904) and Mikhail Fokin's *Chopiniana* / *Les Sylphides*.
Keywords: Isadora Duncan, Mikhail Fokin, Stefanida Rudneva, *Chopiniana* / *Les Sylphides*.

об авторах

Абрамова Ольга Александровна
Кандидат искусствоведения. Работает в Научно-исследовательском секторе Школы-студии МХАТ. Окончила переводческий факультет Московского государственного лингвистического университета (2007) и театроведческий факультет ГИТИСа (2015).
Контакты: olga.alex.abramova@mail.ru

Агур Рейн
Актер и режиссер театра кукол. С 1963 г. работает в Эстонском государственном театре кукол, с 1981 по 1992 гг. – его художественный руководитель.

Бартошевич Алексей Вадимович
Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки РФ, зав. кафедрой истории зарубежного театра ГИТИСа. Председатель Шекспировской комиссии научного совета «История мировой культуры» РАН. Автор книг: «Шекспир на английской сцене второй половины XIX – первой половины XX века» (1985), «Шекспир. Англия XX век» (1994), «Мирозданью современный. Шекспир в театре XX века» (2003) и др. Лауреат премии К.С. Станиславского, премии Москвы, премии «Чайка».
Контакты: bartoshevitch@mail.ru

Горфункель Елена Иосифовна
Театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного института сценических искусств. Лауреат премии имени А. Кугеля (2003).
Контакты: egorfunkel@mail.ru

Дмитриева Ирина
Кандидат исторических наук, преподаватель музыкального движения, ученица С.Д. Рудневой и Э.М. Фиш.

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

Ефремова Надежда Георгиевна
Историк театра, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГИИ. Преподаёт в Школе-Студии МХАТ.
Контакты: nefremeo@yandex.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». Лауреат международной премия Станиславского в номинации «Театроведение» (2010). Премия Правительства г. Москвы и министерства культуры РФ за монографию «Русские сезоны театра "Габима"» (1999) в номинации «Искусствоведение» (2005). Лауреат премии «Театральный роман».
Контакты: vladislavivanov09@yandex.ru

Коваленко Галина Вячеславовна
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства РГИСИ. Историк театра, театральный критик, переводчик. Автор монографии «Театр Эдварда Олби» (2020), ряда статей. В ее переводе с английского опубликованы монографии М. Эсслина «Театр абсурда» (2010), «Лев Додин и Малый драматический театр. Рождение спектакля» Марии Шевцовой (2014), пьесы Д. Хуана, Т. Уильямса, Г. Пинтера, М. Бартлетта.
Контакты: galinadrama@mail.ru

Колязин Владимир Федорович
Театровед, театральный критик. Доктор искусствоведения. Работает в Государственном институте искусствознания в Секторе стран искусства Запада. В театральной журналистике с 1969 г. Куратор выставок «Москва – Берлин» (1995–1996), «Мейерхольд и Германия» (2004), ряда культурных проектов Института им. Гёте в Москве (Немецкий культурный центр им. Гёте в Москве). Куратор с русской стороны ряда телевизионных проектов немецкой телестудии *SDR* (Штуттгарт), в частности, фильмов д-ра Йоахима Ланга «Бертольт Брехт» (1998) и «Генрих Георге» (2012). Автор многих статей и книг.
Контакты: koljazin@mail.ru

Крымов Дмитрий Анатольевич
Художник, режиссер, почетный профессор ГИТИС. Автор книги «Своими словами».

Соловьева Инна Натановна
Заслуженный деятель искусств РФ (1993), доктор искусствоведения, профессор. Лауреат Государственной премии РФ (2003). Зав. Научным сектором Школы-Студии МХАТ.

