

2023 № 3–4



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

вопросы театра
PROSCAENIUM



вопросы теория
PROSCAENIUM

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный институт искусствознания



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

А.Я. Шапиро

Принципиальный дизайн-макет

Е.А. Сиверс, И.Б. Трофимов

Журнал издается при финансовой поддержке

Министерства культуры Российской Федерации

и гранта, предоставленного ООО «Российский фонд культуры»

Вопросы театра. *Prosaenium*. 2023. № 3–4. – М.: Государственный институт искусствознания, 2023. – 488 с., ил.

ISSN 0507-3952

© Государственный институт искусствознания, 2023

© Вопросы театра. *Prosaenium*, 2023

ПРО НАСТОЯЩЕЕ

<i>зеркало сцены</i>	10	Марина Тимашева Цыпленки тоже хотят жить
	26	Марина Токарева Люди без права иметь права <i>Алексей Бородин и Том Стоппард размышляют, как меньшинство становится мишенью</i>
	38	Ксения Стольная Птицы небесные
	48	Александр Колесников Герр Легар, Вы создали оперетту нашей жизни...
	66	Евгения Кузнецова «Галина Борисовна кому попало не снится»
<i>крупным планом</i>	74	Лизавета Боровикова Хрустальная жизнь <i>Николай Коляда. «Стеклянный зверинец»</i>
	82	Елена Янушевская «Обыкновенная история» в театре «Сфера» – русский роман об «успехе»
	92	Валерия Гуменюк Трагическая клоунесса
	102	Екатерина Омецинская Сладкоголосая птица «Субботы» <i>Творческий портрет петербургской актрисы Софьи Андреевой</i>
	118	Константин Черкасов Старые кони борозды не портят
<i>первые сюжеты</i>	128	Мария Хализева Прах коммуникации
	162	Екатерина Кретьова Обыкновенное чудо Алексея Франдетти

- опыт и
размышления
- 184 Галина Коваленко
**Метаморфозы жанра:
от инсценировки к адаптации**
Опыт британской сцены
- 204 Михаил Пашенко
**Ловушки для «Парсифаля»:
опыты сценического прочтения мистерии
Вагнера в XXI веке**
*Херхайм – Лауфенберг – Шайб – Черняков –
Серебренников*

ПРО КНИГИ

- 244 Александра Филиппова
Доосмысляя
- 250 Александр Чепуров
Опера и художественный процесс
- 258 Александр Чепуров
Поэтика театра Роберта Стуруа
- 266 Дмитрий Трубочкин
Должность Аристотеля упразднена?
*О книге «Первое столетие науки о театре:
история и теория», готовящейся к публикации
в Российском институте истории искусств,
Санкт-Петербург*
- 278 Вадим Щербаков
**Сюжеты и линии репетиций
мейерхольдовского «Ревизора»**
*К выходу книги «Вс. Мейерхольд.
Наследие. “Ревизор”»*

PRO MEMORIA

- феатрон
- 288 Анастасия Арефьева
Лопе де Вега в Амстердаме XVII в.

	302	Людмила Старикова Побочный эффект, или Именной указатель
<i>штудии</i>	326	Марина Раку К истории неосуществленных совместных проектов Всеволода Мейерхольда и Сергея Прокофьева. Эпизод 1
	352	Кристина Матвиенко Утопии социального театра: от программы Пролеткульта к идеям Мишеля де Серто
<i>наши публикации</i>	368	Сильвио д'Амико и его статьи о гастролях в Риме Пражской группы артистов МХТ в декабре 1927 г. <i>Публикация и вступительная статья Н.М. Вагановой</i>
	382	Из переписки К.Л. Рудницкого и А.В. Смирновой-Искандер (1975–1980) <i>Публикация, вступительная статья и комментарии В.В. Иванова</i>
<i>театральные истории</i>	432	Петр Гордеев «Мне представляется гр. Мейерхольд психически ненормальным существом...» <i>К истории взаимоотношений В.Э. Мейерхольда, Е.К. Малиновской и А.В. Луначарского</i>
	446	Татьяна Кузнецова Неизвестные страницы советской истории балета <i>Из жизни репрессированного солиста Большого театра</i>

АППЕНДИКС

464	Аннотации Об авторах
-----	---------------------------------

PRO НАСТОЯЩЕЕ

Цыпленки тоже хочут жить

В 1924-м г. Николай Робертович Эрдман написал свою первую пьесу «Мандат». Ему было 24 года, и не спрашивайте, отчего сегодняшние драматурги не в состоянии написать не только большого сочинения в жанре политической сатиры, но ни одной сцены, ни одной реплики такого уровня. Зато в канун столетнего юбилея пьесы стало ясно, что рамки этого жанра автором разломаны, иначе текст давно бы протух, и не осталось бы никакой возможности его на театре реанимировать. Иными словами, оказалось, что в споре П.А. Маркова с В.Э. Мейерхольдом победил первый¹. Примечательно, что на стороне теоретика выступил практик – режиссер Сергей Женовач, представивший «Мандат» на сцене «Студии театрального искусства». Очень современный, ужасно смешной, но совсем не веселый спектакль.

Сергею Женовачу известен способ общения с драматургией Эрдмана. В 2015-м он показал в СТИ совершенно неожиданную версию «Самоубийцы»: не вмешиваясь в текст, не пересаживая действие в другую историческую эпоху и не отказываясь от злой сатиры (традиции Гоголя–Салтыкова-Щедрина–Сухово-Кобылина), режиссер пропитал спектакль тихим сочувствием к людям. Не знаю, читал ли он Н.Я. Мандельштам, но вышло в полном согласии с ее мнением о пьесе: «Эрдман, настоящий художник, невольно в полифонические сцены с масками обывателей <...> внес настоящие пронзительные и трагические ноты. <...> В первоначальный замысел (анти-интеллигентский, анти-обывательский) прорвалась тема человечности»².

Актер В. Евлантьев позволял зрителям вдоволь потешиться над Подсекальниковым, но к финалу выводил своего героя на драматический монолог: «Что же вы мне толкуете: “общее”, “личное”. Вы думаете, когда человеку говорят: “Война. Война объявлена”, вы думаете, о чем спрашивает человек, вы думаете, человек спрашивает – с кем война, почему война, за какие идеалы война? Нет, человек спрашивает: “Какой год призывают?”. И он прав, этот человек... Я говорю не о том, что бывает на свете, а только том что есть. А есть на свете всего лишь один человек, который живет и боится смерти больше всего на свете... Мы только ходим друг к другу в гости и говорим, что нам трудно жить. Потому что нам легче жить, если мы говорим, что нам трудно жить... Как угодно, но жить. Когда курице отрубают голову, она бежит по двору с отрубленной головой, пусть как курица, пусть с отрубленной головой, только жить»³. Когда не на шутку напугаешься того, что происходит со страной и миром, слова Подсекальникова перестают смешить. Трусливо соглашаясь с тем, что он говорит, одновременно стыдишься самого себя. О, это сильное, противоречивое чувство, не слишком приятный диалог физиологии с совестью!

...Похожее раздвоение личности настаивает зрителя СТИ и на «Мандате». Прodelать операцию «очеловечивания» режиссеру на этот раз сложнее, уж больно ничтожны населяющие пьесу типы, но столетие, прошедшее со дня ее написания, идет в союзники Сергею Женовачу. Молодой гениальный драматург-зубоскал не ведал, что случится при его жизни и на веку персонажей, он людей не щадил. Но мы, во всеоружии памяти, готовы прощать мелкие сегодняшние злодеяния за грядущие страдания. Над такой позицией (а заодно над Достоевским) Эрдман, кстати, тоже глумился: «Не тебе поклоняюсь,



С. Аброскин – Павел Сергеевич Гулячкин, О. Калашникова – Надежда Петровна Гулячкина. «Мандат». «Студия театрального искусства». Фото А. Иванишина

а страданию твоему», – скажет мерзкий коммунальный доносчик Широкин кухарке⁴.

Себе в союзники С. Женовач берет не только наш исторический опыт, но и первую редакцию пьесы. Он монтирует ее с закрепленным в хрестоматиях вариантом Мейерхольда. Выпали отдельные персонажи, сделаны купюры – это никак не отражается ни на фабуле, ни на общем смысле высказывания, но чрезвычайно существенна перемена финала.

Тут придется изложить сюжет, тем более что и ставили «Мандат» редко – всего 11 обращений в профессиональных театрах за 100 лет⁵. Богатый господин Олимп Валерианович Сметанич, желая подстраховаться, ищет сыну невесту из семьи коммуниста. Роль коммуниста по просьбе матери и ради выгодного брака сестры Варвары готов примерить Павел Гулячкин. Состряпав себе липовый мандат, он все более проникается сознанием собственного всеисия. В планы наших приспособленцев вмешивается нелепейший анекдот: спрятавшуюся в сундуке кухарку Гулячкиных Настю принимают за великую княжну Анастасию Николаевну, и Сметанич женит сына на ней, а не на Варваре.

Вся эта коллизия в спектакле сохранена, уцелел также образ Широкина – жильца Гулячкиных, подозрительность которого привела



О. Калашникова – Надежда Петровна Гулячкина. «Мандат».
«Студия театрального искусства». Фото А. Иванишина

к разоблачению «подпольщиков», возродивших самодержавие в отдельно взятой квартире. Остались из персонажей также Вишневецкая – тайная монархистка, хранительница платья императрицы Александры Федоровны – и Автоном Сигизмундович, родственник Сметаничей.

Партия Шарманщика и некоторых второстепенных персонажей разрослась до компании лабухов, играющих и в спектакле, и в фойе в антракте. Репертуар у них разнообразный, но на слух более всего ложится «Цыпленок жареный, цыпленок пареный, цыпленки тоже хотят жить» (слышите продолжение подсекальниковской темы – курицы без головы?). Цыпленка, как мы помним, «поймали, арестовали, велели паспорт показать»: сюжет «Мандата» неуклонно влечет к тому, что все сметаничи, вишневецкие, гулячкины, мечтающие о конце советской власти и реставрации монархии, пойдут по этапу. Однако, пистолеты в этой пьесе не стреляют, автор постоянно водит нас за нос и обманывает наши ожидания. Милиция (Бог с машины) не появляется: «Если нас даже арестовывать не хотят, то чем же жить, господа, чем же жить». Последняя (по первой редакции) реплика Автонома Сигизмундовича определяет позицию автора: полный крах жалких обывателей, жизнь которых лишена всякого смысла.



О. Калашникова – Надежда Петровна Гулячкина, Т. Волкова – Вишневецкая
Тамара Леопольдовна, И. Лизенгевич – Степан Степанович, муж Тамары
Леопольдовны. «Мандат». «Студия театрального искусства».
Фото А. Иванишина

Женовачу дороже другая мысль пьесы, по-настоящему созвучная нашему времени, поэтому он выносит в финал слова Олимпа Валериановича: «Все погибло. Люди ненастоящие. Она не настоящая, он не настоящий, и мы не настоящие». Этот текст, благодаря неоднократному повторению, в спектакле разрастается, а также приобретает существенный смысл, поскольку Алексей Вертков произносит его словно бы от своего имени, а не от лица персонажа, прямо глядя в зал и определенно настаивая на том, что все мы тоже не настоящие. Тут необходимо принять во внимание и саму личность исполнителя – первому актеру труппы, в разные годы сыгравшему штабс-капитана Снегирева, «Дон Кихота» в «Захудалом роде» и Веничку в «Москва-Петушки», его профессиональной и человеческой репутации зрители склонны доверять.

Пара персонажей пьесы из спектакли выпала, но вымаранный диалог определил режиссерское решение: «Необходимо выяснить его настоящее лицо. – Папочка, у него их два. – Как два? – У него какое-то лицо сзади». Внимание сосредоточено на людях без лиц, без убежде-

ний, без принципов: «Вы в Бога верите? Дома верю, на службе нет», «Вы – коммунист? Я – разносторонний», «Значок у меня, папа, есть, а вот убеждений у меня никаких нету», «Мамаша, значит, я при всяком режиме бессмертный человек».

На создание образа двуличного мира работает и сценография Александра Боровского. Она отсылает знатоков к оформлению «Мандата» в ТИМе, для которого художник И.Ю. Шлепянов сочинил конструкцию движущихся тротуаров и сделал выгородку из трех стенок (центральная неподвижная и две боковые на осях) из равных по величине кусков фанеры. Их стыки были заметны, все в целом производило впечатление геометрически точной крупноячейстой сетки. Некоторым зрителям виделись холсты со смытыми картинами в рамах.

В пьесе действие происходит в квартире. В спектакле «Студии театрального искусства» – словно в потайном, подпольном музейном хранилище. В глубину уходят металлические сетчатые стенды, на которых закреплены копии картин разного качества и мастеров разных эпох: от итальянского Ренессанса до русского авангарда. Эти стеллажи-ширмы подвижны, они легко перемещаются по всей сценической горизонтали, обеспечивая ритм, динамику, отбивку эпизодов и работая на смысл происходящего. Ибо все полотна имеют здесь, как и люди, второе дно, второе лицо, изнанку. С внешней стороны, как и сказано у Эрдмана, на малеван мирный пейзаж «Вечер в Копенгагене», а на обороте – портрет Карла Маркса. В первой сцене спектакля Гулячкин и его маменька носят халаты и нарукавники, как хранители фондов. Знай, извлекай сюжеты из запасников истории и переворачивай – в зависимости от того, кто заглянул к тебе в гости, да и сам не забывай переворачиваться в соответствии с общественной ситуацией.

«Мандат» – ужасно театральная вещь, потому что в ней все исполняют роли и меняют маски: нэпманы и дворяне играют в коммунистов, прислуга – в принцесс... Но пьеса очень сложна для постановки, поскольку трудно уловима ее жанровая природа. Тут есть все признаки комедии положений. А рядом – социальная сатира с обличением стихии «мещанского закоулка» (по определению С. Дрейдена). И бытовая комедия – так считал В.Э. Мейерхольд. И «лирическая комедия» – по определению П.А. Маркова.

Особенно сложно для театра и то, что интерес к происходящему держится не авантюрной фабулой, не идиотскими положениями, не скрытой лирикой и не масками-типами-персонажами, а самим



Е. Кондакова – Настя, кухарка Гулячкиных. «Мандат».
«Студия театрального искусства». Фото А. Иванишина

языком произведения. Он – как и смех – есть положительный герой сочинения. Можно даже сказать, его главный герой. Действующие лица живут своей, нескладной, дурацкой, смешной жизнью, а слова создают иной – горький, умный сюжет, ведь их сочинял сам Эрдман.

«Отсутствие возможности поделить персонажей на положительных и отрицательных есть корневое качество драматической сатиры, она ориентируется не на разрешение конфликта на территории пьесы, а на выявление противоестественной алогичности явлений. В этом смысле ее положительным началом может быть только смех, смех зрителя и его слезы, и только позиция автора (автора пьесы и, в данном случае, автора спектакля), способная пробудить и этот смех, и эти слезы...», – писал О. Фельдман⁶.

Действующие лица пьесы – все до одного – противные, жалкие, невежественные, примитивные и косноязычные. Кажется, будто именно это косноязычие и приводит к рождению истерически-смешных афоризмов (проецируя на современность, сравним с казусом Черномырдина: «Хотели как лучше, а получилось как всегда», «Правительство – это не тот орган, где, как говорят, можно только языком», «Наша непосредственная задача сегодня – определиться, где мы сегодня



Е. Чечельницкая – Варвара Сергеевна Гулячкина. «Мандат».
«Студия театрального искусства». Фото А. Иванишина

вместе с вами находимся»). «Глупость героев, – говорил на обсуждении спектакля Мейерхольда советский драматург и автор монографии о Мейерхольде Н.Д. Волков, – лишь экран, за которым скрывается общий ум пьесы»⁷.

Косноязычие, стало быть, еще одна из масок этой пьесы. Читатель (зритель) вроде бы имеет дело с какими-то убогими, но те говорят как люди понимающие, в какую глубокую «запендю» попали. Беседы шутов, не ровен час, сложатся в философскую дискуссию, как у Рабле. Внимательно вслушиваясь в изречения персонажей, приходишь к выводу, что они весьма верно оценивают и ситуацию, и свое в ней положение, и самих себя. Такое остранение заложено прямо в тексте «Мандата», и оно позволяет актерам использовать брехтовский способ сценического существования. Точнее, его русскую, мягкую версию – когда исполнитель удерживает персонажа на некотором расстоянии от самого себя и его иронично разглядывает. Надо заметить, что этот прием прекрасно дается актерам «Студии театрального искусства» – невозможно припомнить ни одного спектакля Женовача, в котором он бы не был применен. Они не раскрашивают текст, не подают его как клоунские репризы, а посылают друг другу слова, будто упругие мячики, диалоги похожи на

игру мастеров пинг-понга – молниеносные выпады, подачи, «свечи», удары. Актеры мастерски доносят смысл каждой реплики.

В спектаклях СТИ редко кого осуждают, чаще пробуют понять заблуждающихся людей. Положение человека в мире отчаянное, смешны разве что его попытки выкарабкаться. Невозможно отрицать (хотел того драматург или нет) некоторой не характерной для комедии «мерехлюндии» – персонажи мечтают о чем-то своем: одни – о «ренессансе» монархии, вторые – о ренессансе гастрономической лавки, третьи – о спасении того, что в «России от России осталось», четвертые – о замужестве и увеличении груди, пятые – о мандате, шестые – о благополучии дочек-сыночков... Но все-то у них пошло наперекосяк, остались они у разбитого корыта. Валериан женится не на той. Настя выходит замуж по ошибке. Варвара идет на свою свадьбу, но оказывается на чужой – ее суженый женится на другой. Надежде Петровне Гулячкиной не удастся устроить счастье дочки, значит, она бессмысленно отравила сына в авантюру с липовой партийностью и поддельным мандатом. Павел разоблачен, остался без мандата и богатой родни. Широнкину не достается Настя, и арестовать недругов по его доносу никто не приходит. Заботы Вишневецкой о том, что «в России от России осталось», пошли прахом – платье императрицы осквернено историей кухаркиного переодевания.

Вишневецкая в пьесе говорит по-русски, а в спектакле изъясняется исключительно на французском, да так бегло, что убегает смысл речей, остается только их страстность, горячность. Впрочем, она всюду водит за собой хмурого, сосредоточенного только на своей миссии и верности Тамаре Леопольдовне переводчика (Игорь Лизенгевич). Вишневецкая Татьяна Волковой жеманная, беспокойная, но ведь платье императрицы, с которым она носится как с писаной торбой, кстати, сильно рискуя, действительно единственное, что у нее от той России, которую она любит, осталось. Так ведь и мы тоже носимся со всякой мелочовкой, оставшейся в память о прошлом, если прошлого не восстановить. Да и в словах ее – больно много правды и очень мало, если говорить о сути, смешного: «А за что же они, окаянные, вас обыскивать будут? – Какая вы наивная, Надежда Петровна. Как – за что? Разве теперь что-нибудь за что-нибудь бывает?».

А вот Олимп Валерианович – человек предприимчивый, капиталы свои сумел не потерять, во властную вертикаль встроился. От того, что может обеспечить максимальную прибыль, он не отступится. В этом



С. Аброскин – Павел Сергеевич Гулячкин, О. Калашникова – Надежда Петровна Гулячкина. «Мандат». «Студия театрального искусства». Фото А. Иванишина

своим качестве персонаж Алексея Верткова омерзителен. Однако убеждения у него имеются, он – монархист, спит и видит реставрацию самодержавия. Сын у него – как великовозрастные дети наших богачей, мозги – аж слышно – с каким скрипом ворочаются, но стоит зайти речи о сладкой жизни, комфорте – становится необыкновенно решителен и энергичен. Да и он – каким выводит его на сцену Глеб Пускепалис – не вызывает отвращения: такой огромный, неповоротливый инфантильный оболтус.