Марченко Герман Владимирович
Аспирант Театрального института имени Б.В. Щукина, кафедра искусствоведения.
Контакты: Marchenko2008@yandex.ru

Наумов Александр Владимирович
Кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания.
Контакты: alvlnaumov@list.ru

Омецинская Екатерина
Журналист, публицист, театральный обозреватель. Публиковалась в газетах «Смена», «Вечерний Петербург» и «Вечерний Санкт-Петербург», «Известия. Санкт-Петербург» и «Неделя-Петербург», «МК в Питере», «МК Воскресенье», «Деловой Петербург», «Новости Петербурга», «Санкт-Петербургский курьер», «Санкт-Петербургские ведомости», «Российская газета. Санкт-Петербург», «Невское время», «Аргументы недели. Санкт-Петербург», «Трибуна», в журналах «Невский театрал», «Аврора», «Сцена», «Страстной бульвар».
Контакты: 0707dragon@mail.ru

Пешкова Виктория Евгеньевна
Журналист, театральный критик.
В разное время сотрудничала с газетами «Труд» и «Культура», порталами Ревизор.ру, Театрон.ру, журналом «Театрал». В настоящее время – театральный обозреватель «Литературной газеты». Публикуется в журналах «Историк», «Страстной бульвар, 10», «Русское искусство».
Контакты: peshkova7@mail.ru

Пикон-Валлен Беатрис
Историк театра и театральный критик, автор многих книг, посвященных режиссуре и актерскому мастерству.

Сбоева Светлана Георгиевна
Театровед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора театра Российского института истории искусств. Автор монографии «Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930» (М., 2010); составитель, автор предисловия и комментариев, литературный редактор переводов книги «Андрей Левинсон. Статьи о театре. 1913–1930». (М., 2018); автор исследований о творческом методе А.Я. Таирова, серии статей для энциклопедии «Национальный драматический театр России. Александринский театр: Актеры и режиссеры» (СПб., 2020) и публикатор трудов основоположников науки о театре.
Контакты: bgrach@rambler.ru

Сироткина Ирина
Кандидат психологических наук, ведущий научный сотрудник Института истории естествознания и техники РАН.
Контакты: isiro1@yandex.ru

Скороход Наталья Степановна
Театральный автор, более двадцати лет инсценирует прозу, сценические переложения Л. Толстого, А. Чехова, А. Пушкина и др. ставились во многих театрах России. Автор книг «Как инсценировать прозу» и «Леонид Андреев» в серии ЖЗЛ. Доктор искусствоведения, руководитель мастерской драматургии, профессор кафедры театрального искусства РГИСИ.
Контакты: naskorokhod@yandex.ru

Старикова Анна
Аспирант ГИИ.
Контакты: apple_1513@mail.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 9 книг и большого количества научно-исследовательских статей. Лауреат премии министерства культуры РФ (1997) за книгу «Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны»; Международной премии Станиславского (2001) за книгу «Москва стародавняя. Герои жизни и сцены»; премия Правительства г. Москвы в области литературы и искусства (2004) за книгу «Москва стародавняя. Герои жизни и сцены»; обладатель золотой медали Театрального фестиваля в г. Нови-Сад на 13-м Триеннале книг и периодики о театре за книгу «Москва стародавняя. Герои жизни и сцены» (2003); награждена знаком «За достижения в культуре» (2002). Лауреат премии «Театральный роман» (2019) за книгу «Театр и зрелища российских столиц в XVIII веке. Историко-документированные очерки» (2018).
Контакты: liudmistar@gmail.com

Стольная Ксения Евгеньевна
Выпускница театроведческого факультета Российского института театрального искусства – ГИТИСа. Театральный критик.
Контакты: 5758583@mail.ru

Хализева Мария Валентиновна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора театра ГИИ, обозреватель и редактор газеты «Экран и сцена».
Контакты: mariakha@mail.ru

Черкасов Константин Игоревич
Историк театра, музыкальный критик, помощник генерального директора Большого театра России по творческим вопросам, аспирант РИТИ-ГИТИС, один из авторов издания «Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Хроники. 1918–2018». Член Экспертного совета «Музыкальный театр» Национальной театральной премии «Золотая Маска». Печатается в журналах: «Большой театр», «Театр», «Музыкальная жизнь», «Вопросы театра / *Proscenium*».
Контакты:
konstantincherkasov96@yandex.ru