Кухарка Настя, конечно, выглядит нелепо в той ситуации, когда все принимают ее за царственную особу. Начитавшаяся романов про милордов и принцесс, она рада обманываться и радуется новой роли, совершенно не понимая реальности (тут, видимо, Эрдман иронизировал еще и над литературным персонажем – горьковской Настей в «На дне»). Но наша Анастасия Николаевна – в исполнении Елизаветы Кондаковой – молодая, обворожительная, женственная и ребячески-озорная – пусть, пусть кухарка управляет государством, ведь она так хороша собой!

Любуясь ею, начинаешь понимать даже товарища Широкина – самолюбивого пошляка, желчного коммунального сплетника

и стукача, однако же истинно оскорбленного в чувствах к Насте и действующего не только из скверности натуры, но из ревности, из желания реванша. Таким представляет нам его Александр Суворов.

Восхитительна маменька Ольги Калашниковой. Она ради блага своей дочурки – хоть в петлю, и всех остальных (включая родного сына) – тоже в петлю. Хлопотливая, домашняя курица, вполне все же практичная, когда речь заходит о благополучии семьи. И хлопоты ее, и рассуждения страсть как узнаваемы: «А люди, люди какие стали! Девушки не только детей рожают, а даже табак курят. Мужчины не только что даме – священнослужителю место в трамвае уступить не могут. Ну что это за жизнь такая, что это за жизнь! А с церковью, с церковью что сделали!».

Дочь Варвара – что и говорить, одна извилина, и та поверх головы уложена, но ведь и ее довольно, чтобы искать любви и суженых-ряженных. Не то чтобы жалко героиню Екатерины Чечельницкой было так же, как гоголевскую Агафью Тихоновну, но и радоваться ее злосчастию не станешь.

Павел Гулячкин у Сергея Аброскина – тихий елейный тип, не имеющий никаких убеждений, взглядов и даже самого характера, что называется, ни рыба ни мясо. Маменькин сынок и подкаблучник, выполняющий все ее руководящие указания, готовый стать хоть памятником, хоть приданым, хоть коммунистом, хоть монархистом, научившийся лавировать и приспособливаться, неприятный маленький человек. Но тема превращения жалкого обывателя во взбесившегося диктатора («Я, когда до идеи дойду, я на все способен», «Мамаша, держите меня, или всю Россию я с этой бумажкой переарестую») здесь – в отличие от других виденных спектаклей – не акцентирована. Отступает на задний план и история мандата – документа, значащего в бюрократическом государстве больше, чем человек. Гулячкин у Аброскина, скорее, вариант Хлестакова («А если я с самим Луначарским на брудершафт пил, что тогда?»), чем прообраз Шарикова («Собачье сердце» написано М. Булгаковым в 1925-м). Грозит от бессилия, мандатом размахивает от страха.

Эти комические типы даны актерами во всем блеске живописной характерности, и – спасибо им! – без грубой эксцентрики. Зал все время смеется над ними и над собой. Это смех с горьким вкусом. Такую же реакцию фиксировал в связи с постановкой Мейерхольда Н.Д. Волков: «В непосредственной реакции зрения и слуха зритель ощущает непреодолимое желание смеха, некоторое беспокойство и затуманенность



А. Вертков – Олимп Валерианович Сметанич, Г. Пускепалис – Валериан Олимпович, Е. Кондакова – Настя, кухарка Гулячкиных. «Мандат». «Студия театрального искусства». Фото А. Иванишина

чувств в конце третьего действия. Затем сцена гаснет, наступает минута разъезда, и в этот миг растекающихся по ночной Москве толп сознание вдруг ощущает некую важность показанного ему представления. Весь блеск остроумных реплик, весь этот словесный фейерверк тухнет, и за ним возникает дальний и потому не сразу постигаемый план пьесы (и вместе с ней спектакля), план, который – подобно отмели – обнажился только тогда, когда схлынул прилив сценических воздействий. Этот миг воскрешения в душе пьесы ни с чем не сравним, остр и мучителен. Мучителен потому, что он ведет за собой часы умственных вопрошаний, тоски, поисков, и именно в эти часы пьеса Эрдмана утверждается как пьеса умная и глубокая»⁸.

Комическое искусство считается не долгоиграющим. И уж тем более, сатира – намертво спаянная с чем-то злободневным, она должна стремительно терять актуальность. Многие уважаемые специалисты считали «Мандат» «блестящей однодневкой» (С. Радлов), отмечали, что пьеса Эрдмана устарела к моменту написания, ведь мечты о реставрации царского строя вряд ли сохранились «даже в головах самых дряхлых и глупых ветеранов эмиграции 1917 года» (К. Рудницкий)⁹.



Г. Ромашевский, Д. Обухов, А. Рудь, Э. Миллер – музыканты. «Мандат».
«Студия театрального искусства». Фото А. Иванишина

Увы, прекрасные ученые ошибались: Эрдман идеально вписался в обстановку и к 2023-му г. «Мандат» оказался болезненно актуален. Старая пьеса обрела убийственную злободневность из-за частичного повторения общественно-политической ситуации. Конечно, в 1924-м г. рискованно было смеяться над революцией и коммунистами, а сейчас кажутся опасными шутки антимонархического и антиклерикального содержания (зубоскальство по поводу убиенных самодержцев и – особенно – их детей могут вызвать резкое и справедливое отторжение современного российского зрителя¹⁰), однако, в главном высказывание не изменилось.

Все до ужаса знакомо: словно сто лет назад драматург написал портреты современных деятелей – таких «разносторонних», так ловко переобувающихся в воздухе по семи раз на дню. Вчера еще были либералы, а нынче – убежденные славянофилы, вчера – огнепоклонники, сегодня – воцерковленные православные... И нет никаких сомнений, что завтра они снова изменятся в лице – в зависимости от политической конъюнктуры. Взять тех же коллег, которые пятнадцать лет испражнялись на тему «тоталитарного 9 мая», успешно подвизаясь на десяти государственных службах, и благополучно продолжают это делать, на всякий случай спрятав под паркетом старые прокламации. Все они быстро, как сказано в пьесе, повесят новую вывеску и станут «под нею

торговать всем, что есть дорогого на свете». Собственно, уже торгуют. Иные же, кажется, вовсе спятили – такой вздор несут, в такую чушь верят, такие коленца выкидывают. «Нынче очень много людей из ума выживают, потому как старые мозги нового режима не выдерживают». Есть еще и такие персонажи, которые с утра казались героями в самом прямом смысле слова, к обеду были объявлены предателями и мятежниками, а к ужину – особами, приближенными к императору...

Действующие лица пьесы на разные лады твердят, что оказались не в той России, к которой привыкли. Подлинное содержание их жизни состоит в мечтах о будущем, как о прошедшем. Афоризм Эрдмана «Когда же настанет это старое время?» отзывается шуткой пандемийных лет: «Надо же было так испортить наше настоящее, чтобы мы хотели будущее, похожее на прошлое».

Сквозь фарс прорастает трагическая обреченность. Она усиливается – повторяюсь – нашим знанием того, чем дело обернется для нэпманов и монархистов, для коммунистов и анархистов, для аристократов и кухарок, для Эрдмана (ему еще повезло) и для Мейерхольда...

Одно нам неведомо, что же будет с нами, по какому пути пойдет развитие сценария. Растерянность перед настоящим (Гулячкина называет людей «растерянными»), абсолютная неуверенность в завтрашнем дне, страх перед будущим, попытка усидеть на двух стульях, спрятаться в прошлом (одни – в дореволюционном, вторые – в советском, третьи – в языческой старине) – согласитесь, все это безумно нам теперь близко.

Разносторонние, растерянные, испуганные, умеющие лавировать («Как теперь честному человеку на свете жить? – Лавировать»), – где, когда и с кем мы настоящие? В хранилище, где великие полотна и музыка Генделя, или там, где грубые маски и «цыпленок жареный»?

«Дав зрителю полюбоваться бытовыми масками нашей современности <...> мастер [Мейерхольд. – М.Т.] вздернул на дыбы всю пьесу (3-й акт) и заставил персонажей снять маски согласно давней традиции трагического эпилога, объясняющего смысл происшедшего на сцене. Не теряя ничего в смысле смешного, организованный таким образом текст раскачивает ощущения аудитории от взрыва хохота до сострадания и подавленного ужаса перед гибелью существ, которые он только что принимал за маски, но которые оказываются современниками его существования, современниками, кое в чем не чуждыми и самому зрителю»¹¹.

«Я думаю, что, вероятно, за последние семь лет не было спектакля, в котором бы современность говорила так внятно, так сильно, как в этом спектакле “Мандат”»¹².

Слова И.А. Аксенова¹³ и П.А. Маркова, сказанные в 1925-м г. о постановке Мейерхольда, без колебаний можно отнести к спектаклю Женовача.

¹ «Сквозь маски куклообразных персонажей пробивалась “лирическая струя”, в обнаружении которой за мертвой личиной Марков (споря с резко отвергавшим это его наблюдение Мейерхольдом) готов был видеть смысл режиссерского замысла. Марков не говорил ни о психологии персонажей, ни о характерах, ни о бытовом правдоподобию. Он говорил о прорывавшей маску “лирической струе”, о “лирическом начале, захлестывающем спектакль” и оставляющем зрителя наедине со смятением человека, лицо которого оказывается вывернуто наизнанку и который готов вывесить новую вывеску, чтобы под ней торговать всем, “что есть дорогого на свете”». См.: *Олег Фельдман*. Как шло обсуждение «Мандата» в театральной секции РАХН. «Мейерхольд начинает удивительный путь» // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2: Мейерхольд и другие. Ред.-сост. О.М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 627.

² *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М.: Согласие, 1999. С. 388.

³ *Эрдман Н.* «Самоубийца». Действие 5, явление 6. С. 24. Цит. по: <https://libking.ru/books/poetry-/dramaturgy/94956-nikolay-erdman-samoubiytsa>

⁴ *Эрдман Н.* «Мандат». Третье действие, явление 4. С. 14. Здесь и далее цит. по: [html https://libking.ru/books/poetry-/dramaturgy/95412-nikolay-erdman-mandat.html](https://libking.ru/books/poetry-/dramaturgy/95412-nikolay-erdman-mandat.html)

⁵ Постановки «Мандата» в профессиональных театрах: Театр им. Вс. Мейерхольда, 1925 (режиссер В.Э. Мейерхольд); Театр им. Ивана Франко, 1926 (режиссер Б.С. Глаголин); Театр-студия киноактера, 1956 (постановка по мотивам работы В.Э. Мейерхольда осуществлена Эрастом Гариным и Хесей Локшиной); Орловский государственный академический театр им. И.С. Тургенева, 1988 (режиссер Б.Н. Голубицкий); ЦАТСА, 1988 (режиссер А.В. Бурдонский); Пермский Театр «У моста», 1988 (режиссер С.П. Федотов); Коми-Пермяцкий национальный драматический театр им. М. Горького, 2016 (режиссер С. А. Мещангин); Драматический театр «На Литейном», 2020 (режиссер Д.Н. Азаров);

- «Et Cetera», 2023 (режиссер В.Н. Панков); «Студия театрального искусства», 2023 (режиссер С.В. Женовач).
- ⁶ *Фельдман Олег.* Как шло обсуждение «Мандата» в театральной секции РАХН. «Мейерхольд начинает удивительный путь». С. 627.
- ⁷ *Волков Н.Д.* Беседа в театральной секции РАХН на тему о пьесе и постановке пьесы Н. Эрдмана «Мандат» в Театре имени Вс. Мейерхольда 11 мая 1925 г. Цит. по: «Мейерхольд начинает удивительный путь». С. 639.
- ⁸ Там же.
- ⁹ *Свободин А.* О Николае Эрдмане. *Театральная жизнь.* 1990. № 1. С. 26–29.
- ¹⁰ В пьесе персонаж садится на намазанный клеем портрет Николая Второго, портрет приклеивается к известному месту, поэтому Тося видит, что у человека два лица. В 1924-м г. можно было смеяться и над коммунистами, и над монархами, потом долгое время можно было издеваться только над монархами, а теперь все ровно наоборот – за это можно схлопотать статью.
- ¹¹ *Аксенов И.* «Мандат». Жизнь искусства, 1925, № 18. Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике: 1920 – 1938 / Сост. и коммент. Т.В. Ланиной. М.: АРТ, 2000. С. 172.
- ¹² *Марков П.А.* Беседа в театральной секции РАХН на тему о пьесе и постановке пьесы Н. Эрдмана «Мандат» в Театре имени Вс. Мейерхольда 11 мая 1925 г. Цит. по: «Мейерхольд начинает удивительный путь». С. 629.
- ¹³ Аксенов Иван Александрович – поэт, переводчик, с начала 1920-х – ближайший сподвижник В.Э. Мейерхольда, первый ректор Государственных высших режиссерских (позднее – театральных) мастерских (ГВЫТМ – ГВЫРМ), один из авторов таблицы «Амплуа актера», переводчик «Великодушного рога носца» Ф. Кроммелинка.

Люди без права иметь права

Алексей Бородин и Том Стоппард размышляют,
как меньшинство становится мишенью

**Постепенно, но стремительно на сцене
начинает кружиться жизнь: кто-то
раскладывает фотографии в семейном
альбоме, кто-то шутит, кто-то выпивает
и разглагольствует, все иронизируют
над собой и другими, наряжают елку,
бегают дети, стоят коробки с игрушками.
Сочельник на пороге XX в. Большая
еврейская семья. Дом в Леопольдштадте –
районе, где живут только евреи,
цветущее гетто посреди высокомерной
блистательной Вены. Спектакль по пьесе
Тома Стоппарда «Леопольдштадт» в
постановке Алексея Бородина на сцене
РАМТа разворачивается в спокойной
как бы не театральной интонации:
люди существуют, просто существуют и
радуются существованию. Картины их
повседневности напоминают старинные
цветные почтовые открытки.**

В семье трое мужчин: Герман – фабрикант, Людвиг – математик, Эрнст – врач. С женами, сестрами и детьми они образуют клан из нескольких поколений, во главе которого Эмилия, властная и мудрая, мать и бабушка. Все пока благополучно, кроме болезненной темы измены корням.

Еврейство как род и общность уже разбавлено (старший сын принял христианство, женился на католичке, сестра мужа дочери вышла за лютеранина), но остается стержнем разговоров – отличие, печать, клеймо и гордость. Рефлексия по поводу национальности так или иначе мучает и бережит героев, всех затрагивают проблемы ассимиляции, текущая политика и разгорающийся в Вене антисемитизм. Но дом полон детей, а значит, игры и надежд.

«Кто должен облизать ложку от варенья?!» – спрашивает Эмилия. Отвечает: «Ну, раз никто из вас так и не сказал: “Бабушка, ты, конечно!”»¹ – на изумленных глазах внуков облизывает ложку сама.

«Еврей может быть великим композитором, но он не может быть евреем!» – взрослые спорят, а дети неотрывно смотрят на пальцы Людвига, который показывает, как из ниток сделать «колыбель для кошки»². Кто-то из родоначальников семьи прошел пешком из Киева до Львова, надо непременно после Рождества отпраздновать седер; для колыбели нужны другие узлы... Ханна играет на фортепиано, один из мальчиков под общий смех водружает на рождественскую елку сверкающую звезду Давида.

...Празднуют седер, и никакие вибрации тревоги еще не висят над нарядным столом, где пьют четыре чаши вина в память еврейского рабства и мук в Египте.

Над сценографией спектакля начинал работать самый тихий и скромный из гениев российского театрального цеха Станислав Бенедиктов. Он успел лишь наметить замысел, оставить несколько эскизов. Работу довели товарищи, Виктор Архипов и Лилия Баишева. На сцене много предметов с тонкими, хрупкими планками – стулья, ширмы, конторка, клетка лифта; присутствие вещей ненавязчиво, они лишь обрамляют людей и ситуации. Главное здесь два круга – сцены и люстры над нею, вращающихся в разных направлениях и разных ритмах.

Круг сцены множество раз символизировал бег времени, его сменяемость, но здесь круг и есть решение: пространство замкнутой предначертанности, невозможность выйти в другие измерения и порядки. Светом, характером освещения авторы спектакля сообщают нам, как окрашены в воображении героев разные времена: теплым и



«Леопольдштадт». РАМТ. Сцена из спектакля. Фото С. Петрова

безмятежным в начале, колючим и тревожным в середине, белым и беспощадным в финале.

Годы летят и кружат семью, все исподволь меняется, а взрослые, успокаивая себя, твердят: образуется! Герои не верят в чудовищность перемен, отстраняют мысль, что зло войдет прямо к ним в дом. До тех самых пор, пока оно не входит: в черной шляпе, гражданском пальто со списком всех обитателей дома в руках. 1938 год. Аншлюс, к власти пришли нацисты, евреев грабят и выбрасывают на улицу.

Здесь актеры ничего не разыгрывают: Лариса Гребенщикова, Виктория Тиханская, Дарья Семенова, Александр Гришин, Александр Доронин, Максим Керин, Даниил Шперлинг, собственно, все, занятые в спектакле, создают его многоголосье, целый оркестр актерских партий. Но главный – Герман Евгения Редько, человек, которым Стоппард исследует происходящее.

В начале спектакля он – центр семьи, успешный фабрикант, ассимилированный в австрийскую элиту. Сын еврея, у которого была швальня, намерен стать членом жокейского клуба аристократов, портрет жены пишет модный Климт, сын унаследует процветающее дело, в доме звучит музыка Штрауса. Герман в упоении от своих достижений, не желает сознавать настоящего места под венским солнцем; в собственных глазах он – «австрийский гражданин, патриот, филантроп, уважаемый член



«Леопольдштадт». РАМТ. Сцена из спектакля. Фото С. Петрова

общества»; и, хотя принял крещение, мечтает, чтобы им гордились еврейские предки. Те самые дед и отец, что «так хотели, чтобы он поднялся как можно выше».

Но вот Герман собирается вызвать на дуэль офицера, якобы оскорбившего его жену. И узнает: австрийским офицерам полковым кодексом запрещено драться на дуэли с евреями, поскольку они «не имеют чести, им нельзя нанести оскорбление». Полный шарма, уверенный венский богач на глазах теряет лоск, оседает как старый сугроб в обморочном унижении жителя местечка. Он проживет еще много лет, но именно в этой сцене – перелом судьбы.

Е. Редько уверенно проводит героя через разные состояния: Герман шутит про свое крещение (гешефт!), демонстрирует, как из поражения в правах извлечь пользу (доказав, что его сын вовсе не еврей, а значит конфискация фабрики не имеет силы закона). И подводит итоги, бросившись в пролет собственного дома.

Мать семейства ироничная Эмилия, не старуха, элегантная дама в возрасте (Лариса Гребенщикова), роняет в диалоге об одном из внуков: «Бедный ребенок, его крестили сразу после обрезания», терпеливо объясняет детям, зачем веточку петрушки окунают в чашу с соленой водой, и что такое «горькие травы» в религии прашуров. Сидя во главе стола, она ведет ритуал седера торжественно, с искрами смеха: жизнь



«Леопольдштадт». РАМТ. Сцена из спектакля. Фото С. Петрова

опровергает старые ритуалы и создает новые, но седед есть седед, и все в нем должно оставаться неизменным. Память о рабстве в Египте вошла в гены предков и так же должна войти в потомков. Эмилия – последняя, кто держит ствол семейного древа, помнит его корни и надеется на побег. И кидуш, молитву, читает не торопясь, нараспев: «Владыка вселенной, отделивший святое от буднего. Израиль от народов отделил Ты и освятил народ Свой Израиль святостью Твоею. Благословен Ты, Господь, отделивший святое от не святого. Благословен Ты, Господь Бог наш, Владыка вселенной, Который сохранил нам жизнь и существование и довел нас до сей поры». Эта молитва отзывается позже и в развитии сюжета, и в скрытой семантике текста Стоппарда.