Черкасский Сергей Дмитриевич
Театральный режиссер, педагог, исследователь. Руководитель актерской мастерской, профессор Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства). Заслуженный деятель искусств РБ, доктор искусствоведения. Работал в театрах Петербурга и России, три года возглавлял Красноярский драматический театр им. Пушкина. Ставил спектакли в Эстонии, Великобритании, США, Румынии, Австралии, проводил мастер-классы по системе Станиславского более чем в сорока театральных школах мира. Печатался в «Театральной жизни», «Петербургском театральном журнале», «Вопросах театра» и др., автор книг «Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. История. Теория. Практика» (2016), «Станиславский и йога». (2018, 2-е изд., переведена на четыре языка), редактор и автор предисловия к книге своего учителя М.В. Сулимова «Посвящение в режиссуру» (2004), автор-составитель «Режиссерская школа Сулимова» (2013). Лауреат международной премии Станиславского (2018) и премии «Театральный роман».
Контакты: sergei@ST1676.spb.edu

Щербаков Вадим Анатольевич
Историк театра, кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Сектора изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда

в Государственном институте искусствознания. Главный редактор журнала «Вопросы театра / *Proscaenium*».
Контакты: vadshcher@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-studier, Universitetet i Oslo*). Член Международного ибсеновского комитета 1997–2000 (*International Ibsen Committee* 1997–2000).
Контакты: andr_ibsen@mail.ru

about authors

Abramova Olga
PhD in Art History. Research associate of the Research Sector at Moscow Art Theatre School. Graduated from Moscow State Linguistic University (2007) and from GITIS (2015).
Contacts:
olga.alex.abramova@mail.ru

Agur Rein
Puppet theatre actor and director. Works at the Estonian State Puppet Theatre since 1963, in 1981–1992 its Artistic director.

Bartoshevich Alexey
Drama critic and theatre historian, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Foreign Theatre History at GITIS. Head of the Shakespeare Commission of the World Culture History Council of RAN (Russian Academy of Sciences). Awards: Stanislavsky International Prize, Moscow Prize, Seagull Prize. Author of *Shakespeare on the British Stage of the Second Half of the 19th – First Half of 20th Century* (1985); *Shakespeare. Britain. Twentieth Century* (1994); *Contemporary With the Universe. Shakespeare in the 20th Century Theatre*, and others
Contacts: bartoshevitch@mail.ru

Cherkasov Konstantin I.
Theatre historian, music theatre critic, assistant to general director of the Bolshoi Theatre of Russia for artistic affairs, postgraduate student of the Russian Institute of Theatre Arts-GITIS, one of the authors of "Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Music Theatre. Chronicles. 1918–2018". Member of the "Music Theatre" Expert Council of the "Golden Mask" National Theatre Award. His texts are published on "The Bolshoi Theatre Magazine", "The Theatre", "Music Life", "Problems of the Theatre. Proscenium".
Contacts:
konstantincherkasov96@yandex.ru

About authors

Dmitriyeva Irina
PhD in History, lecturer on the musical movement, a follower of S.D. Rudneva and E.M. Fish.

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

Yefremova Nadezhda
Art historian, PhD in Art History. Senior research associate at the State Institute for Art Studies. Lectures at Moscow Art Theatre School.
Contacts: nefremeo@yandex.ru

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

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*, *Eugene Vakhtangov. Documents and evidence: In 2 volumes*. Laureate of the Stanislavsky International Prize in the category «Theater Studies» (2010). Prize of the Government of Moscow and the Ministry of Culture of the Russian Federation for the monograph *Russian Seasons of the "Habima" Theater* (1999) in the category «Art History» (2005).
Contacts: vladislavivanov09@yandex.ru

Khalizeva Maria
PhD in Art History; Senior Assosiate at the Theatre Sector at State Institute for Art Studies. Columnist and editor at *Ehkran i Stsena*.
Contacts: mariakha@mail.ru

Kolyazin Vladimir
Theatre studies specialist, theatre critic. Dr. habil. in Arts. Works at State Institute for Art Studies (Western Art Sector). In theatre journalism since 1969. Curator of the exhibitions *Moscow–Berlin* (1995–1996), *Meyerhold and Germany* (2004), and of several culture projects of the Goethe Institute in Moscow (Goethe Cultural Center in Moscow). Russian curator of German Television Studio SDR (Stuttgart) projects, among them the films of Dr. Joachim Lang *Berthold Brecht* (1998) and *Heinrich George* (2012). Author of numerous articles and books.
Contacts: koljazin@mail.ru

Kovalenko Galina
PhD (Arts), professor of Department of Foreign Arts Studies at Russian State Institute of Performing Arts. Theatre historian, drama critic.
Her published works include the monography *Edward Albee* (2020), *M. Esslin*. The Theatre of the Absurd (translation and Preface, 2010), *M. Shevtsova*. Dodin and the Maly Drama Theatre. Process to Performance (translation and Preface, 2014), plays by D. Hwang, T. Williams, H. Pinter, M. Bartlett.
Contacts: galinadrama@mail.ru

Krymov Dmitry
An artist, director, honorary professor of GITIS. Author of the book *In My Own Words*

Marchenko German V.
Graduate student of Boris Shchukin Theater Institute, department of Art History.
Contacts:
Marchenko2008@yandex.ru

Naumov Alexander
PhD in Art History; Senior Associate at the History of music Sector
of the State Institute for Art Studies
Contacts:
alvlnaumov@list.ru

Ometsinskaya Yekaterina
Journalist, writer, theater columnist. Author of *Smena*, *Vecherniy Peterburg* and *Vecherniy St.Peterburg*, *Izvestiya*. *Sankt-Peterburg*, *Nedelya-Peterburg*, *MK v Pitere*, *MK Voskresenye (Moscow)*, *Delovoy Petersburg*, *Novosti Peterburga*, *Sankt-Peterburgsky Courier*, *Sankt-Peterburgskie Vedomosti*, *Rossiyskaya Gazeta*. *Sankt-Peterburg*, *Nevskoe Vremya*, *Argumenty Nedeli*. *Sankt-Peterburg*, *Tribuna* newspapers; and of *Zhenskiy Peterburg*, *Mashiny I Mekhanizmy*, *Nevskiy Teatral*, *Avrora*, *Stsena*, *Strastnoy Bulvar* magazines.
Contacts:
0707dragon@mail.ru

Peshkova Victoria
Journalist, theatre critic. Author of the articles in *Trud, Kultura, Revizor.ru, Teatron.ru* and in the *Teatral* magazine. Works as a theatre observer in *Literaturnaya Gazeta*. Publishes articles in the *Istorik, Strastnoy bulvar, 10, Russkoye Iskusstvo* magazines.
Contacts: peshkova7@mail.ru

Picon Vallin Beatrice
Theatre historian and theatre critic, author of many books on stage direction and acting.

Sboeva Svetlana
PhD in Art History, theatre studies specialist, Senior Research Associate of Theatre Sector at the Russian Institute of Art History in St. Petersburg. The author of *Tairov. Europe and America. Foreign tour of Moscow Chamber Theatre. 1923–1930* monograph (2010). Editor, author of commentary and of preface, literary editor of translations of the book *Andrey Levinson. Articles about Theatre. 1913–1930* (2008). Researcher of Alexander Tairov's creative method and publisher of the works of Russian theatre science founders.
Contacts: bgrach@rambler.ru

Shcherbakov Vadim
PhD in Art History, theatre historian. Leading research associate of V.E. Meyerhold Theatre Legacy Study Department at the State Institute for Art Studies. Editor-in-Chief of *Proscaenium* magazine.
Contacts: vadshcher@gmail.com

Shcherbakova Natalia
PhD in Arts, Senior researcher in The State Institute for Art Studies. Fine art historian.
Contacts: shcherbakova_n88@mail.ru

Sirotkina Irina
Ph.D. in Psychology, Leading researcher at the Institute for the History of Natural Science and Technology of the Russian Academy of Science.
Contacts: isiro1@yandex.ru

Skorokhod Natalia
Theatrical author who deals with prose adaptations of more than twenty years. Stage adaptations of L. Tolstoy, A. Chekhov, A. Pushkin et. made by her were staged in many theatres of Russia. The author of the *How to adapt prose* (2010) and *Leonid Andreev*: biography in the series of Lives of Remarkable People (2013). Dr. habil. in Arts, Professor of Theatre Art at the Russian State Institute of Performing Arts.
Contacts: naskorokhod@yandex.ru

Solovyeva Inna
The Honored Artist of the Russian Federation (1993). Professor, Doctor of Arts. Laureate of State Prize of Russia (2003). Director of the Scientific Research Sector at Moscow Art Theatre School.