Эрнст Александра Гришина – плотный, сдержанный, выдавший виды, как всякий врач. В ночи вызванный на роль секунданта (Герман затеял дуэль), выслушивает его бесстрастно: что было сказано на клубном элитном собрании, кто как реагировал и проч. А потом, взяв чемоданчик, уходит. Диагноз не произнесен, но поставлен: чушь! И Герман вынужден отправиться к обидчику сам. Позже Эрнст расскажет о «медицинском» триптихе Климта и поставит еще один диагноз, куда более горький: «Сон как удовлетворение подавленного желания. Рациональное во власти иррационального. Культура не может искоренить варварство».



Е. Редько – Герман. «Леопольдштадт». РАМТ. Фото С. Петрова

Александр Доронин играет своего Людвига как человека, заво-
роженного цифрами, он втянут в их таинственное взаимодействие
больше, чем в реальность: интегралы, гипотеза Римана, пресловутая
«колыбель для кошки» дают ощущение относительности всего и вся, и
потому его реплики звучат отрешенно, словно он участвует в потоке
жизни вокруг лишь частично. Но – Стоппард делает это мастерски –
одна-две вскользь оброненные реплики Эрнста, и вдруг открывается
неожиданный ракурс: тихий академический ученый не прочь пово-
лочиться за чужой женой и мимоходом успокоить свою обещанием
Парижа, путешествий, новых платьев.

Он показывает детям, как устроить «колыбель для кошки» – и среди
мира, полного безмятежности, и среди мира, полного тревог; седой, ис-
худавший, все бредит гипотезой Римана и передаст свою влюбленность
в цифры Натану, племяннику, которого холодная отрешенность циф-
ровой гармонии будет спасать в лагере. Людвиг поставит свой диагноз:
«...мы, как и Бог, знаем, что все это результат нашей игры в “колыбель
для кошки”. Всякое новое состояние вышло из предшествующего ему.
Так что за всем этим стоит порядок. Математический порядок».

Даниил Шперлинг – Фриц, с кем прекрасная Гретль изменяет Ген-
риху и разрушает надежды своей золовки Ханны. Правда, сама сцена
измены пока выглядит несколько формально, иллюстративно: в ней нет



А. Доронин – Людвиг. «Леопольдштадт». РАМТ. Фото С. Петрова

плотской энергии, внезапного притяжения – того, что разрушает брачные обеты и простые приличия, бросая двоих друг к другу. Белокурая стройная красавица Гретль Виктории Тиханской сведет с ума и молодого служаку, и зрелого коммерсанта, но Фриц, самовлюбленный молодой жеребчик, словно олицетворяет все то, что ненавистно героям пьесы в уверенных венцах-австрийцах, антисемитах и гордецах, не ведающих что творят и не прозревающих будущего.

Дети на сцене часто несут некую умиленную ненатуральность; в этом спектакле их много, почти все они – наследники актеров, занятых тут же. Возможно, оттого, что родители рядом, а может быть оттого, что Бородин – умеет, они здесь естественны до безоглядности.

И Паули, задающий бабушке заранее разученный «умный вопрос», и «бедный» Якоб, и маленькая Роза, которой поручена особая миссия – спрятать афикоман, кусок мацы, символизирующий праздник. Она носится по дому, ища подходящее место, наконец, находит. Прячет не куда-нибудь в угол, а делает знаковый выбор: открывает крышку пианино, кладет мацу на клавиши. И прочие, кто, ничего не изображая, просто обитают на сцене.

Том Стоппард, классик современной драматургии, создал пьесу, отчасти отражающую собственную биографию: отца он потерял в раннем

детстве, мать снова вышла замуж и воспитала сына англичанином, вне еврейских корней и представлений.

Пьеса, отмеченная премией *Tony Award*, обманчиво проста: семья, проходящая через времена, в которой сменяются поколения и обстоятельства, но всех и вся подчиняет свинцовая поступь XX в. В каждой сцене обсуждается настоящее и будущее. Каждая ставит вопросы, которые отрефлексированы многократно, но так и остались без ответа.

Стоппард умеет сделать отвлеченные идеи неотъемлемой частью реальной жизни. И при этом тщательно собирает материал для каждой работы: похоже, он внимательно читал исследования по антисемитизму, в частности, Сартра и Ханну Арендт.

Вслед за великим французским экзистенциалистом английский драматург размышляет о том, что такое быть евреем и в чем всемирные корни антисемитизма. А еще он буквально следует за постулатом Сартра, писавшим, что большинство европейских евреев либо хранили верность государствам, которые их презирали, либо надеялись пережить грядущие гонения, не покидая дома, и уцелеть.

И – как Ханна Арендт в «Истоках тоталитаризма» – Стоппард пытается художественными средствами найти «какой-то новый закон на земле, который должен быть правомочным для всех»³. Пьеса и спектакль по ней – универсум, который не стоит читать буквально.

Тем более, что один из самых важных, строительных для «Леопольдштадта» образов – «колыбель для кошки». Стоппард делает его сквозным, идущим через времена и коллизии жизни героев.

Да, знаменитый одноименный роман Курта Воннегута написан в 1963-м г., через семь лет после того, как завершены все события пьесы, но тут действуют силы не последовательных, а содержательных связей. «Колыбель для кошки» (соединение живого и неживого объекта) всего лишь игра с веревкой, из которой возникают сложные узоры. Иногда их называют «лестница Иакова». Ее, соединяющую землю и небо, увидел во сне иудейский патриарх; и, кстати, именно ее поместили на обложку первого издания книги Воннегута. Так, Стоппард включает в облако смыслов пьесы и сказанное Воннегутом, и сказанное в Ветхом завете. Кажется, математик Людвиг всего лишь забавляет детей игрой, но в его сценах зашифрованы метафизические ключи к пьесе.

Там, в глубинном пласте значений, звучит: «Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака. Землю, на которой ты лежишь, Я дам тебе и потомству твоему; и будет потомство твое, как песок земной;

и распространишься к морю и к востоку, и к северу и к полудню; и благословятся в тебе и в семени твоём все племена земные; и вот Я с тобою, и сохраню тебя везде, куда ты ни пойдешь; и возвращу тебя в сию землю, ибо Я не оставлю тебя, доколе не исполню того, что Я сказал тебе. Иаков пробудился от сна своего и сказал: истинно Господь присутствует на месте сем; а я не знал!»⁴.

Библейский апокриф протяженным эхом отзывается в судьбах героев «Леопольдштадта». А если вспомнить, что именно так – «лестница Иакова» – называется еще и космический лифт, то полнота использованного Стоппардом символа становится почти избыточной. Тем более, что лифт здесь – центральный элемент сценографии, вертикаль, собирающая все предметы на сцене. Лифт-клетка, ловушка, место гибели. И – путь ввысь.

Алексей Бородин своим особым способом соединяет интеллектуальный театр с человечностью; именно в этом соединении была мощь стоппардовой трилогии «Берег утопии» на сцене РАМТа, в этом же – событие «Леопольдштадта». Спектакль, пока еще не отточенный, едва завершённый (надо было успеть его показать в рамках фестиваля «Черешневый лес»), проступает в памяти подробно и объемно, и это одно из физиологических доказательств его качества.

Истинное искусство режиссуры, мне кажется, заключается в творении мира без швов, мира, из которого не выпирают острые углы самовыражения, комплексы и претензии к реальности. Мира, выстроенного вокруг героев, а не себя. Вот именно такой мир – словно с дома аккуратно сняли крышу и взглядом свыше проникли в его устройство, жизнь разных «комнат» и людей в них – открывается в спектакле. Бородин владеет искусством скромной, естественной созидательности, за свою жизнь он снял «крыши» со множества домов, эпох и устройств человеческой жизни. Снял именно ради нее: его творения всегда заступаются за человека в потоке бытия, видя счастье и ужас этого потока.

На долгом пути в режиссуре Бородин так и не настроился обслуживать – ни власть общих мест, ни власть господствующих представлений, ни власти преобладающие. Он упорно двигается только на голос внутренней правды, служит только своему инстинкту художника и задаче «ежедневного сохранения себя как личности». РАМТ под его руководством – производитель озона, и в сегодняшнем обществе играет особую роль.

Репетиции шли непросто, Бородин долго ждал перевода пьесы, а когда ее получил, пришлось всерьез думать о том, что существенного



И. Юров – Лео, А. Девятьяров – Натан. «Леопольдштадт». РАМТ.
Фото С. Петрова

сказать наступившему времени. Оно вчитало в пьесу «глубокие изменения, сейчас происходящие в русском сюжете»⁵, как писал некогда Виктор Шкловский, и в ткань спектакля вошел внесценический материал драмы дня, оголенный нерв момента. В итоге сценический текст окружен сложной взвесью моральных состояний зала.

Евреи были изгоями тысячелетия. Сегодня тема изгойства вошла в российскую повестку, мир обернулся к нам обвиняющим, презрительным лицом. Семейная сага несет всеобъемлющее режиссерское послание, взламывающее и официальную риторику, и пограничные состояния публики.

«Евреи» здесь – все отличающиеся: чужие, другие, инакомыслящие, опасно талантливые, незаконно преследуемые, изгоняемые, некстати пассионарные, идущие не вместе, вытесняемые на обочину. «Евреи» – меньшинство, становящееся мишенью. Как сегодня не оценить вывод из знаменитой работы Ханны Арендт, подтвержденный не столько правдой искусства, сколько правдой жизни: «Самым важным умением тоталитарных машин будет умение организовать жизнь людей без права иметь права...»⁶.

...Последние трое, оставшиеся от всех Мерцев и Якобовицев, встречаются после окончания Второй мировой в середине пятидесятых, в историческом постскриптуме: Роза (Мария Рыщенкова) – успешный



В. Тиханская – Гретль, Д. Шперлинг – Фриц. «Леопольдштадт». РАМТ.
Фото С. Петрова

ню-йоркский психоаналитик, ученица Фрейда, Лео (Иван Юров) вырос в Англии и ничего не знал о своих еврейских родных, и Натан, математик, выживший в лагерях (Александр Девятьяров). Странное трио вбирает все, что осталось от почти исчезнувшей семьи: одна олицетворяет память, второй – неведение, третий – боль.

Треугольник, из которого трудно, может, и невозможно выбраться в нормальное существование.

Порывистый, измученный Натан вносит на сцену отчаяние тупика – поврежденной жизни, антропологической катастрофы, которая стерла будущее. Хотя он все же вернулся в Австрию и трагическим эхом вторя Герману, снова убеждает себя, что он здесь не лишний. «Мы составляли десять процентов Вены и пятьдесят процентов выпускников университета, юристов, врачей, философов, художников, архитекторов, композиторов... на Гауптallee цветут каштаны. Это мой город»...

В начале спектакля Эмилия надписывает карточки для семейного альбома. В финале спектакля у Розы в руках чертеж семейного древа. Он наспех сделан ради Лео, сценического прототипа Стоппарда. Завершены разговоры, свернуты сюжеты. Последняя сцена поднимает спектакль в небеса.

...Снова тот праздничный день, снова сияет елка, звучит музыка, шутят и смеются взрослые, играют и шумят дети.

Лео на краю сцены рассматривает семейное древо и читает обозначенные на нем имена. И Роза, бывшая маленькая девочка, которая на празднике металась с ритуальным куском мацы, говорит, как закончилась жизнь каждого: Верден, самоубийство, Аушвиц, Дахау, Аушвиц, Бухенвальд...

Ужас происходящего не театральный, и зрители в финале плачут не только из-за участи героев; в этом спектакле звучит невидимый колокол, и слышно, по ком он звонит.

- ¹ Здесь и далее пьеса «Леопольдштадт» цитируется по варианту РАМТа – перевод Аркадия Островского.
- ² В России эта игра называется «веревочки» или «ниточки»: нить, надетая на пальцы, образует разные узоры и фигуры.
- ³ *Арендт Х.* Истоки тоталитаризма. М.: ЦентрКом, 1996. С. 31.
- ⁴ Книга Бытия, глава 28. Ветхий Завет. Синодальный перевод Библии. Цит. по: <https://azbyka.ru/biblia/?Gen.28&r>
- ⁵ *Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 68.
- ⁶ *Оздобкина Елена.* «Начало свершилось, человек сотворен был...». http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_1997_5/Content/Publication6_5249/Default.aspx?ysclid=lml35ti96e508840395 Дата обращения 30.10.2023

Ксения Стольная

Птицы небесные

*Не думайте, что Я пришел принести мир на землю;
не мир пришел Я принести, но меч.*

Мф. 10:34–36

**Спектакли по произведениям Леонида
Леонова появляются редко. Постановки,
которые можно было бы назвать
событиями и тем более явлениями,
рождаются, но тоже не часто. В этом
смысле «Егорушкины птицы» Нового
Художественного театра (г. Челябинск)
в режиссуре Евгения Гельфонда –
двойное исключение, или редкость в
квадрате. Причем это отнюдь не образец
хрустальной театральной радости.
Спектакль беспощадный, студеный,
колючий. Требовательный. Не пары
часов внимания ему от зрителя нужно.
Добивается – ни больше ни меньше –
потрясения духа.**

В основе – рассказ Леонида Леонова «Гибель Егорушки», написанный им в 1922 г. Это трудное чтение, хотя произведение коротенькое. Сюжет, на первый взгляд, как будто простой, но то лишь видимость. Посреди северной холодной красоты живет-поживает Егорушка. Берет он в жены Иринью и рождается у них сын Варлам Егорыч. Природа сурова, однако они с нею в ладу, будто сами – ее часть. Языческий по сути, зловещий мир привычен им, созвучен, а оттого – любим. Не то люди, не то былин-ные герои, великаны. Люди-ветер, люди-море, люди – обломки острых скал. Так бы и текла их простая трудная жизнь, не притащи Егорушка домой монаха Агапия. Странное и страшное до жути существо. И монах ли, в самом деле? Ведь на нем креста-то – нет. Говорит, потерял. Гость поселяется в доме и пророчит беды. Приносит с собой страх. Вытряхивает радость из семьи, до него – счастливой. Предсказание его исполняется – умирает сын. А потом и Егорушку к смерти волочит: цепляйся, говорит, за птиц, по небу несущихся. Тот ухватывается, летит, но падает вниз, не удержавшись.

Рассказ написан так, что сложно однозначно утверждать: гибель – только сон или это случилось взаправду. К тому же к нему даются своего рода предисловие и своеобразный эпилог, множащие варианты толкования истории, заключенной между ними. Сама по себе она вроде бы укладывается в сюжет крушения бытия и низвержения духа. Подневольное сошествие из рая в ад. Но и в предваряющей повествование зарисовке – отнюдь не идиллия: *«Провисела душа на гвоздике множество лет. И состарилась. И скатилась к морю гнилым дулом, безглазым отрубком»*. А финал (уже после гибели), напротив, светел: *«Чайкам привольно, глазу широко, а душе легко?»*. Хотя опять-таки: лукавый знак вопроса. Действительно ли легко?

Тягостность текста этим не исчерпана. Читать его мучительно из-за особенностей языка – экстремально избыточного, глыбистого. Автор ему словно «вывихнул сустав». К примеру: *«Ветер слонялся и проваливался в бездонные ржавые кислоты. Злился, с маху бил по середине воздуха, по киселям, по рыжему, покорному теленку. А воздух неся и гудел подобно ошкуну, ужаленному меткой острогой прямо в глаз»*. Когда отрывок маленький – еще полбеды. Но текст длится и длится, так что иной раз хочется отпрянуть – дух перевести.

Ценители Леонова стали бы спорить, но все же кажется, что он откровенно выворачивает собственное литературное дарование и бесстыдно хвалится им. Истязает слово и любит тем, как оно корчится.

Словно бы повествование искусственно вытягивается из холодного рассудка, а не из распаленного сердца. Рассказ, безусловно, виртуозен, но природа его виртуозности рациональна. Не «рождена», – сконструирована.

Читая, недоумеваешь: как можно разглядеть в подобном материале повод к постановке? Выходит, можно, если воспринять его умом души. Причем текст звучит почти в первоизданном виде без упрощения.

Режиссер пропускает рассказ через свое мироощущение, пропитанное христианской верой. И затем вчитывает в него новое содержание, обогащенное светом. Получается спектакль о явлении Бога в человеческую жизнь. Направление сюжета у Леонова – вниз. У Гельфонда – вверх. Не растрата духа, а преображение. Не выпадение из рая, а сочетание души с Отче нашим, «иже еси на небесех».

Стоит заметить: в тексте есть «гвоздики», на которые можно подвесить такую концепцию. *«До неба, небось, и в пять годов не дойти, каб лесенку туда поставить?»* – говорит Агапий. Стало быть, вон куда целится. *«В полночь выходили Агапий и Егорушка с женой к снегам петь о Рождестве»*, – живут по-христиански или нет, но молятся ведь вместе. *«Пусть в горниле испытания умудрится дух его»*, – взывает к небу монах. Любит, значит, Егорушку, сострадает грядущему горю. *«Слуга богов»*, – скажет про себя Агапий. Толкование зависит от удара. Если «богòв», то кому же служит? А если «Бòгов», тогда дело иное.

Однако вплотную спектакль к рассказу все равно прильнуть не может. Многие противоречия между ними остаются неустрашимыми. Никуда не деться от слов монаха: *«И пусть умрет сын его, Варлам. Пусть порвутся яруса его и лопнут щепьем карбаса его. Пусть останется с единой душой да с телом. А тогда ударь его в голову...»*. Именно «пусть»! Или: *«Обозначен по снегу к месту гибели Егорушкиной кривой, лукавый путь»*. Птицы в спектакле – Божьи крылья, не иначе. Во всяком случае несут они Егорушку к чистым небесным высям. В тексте же ничем от них добрым не веет: *«...у них головы как палки, а глаза мертвые – недвижимые, а глядят в ночь»*; *«и вся стая повернулась мертвыми глазами»*; *«холодом и пустотой ударило Егорушку в лицо»*; *«так они летели из мрака в мрак»* и т. д. Здесь можно увидеть образ мытарств, за которыми – если одолеешь – благодать. Но необходимо хорошенько изловчиться, чтобы в непроглядной бездне сияние вечности высмотреть.

Наконец, само название красноречиво. Недаром для спектакля его пришлось менять – он-то не о гибели, а о восхождении. Хотя «Егорушки-



К. Бойко – Первая птица. «Егорушкины птицы». Новый Художественный театр.
Фото А. Туленкова

ны птицы» – это по-леоновски. У него есть рассказ с похожим по сочетанию слов заголовком – «Валина кукла». Написан, кстати, в том же году.

Режиссер словно движется в русле текста, но как бы против течения. Путь обретения веры – кровавый, по-ветхозаветному страшный. Но он таков не зазря, – спасения ради. В Егорушкиных бедах Гельфонд видит не агапиево зло, а провидение Господне, ибо «Царствие Божие нудится» и «В мире скорбни будете».

Пространство спектакля – «голое», как северный пейзаж (художник-постановщик Елена Гаева). Белые стены, черный задник – просто, но образно. Выси скалистых берегов и темная ночь, упавшая в мглистое море. Из предметов – по краям расставленные музыкальные инструменты. Диковинные, героям и с ними приключившейся истории под стать: терменвокс, яйбахар, глюкофон. Извлекается не музыка – клёкот мироздания. Воет пустота, земля кряхтит и стонет, ветер шипит и гремит вода. А то вдруг плач, крик человека или песня кита, стрекот дельфина.

Не только из сценографии и звуков выламывается природа. Из актрис – тоже. Играют Ксения Бойко и Наталья Шолохова: Первая и Вторая птицы. В них заключен целый сонм людей и стихий. Человеческое, жизненно-конкретное, мирское сосредоточено в Первой. Во Второй –



Н. Шолохова – Вторая птица. «Егорушкины птицы».
Новый Художественный театр. Фото А. Туленкова

абстрактное, надмирное прежде всего. В ней то звериное буйствует, то вьется тихо горнее. Земля и небо, огонь и вода.

Между ними – содружество и соборчество одновременно (и от слова «борьба», и от слова «соборность»). Ксения ритм «кипит». И будь у спектакля нервы, можно было бы сказать, что стягивает в жгут их своей игрой. Наталья – напротив, остужает. Дует на обожженное. Развязывает узлы.

Вероятно, в таком распределении сил – попытка создания гармонии. Решение объяснимо, но спорно. Равновесие то и дело нарушается. Образ Первой птицы перегружен и едва не лопается от внутреннего избытка. Роль Второй – наоборот, вынужденно сжимается от нехватки действенной насыщенности. Речь не об исполнении, а о специфике поставленных режиссером задач.

Впрочем, этот крен не отменяет главного: на первый взгляд, не пригодный для театра мудреный рассказ переведен на сценический язык, равный ему по густоте, по подчиняющей гипнотической силе. Спектакль выстроен на ритме, звуке, внебытовой интонации. Речь – то заклинание, то причет. То утробный рык, то отчаянный молитвенный глас. Или вдруг так заговорят, что почудится, словно фраза льдиной откололась от души. Кажется, еще чуть-чуть, и слова обретут видимую плоть, настолько они

увесистые, жирные от страстей. Своего рода поэтический натурализм, сцепка метафизического с физиологическим.

Постановку сложно описывать именно потому, что она воздействует в первую очередь через звукопись. Партитура исключительной точности. Слушаешь – и веришь: герои мыслят и чувствуют сообразно тексту. Причудливый «дремучий» слог присвоен так, что кажется, эти существа не могли бы говорить иначе.

Как ни странно, на слух рассказ воспринимать легче, нежели его читать. Но полностью преодолеть чрезмерную обильность текста не выходит. Чувствительность к смыслу слова иссякает раньше, чем кончается спектакль. Примерно к середине действия начинает нарушаться полнота связи с происходящим – долетает мелодия речи, но не ее суть. Поддаешься неистовству, ползущему со сцены, сугубо эмоционально, теряя при этом понимание, отчего героев так крутит.

Один из самых мощных эпизодов – роды Ирины. Ксения Бойко сидит на авансцене, повернувшись в профиль, и оглушительно стонет. В голосе боли столько, будто внутри нее – все матери разом, что были на земле от сотворения мира. И рожает не одного Варлама, а весь род людской. Душа надрывается, глядя на нее. Духопотрясение. Едва ли не все в этом спектакле вызывает подобное чувство. Ослабеваешь накал или усиливается – все равно причащаешься мук.

Сперва может показаться, что актриса попеременно предъясвляет персонажей. Ворочаются в ней, толкаются, и раз – Егорушка появился. Говорит о нем в третьем лице: *«Прикупил тогда себе Егорушко карбасов новых два, сплел себе сильны яруса, взял жену себе, узкоглазую Иринью, Андрея Фомича дочь из поселка Нель...»*. А голос и тело ведут себя так, будто бы рассказ от первого лица. На этих словах поднимается с пола, пока вторая героиня выбивает ритм на чем-то, похожем на барабан. По-мужски широкая пластика. Речь звучит горделиво, грозно и воинственно. Вдруг Егорушки простыл и след – уже образ Ирины выпростался. *«Иринья, вот она: в глазах ее щебечут серые ласковые пичуги, сердце же подобно обители веселых зайчат»*, – пританцовывает, руками поводит, а во взгляде не то бес пляшет, не то истома растекается.

Однако в некоторых сценах не по очереди, а одновременно актриса играет сразу всех. Когда в доме появляется монах, Егорушка Ирина говорит: *«Бурья его к нам выкинула. От Саватея, небось, монашек то. Пуцай, не трожь, приютить надо. Со вчерась лежал, головой сюда, а ноги в воду»*. Как через губу слова выплевывает. С презрением бросает:



Н. Шолохова – Вторая птица, К. Бойко – Первая птица. «Егорушкины птицы».
Новый Художественный театр. Фото А. Туленкова

«ммъна́шек». И удивительное дело, еще до того, как Ирина испуганно ответит высоким голосом *«Егорушко, ей не лгу, на лукешку он похож!»*, видно и Агапия, и ее саму. Как это сделано? Бог весть. Но сразу понятно и то, что монашек – гаденький, и что страшно ей и тревожно, а притом – жалко его.

Как видно, благолепие их жизни в спектакле немедленно разоблачается. Это только мерещилось им по слепоте душевной, будто было хорошо. Режиссер ведет героев от мнимой бытийной полноты – к полноте подлинной.

Хотя в начале рассказа Леонов пишет прямо – и без вопросительного знака: *«Ходит Егорушка на грудастом карбасе по заливачику, снимает яруса, а жена ему веслом привычным правит путь. Ветер им песню котенком мурлычет. Волны бегут, торопясь разбиться. Глазу широко, и душе легко»*. Чем не счастье? Но Ксения слова произносит так, будто счастье это бесовское. И между предложениями – клич: *«Оу-уо-оу! Оу-уо-оу!»*. Такая у них «благодать», что по позвоночнику холод идет.

Мирскому сознанию нелегко рассмотреть в Агапии Божьего человека. *«Ходи в петлю, ходи в рай, ходи в дедушкин сарай»*, – зловеще приговаривает он над младенцем. Жуть, да и только. Но в спектакле, несколько раз повторяя эти слова, Ксения Бойко ведет рукой вниз-вверх-в сторону. И вместо проклятия (именно так воспринимается сперва) получается



К. Бойко – Первая птица, Н. Шолохова – Вторая птица. «Егорушкины птицы». Новый Художественный театр. Фото А. Туленкова

едва ли не таинство крещения. Она будто голосом души ребенка выковыривает из мира, в который тот рожден, и налаживает ее на какой-то другой, вышний лад. Правда, тут ты невольно расслаиваешься: с одной стороны, ясно, что хотят сказать, а с другой – сложно отделаться от отворачивания к монаху, от ужаса перед страшной молитвой-наговором.

Читая рассказ, об этом не думаешь. Но тут вдруг приходит в голову мысль: это как же Егорушка, сам того не зная, по Богу истосковался, если Агапия, несмотря ни на что, принял. Узрел в нем – осколке мутного стекла – блеклый отсвет Господней любви.

Образ Второй птицы – текуч. Сперва – она как бы дух места. Недобрый дух, поскольку и место недоброе. Олицетворение злого сумрачного мира. Зачинает: *«Каб и впрямь был остров такой в дальнем море ледяном, за полуночной чертой, Ньюньюг остров, и каб был он в широту поболее семи четвертей, быть бы уж беспременно поселку на острове, поселку Нель, верному кораблиному пристанищу под угревой случайной скалы»*. В руках у нее посох, спина сторблена. Играет будто вширь, по земле стелется.

Но постепенно все больше ангелоподобие в ней проступает. *«Помер!! Варлам Егорыч помер!»*, – кричит Иринья Ксении Бойко (и нет истошности в крике, одна только оторопь). Героиня Натальи подхватывает: *«Запушила пена Ириньины губы, и упала баба не сгибаясь наземь и загрызла зло и жадно снег. А Варлам Егорыч, богатый промысловый купец,*



К. Бойко – Первая птица, Н. Шолохова – Вторая птица. «Егорушкины птицы». Новый Художественный театр. Фото А. Туленкова

скатился к санкам и там застыл личонком вверх». Слова точно слезы падают вниз. А в теле – сосредоточенный покой. Плоть, затихшая над душой дрожащей. Не человек, а самоё страдающее сердце.

Хотя, надо сказать, обаяние Натальи Шолоховой исполнено такой избыточной теплоты, что даже в полузверином обличье в ней сохраняется «нерастворимый остаток» света. Сколь ни будь устрашающа ее героиня вначале, изнутри она согрета чем-то, чему и слова нет. Очень женским, что ли. Материнским.

«Где просто, там ангелов со сто, а где мудрено, там ни одного», – говорил преподобный Амвросий Оптинский. Движение спектакля от мудреного к простому выражено в том числе в костюмах (художник по костюмам Екатерина Тихонова). Появляются актрисы в роскошных облачениях. На Ксении – синий подпоясанный кафтан, красный головной убор наподобие кокошника, сверху – белый платок с яркими цветами. Наталья одета в длинный бледно-бежевый плащ-покрывало с капюшоном и меховой оторочкой. На голове – рога. Лицо ее закрыто черной бахромой. Вероятно, образ незрячести духовной.

По мере движения действия – при том, что события все страшнее и страшнее – актрисы постепенно высвобождаются из своих нарядов. И в конце остаются лишь в простых белых рубашках в пол и тонких телогреечках с повязанными белыми же платками. Необыкновенно хороши.

В финале они садятся на пол друг с другом рядышком. Глядя в зал, говорят ласково и твердо: *«Помолимся!.. Пожаром стоит незаходимое. Бегут волны и тают на песке. Ветры гудят в высотах. Чайкам привольно, глазу широко, а душе легко...»*. И во всем облике – «свете тихий».

Жанр спектакля заявлен как северная легенда. На деле получилась христианская притча. Исповедальная скорее, нежели проповедническая. Она слишком жестока, чтобы можно было заподозрить режиссера в попытке обратить зрителя в свою веру. Но это глубоко прожитый, выраженный искусным театральным языком духовный опыт. В каком-то смысле, быть может, своего рода разрешение от бремени одиночества на пути к постижению непостижимого.

«Егорушкины птицы» сложились в историю о том, как дух высекается в земных испытаниях. Есть, образно, «петля» и «дедушкин сарай», и никого не минует чаша сия. Но и рай ведь – есть. Спектакль вторит преподобному Ефрему Сирину: *«И в мире, и в подвижнической жизни никто не венчается без борьбы, а также без борьбы никто не может получить неуязвемого венца и вечной жизни, ибо настоящая жизнь всегда подобна поприщу»*.

Леонов – не случайный автор для НХТ. Он Евгением Гельфондом – основателем и художественным руководителем театра – давно любим. Это чувствуется по спектаклю, хотя полностью убедительным его не назовешь. Все-таки ужасно жалко Егорушку с Ириной и погибшим их сыном. Эта горечь сильнее сочувственной радости за преобразование их душ. Впрочем, и она – «сорадость» – тоже есть.

В одном из интервью режиссер говорит, что в Леонове видит продолжение Достоевского. И впрямь – известные слова из «Братьев Карамазовых» *«Здесь Бог с Дьяволом борются, а поле битвы – сердца людей»* находят отражение в «Егорушкиных птицах». Однако же, думается, отнюдь не к Достоевскому здесь прокладывается дорога. Рассказ Леонова для Гельфонда – канат, по которому он взбирается к евангельской истине. И видит в нем не что иное, как «свет неугасимый».

Александр Колесников

Герр Легар, Вы создали оперетту нашей жизни...

Трудно поверить, что впервые на сцене Московской оперетты «Веселая вдова» Франца Легара появилась только в 1956 г., спустя 50 лет после мировой премьеры в Вене в *Theater an der Wien* (1905). Слава ее уже гремела по миру – Европа, США, Южная Америка, Япония, Цейлон (я ничего не путаю). Десятки тысяч исполнений, записи, несколько экранизаций, издания и переводы на языки всех стран, где есть театр.

Менее чем через год после Вены ее поставили в России, в Петербурге – в Пассаже и Зимнем «Буффe» (оба спектакля – в 1906, с разницей в неделю). После них сочинение по экспоненте накрыло Киев, Вильно, Ковно, Ростов, Новочеркасск, Кисловодск, Уфу и Челябинск, в общем, все места, куда простиралась вездесущая российская антреприза. В Москве, во временном творческом коллективе (еще не государственном) она шла в сезон 1922–23 гг. Оперетта стала помешательством в США и, казалось тогда, опасным трансграничным социальным явлением в Европе, ее распространение выходило из-под контроля и затрагивало не один музыкальный театр. «Веселая вдова» в XX в. открыла феномен вторжения театральной эстетики в социум, ибо влияла на стиль жизни, моду, рекламу, звукозапись, нотное и издательское дело, менеджмент, бизнес, торговлю, парфюмерное и товарное производство. На что угодно.

Но только не на Московскую оперетту. Правда, Григорий Ярон в 1940 г. репетировал (по старой пьесе) и хотел выпустить, но война не дала, отложили. Как оказалось, на полтора десятилетия. Торможение, видимо, связывалось с тем обстоятельством, что в военные годы Легара не рекомендовали ставить, он жил в Вене, активно шел в Третьем рейхе и пр.¹. Если и так, запрет был взломан сразу после войны самими театрами, и Легар возобновился у нас с новой силой («Веселая вдова», «Голубая мазурка», «Граф Люксембург», «Цыганская любовь», «Фраскита», «Наконец одни»). Обнаружилась острая необходимость актуальных либретто. Долго отсутствовала пьеса, которая, сохраняя венский оригинал, стилистически изымалась бы из антрепризного прошлого и приживалась в новых исторических реалиях СССР.

Новое завоевание российских подмостков началось с появлением либретто Владимира Массы и Михаила Червинского. Был ли им госзаказ или заказ конкретного театра, допустим, Московского или Ленинградского; когда он выполнялся, как они (не знавшие немецкого) работали – по подстрочнику венского оригинала, по старым ли, еще дореволюционным переводам (их было несколько) и т. д., – практически ничего об этом неизвестно. Спустя несколько десятилетий писательница Анна Масс, дочь Владимира Массы, в разговоре с автором этих строк не могла вспомнить ничего, связанного с рождением их пьесы². Ясно одно, драматурги выдали практически одновременно два невероятных хита: «Белую акацию» Исаака Дунаевского (1955, Московская оперетта) и «Веселую вдову» (1956, Ленинградский театр музыкальной комедии и Московская оперетта). Их текст и стал отправной точкой



И. Викулов – Дэниэл. «Веселая вдова». Московская оперетта.
Фото предоставлено Московским театром оперетты

возрождения оперетты Легара в России. Отныне она не мыслилась вне их стихов и диалогов, разошлась на цитаты, сформировала стандарты исполнения и восприятия, канонизировалась. В одночасье из ниоткуда явилась версия – будто всегда была. И это не удивительно.

Не салонная ни в коем случае, но интеллектуальная комедия, в которой точно считаны авторские намерения – сплавить сверкающее жизнелюбие и высокую, надмирную лирику. Две поэтические сферы, как и узнаваемые мелодические символы, крепко держали драматургию русской «Веселой вдовы», сохраняя родство с подлинником: «Иду к Максиму я» (куплеты героя, графа Данило, № 4) и «Как-то странно и неожиданно я смущен» (дуэт Ганны и Данило, № 10).

В конце прошлого сезона Московская оперетта вновь показала «Веселую вдову» – не имеющую ничего общего с ее легендой. Никакой привязки и к собственной традиции, постановке Владимира Канделаки (1956), прошедшей более 600 раз вплоть до 1970-х гг. Над оригинальной фабулой Виктора Леона (1858–1940) и Лео Штайна (1861–1921) драматург Константин Рубинский надстроил коллизию отношений двух американских кинозвезд с неурегулированным прошлым – Габриеллы Гловер и Дэниэла Даймонда. Волею интриги продюсера они после разлуки встречаются на студии «Арчи-филм» для съемок первой звуковой ленты и оказываются в ситуации выбора между тем, что у них было,

и тем, что будет. Решают вымарать (как из сценария) ненужные эпизоды личной биографии: «Сыграем старика Легара и разбежимся». Но, оказывается, на чистой технике «Веселую вдову» не сыграть. Вынужденно проживая на съемочной площадке историю легаровских Ганны Главари и графа Данило, они пересматривают прожитое порознь. Музыка договаривает то, чему они сопротивляются, и провоцирует сближение. И они позволяя-таки возобладать их некогда чистым чувствам и начать сначала. Сугубо внутренний план – поверх общего, суетного сюжета съемок – проведен в спектакле виртуозно и вполне примиряет нас с нынешней версией. В ней есть большая цель! Мы понимаем, ради чего академический театр, тем более, Московская оперетта с ее самодостаточным, всеподавляющим постановочным шиком, редко за кем идущая в поисках новизны, вдруг откликается на пересмотр собственного наследия. Хотя строго контролирует дозировки драматургического либерализма и режиссерского радикализма. Труппа не пускается во все тяжкие и не ведется на некие модные тренды, лишь бы встроиться в них и кому-то что-то в сообществе доказать. Здесь дали себе труд обжить изменившиеся предлагаемые обстоятельства и оправдать их поистине тотальным мастерством. Это впечатляет и само по себе и тем, как разработана основополагающая идея в реальном действии.

Любовь, бизнес, соблазн популярности – что ценнее? Удачно сняться и подтвердить звездное положение в Голливуде или все пустить к черту и вернуть любовь? А что это такое – любовь? *What is it?* Слово где-то встречалось... В нынешних куплетах героя есть символическая строфа, соединяющая узнаваемую цитату (выделено полужирным) и неожиданный бросок в настоящее: «Зато – **весёлый круг друзей, / Где пламенеет в жилах кровь, / Где люди проще и добрей, / И что-то дальше...** про любовь». Наш «старый» Данило из середины XX в. верил в бескорыстную любовь, знал, где она еще жива – нужно бежать из светского салона в парижский ресторан «Максим». Нынешний – молодой Дэниэл находится на следующем историческом витке и вспоминает это слово как словарное или как реплику из киносценария, который ему предстоит играть.

Здесь пьеса Константина Рубинского и замысел режиссера-постановщика Алексея Франдетти не то чтобы пренебрегают центральным концептом «Веселой вдовы», но обозначают «дистанцию огромного размера» между временем создания оперетты (1905) и временем ее экранизации в Голливуде. Оно точно обозначено: на грани перехода от

немного кино к звуковому, 1927–1929 г. Смена художественного языка, точнее его обретение посредством технического рывка, столь значима в цивилизационном развитии человечества, что оставляет в прошлом даже базисные некогда смыслы, на которых мир стоит: любовь, дружба, верность, честь, достоинство. Культурный прогресс их обесценивает и заменяет новыми отношениями – в жизни и кинопавильоне. Хор в первой сцене на посольском приеме поет, приветствуя посла, барона Мирко Зету (№ 1): «Звучат, звучат без остановки / Мазурка, вальс, бурре, гавот! / Привет, парижская тусовка! / Чудный праздник всех нас ждёт!». И сбитый с толку режиссер Пол Богданович (Леонид Бахталин) останавливает мотор – что вы поете, откуда «тусовка», этого слова не может быть в сценарии, действие происходит в Париже во времена, когда не было такого неологизма. Не было – стало, мы в Америке, – говорят ему. Похожий сбой старой программы повторится во втором действии и также сорвет дубль. Обновление лексики и интонирования старой оперетты возникает не как чей-то злой умысел, это важно отметить. Оно врывается в ход действия как нечто безличное. Время и обстоятельства преобразуют классическое сочинение, естественно входят в его ткань, приращивают к нему иные смыслы, нравится нам это или нет. Вот следующий авторский шаг, который нами принимается как условие игры с сюжетом, а шире – с мифом «Веселой вдовы».