Starikova Anna
Postgraduate student at State Institute for Theatre Arts.
Contacts: apple_1513@mail.ru

Starikova Lyudmila
18th century Russian theatre historian, Doctor of Arts, Chief theatre researcher at the State Institute for Art Studies. The area of expertise: documentary study of Russian theatre history of the 18th century. The author of 9 books and a great number of research articles. The laureate of the Russian Federation Ministry of Culture Prize (1997) for the book *Theatre Life in Russia in the Reign of Anna Ioannovna*; the Stanislavsky International Prize (2001) for the book *Moscow of Old Times. Heroes of Life and Stage*; the Moscow Government Prize for Literature and Arts (2004) for the book *Moscow of Old Times. Heroes of Life and Stage*; the Gold Medal winner of the Theatre Festival in Novi Sad, Serbia, at the 13th Triennial of theatre books and periodicals (2003) for the book Moscow of Old Times. Heroes of Life and Stage; Culture Achievements Award (2002). Winner of the *Theatre Novel Prize* (2019) for the book *Theater and Spectacles of Russian Capitals in the XVIIIth Century. Historically documented essays* (2018).
Contacts: liudmistar@gmail.com

Stolnaya Ksenia
Graduate of Theater Studies faculty of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). Theatre reviewer.
Contacts: 5758583@mail.ru

Tcherkasski Sergei
Dr. habil. in Arts, stage director, acting art teacher and scholar. Head of the Acting Studio at the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg Theatre Arts Academy, est. in 1779). The director of more than three dozen productions, two of them – *Dangerous Liaisons* and *Great Catherine* – ran in Saint Petersburg for twelve and sixteen years respectively. Had been the Artistic Director of the Pushkin Drama Theatre in Krasnoyarsk for three years.
Prof. Tcherkasski is an internationally known acting art teacher and expert on actor training and the Stanislavsky System. He has led workshops for actors and directors in 40 major theatre schools in 17 countries. His international credits include *Great Catherine* by G.B. Shaw and *Duck Hunting* by A. Vampilov at RADA (London), *Flight* by M. Bulgakov at NIDA (Sydney), *Inspector General* by N. Gogol in Teatrul Naţional *Ion Luca Caragiale* (Bucureşti). Most recent international projects include two-week workshop in Kyoto and Tokyo (2019) and ten-day workshop at The Actors Studio, NYC (2020).
His books include *Stanislavsky and Yoga* (Routledge, 2016, also in four other languages); *Sulimov's School of Directing* (2013) and award-winning *Acting: Stanislavsky – Boleslavsky – Strasberg. History, Theory and Practice* (2016; Best Theatre Book'2016, International Stanislavsky Prize'2017).
Contacts: sergei@ST1676.spb.edu

Yuriev Andrey
PhD in Art History, Professor at the Russian the State Institute of Performing Arts (St. Petersburg). Author of numerous articles published in Russia and abroad, including monograph *A Mystery Play Tradition in Henrik Ibsen's Theater* (2013). Prepared the critical edition of Ibsen's Emperor and Galilean and *Rosmersholm* within the academic book-series of Literary Monuments (St. Petersburg, Nauka, 2006). A scholarship holder of the Research Council of Norway (Norges forskningsråd: 1993, 1997, 1999–2000) for a scientific internship at the Center for Ibsen Studies in Oslo (Senter for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo). A member of the International Ibsen Committee 1997–2000.
Contacts: andr_ibsen@mail.ru