Вместе с пьесой, однако, сменилась актерская задача – теперь надо играть две пьесы параллельно: старую, проверенную, захватывая хотя бы пунктирно опознавательные вехи венского оригинала об охоте за 20-миллионным состоянием вдовы банкира Ганны Главари, а также проводить в реальном действии перипетии текущей голливудской интриги. Она в том, чтобы удержать парочку на съёмочной площадке, оживив их любовное прошлое, и доснять фильм. А лучше постараться удержать в компании и после фильма, чтобы не перебежали в конкурирующую «Лео филмс» (продюсер и режиссер оттуда зачастили на студию, ждут провала). Спектакль, таким образом, двоится, то разворачивая первый голливудский план в динамичной смене ситуаций и суете производства, то отсылая в традицию через цитаты. И мы слышим с детства знакомые реплики из старой пьесы: «Иду к “Максиму я”» и др. Думается, автор пьесы и режиссер намеренно оставляют, не редактируют их. Это бы не составило труда – переписать близко к тексту, своими словами зарифмовать. Так поступают злостные драмоделы-либреттисты,



А. Золотова – Габриэлла. «Веселая вдова». Московская оперетта.
Фото предоставлено Московским театром оперетты

десятилетиями паразитируя на классике и выдавая за свое то, что уже сделали до них мастера. Рубинский и Франдетти интеллектуалы, их решение не в отрицании очевидных ценностей ушедшей культуры, скорее, во включении их в свои инновационные решения.

Это лишь затрудняет сценическую задачу. Расширяется действенный план, становится более разветвленным, любовная история получает напряженный контекст: перипетии съемок, ревность, конкуренция, бракоразводные процессы, адюльтеры, опасное явление главаря мафиозного клана Дона Брандоле. При этом персонажи наделяются функциями «двойного назначения», особенно зримо это представлено в обеих парах солистов – Габриэллы и Дэниэла, Валенсии Зепп и Росса Кэмила. Согласовать все это в непрерывном потоке, расставить по местам всё и вся, не поступившись логикой и ничего не пробросив, – архисложно. Режиссер Алексей Франдетти выступает здесь настоящим мастером большой многоактной формы. Его многонаселенный спектакль сродни хоровому действию. Группы первых солистов, вторых, эпизодические персонажи, хор, миманс, дифференцированные группы балета, – все это множество живет, перемещается, гудит как улей. В нем каждый знает свое назначение – осветители, гримеры, костюмеры, монтировщики... Все от мала до велика, работающие на создание великой иллюзии.



«Веселая вдова». Московская оперетта. Сцена из спектакля.
Фото предоставлено Московским театром оперетты

Мало того, спектакль, почти избыточно накаченный действенной активностью, который, казалось, уже не вмещает в себя ничего более, вдруг открывает потайную ячейку, еще один важнейший план – эту самую «великую иллюзию». Она воспроизводится в черно-белой съемке, стилистике немого кино с титрами и проигрывает внесценические события, случившиеся ранее. В трехминутном киноэпизоде дана предыстория героев: бедные, но влюбленные друга в друга уроженцы Балкан, цирковые артисты расстаются из-за приглашения парня в Голливуд; он делает там карьеру; она едет туда же, но позже и делает головокружительную карьеру через брак с киномагнатом; тот умирает, она богата, знаменита и одинока. Он известен, но депрессивен и привержен алкоголю. Это случай повествовательного, документального включения в настоящее.

И есть иной вариант использования того же приема. Бег основного действия притормаживается, как бы отодвигается, и на притемненном просцениуме возникает кинозал. В нем сидят трое и замороженно смотрят на воображаемый экран – сам Дэниэл, режиссер Росс Кэмил (то есть Камилл де Росильон) и незнакомый до поры парнишка-осветитель. Кажется, его зовут Стив. По дальним планам справа и слева возникают гигантские портреты кинозвезд ранней поры Голливуда, лица с обложек, крупные планы, державшие в напряжении залы мира.

Трое не отрываются от экрана, с коробкой попкорна пытаются постичь загадку этих лиц. Что в их чертах, набриолиненных мужских прическах и женских укладках, гламурном гриме, манящих взглядах... Вступает оркестр, и звучит нечто ранее неслыханное в контексте «Веселой вдовы». А именно: песня Паганини «Да, в любви законов нет» (№ 9, перевод Е. Геркена) из оперетты Легара «Паганини» (1925). Мы можем смело назвать ее поздней философской лирикой композитора. В своих берлинских вещах 1920-х гг. он переосмысляет отношение к жанру неовенской оперетты, классиком которой давно стал, и отчетливо движется в сторону музыкальной драмы. И этот центральный номер стал закрепленной формой авторского и исполнительского высказывания – так называемая «тауберлид», по имени знаменитого тенора Рихарда Таубера. В данном спектакле песня изымается из контекста «Паганини» и наделяется иной семантикой – интимная лирика дьявольского скрипача теперь выражает интимное же притяжение к великой иллюзии кино. Каждый сидящий перед мерцающим экраном начинает петь по кусочку эту музыку, вступая один за другим. А объединяющее их чувство итожит герой – Дэниэл. И, как когда-то Паганини, на высокой ноте они венчают коллективное мечтание о чем-то несбыточном, притягательном, вечно ускользающем. Сознательно или интуитивно, мы не знаем, но авторы спектакля и артисты попадают в центральный концепт творчества Франца Легара. Он с молодости и до старости понимал сценическое выражение любовного чувства как *проходящий миг счастья*. Это мечтательное состояние зафиксировано во всех мужских партиях его театра: Данило («Веселая вдова»), Рене («Граф Люксембург»), Сандор («Цыганская любовь»), Ставрос («Княжеское дитя»), Паганини («Паганини»), Гёте («Фридерика»), Су Хонг («Страна улыбок»), Октавио («Джудитта»).

Два тенора и баритон подводят нас игрой и пением именно к этому верному состоянию. Сюжетной необходимости в эпизоде нет, можно без него. Но логика есть – изъять самих себя из голливудского нарратива, суетного и продажного, и поверх него обнаружить в себе нечто настоящее. Ирония в том, что за настоящее они принимают не жизнь, а именно иллюзию, и так чувствительно, так лично реагируют на экранные образы. Спектакль здесь обретает метасюжет и задевает зал неожиданной, неагрессивной зрелищностью. Точно найдена и визуализирована внутренняя правда – овации притихшего было зала накрывают последние мгновения погружения в иллюзию, и все возвращается в реальность. Надо идти завершать «продакшн».

Поворот сюжета нынешней «Веселой вдовы» обоснован исторически. Ее начали экранизировать в начале XX в. Первой была Шведская кинокомпания *Nordisk* (1907), далее – *Pathe-Freres-Film* (1908), снявшие немые короткометражки. В США *Edison-Kinetoscop-Film* выпустил ленту «Веселая вдова – Безумие вальса» (1908). На *Deutsche Bioscop Film* вышел звуко-видовой фильм со сценами из оперетты (1909). Немые ленты произвели французские студии *Gaumont* (1911) и *Éclair-Film* (1913). Связи Легара с кино продолжились в 1920-е гг. в Европе и в США: «Веселая вдова» (1925, США, *Metro-Goldwyn-Mayer*, реж. Эрих Штрогейм); «Граф Люксембург» (1926, копродукция нескольких немецких студий); «Решетник» (1927, Австрия), «Княжеское дитя» (*Hegewald-Film*) и «Паганини» (оба – 1927), «Царевич» (1928) (все – немые фильмы). Венский композитор из уютного «старого света» на деле оказывался в первых рядах технического прогресса в области звукозаписи и нарождавшегося киноискусства. В 1926 г. – радиотрансляция из Берлина первой оперетты, ею стала его «Фраскита»; миллионы пластинок, напетых на разных языках; создание им оригинальной музыки для кино; с приходом звука – новая волна экранизаций, почти ежегодных.

То есть авторы спектакля следуют правде истории, и мы не возражаем против возникающих смысловых параллелей и уходов оперетты в мир кино. В другом моменте действия этот аспект замысла «выстреливает» с наибольшей силой: сам композитор из Вены звонит на студию, обеспокоенный проволочкой с выходом ленты. Трубку выхватывает Дэниэл, находящийся, как и все остальные, на грани нервного срыва из-за внутренней борьбы и все более запутывающихся обстоятельств их с Габриэлой притяжения-отталкивания. И кричит: «Легар, Вы написали оперетту моей жизни!», имея в виду лирический подтекст музыки, властвующий безраздельно. Он накрывает их всех, стремящихся примирить чистый прагматизм контракта с необходимостью проживать лично и по-настоящему духовную суть сочинения, погружаться в него. Имея в виду самую невозможность освободиться от ее магии, власти над душой человека, еще не разучившегося чувствовать. Здесь сблизаются два мифа – Легар и кино.

Хозяин и организатор магии – музыкальный руководитель спектакля Константин Хватынец. Его оркестр – чудо как хорош, сложен и многокрасочен во всех группах и голосах. И, как ни странно, трактовка им партитуры спокойна и величественна. В накаленной, часто взвинченной атмосфере спектакля он вовсе не догоняет и не обслуживает



«Веселая вдова». Московская оперетта. Сцена из спектакля.
Фото предоставлено Московским театром оперетты

сценический нарратив, но сохраняет автономность, несуетную правду и вечность музыки. Оркестр и его дирижер в первую очередь с Легаром разговаривают. Исследуют заново оригинал – его мелодизм и драматургию, композицию и стилистику, кантилену и речитатив. Словом, «Веселую вдову» как большую и актуальную оркестровую форму и вокальную литературу. Рождается ощущение укрупнения музыкальной части, так она развернута вширь и ввысь. Спектакль начинается с увертюры 1940 г., написанной Легаром по заказу Венского филармонического оркестра к своему 70-летию и исполненной им под руководством автора на его юбилейном вечере. Восьмиминутная увертюра построена как попури на известные мелодии и все же самостоятельна и увлекательна – это оглядка на прошлый опыт с некоторым переинтонированием материала, в чем-то усиленным звучанием тех или иных тем. Увертюра никогда не игралась в советско-российских постановках, мало кто о ней вообще знал. И вот партитура отыскалась в Санкт-Петербурге, привезена оттуда дирижером Арифом Дадашевым и благополучно исполнена. Продолжительность звучания позволила не только оценить мастерство оркестра Константина Хватынца, но еще и поставить под эту музыку нечто вроде пролога к событиям: монтировщики и осветители готовят площадку; въезжают декорации, приносится реквизит, направляются свет и рельсы для камеры; костюмеры и гримеры занимаются



О. Белохвостова – Валенсия, А. Бабик – Кэмил. «Веселая вдова».
Московская оперетта. Фото предоставлено Московским театром оперетты

артистами, – все в движении, в предощущении и ожидании появления звезды. Музыка же последовательно разворачивает и варьирует темы, меняет настроение – она играет красками и гранями, счастливой гениальностью молодого, еще неизвестного автора – энергичного венского капельмейстера, влюбленного в жизнь, столичные театры и в огнекудрую незнакомку.

В спектакле все кажется музыкальным и драматургичным. Даже массивные, серые из гофрированного железа боковые кулисы и лестничные марши. Но художник-постановщик Максим Обрезков только начинает с этого, казалось бы, минус-приема. Его декорация приходит в неостановимое движение – кинопавильон постоянно перемонтируют, открывается его разное назначение, от чисто функционального до образно-символического. Природа иллюзии – будто говорят постановщики – многослойна, привлекательная «картинка» имеет технологическую изнанку. Характерен эпизод знаменитого дуэта о глупом рыцаре, где Ганна и Данило пикируются на галантную тему – вооруженный всадник готов к завоеванию прекрасной дамы. На дальний план сцены действительно въезжает разодетая для скачек пара на больших бутафорских лошадях; гарцуют друг перед другом, перестраиваются, иногда животные не слушаются ездоков, норовят скакать по-своему. А когда эпизод снят, монтировщики его разбирают – и открывается техника:

лошадки ходят на колесных фермах, кусты и деревья трясут присевшие внизу люди, создавая движение проплывающего пейзажа.

Сильно решен и кульминационный номер второго акта – «Павильон». В этом месте партитуры звучат самые чувственные ее страницы – у Легара молодой аристократ Камилл де Росильон, ухаживающий за женой посла баронессой Валентиной Зета, увлекает ее в романтическую парковую беседку. Тенор на предельных верхних нотах молит о любви – открытое, ничем не маскируемое, абсолютное признание. Сопрано, певшая в их первом дуэте о том, что она респектабельная женщина, не в силах сопротивляться. И мы слышим вдохновенное композиторское послание о свободной любви, все те же лирические разливы... Как и положено. А видим нечто совсем невероятное. На знакомые, опять-таки с детства, слова («Вот, там уютный павильон, скрыт от глаз в тиши со всех сторон...») раздвигаются железные стены, открывая выгородку декораций, явно приготовленных для съемок адюльтера. Кэмил (заместивший в новом либретто Русильона) продолжает: «Он, этот кинопавильон, / Как нарочно сотворён / Для нас! Чтобы мы внутри / Сняли сцену любви!». Вот вам ваш павильон, на месте, словно говорят авторы новой версии. Будете спорить? Все по тексту, по пьесе – но перетолкованной иронически. Хотя на слух – все как было. Сценография участвует в подмене, в обмане зрения, его наглядно реализует и утверждает.

Логике обновления восприятия старой оперетты подчинены костюмы Виктории Севрюковой. В первом акте все одеты преимущественно в черно-белое, во втором – в бело-черное, в финале, на съемках сцен у «Максима» – бело-красное, взрывающее строгость посольского приема и окунающего всех в веселье ресторана с канканирующими девицами. Общий стиль – графическая стилизация с отсылкой в опереточную роскошь, но прошедшую сквозь фильтры инновационности.

Динамизм зрелища в большой мере обеспечивает балет. Хореография Ирины Кашубы дифференцирована в разных группах персонажей, но ее общая лексическая направленность – современная пластика, элементы «контемпорари» (особенно в причудливых движениях рук). В танец вовлечены солисты, хор, статисты на съемках, гости на приеме у актрисы, кордебалет ее сопровождения в сцене «Вилья» (или «Фея»); конечно, гризетки парижского «Максима» и девушки из родственного американского заведения, живущие по законам жанра в реальности за пределами киностудии. Плотная танцевальная «застройка» скрепляется общей ритмикой спектакля, ей подчинено все, что выходит или

выкатывается из кулис на сцену и начинает движение (во всяком случае должно быть подчинено).

Актерский ансамбль «Веселой вдовы» с доверием отнесся к пьесе, острому режиссерскому рисунку и вполне справляется с возникшей многозадачностью. Исполнители двух первых пар – люди нового поколения, и потому в их игре нет ничего от исполнительских традиций московской сцены 1950–80-х гг. Они не видели, разумеется, постановку Канделаки; некоторые участвовали в предшествующей постановке И. Барабашева (1997), шедшей здесь до недавнего времени (не лучший пример для подражания из-за грубых искажений партитуры Легара). Можно сказать проще – они играют почти с чистого листа, произвольно обнуляя опыт предшественников, то, чему не были свидетелями. Это ни хорошо ни плохо – важно, что они сами лично привносят в трактовку легендарного сочинения.

Обе исполнительницы Габриэллы Анна Золотова и Ольга Козлова играют пока первый план роли, уверено чувствуя себя в вокале и в ситуациях, как мы уже говорили, значительно усложненных. Их существование отвечает задачам режиссуры и драматургии, и было бы с нашей стороны несправедливо предъявлять им еще и реализацию сверхзадач подлинника. Понятно, что «Веселая вдова» как художественный феномен неизмеримо сложнее и стереоскопичней. Ее смыслы общечеловечны и связаны с проблемами свободы чувствования и свободы выбора. Артистки же играют очень старательно и очень конкретно, видимо, технические аспекты протяженной роли отнимают силы. Их музыкальные номера в данной версии крепко привязаны к физическому действию – в пении они постоянно о чем-то повествуют, отыгрывают ситуацию, танцуют, гарцуют, нагружены массой обязательных для продвижения сюжета манипуляций, самопрезентаций, отыгрышей. Прямое общение с Легаром сильно затруднено. Им остановиться некогда. Но если это все же случается, мы доверчиво следуем за ними, легко «ведемся» на их мастерство, которое в музыкальном театре способно примирить с чем угодно. Скажем, «Песня о фее» своим чистым строем отрывает на короткий миг героиню и всех ее гостей от мирских забот и прозаических мыслей и тем возвышает. Автор этих строк даже после трехкратного просмотра не уловил, о чем там теперь поется. «Что-то про любовь...»... Да и не очень стремился. Старый текст довлеет над сознанием. А пение Золотовой и Козловой примиряет с отсутствием определенной мысли. Высокие же ноты Козловой просто сражают.



О. Козлова – Габриэлла. «Веселая вдова». Московская оперетта.
Фото предоставлено Московским театром оперетты

С героями Максима Катырева, Ивана Викулова и Павла Иванова (Дэниэл Даймонд) примерно та же ситуация – будучи включенными в реальное действие и проводя его каждый в выбранном характерном рисунке, они в силу своего опыта, неотразимого обаяния и вокальной убедительности растворяются в партитуре Франдетти. Нам бы хотелось, чтобы они растворялись больше в партитуре Легара. Хотя и у них есть моменты выхода в метапространство музыки и ее высших смыслов. Это уже описанный эпизод в кинозале – иллюзион. А также их баллада в конце второго действия, здорово написанная (то есть переписанная) Рубинским и решенная Франдетти. Это момент разрыва, вроде бы окончательного, с Габриэлкой, к тому же публичного. Он поет в назидание общественности, жадной до острых ощущений, личную историю – бедного парня, циркача, который шел по канату, ведомый взглядом любимой, и это крепко держало его в воздухе. Но случилось то, что случилось, и они расстались, и он потерял страховку: «Как трудно идти по канату! / И для кого мне идти?». Дэниэл поет на возвышении, повторяя, как он шел под куполом; десятки глаз воззрились на него снизу, создается эффект циркового трюка. В какой-то момент он даже оступает, как бывает на представлении, и притихший цирк вскрикивает от страха. Здорово. Трогательно. Талантливо. Здесь новый текст знаменует не отрыв от первоисточника,

а прорыв за привычные границы смысла, его усиливающий до настоящего душевного резонанса.

Каждый из трех премьеров, уверенно совладав с безумным ритмом затратной роли, дает ее индивидуальный абрис. Максим Катырев – именно состоявшаяся звезда Голливуда, попавший в новую переделку. Для Ивана Викулова значим человеческий аспект истории, для Павла Иванова – почти юношеская пылкость реакций, заставших врасплох.

Кардинальные изменения коснулись второй пары – Валентины и Камилла, наделенных композитором музыкой не менее прекрасной и глубокой, что говорит об особой их роли в сюжете. Они не столько альтернатива главным героям, свободным людям, желающим свободно любить друг друга, сколько обязательный для венского социума начала XX в. вариант скрытых отношений. Валентина, жена посла, отмечает предосудительную связь с Камиллом. Поначалу. Но в ней побеждает чувство, которое, однако нельзя открыть. В этом их отличие от Ганны и Данило, чьи отношения развиваются под коллективным взглядом большого света. В нынешнем варианте Валенсия Зепп, жена продюсера студии, и Росс Кэмил, режиссер из конкурирующей студии, совершенно сознательно и откровенно идут на сближение, не ощущая никакой внутренней борьбы и моральных обязательств, лишь бы это было спрятано от глаз и фотовспышек. На протяжении долгого спектакля артисты Ольга Белохвостова и Александр Бабик ведут свою линию, прочно удерживая интерес к себе. В этом контексте их лирика претерпела существенные изменения, оба их дуэта поставлены на активном физическом действии. Первый (№ 2 по клавиру) поется на фотосессии, так это теперь называется. Он щелкает затвором аппарата; картинка, фиксирующая позы изощренной в рекламе артистки, тут же проецируется на все зеркало задника сцены. Второй (№ 5, о семейном уюте) поставлен на теннисную игру – подача, удар, прием, ответный удар идут на музыкальные акценты. Хорошо, что этот дуэт у них не отняли, как правило, его передают главной паре. Повторим, лирическая красота этой музыки тут исчезает совершенно. Хотя артисты делают все, чтобы она прозвучала. Они, как и все в этом спектакле, активно интегрированы в авантюрно-приключенческий нарратив. Они образовали восхитительную пару, живую, даже привлекательную, несмотря на цинизм их поступков. Думается, дело в содержательности их сценической жизни и растущем буквально на глазах мастерстве: у Белохвостовой – от дебют-

ной Золушки, у Бабушка – от Иштвана («Марица») и Купидона («Орфей в аду»). Обаятельны и выразительны в этих ролях также Юлия Гончарова и Николай Семенов.

В массе персонажей, вплетенных в магистральный сюжет, двое развивают относительно самостоятельную линию: продюсер Арчибалд Зепп и глава мафии Дон Брандоле. Производство иллюзий затратно. Источники вдохновения зависят от источников финансирования. Деньги идут в кино, там хорошо отмываются. В этой паре выражена амбивалентность иллюзий и преступления. Ряд с ними связанных комических положений не мешает оценить, «из какого сора» рождаются захватывающие кинообразы иллюзиона. Михаил Беспалов смешал в характере Зеппа эти стороны жизни. Он – продюсер, и этим все сказано. «Фабрика грез» – это именно фабрика, бесперебойное производство. Любой фильм – марафон. Продюсер тоже идет по канату – каждый шаг может стать последним. Спортивная подготовка не помешает. У Юрия Веденеева Дон Брандоле диковинный тип, странным образом привязанный к артистическому миру, он говорит степенно и чуть церемонно, носит парик, шубу, курит сигару, – вполне кинообраз. У Александра Голубева все проще и страшнее – короткий жест, кивок телохранителям может привести к реальному разрушению, взлому павильона (там укрылась сладкая парочка), к кровавой разборке. Он привык все решать тут же, на месте.

В двух этих образах приоткрывается еще один надсюжетный план спектакля – парадоксальная близость высокого и низкого. Премьерные показы говорят о том, что он должен еще вырасти из внешней динамики – к большей содержательности. Как бы преодолевая собственную виртуозность ради высших общечеловеческих смыслов. Мы бы не предъявляли подобных требований чему-то другому или другим. Но театр здесь высоко взлетел. Подобрались к сути мифа «Веселой вдовы», как он понимается сегодня повсеместно в крупных оперных театрах Европы и Америки и переосмысливается там видными режиссерами и дирижерами.

Развитая режиссерская техника (а у Алексея Франдетти даже переразвитая), позволяющая играть с пьесой, перебрасывать ее во времени, вживлять в нее любые смыслы, впрямую к ней не относящиеся и проч., породила иллюзию, что актуализация заменит суть, трюк – драму, режиссер – автора. Не заменит. Все придется доказать, прожить и перечувствовать заново в реальности сцены. В отношении «Веселой вдовы» точно.

Появившись в 1905 г. и попав в напряженный контекст эстетических исканий модерна, даже глобальной ломки художественных и общественных ценностей, оперетта уже тогда была услышана и воспринята как нечто большее, как сверхсочинение. Сегодня бы сказали «знаковое». Писатель Феликс Зальтен (автор «Бемби»), один из активистов нового искусства и литературы, оставил о ней, быть может, самые емкие и исчерпывающие суждения: «Наша мелодия – о, она звучит в “Веселой вдове”... все, что сегодня носится в воздухе и наполняет его неким звуковым фоном, – все, что мы читаем, пишем, думаем, говорим, и все то новое, современное, во что мы облакаем наши ощущения, – все это звучит в данной оперетте. Пусть это еще нельзя назвать чем-то безупречным, совершенным, но и того, что есть, вполне достаточно, чтобы нас очаровывать, потому что это *наша* мелодия. Совсем не обязательно, чтобы Легар действительно читал то, что мы пишем, или следил за тем, о чем мы думаем, – он уловил звучание времени, уловил это звучание неосознанно... В этой музыке не так уж много венского. Легар – мастер не столько венский, сколько – вообще – современный; творчество его определяется не столько местом, сколько временем. Он – из нашего 1906 года, из сегодняшнего дня, он задает ритм нашим шагам»³.

О шагах. Короткое мгновение описываемой работы – квинтет второго акта, у павильона, из которого успешно ускользнула Валенсия, ее репутация спасена, и ее заменила Габриэлла. Разоблачение провалилось. Идет сбивчивое осмысление произошедшего – все на ту же музыку любовного призыва Кэмила Росса. Томление охватывает обе пары героев и обманутого Зеппа. Тема становится общей, каждый усиливает ее разным настроением – озабоченностью, удивлением, страхом. В какой-то момент, после первого оцепенения они вдруг поддаются неясному внутреннему импульсу и бессознательно начинают выписывать как лунатики некие зигзаги по сцене – не они идут, а их что-то ведет. *Это – логика музыкального развития.* Пример абсолютно точного следования физического действия за настроением и чувством автора.

Премьерные показы породили внутреннюю и внешнюю оппозицию. Это заставило оперативно что-то пересмотреть и отказаться от излишеств, на пользу постановке. Только бы Московская оперетта не испугалась своего же собственного новаторства, так редко ее посещающего! Когда-то русский поэт Михаил Кузмин после премьеры легаровского «Звездочета» в Петербургской музкомедии (в постановке Николая Евреинова и костюмах Елизаветы Якуниной) написал: «музыкальная

комедия шагнула левее, чем, может быть, этого хотела» (1921)⁴. Имелась в виду попытка ввести консервативный жанр в контекст нарождающегося искусства режиссуры, она начинала осознавать свои права на автора и над автором.

Прошло сто лет – мы все о том же. Театр развивается, но и как бы стоит на месте. Данный жест режиссера в Московской оперетте – диаметрально в сторону от традиции, к счастью, лишен истощного новаторства и стремления к эпатажу, столь распространенных в среде творцов. Все осознанно и системно. Герои обретают любовь, дуэт о снах (он звучит в финале) им в этом помогает; капризная звезда прекращает съемку, решает начать заново карьеру – откроет собственное кинопроизводство и запустит сценарий этого безвестного парня, Стива... Только фамилия у него окажется – Спилберг. И зал взрывается от хохота и понимания – как, однако, у них на студии все склеивается. Крах чего-то одного оборачивается новым решением в пользу другого. Конкурирующие продюсеры, потерявшие «звезду», нервно курят и повторяют: «Ужас, ужас, все катится к черту, выходит из-под контроля». И вдруг само слово наталкивает на открытие – будем снимать фильм ужасов! А «звездой» ленты станет любимая племянница главы мафии Ифигения Брандоли! Зал опять взрывается от хохота и понимания – как ловко все смонтировалось в этом сумасшедшем доме.

Примем и мы данную акцию как эволюционное звено русской легариады. А дальше посмотрим.

¹ Нам об этом рассказывала музыкальный критик и завлит Ленинградского театра музыкальной комедии А.Р. Владимирская.

² Когда писались оперетты, в доме было шумно [интервью А.В. Масс А.Г. Колесникову] // *Вопросы театра*. Prosaenium. 2019. № 1–2. С. 423–424.

³ Цит. по: *Schneiderreit Otto*. Franz Lehár. Eine Biographie in Zitaten. Lied der Zeit. Musikverlag. Berlin (Ost), 1984. S. 107–108.

⁴ *Кузмин М.* «Звездочёт»: [Музыкальная комедия] // *Жизнь искусства*. Л.: 1921. № 648. 22 нояб. С. 1.

Евгения Кузнецова

«Галина Борисовна кому попало не снится»

Ни тебе шаровар, перетянутых широким кушаком, ни чубов, венчающих обритые головы, ни добротных усов, свисающих ниже ключиц, ни даже расшитых сорочек. Словом, ничего, что бы отправляло нас к образам, которые память подкидывает, как только слышишь «Тарас Бульба».

В этом ассоциативном ряду и знаменитые иллюстрации из книжки, что читал ребенком в советском детстве, и репинские «Запорожцы», и даже танец с роскошными прыжками в исполнении ансамбля песни и пляски. Всего этого в спектакле «Коляда-Театра», поставленном по знаменитой повести Н.В. Гоголя, будто бы нет.

Уральский тезка Гоголя, драматург и режиссер с украинскими корнями (если судить по фамилии) Николай Коляда ни в одном своем сценическом сочинении не грешил появлением визуальных образов, которые напрямую совпадают с теми, что представляет себе среднестатистический человек. Сам он любит объяснять это тем, что скудные возможности частного театра вынуждают создавать декорацию подручными средствами, близостью знаменитого в Екатеринбурге Шарташского рынка, где многолетнему и оптовому покупателю китайский ширпотреб отдают по крайне сходной цене, иногда даже дарят.

В этом «Тарасе Бульбе» почти все оттуда, в том числе и «богатое» одеяние прекрасной Панночки, и сверкающие «позолотой» шали полоненных турчанок из ее окружения, и однотонные, но разных цветов мохнатые покрывала. Как только не используют их в этом спектакле: надевают как часть одежды, ими укрываются, строят кибитки и укрепления. Пожалуй, только женские головные уборы – связанные вручную шапочки, расшитые каждая на свой лад пуговицами, разноцветными камешками, бисером, и две пустотелых трубы в три человеческих роста, замотанные разными веревочками словно языческое дерево с оберегами, кажутся сделанными специально для спектакля. Нет, обманываю: еще гротескные усы из пеньки, опускающиеся чуть ли не до живота, их колядовские козаки открытым ходом надевают на себя в минуты, когда затуманенный горилкой мозг требует мериться славой и победами. Есть еще одна невероятно красивая деталь в оформлении этого спектакля – handmade от Валентины Галиной, соавтора Николая Коляды. Сидения коренастых, сбитых из грубых досок табуреток (ныне таких не делают) расписаны вручную в стиле наивного искусства. Это напоминает работы украинской художницы Марии Примаченко, экспозиции картин которой с марта 2022 г. больше не существует. Как и историко-краеведческого музея, где она была выставлена. Его смели с лица земли известные всем события.

Крайне свободный в создании внешнего облика своего сочинения режиссер оказывается неистовым защитником веры, когда речь идет о духе и даже букве гоголевской повести.

Не бытовую историю рассказывает Николай Коляда в своей постановке. Не про вышиванки, рушники и даже не про булавы и конные походы. В Екатеринбурге весной 2022 г. появился спектакль, в котором гоголевский «Тарас Бульба» обрел библейское звучание, где трагически сталкиваются обреченные на непонимание мужской и женский миры.



«Тарас Бульба». «Коляда-Театр». Сцена из спектакля.
Фото предоставлено пресс-службой театра

Каждый из них полон собственных канонов и особенностей. Равно как и собственных заблуждений. И внутри этих миров есть ответы на все сложные вопросы, кроме одного – как принять иную правду, иной взгляд.

В мужском мире все невероятно привлекательно. Тут витальность, сила, энергия, покоряющая своей мощью. Коляда и начинает спектакль с длинной брутальной пляски. Потные, красивые, гарные, как говорят на Украине, парни и дядьки. Ни законов, ни правил, ни сдерживающих центров. Вольница, гуляй-поле, смесь бунтующих славян с кавказцами. Приграничье, где свои нравы.

Законы, вот что важно для этого сообщества. Здесь свято дорожат тем, что понимают как доблесть – возможность вскочить на коня и умчаться туда, где пригодятся булава и пика.

Совсем не хрестоматийный и не привлекательный поначалу герой в исполнении Антона Макушина. Лидер ОПГ – возможный референс к образу Тараса Бульба. Неизменная трикотажная шапочка, что носят сегодня. Она прикрывает то ли лысину, то ли несуществующий козацкий чуб.

Тухло и скучно Тарасу сотоварищи без лихой жизни, где каждый день может быть последним, но то не страшно. Ужас охватывает



И. Плесняева – Мать. «Тарас Бульба». «Коляда-Театр».
Фото предоставлено пресс-службой театра

каждого козака при мысли о том, что может он стать «гречкосеем», «овцеводом» и «баболюбом» (гениальные гоголевские определения) оттого, что «силу рыцарскую» погубит он, подбираясь под женские юбки.

И отцовская любовь – а она есть и очень сильная – проявляется очень по-козацки. Бульба восхищен своими вернувшимися после бурсы сыновьями, его буквально распирает от гордости при виде двух прекрасных парубков, которым он, на словах мало верящий в ученость, дал образование, несмотря на побеги и яростное сопротивление старшего Остапа. Не знает Тарас Коляды – Макушина, что делать со счастьем своим: и петухом ходит, и горилку пьет в немереном количестве, и праздник для всего куреня закатывает... Не справляется с собственной любовью до тех пор, пока не приходит решение – отправиться в Сечь, показать сынов своих. И неважно, что нет войны, что не звал туда никто. Для потомков храброго Бульбы Андрия (Даниил Шулепин) и Остапа (Иван Федчишин) дело найдется.

До какого-то момента эта буйная мужская воинственность, проявляющаяся в том числе в пластических композициях хореографа Елены Коротаевой, не вызывает опасений. Есть в ней особая манкость, завораживающая магия удали и силы. Но эта эйфория продлится недолго.

Заснут сморенные горилкой козаки. И настанет черед другого мира – женского.

Явится в грезах Андрию прекрасная Панночка. Режиссер Коляда не кинет в нее камень ни здесь, ни потом, когда встретится она, умирающая от голода, со своим возлюбленным в осажденной козаками крепости. Красавица Дарья Квасова играет не порочную искустельницу, не зло, воплощенное в прекрасном теле. Ее Панночка легкомысленна и игрива, нежна, и голосок ее звенит колокольчиком. Она – женщина, успевающая за короткое время первой встречи не только влюбить в себя, но и влюбиться. А кто в конце концов отменял право на чувство, когда речь идет о двух прекрасных молодых людях? Кто? И кто им судья? Закружат вокруг нее и Андрия служанки-татарки, окутают все вокруг своими поблескивающими шаями. Казалось бы, ширпотреб с оптового рынка, а у зрителя – полная иллюзия прекрасной тайны, подробности которой никому, кроме двоих, знать не должно.

Одной из самых сильных сцен в спектакле станет ночной монолог Матери в исполнении Ирины Плесняевой. В инсценировке Коляды текст сохранен в авторском варианте. Актриса произносит его от третьего лица, что не мешает ей добиться невероятной подлинности, пронзительности, от которой ком становится в горле у любого человека: «Молодость без наслаждения мелькнула перед нею, и ее прекрасные свежие щеки и перси без лобзаний отцвели и покрылись преждевременными морщинами. Вся любовь, все чувства, все, что есть нежного и страстного в женщине, все обратилось у нее в одно материнское чувство». Слова эти звучат как молитва, защищающая сыновей, которых у нее отнимает мужской мир. Простоволосая, сняв свою расшитую шапочку, бродит Мать по двору между спящими козаками, всматривается в лица детей своих, предчувствует потерю... А за спиной у нее другая женщина (ее играет настоящий ангел-хранитель «Коляда-Театра» Тамара Зимина), сильно старше, в черной накидке, расписанной то ли крестами, то ли черепами. Словно малых детей целует она Остапа и Андрия в живот, и зал понимает, что как бы сильны ни были этот ритуал и молитва матери, им не справиться с неизбежным.

Коляда заканчивает первый акт очень тихо, вставным куском из гоголевской «Страшной мести», историей двух братьев-грешников Ивана и Петра, которую венчают слова: «...ибо для человека нет большей муки, как хотеть отомстить, и не мочь отомстить».



А. Макушин – Тарас.
«Тарас Бульба».
«Коляда-Театр».
Фото предоставлено
пресс-службой театра

Совсем другим мы увидим Бульбу Антона Макушина во втором акте спектакля. Внутренняя сила, мощное мужское начало и отвага останутся при нем. Но только все это будет обращено не вовне – в лихость, вольницу, браваду, а вовнутрь себя. Бесконечно изматывающими мучительными вопросами. Они не озвучиваются со сцены, но актер так существует на крупном плане, не кривляясь, ничего не показывая зрителю намеренно, ничего не иллюстрируя, что подлинная трагичность диалога с самим собой становится очевидна каждому.

Детерминированность его мужского мира, где очень много значит понятие товарищества, где ясна и неизменна граница между своими и чужими, где к предательству относятся однозначно, что бы ни послужило ему причиной, вынуждает Тараса поднять руку на собственного сына. И дальше на телеге Янкеля везет его на варшавскую площадь, где казнят Остапа. И нет муки, которую не стерпел бы он, чтобы крикнуть «Слышу!» в ответ на последний в жизни вопрос сына: «Батько! где ты? слышишь ли ты все это?».



«Тарас Бульба». «Коляда-Театр». Сцена из спектакля.
Фото предоставлено пресс-службой театра

Мужской и женский миры сходятся в этом сценическом сочинении только в одной мизансцене – в молитве. Огромная икона Николая Угодника парит над сценой и зрительным залом. И кто-то, как автор этих слов, увидит во взгляде святого невероятное тепло к чадам, вынужденным скитаться в этом столь несовершенном устроенном пространстве.

В спектакле Николая Коляды нет правых и виноватых. Он никому не судья. Ни к чему не призывает. Не подменяет искусство манифестами. Из одной драматической точки истории он вглядывается в другую, пытаюсь понять и полюбить не только тех, кто далеко, но и тех, кто близко. Второе гораздо сложнее, но у него получается.

Этот монолог Николай Коляда произносит перед каждым показом «Тараса Бульбы»:

«...в 2021 году я ставил “Вишневый сад” в городе Закопане в Польше. Уснул в гостинице – и мне приснился сон. Вот клянусь Богом, не вру. Есть тот свет или нет, но это правда. Мне приснилось, будто я иду по старому “Современнику”. И вижу – сидит Волчек, репетирует,

не смотрит на меня, а смотрит Галина Борисовна на зрительный зал. Кричит чего-то, кричит, ругается. Я думаю: а что это она репетирует? Смотрю, а у нее на столе лежит первая страница пьесы, и написано: “Николай Гоголь. “Тарас Бульба”. Инсценировка Николая Коляды”. Проснулся и думаю: да что это такое? К чему? Я “Тараса Бульбу” читал последний раз в восьмом классе. И не перечитывал. Тут же залез в интернет, прочитал “Тараса Бульбу”. У меня глаза на лоб полезли. Думаю: Боже, какой текст! Это же с ума сойти. Я думаю, ну не может быть, чтобы Галина Борисовна мне приснилась с того света просто так. Сел и начал писать инсценировку. Потом вернулся в Екатеринбург – стал репетировать. А потом наступил февраль 2022-го. И – началось то, что началось. Разные мнения были, продолжать ли репетиции. Но я принял решение, собрал всех, и 28 мая 2022 года была премьера».

Я тоже выслушала эти слова, когда была на спектакле. А по окончании в пустом уже фойе, сказала Коляде: «Галина Борисовна кому попало не снится».

Лизавета Боровикова

Хрустальная жизнь

Николай Коляда. «Стеклянный зверинец»

«Стеклянный зверинец» – не первое обращение Николая Коляды к драматургии Теннесси Уильямса. В репертуаре театра уже есть «Трамвай “Желание”» и «Кошка на раскаленной крыше». Пьеса во многом автобиографична, прототипом семьи Уингфилдов стала его собственная семья: деспотичная мать, больная шизофренией сестра и он сам, сбежавший из дома, оставивший любимую сестру Роуз на верную смерть.