Pro Present

close up	10	**When You Start Breathing Easily…** *Inna Solovyeva Talks to Dmitry Krymov*
stage opening	26	Vadim Shcherbakov **All that Bosh**
	36	Yelena Gorfunkel **Shakespeare, Butusov and Ehrenburg at the Crossroads**
	46	Yekaterina Ometsinskaya **In the Language of the Younger Generations**
	54	Victoria Peshkova **The Road to the Vakhtangov Theatre**
main persons	70	Maria Khalizeva **Decline of the West**
the structure of the action	94	Galina Kovalenko **Shakespeare on the English Stage: 1997–2019**
	110	Vladimir Kolyazin **“You Can’t Stop the Light of Reason”**
experience and thoughts	120	Rein Agur **Feeling the Movement of the Puppet**
	132	Yelena Gorfunkel **Any Form is OK. But I don’t Want Any Other Content**

Pro Books

	142	Natalia Skorokhod **The goal is nothing. Everything is flexible**
	154	Nadezhda Yefremova **Word and Deed**
	160	Olga Abramova **What is to be Rediscovered in Stanislavsky**

Pro Memoria

theátro	170	Natalia Shcherbakova **"Theatre of Harlequin" or Career of the Italian Mask Comedy's Second Zanni on the Paris Stage and in the Visual Art of France starting from the end of the XVI and throughout XVII Centuries. Part 2.**
	208	Ksenia Stolnaya **Pulcinella. The Birth of the Mask**
	234	Yelena Dunaeva **Marivaux and Harlequin. The Origin of the Style**
	252	Nadezhda Yefremova **Christmas Declamations of Simeon Polotsky and the School Theatre**
	274	Anna Starikova **Andreas Gryphius. The Origins of German Court Occasional Performances of the XVII Century**
	286	Lyudmila Starikova **Documentary Investigation Carried out in 270 Years. Lease, Sublease and "Raider Seizure" of the *German Comedy* Building in Moscow in the 1750s.**
studies	302	Alexander Naumov **Surrender to the Unfeasible Desire… On Music for the Unfinished Production of *The Rose and the Cross* in the Moscow Art Theatre**
	324	Andrey Yuriev **Henrik Ibsen's *The Pretenders* in Edward Gordon Craig's Theatrical Treatment**
theatre stories	358	German Marchenko **Vakhtangov and the Followers**
	370	Konstantin Cherkasov ***The Queen of Spades* = *The Three Sisters*?**
	384	Beatrice Picon-Vallin **Jean-Louis Barrault and the Japanese Theatre**

390 Alexey Bartoshevich
"The End of Time"

our publications 394 **"This Time One Should Applause, then Admire and Reflect". To the 100th Anniversary of *Fedra* by Alexander Tairov, premiere February 8, 1922**
Publication, Introductory Article, Comments by Svetlana Sboyeva

420 **Wanderings of the *Habima*. From the Letters of L.M. Pudalova (1926–1928).**
Publication, Introductory Article, Comments by V.V. Ivanov

448 Sergei Tcherkasski
Emotional Memory *vs* Action in Boleslavsky's *Lessons*

460 Richard Boleslavsky
The Third Lesson in Acting: Dramatic Action

470 Richard Boleslavsky
The Fourth Lesson in Acting: Characterization
Publ., translation, illustrations selection and commentary by Sergei Tcherkasski

496 **Isadora Duncan in the Memories of Stefanida Rudneva *(cont.)***
Publ. by I.V. Dmitrieva and I.Ye. Sirotkina
Opening chapter and commentary by I.Ye. Sirotkina

Appendix

510 **Annotations**
About authors

к сведению авторов

Редакционный совет журнала «Вопросы театра» рассматривает материалы, присланные для публикации, при обязательном соблюдении следующих требований:

1. допустимый объем статьи – до 1,5 учетно-издательских листов (60 000 знаков с пробелами);
2. количество иллюстраций (если они предполагаются) согласовывается с редакцией;
3. таблицы, графики, нотные тексты не публикуются;
4. тексты и иллюстрации принимаются на электронных носителях (CD) с распечаткой (в 2-х экземплярах) за подписью автора и по e-mail: proscaenium@yandex.ru;
5. экспертную оценку рукописей проводит Редакционный совет журнала.