Т. Зими́на – Аманда.
«Сте́клянный
зверинец».
Коляда-Театр.
Фото Г. Махнева

«Эта пьеса – мои воспоминания. Сентиментальная, неправдоподобная, вся в каком-то неясном свете – драма воспоминаний». Пьеса – воспоминание, спектакль – воспоминание, предлагаемые обстоятельства заданы с первых слов. Эфемерность воспоминаний Тома, взгляд, преломленный сквозь одну из стеклянных фигурок Лауры, – все словно слилось в спектакле Коляда-Театра.

Стекло удивительно: в нем можно отражаться и за ним жить, им можно любоваться, о него можно порезаться. Но если случайно уронить, оно разлетится на тысячи мелких осколков. Стекло в спектакле повсюду, кажется, что даже на сцену зрители смотрят сквозь прозрачную призму, а о воздух можно порезаться.

Сочиненный Н. Колядой спектакль – крик. Крик единственного реального героя Тома Уингфилда о боли, безысходности и невозможности нормально жить. Он каждый раз возвращает себя в прошлое, чтобы попытаться все изменить, собрать стеклянную фигурку из осколков. Но это невозможно, ему остается только заново пережить и прокричать свою боль.

Спектакль начинается с того, что в красивом, залитом закатным светом пространстве, заставленном цветами и другими предметами домашнего уюта, под негромкую музыку, раздающуюся из патефона, Том размеренно и поэтично рассказывает о времени, в котором происходит действие. Именно сюда врывается его мать, она захватывает власть над тем, что будет происходить дальше, музыка останавливается,



Т. Зими́на – Аманда, К. Горбунова – Лаура.
«Стекланный зверинец». Коляда-Театр.
Фото Г. Махнева

свет начинает резать глаза. Вопреки тому, что воспоминание ведется от лица мужчины, и именно Том (Валерий Зайцев) сочиняет этот сценический мир, главные герои здесь – дамы. Взрослая женщина, мать – Аманда (Тамара Зими́на) и юное нежное существо – сестра Лаура (Кристина Горбунова). Героиня Т. Зиминой отказывается принимать свой возраст – влюбленная в себя и стремящаяся подчинить окружающих своей воле, она живет воспоминанием о своем далеком прошлом. Недаром любимыми цветами ее юности были нарциссы, которые она собирала охапками и наполняла ими весь дом. Аманда отказывается признавать, что с тех пор многое изменилось, ведет себя, как восторженная девушка, называет дочь сестренкой, нарочито подчеркивая, что разница в возрасте между ними незначительна. На сцене между горшков с цветами, которые для Аманды и есть ее воспоминания об утраченных кавалерах, стоит круглый столик, его окружают пять красных полукруглых кресел – словно лепестки диковинного цветка, на одном из них сидит Лаура, наигрывая мелодию на стеклянных флакончиках от духов. И сама она кажется хрупким цветком.

Драматургия – первооснова театра Николая Коляды, но режиссер понимает, что в любом, даже самом хорошем тексте, есть моменты, нуждающиеся в переводе на язык театрального действия. Музыкальная и световая партитуры спектакля, которые режиссер всегда подбирает

самостоятельно (а для «Стеклянного зверинца» он даже сам написал музыку), выражают душевные переживания героев. Николай Коляда редко следует ремаркам драматургов, так и тут, опуская пожелания Уильямса о большом экране, калейдоскопе и скрипке, режиссер вживается в заимствованный сюжет и создает на сцене замкнутый мир, в котором некуда спрятаться, негде остаться наедине с собой, где тесно и душно, откуда хочется бежать, но почти невозможно выбраться.

Вместе со сценографом спектакля Львом Низами Коляда придумывает круглую, подвижную, завешенную разноцветными стеклянными бусами, словно нанизанными на нити осколками, ширму. Она создает метафору хрупкости и замкнутости внутреннего мира Лауры, в который словно в убежище она прячется от нападков матери и неизвестности, ожидающей ее впереди. Она же – словно раскрывшийся занавес – выпускает из памяти Лауры на сцену яркий романтический образ ее школьного детства.

Такой громкий и неподходящий этому миру Джим О’Коннор (Денис Раптанов) появляется как супермен в плаще и маске под арию мистера Икс из оперетты, но это герой не из романа Лауры, он ее не спасает, скорее наоборот, губит. Джим разбивает ее сокровенные мечты на тысячу осколков так же, как разбил ее любимую стеклянную зверушку, превратив сказочного единорога в обычную лошадку. В отличие от Уильямса, Коляда дает и Джиму шанс на счастливое воспоминание. Благодаря Лауре он преображается, говорит о школьных успехах и былой популярности, о необычной «голубой розе», и в нем – неожиданно для него самого – появляется восхищение чужим для него миром Лауры. Они сидят вдвоем на полу при свечах, и Джим чувствует, что привязывается к ней, открывает ей свои мечты, приправляя все это иронией, сарказмом и легкой небрежностью. Он дает Лауре советы по выживанию, втягивает в безумные танцы, неловко пытается поцеловать, но осекается. Он понимает, что ее намерения слишком серьезны, а он слишком ветрен, чтобы быть с ней всегда и, прячась за выдуманной невестой, сбегает. В его реальности нет места для нелепой застенчивой девушки, для «голубой розы», он привык жить в свое удовольствие, не привязываясь к кому-либо.

Кристина Горбунова наделяет свою Лауру каким-то всепрощающим и всепонимающим взглядом. Она не плачет, но во взгляде больших зелено-голубых глаз столько боли и разочарования, что понимаешь – теперь она навсегда привязана к старой фотографии Джима из ежегодника,



Д. Раптанов – Джим. «Стекланный зверинец».
Коляда-Театр. Фото Г. Махнева

она выдумает свою историю любви, а встреча с романтическим героем перейдет в память о несбывшейся мечте. Николай Коляда к концу спектакля делает ее все больше похожей на мать, но не ту, счастливую, с толпами кавалеров, а на несчастную женщину, живущую в прошлом и не замечающую настоящего. Желание Аманды, чтобы ее единственная дочь была такой, как она, отчасти сбывается, но это никому не приносит счастья. Лаура остается красивой, тихой тенью на фоне энергичной и молодящейся матери.

На финальную семейную сцену героиня Тамары Зиминой выходит в длинном, сотканном из обрывков лент платье, поверх которого надето синее пальто, расшитое портретами отца семьи. Она отдает его в руки Лауре, и та прячется в него, словно в объятия сильного мужчины, способного защитить ее от бед. Проблема, однако, в том, что именно этот человек и стал виновником всех бед семьи. В спектакле его фотографиями завешены все стены – молодой, обаятельный мужчина словно наблюдает за всем происходящим в доме. Но режиссеру этого мало, и отец семейства (Никита Бондаренко) тихо появляется на сцене – безмолвный герой, ожившее воспоминание, для каждого в этой семье – разное. Для одного – пример, для другой – невидимая защита, а для кого-то – единственная любовь. Аманде постоянно хочется доказать бывшему мужу, что и без него жизнь продолжается.



К. Горбунова – Лаура, В. Зайцев – Том. «Стекланный зверинец».
Коляда-Театр. Фото Г. Махнева

Героиня Тамары Зиминой – обиженная на жизнь маленькая женщина, не успевшая повзрослеть. Она хорохорится, цепляется за обрывки воспоминаний, в которых тепло и безопасно. А в настоящем Аманда – человек-настроение: то гневлива и деспотична, то нежна и заботлива. По сути, глубоко несчастна. Удивительна актерская способность Зиминой – меняться за долю секунды: только что мило щебетала по телефону, а вот уже рычит в спину сыну о том, как его ненавидит.

За неполные два часа спектакля Тамара Зиминая сменяет девять нарядов. Продуманные художником по костюмам Валентиной Галиной, они изобилуют вышивками, перьями, камнями и точнее всего описывают внутреннее состояние героини – будто предупреждают нас о том, чего от нее следует ждать.

Во время ссоры Аманда вся в черном полупрозрачном, подчеркивающем достоинства фигуры, костюме. Том пытается всячески задеть мать, ехидничает, она словно не замечает, как в пинг-понге отбивает его реплики своими, еще более жесткими, гнет свою линию, и только сравнение со старой ведьмой выбивает Аманду из роли властвующей королевы, но реакция Зиминой мгновенна: холодный взгляд, прямая осанка и металлический тембр голоса. Ее позы вычурно театральны, жесты выверены, слова режут острее ножа. Через несколько мгновений она появится на сцене в зеленом халате, головном уборе и



«Стекланный зверинец». Коляда-Театр.
Сцена из спектакля. Фото Г. Махнева

с наигранной улыбкой, транслирующей спокойствие. Все эти перья ее костюма так и кричат, что она как павлин будет пытаться понравиться, завлечь, уговорить Тома принять ее новый гениальный план замужества Лауры. Только оставшись наедине с собой, Аманда может дать слабину – в воздушном лиловом платье, украшенном множеством мелких цветочков, она поддается своему самому счастливому и откровенному воспоминанию о юности, пикниках, нарциссах и о том, как впервые встретила своего будущего мужа. Аманда Зиминной впервые никуда не спешит, ни с кем не спорит, голос становится тише, мелодия, звучащая фоном, нежнее, единственный луч света направлен на нее. Она сама кажется эфемерным созданием, и давно покинувший ее муж вдруг оказывается позади, но так и не успевает ее приобнять, она приходит в себя и уже снова спешит налаживать жизнь дочери.

Последним совместным мирным мгновением прошлого становится званый ужин, и режиссер на секунду останавливает время – герои замирают и смотрят в зал. Фотография на долгую, хотя вряд ли счастливую, память. А дальше снова суета, приказы, выяснения отношений, то, что так хочется забыть, вычеркнуть, переписать. Но фотография будет преследовать Тома, куда бы он ни шел и ни бежал, воспоминания сильнее него. Каждый раз возвращаясь в прошлое, Том Валерия Зайцева знает, что скажет мать, но каждый раз ждет другого



Н. Бондаренко – Отец. «Стекланный зверинец».
Коляда-Театр. Фото Г. Махнева

ответа и срывается не на нее – на себя за собственное бессилие и слабость.

Том спасает себя, убегая из удушающе тесного материнского дома, пространство вокруг освобождается от цветов, ковров, патефона и хрустальных флакончиков. Утонченная музыка сменяется бешеным современным ритмом, легкое позвякивание стеклянных бусин превращается в звон бьющегося стекла. И оглушающий крик, рев раненого зверя разрушает иллюзорный мир воспоминаний.

Николай Коляда поставил спектакль о любви, которая не спасает – она разрушает. И каждая попытка жить этой любовью только ухудшает положение. Аманда пытается сделать жизнь детей лучше для того, чтобы показать, как она хороша, давно ушедшему мужу – и тем самым разрушает все вокруг. Том в попытке отвоевать у матери свою свободу, приносит в жертву свою сестру, которую любил больше всех на свете. И Лаура, которая беззаветно любит мать, брата, сбежавшего отца, Джима – всех, кроме себя, – старается быть удобной, всех примирить, никого не расстроить, забывая про свои собственные желания. В глубине души каждый чувствует, что происходит, но не признается себе в этом. Прежде всего потому, что правда всегда болезненна, и гораздо легче спрятать голову в песок. Спектакль о прошлом, которое не отпускает и не дает двигаться дальше.

Елена Янушевская

«Обыкновенная история» в театре «Сфера» – русский роман об «успехе»

Ивана Александровича Гончарова люди, понимающие литературу, считают недооцененным гением. Можно предположить, эра осознания его подлинного писательского масштаба в самом начале.

Современник Тургенева и Достоевского, Гончаров, как и они, в своем творчестве искал «нового русского человека». Тема сквозная для русской литературы периода освободительного движения. Стоит подчеркнуть: и Тургенев, и Достоевский, наиболее близкие по чувству исторического момента Гончарову, были свидетелями отмены крепостного права и распространения позитивизма, ставшего идейным фундаментом индустриального общества. Достоевский переносит вопрос о «новом человеке» в метафизическое измерение («Тварь ли я дрожащая или право имею»), Тургенев укореняет его в русском культурном контексте («Отцы и дети»), Гончаров исследует психологию человека, порожденного капитализмом и научным прогрессом, в русских национальных реалиях. Всегда ли он – хищник? Или погоня за атрибутами социального успеха обнажает естественную грань человеческой природы, ставшую доминантной в последние 200 лет?

Все это совершенно необходимые вопросы, чтобы понимать, почему возвращение в репертуар Московского драматического театра «Сфера» постановки по роману Гончарова «Обыкновенная история», впервые состоявшейся 24 декабря 2014 г., – удача для современного зрителя. Во-первых, потому что – отвечая на сформулированный вопрос – «обыкновенная история» разворачивается в близких сегодняшним ценностных координатах. А во-вторых, способность театра (как отдельного от литературы вида искусства) сгущать художественный опыт до интенсивности магического ритуала в данном случае становится решающей. В постановке Александра Коршунова «Обыкновенная история» концентрирует литературно выраженные смыслы с помощью визуального символа круга, и сюжет романа переживается с эффектом преображающего погружения на глубину личной судьбы. Спектакль, ставший в свое время лауреатом нескольких престижных театральных конкурсов, вернулся на сцену под занавес прошлого сезона 18 июня, в честь дня рождения Гончарова, и еще взбудоражит не один зрительный зал в нынешнем году.

Старая тема в современном театре

Почему же спектакль заслуживает внимания: разве это единственное удачное обращение к литературному источнику из сокровищницы русской классики в «Сфере»? Ответ будет не из области художественной рефлексии, а чисто житейский. Есть немощи, которыми отягощена старость, а есть немощи, которыми отягощена молодость.



Н. Вашакидзе – Александр Адуев, Е. Богданова – Юлия Тафаева.
«Обыкновенная история». Театр «Сфера». Фото И. Ефремовой

Это замечание, правда, вскользь касается и нюансов кастинга, если говорить об исполнителе главной роли, но о нем будет сказано отдельно, пока же оно касается смысловой оси, вокруг которой вращается конструкция, напоминающая цирковой круг. Спектакль можно совершенно точно назвать актерским. Для Коршунова-режиссера в принципе характерна сдержанность в работе со сценографией, здесь же ее можно назвать аскетичной, переходящей в минус-прием. Выдержанные в соответствии с требованием исторической достоверности костюмы, минимум реквизита. Спектакль держится на четырех несущих опорах. Это, во-первых, талантливая, с точно расставленными акцентами, литературная переработка романа (автор инсценировки, сделанной когда-то для театра «Современник», В. Розов); во-вторых, актерское мастерство; в-третьих, одна-единственная метафора, в которую сворачивается и из которой разворачивается сценическое действие, – круговое движение; наконец, лейтмотив из первой части скрипичного концерта Феликса Мендельсона, ставший главным голо-сом, музыкальным образом «обыкновенной истории» (музыкальное оформление Романа Берченко).

Вряд ли театралы не знакомы, хотя бы поверхностно, с сюжетом. Уже в своем первом романе Гончаров сосредотачивается, как было сказано, на новом для его времени типе человека – имеющего выбор,

но отрекающегося от себя ради социального успеха. Что же в этом плохого, возможно, спросит современный столичный зритель. Пожалуй, проще подойти к трактовке сюжета с другого ракурса – более близкого и понятного миллениалам. Как нельзя лучше для трактовки «Обыкновенной истории» годится экзистенциальная оптика, а не «дедовский» историко-культурный метод. Итак, вращение барабана в центре сцены, как бы отмеривающее бег времени, и понятная нам история о молодом человеке, ищущем «благородной деятельности, карьеры и фортуны». Ничего, что в романе Гончарова отчетливо слышится критика романтической культуры и некоего условного Ленского, сквозящего в молодом, еще не разочарованном Александре Адуеве. Мы можем опустить эту литературоведческую подробность, и перед нами останется образ юноши, не лишённого Божьей искры, как он есть сир и душевно наг во все времена на всех перекрестках судеб. Того, которому его дядя пророчит сложности лишь потому, что у него «блеску в глазах много». Вырванный собственным честолюбием из дружественного, оберегающего, лояльного к нему семейного мирка, Александр попадает в мир безразличных к нему людей, в мир, которым – о неожиданность! – правят деньги и трезвый расчет. От пылких юношей ему в первую очередь надобна умеренность и аккуратность. В общем виде двухчастная постановка построена на этом контрасте: главный герой до психологического кризиса, душевного перелома – и после. Кризису предшествует динамичное действие, вмещающее историю разочарований Александра в людях, прежде всего в любви, и, главное, в самом себе. Молодой человек живет надеждой стать литератором. Он пишет. Как именно, хорошо или плохо (и в этом вся соль), мы так и не узнаем, почему, собственно, и имеет смысл перевести сюжет в экзистенциальную транскрипцию. За что бьется юная душа – за себя или за внешний успех, за высокую оценку со стороны других людей? То, что персонификацией не столько враждебного, сколько испытующего мира прагматики, мира дел и денег, без которых не бывает социального успеха, в спектакле, согласно роману, выступает дядюшка, человек формата «владелец заводов, газет, пароходов», на первый взгляд, ясно как божий день. Если присмотреться, это, правда, не совсем так. Словесные дуэли между юным идеалистом и опытным дельцом, человеком порядочным и даже тонким, но слишком скептическим, начисто лишенным спонтанных проявлений душевности, заостряют смысловой контрапункт спектакля.



Е. Ишимцева – Анна Павловна. «Обыкновенная история». Театр «Сфера».
Фото И. Ефремовой

Первая часть построена в основном на чередовании статических сцен, в которых друг против друга сидят пылко исповедующийся племянник и ироничный дядюшка (Дмитрий Ячевский в этом образе великолепен), и сцен динамичных, в которых Александр приобретает жизненный опыт. Там, где требуется яркое действие, исполнитель главной роли Никита Вашакидзе обаятельно убедителен.

Женщины в действии

Что интересно, в романах Гончарова самыми привлекательными персонажами преимущественно являются женщины. В целом эта тема – сквозная для реалистической литературы второй половины XIX в. Борьба женщин, замкнутых в кругу родовой деятельности, за собственную субъектность, порождает в это время интенсивную литературную рефлексию над обновляющейся общественной моралью. («Что ж это за девушки такие, которые любят до свадьбы?») Эта линия достигает кульминации у Гончарова в романе «Обрыв» (1869), в котором нет и намек на интерпретацию поступка главной героини в оценочных категориях нравственного падения. Подобные по своему смысловому наполнению образы мы находим, конечно, у Тургенева. Тургеневская девушка – не кисейная барышня, а решительная женщина. Обрести любовь для женщины, в патриархальном обществе реализующейся только внутри



Д. Ячевский – Петр Адуев. «Обыкновенная история». Театр «Сфера».
Фото П. Капицы

семейных отношений, означало не только личное счастье, но едва ли не прорыв к метафизической свободе.

В постановке Коршунова действуют две яркие героини подобного плана. Самовластная Наденька Любецкая и полностью растворившая себя в любви к Александру, позволившая себе страсть, молодая вдова Юлия Павловна Тафаева. Их роли исполняют две в равной степени интересные, хотя и различные по фактуре актрисы – подвижная, нервная Елена Маркелова и обволакивающая партнера по сцене томной негой Евгения Казарина. Рядом со своими столичными пассиями главный герой начисто забывает о скромной простушке Софье, которой, уезжая в Петербург, клялся в любви до гроба. Софья, конечно, тоже не теряла время даром, пока Александр год ходил женихом Наденьки, потом страдал из-за ее предательства (девушка безоглядно предпочла ему выдавшего виды графа Новинского [неподражаемый в ролях подобного плана Алексей Суренский]) и, наконец, сблизился с Тафаевой. Вернувшись в родную усадьбу, Адуев узнает, что Софья – мать семейства.