К статье обязательно прилагаются:

1. краткая аннотация с названием статьи на русском и английском языках (до 800 знаков с пробелами) с указанием ключевых слов (от 5 до 10);
2. сведения об авторе на русском и английском языках (с указанием ученой степени, ученого звания, места работы, почтового адреса с индексом, телефона, e-mail).

Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо:

1. указание кафедры и факультета учебного заведения или названия научного учреждения;
2. рецензия научного руководителя, ведущего специалиста или направляющей организации, заверенная печатью (в 2-х экземплярах).

Правила оформления статей и иллюстраций:

1. тексты принимаются в формате MS Word;
2. имя автора и название статьи даются строчными буквами;
3. все примечания отмечаются сквозной нумерацией и даются в конце текста;
4. примечания на иностранных языках должны строго соответствовать правилам грамматики;
5. кавычки используются в виде «елочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате TIF, JPG (разрешение от 300 до 600 dpi);
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

С аспирантов и соискателей докторской степени плата за публикации не взимается.

Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.

Все указанные параметры обусловлены новыми правилами, установленными в 2008 году Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки России (ВАК) для изданий, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий».

information for authors

The Editorial Board examines the materials submitted for publication only if they fully meet the following requirements:

1. acceptable article size is up to 60 000 characters with spaces;
2. the number of illustrations (if proposed) shall be agreed with the editors;
3. tables, graphs and musical texts are not published;
4. the texts and illustrations are accepted on electronic media (CD) with the printout (2 copies) signed by the author or by e-mail: proscaenium@yandex.ru;
5. manuscripts are examined by the Editorial Board of the journal.

The article should be attached with:

1. a brief abstract of the article in Russian and English (up to 800 characters with spaces) and key words (5 to 10);
2. information about the author in Russian and English (with indication of scientific degree, scientific title, workplace, mailing address including zip code, phone, e-mail).

For graduate and doctoral students required:

1. to specify the Department and faculty of the institution or names of scientific institutions;
2. the stamped review from scientific supervisor, a leading specialist or the sending organization (2 copies).

Submission rules for texts and illustrations:

1. texts are accepted in MS Word format;
2. the author's name and article title are given in small letters;
3. the numbering of all notes must be continuous and the notes are given at the end of the text;
4. notes in foreign languages must conform strictly to the grammar rules;
5. quotation marks are used in the form of « »;
6. illustrations are accepted in TIF, JPG (resolution from 300 to 600 dpi);
7. captions below the illustrations should include the title of the artwork, the name of the author, performers, year and place of creation.

Post-graduate students and doctoral candidates will not be charged the fee for publication.

Materials that do not comply with these requirements will not be considered.

All of these requirements are enacted by the new rules established in 2008 by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of Russia (VAK) for publications included in the «List of leading reviewed scientific journals and publications».

ГИИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

вопросы театра
PROSCAENIUM

Главный редактор: В.А. Щербаков
Предпечатная подготовка: С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург
Корректор: А.В. Мартынова

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993 гг. Издание было возобновлено в 2006 году. Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону театральной журналистики. Цель журнала – вспомнить опыт корифеев театроведческой науки, которые умели сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и настоящее, старые и новые смыслы. Издание предназначено театроведам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер.

The journal as a whole is devoted to the topical theatre problems and continues the tradition of the almanac *Voprosy Teatra*, which was published in the Institute for Art Studies from 1965 to 1993. The edition was resumed in 2006. Life and theatre are different today. The theatrology is increasingly focused on the study of the theatre's past; theatre criticism is increasingly drifting in the direction of theatrical journalism. The purpose of the journal is to recall the experience of theatre studies coryphaeuses who knew how to join theory and practice, how to link past and present, old and new meanings. The edition is intended to theatre critics, art historians, culture experts, lecturers and students of humanitarian universities, as well as just theatregoers who love theatre and believe that it does not die.

Адрес редакции:
125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5, Государственный институт искусствознания. Редакция журнала «Вопросы театра».
Контактный тел.: +7(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