– Ты любил? – спрашивает надломленного Александра убитая его горем мать (Екатерина Ишимцева).

– Да.

– И что же?

– Первая меня обманула. От второй я ушел сам.

Гений Гончарова проявлен в его романах с наибольшей глубиной в отражении психологической сложности человеческих отношений. В его романах нет и капли пошлости, лстящей читателю узнаванием банальных истин. Только суровая правда жизни. Инфантильному эгоисту Александру пылкость Тафяевой начинает казаться пресной, и он предает любовь. Круг человеческого несовершенства замкнулся.

Елизавета Александровна, жена Петра Ивановича, показана в романе привлекательным персонажем. Она лишена эгоистического самолюбования, в отличие от ее мужа не измеряет неизмеримое мерками дельца, способна на эмпатию и понимание внутренней структуры другой личности. Воплощая на сцене этот образ, Ирина Сидорова играет гранями органичной женственности.

Но лучшее, что есть в человеке, гибнет в столкновении с прагматикой, лишенной человеческого тепла. Мы помним, как в первой части спектакля Петр Иванович признается племяннику, что женятся «не по расчету, а с расчетом». Вряд ли Лиза была согласна на какую бы то ни было сделку, и эта новость в финале становится для нее ударом, по сути, направленным против самоуверенного Петра Ивановича. Ведь Лиза в его жизненном мире – носитель его собственной эмоциональной функции, вынесенной вонне. Насколько Адуев-старший научается любить? Ради чего продает завод? Чтобы спасти заболевшую от подавления свой чувственной природы Лизу или самого себя?

При чем тут Мендельсон

Отдельная удача в постановке – выбор музыкальной темы, акцентирующей смысл большой человеческой трагедии «без яда и кинжала, без пролития крови». Звук у Мендельсона отчетливо визуален. Слушая первую часть, мы буквально видим, как судьба гнет и сгибает в дугу музыкального протагониста, прорывающегося по кругу к какой-то своей цели – с каждым новым разом, будто из ниоткуда, набираясь новых сил. Возникает образ человека, идущего на зов своего творческого «я». Он гибнет, не выдерживая неравной борьбы с судьбой в финале «Неоконченной симфонии» Шуберта, он хватается за глотку судьбу у Бетховена. У Мендельсона он напевает свой путь – без надрыва, с отчаянием внутренней решимости. Сам Мендельсон, работая на износ, как известно, прожил мало, всего 38 лет. В одном из писем он признавался, что совершенство дается ему тяжело, вымарыванием



Е. Маркелова – Наденька, Н. Вашакидзе – Александр Адуев .
«Обыкновенная история». Театр «Сфера». Фото П. Капицы

едва ли не половины написанного. Свадебный марш из увертюры «Сон в летнюю ночь» стал, тем не менее, универсальной эмблемой европейской культуры.

Кульминация в спектакле – сцена крушения Александра как автора. Дядюшка зачитывает ему отзыв редактора литературного журнала, но, что интересно, в нем нет ни слова о чисто стилистических достоинствах текста. Редактор обрушивается на романтические клише, отравившие восприятие жизни молодого человека: «Писатель только тогда напишет дельно, когда не будет находиться под личным пристрастием». Это ведь отнюдь не «альфа» и «омега» писательского искусства, а всего лишь кредо литературного реализма. Обстоятельство это можно считать определяющим для понимания основного конфликта в романе. Был ли талантлив Александр, театральный зритель однозначно судить не может: возможность оценить его сочинения не дается. Елизавета Петровна доброжелательно упоминает о его неопытности, о неокрепшем даровании, которому нужна поддержка. Александр не кажется гением, но это не означает, что первый отказ в публикации закрывает перед ним дорогу в литературу. Тем не менее именно так расставляет акценты Петр Иванович. В этой сцене Ячевским ярко воплощена неприятная ограниченность человека, уверенного в своей правоте, когда у него на руках все козыри.



Д. Ячевский –
Петр Адуев,
Н. Вашакидзе –
Александр Адуев.
«Обыкновенная исто-
рия». Театр «Сфера».
Фото П. Капицы

В финале спектакля Адуев немного моложе Мендельсона последнего года жизни. Согласно роману, ему идет 35-й год. Примерно в том же возрасте в 40 лет, женился и его дядя. «Обыкновенная история» как история определенного толка личной несостоятельности – это и о нем, о человеке, вроде бы состоявшемся во всех отношениях. А вот чем завершится жизнь Александра? Что поймет в конце своего пути младший Адуев, женившийся по расчету ли, с расчетом, не суть важно, и забросивший творчество? Не покажется ли ему на смертном одре личным крушением его успех? Проявление на сцене этой психологической перспективы требует от актера не только таланта, но и личного опыта борьбы за подлинное самовыражение, за самого себя. Ослепительная молодость исполнителя главной роли в данном случае обстоятельство, скорее, неблагоприятное. Вашакидзе создает необходимое драматическое напряжение, но его переживаниям во второй части спектакля не хватает более убедительной индивидуальной окраски.

Таким образом круг замкнулся. Полюса поменялись. Оба Адуевых приобрели отрицаемый ими жизненный опыт. Хотел того или нет Гончаров, как романист он явно выходит за рамки национального контекста, проявляет общечеловеческий, философский смысл сюжета. «Все думают только о том, как жить. А зачем, никто не хочет думать», –

вопрос, сформулированный в «Обломове», проходит через все творчество писателя. Этот надысторический смысл «Обыкновенной истории» просматривается столь очевидно именно из зрительного зала, внутри которого время от времени движется круг. Древняя культура породила интересное понимание мира: единой магистрали не существует, она иллюзорна, каждый вертится в колесе сансары. Соппротивление материи частенько отбрасывает душу в бесконечный круговорот рождений и смертей. Возможно, древние смотрели на человека вполне реалистично, предлагая ему для полной реализации духовного потенциала постепенное восхождение. А теперь представьте, насколько требовательнее к человеку христианская культура. Духовное «я» должно быть раскрыто за одну-единственную жизнь... Чаще всего за одну жизнь человек умудряется стать Александром Адуевым, в русской классической литературе перерождающимся в чеховского Ионыча. Но есть в «темных царствах» и лучи света. Виктория Захарова и Дмитрий Новиков создают образы, внушающие оптимизм, противостоящие ярмарке тщеславия: такова пара – Евсей и Аграфена. Простые крепостные, слуги, звезд с неба не хватают, но взаимную любовь проносят через годы разлуки. Сценические образы вышли несколько лубочными, но уместно оттеняющими главный драматичный дуэт.

Умный зритель и умный читатель понимают обоих Адуевых, конечно, не как абсолютные жизненные модели, а как двух партнеров, высекающих в игре искру понимания: первые разочарования не повод сдаваться. «Надо вытерпеть», – великие слова, звучащие со сцены. Петр Иванович, получившийся у Д. Ячевского и образцом, и – что важно – искусителем, в итоге оказывается перед угрозой опустошения, жизненного банкротства. А зритель, посетивший спектакль, получает хорошую возможность свериться с внутренним камертоном; сравнивая себя с обоими, честно ответить себе на вопрос: «Камо грядеши?».

Валерия Гуменюк

Трагическая клоунесса

Олесю Железняк знают как великолепную комическую актрису и в первую очередь считают таковой. В наше время деление на трагиков и комиков считается устаревшим, и все же от стереотипов никуда не денешься.

Тем более что большинство знает актрису прежде всего по ее характерным ролям в кино и на ТВ, среди которых отчаянная начинающая певица Зоя в фильме «Ландыш серебристый» и Галя – простоватая подруга главной героини в «Моей прекрасной няне». Логично, что за удачными ролями на экране последовали приглашения в антрепризные проекты, а это в 95% комедии, тот материал, который гарантирует аншлаги. Хотя в родном «Ленкоме» одной из первых ролей актрисы была Неля в «Жестоких играх» Алексея Арбузова, реанимированных Марком Захаровым с новым составом. Спектакль был впервые поставлен в 1978 г., а в 1999-м, в новой версии, на сцену вместе с Олесей Железняк вышли Сергей Фролов, Дмитрий Марьянов, Константин Юшкевич. В этой постановке Железняк тоже играла смешную, угловатую, нелепую девчонку, но за комичностью скрывалась драма не пользующейся популярностью у парней девчонки, изо всех сил мечтающей о любви.

Художественный руководитель «Ленкома» Марк Анатольевич Захаров «рассмотрел» Олесю Железняк еще на вступительных экзаменах в ГИТИСе – и после окончания института зачислил в труппу. Казалось бы, завидная судьба – попасть в один из самых популярных театров страны! Но ее карьера здесь складывалась не слишком удачно, хотя нельзя сказать, что в начале она была обделена ролями: в репертуаре актрисы появились и Варя в «Вишневом саде», и Дуня Бурыкина в «Шуте Балакиреве», и другие роли – но в большинстве своем второстепенного плана. А молодым актерам всегда хочется работать, работать много, особенно когда есть силы. И, если в родном театре главных ролей не дают, но есть приглашения со стороны – отчего же не пойти и попробовать? Так и возникли те самые антрепризные проекты – возможно, не шедевры, но честные, как называют их актеры. Потому что схалтурить не получится – по реакции зрителя сразу понимаешь, верно сыграно или нет.

Кажется, что за последние три года «Ленком» решил компенсировать актрисе все то время, когда она искала счастья «на стороне». Помимо Кукушкиной в «Доходном месте» Островского (постановка Дмитрия Астрахана) – роли, соответствовавшей комическому амплу Олеси Железняк, пришла и другая – неожиданная, мощная, драматическая роль. Голду, жену Тевье в «Поминальной молитве», легендарном спектакле Марка Захарова, восстановленном Александром Лазаревым в 2021 г., актриса сыграла в очередь с Анной Большовой – обе создали два глубоких и разных образа. Вершиной роли Голды становится ее монолог-песня



О. Железняк – Люси Купер, С. Пиотровский – Джордж. «Последний поезд». «Ленком Марка Захарова». Фото из архива театра

перед смертью, который Железняк не играет, а проживает всем своим существом.

Возможно, эта работа в какой-то мере и проложила путь к дальнейшим ролям. С сентября по декабрь 2022 г. Железняк выпустила три премьеры, две – в «Ленкоме Марка Захарова» и одну – в Московском драматическом театре на Малой Бронной, тем самым продемонстрировав, какой нерастроченный потенциал скрывается в одной из самых востребованных (без шуток) театральных актрис России. Ее график, московский и гастрольный, расписан на полгода, а то и на год вперед, она выходит на сцену чуть ли не каждый день. Тем не менее, в нем нашлось место для репетиций, для работы над неожиданными, новыми образами.

Забавно, но две из вышеупомянутых ролей предназначены для, мягко говоря, возрастных актрис, в число которых Олеся Железняк точно не входит. «Последний поезд» поставлен Антоном Яковлевым по пьесе Сергея Плотова, который взял за основу сценарий Виньи Дельмар «Дорогу завтрашнему дню», хорошо известный российскому зрителю по спектаклю «Дальше – тишина». В легендарной постановке Анатолия Эфроса супружескую пару играли Ростислав Плятт и Фаина Раневская, в спектакле Антона Яковлева – Виктор Раков и Олеся Железняк (в составе с Анной Якуниной). Сложно выходить в роли, воплощенной на



О. Железняк – Люси Купер, В. Раков – Барклея. «Последний поезд». «Ленком Марка Захарова». Фото из архива театра

сцене великим актером, да еще в таком материале, который, кажется, не предусматривает широты трактовок. Однако Олеся Железняк удалось не повториться – и создать свою героиню.

Антон Яковлев намеренно взял на главные роли исполнителей, которые значительно моложе своих персонажей. Режиссеру не хотелось, чтобы у зрителя возникало чувство жалости, связанное в первую очередь с возрастом героев, – тогда дети, довольно жестоко поступившие с пожилыми родителями, точно выглядели бы монстрами. Антона Яковлева интересовало другое: тонкая тема отношений отцов и детей, усложненная злополучным «квартирным вопросом».

По сюжету супружеская пара Барклея и Люси Купер оказывается на улице: они не в состоянии выплачивать кредит за дом. Взрослые дети – их у Люси и Барка четверо – решают «поделить» родителей, пока не придумают, что делать дальше. Мать забирает к себе старший сын Джордж, живущий вместе с женой и 16-летней дочерью, отец уезжает в другой город к одной из дочерей. Однако горячо любящий жену Барк заболевает в разлуке – и дети решают отправить его к другой дочери, в Калифорнию, где климат лучше. Но для Люси там места нет – и она добровольно отправляется в дом для престарелых.

Чета Куперов в этом спектакле чем-то напоминает паруклоунов: Барклея Виктора Ракова, видимо, чтобы скрасить горечь от неустроенности,



«Последний поезд». «Ленком Марка Захарова». Сцена из спектакля.
Фото из архива театра

то и дело отпускает шутки и показывает фокусы, которые кажутся его детям неуместными. Люси – Олеся Железняк с восторгом принимает любые причуды своего супруга, так и лучась оптимизмом, и в финале, дабы не отставать от Барклея, даже делает колесо. Глядя на них, понимаешь, почему эта пара вместе: он – чуть мрачноватый, но с ироничным взглядом на жизнь, она – сама радость, уют и тепло. Тепло, которое оказывается ненужным ни старшему сыну, ни его жене, ни внучке: все слишком поглощены делами, и мать, пытающаяся встроить свой уклад в чужую жизнь, оказывается лишней.

Многие героини Олеси Железняк подкупают искренним простодушием и в то же время жизненной практичностью, даже домовитостью, в чем, наверное, и кроется секрет их обаяния. Эти качества, пожалуй, свойственны и тем трем персонажам Железняк, о которых идет речь в этой статье. Люси Купер – не исключение. Кажется, что она искренне не понимает, что своим присутствием и комментариями мешает невестке Аните (Анна Большова) проводить уроки игры в покер, не улавливает тонкие намеки, что ее болтливость неуместна на праздновании дня рождения сына. В то же время чуткость не подводит ее: в ключевой момент, подслушав разговор сына и невестки о том, что с рождением второго ребенка в доме будет мало места, Люси опережает сына, спасая своего любимого Джорджа от трудного разговора, и заявляет, что лучший для нее выход – это жить в доме престарелых, «ведь это так удобно».

Сцена выстроена так, что зритель может наблюдать за Люси во время разговора Джорджа и Аниты, уговаривающей мужа поговорить с матерью. Железняк ни жестом, ни выражением лица не выдает той драмы, которая разворачивается в душе ее героини. Своих чувств она не покажет и во время разговора с сыном – останется для него доброй, любящей матерью. Только в говорящих глазах актрисы можно прочитывать ту боль, которая скрывается за внешним спокойствием, да еще, пожалуй, ощутить ее по тому, как крепко, судорожно Люси обнимает сына – возможно, в последний раз.

Олесе Железняк свойственен удивительный дар с легкостью переходить от смешного к трагическому, буквально в доли секунды по одному только взгляду внимательный зритель считывает всю глубину драмы ее героини. Так происходит и с Лидией Васильевной в «Старомодной комедии», и с Кручининой в «Без вины виноватых». Оба эти спектакля поставил Роман Самгин, которого с Железняк связывает не только многолетнее знакомство и совместная работа, но и редкое взаимопонимание, о чем сама Олеся не раз говорила в интервью. Они оба – из мастерской Марка Захарова, вместе выпустили не один спектакль, хорошо понимают друг друга.

«Старомодная комедия» Алексея Арбузова в «Ленкоме Марка Захарова», поставленная Самгиным, не только пронизана ностальгией по советским временам, но и остро созвучна современности: война оставила отпечаток на судьбах обоих героев. Их встреча происходит в доме отдыха на прибалтийском побережье: Лидия Васильевна – чудаковатая отдыхающая и Родион Николаевич – солидный главный врач санатория. На Лидию Васильевну поступают жалобы: то она громко читает стихи, то громко поет ранним утром, то бегает ночью на море – одним словом, нарушает порядок. Родион Николаевич пытается уговорить эксцентричную даму, однако теряется под неожиданным напором ее жизнелюбия и любопытства. Словесные пикировки героев постепенно перерастают во взаимный интерес, а затем – в притяжение двух одиноких людей, в чем они не торопятся признаться друг другу.

Рефреном постановки Романа Самгина становится песня «Голубка моя», и неспроста: Лидия Васильевна Олеси Железняк действительно напоминает странную, яркую, смешную птицу, которая боится замолчать хоть на мгновение, иначе в наступившей тишине ей придется встретиться лицом к лицу с одиночеством в таком огромном, не всегда дружелюбном мире. Ее экстравагантность подчеркивают и причудливые



О. Железняк – Лидия Васильевна. «Старомодная комедия».
«Ленком Марка Захарова». Фото из архива театра

костюмы Ирэны Белоусовой, расцветкой и покроем намекающие на то, что героиня работает в цирке. Любопытно, что цирковая, клоунская тема героини Железняк в «Последнем поезде» словно оказалась подхваченной в «Старомодной комедии». Родион Сергеевич в исполнении Игоря Бочкина – полная противоположность своей партнерше: нахолившийся, сдержанный, даже нелюдимый, отгородившийся от всего остального с помощью работы, закрывшийся от действительности в уютном домашнем уголке.

Игра актеров в этом спектакле тоже напоминает дуэт клоунов, Рыжего и Белого: комедийная, гротесковая игра Олеси Железняк оттеняется сдержанной, психологической манерой Игоря Бочкина. У нее после шутиливой тирады могут моментально брызнуть слезы из глаз, а его показной колючий нрав вдруг исчезает, обнажая почти детскую растерянность.

Герои, каждый по-своему, избегают взаимодействия с окружающей их реальностью. Потому что много пережито, и открыться в этом совсем непросто, а допустить друг друга в свой мир, обнажить душевные раны – еще сложнее.

Интересно наблюдать, как меняется Лидия Васильевна от сцены к сцене. Вначале она – странноватая тетка в мягкой панамке и спортивном костюме, надетом прямо на платье в простоватый цветочек, явно не вызывающая у героя Игоря Бочкина ничего, кроме раздраженного



О. Железняк – Лидия Васильевна, И. Бочкин – Родион Николаевич.
«Старомодная комедия». «Ленком Марка Захарова». Фото из архива театра

недоумения. Она выглядит совсем не романтической особой, которой свойственны лирические порывы – как чтение стихов вслух по утрам или любование луной. Ее скорее можно считать дамочкой с заскоками. Но по мере развития сюжета героини все больше сближаются, и с каждым из них происходят перемены. В один прекрасный день она принесет ему в больницу домашней еды, и одета уже не в аляповатое платье в ромбик, но специально, чтобы произвести впечатление, в легкое белое. А вместе на танцы они пойдут уже в элегантных вечерних костюмах.

Самое важное в этом спектакле так и остается недосказанным, лежащим за пределами текста, но зрителю все понятно без слов – по взглядам, по созвучию актеров в молчании, по жестам, по маленьким деталям... Например, после откровенного, неловкого рассказа Лидии Васильевны о своей нелегкой судьбе, Родион Николаевич молча, нежно поправляет шаль, спадающую с ее плеч. После чего она гневно вскакивает: «Вы жалеете меня, что ли?».

Тема трагической клоунады в творчестве Олеси Железняк достигает своего апогея в следующей постановке Романа Самгина. «Смейся, паяц, над разбитой любовью!» – такой эпиграф можно поставить к той версии пьесы Островского «Без вины виноватые», которая вышла прошлой зимой в Московском драматическом театре на Малой Бронной. В этом спектакле много «пасхалок», то есть отсылки к прошлым совместным



О. Железняк – Кручинина. «Без вины виноватые». Московский драматический театр на Малой Бронной. Фото из архива театра

проектам режиссера и актрисы: Железняк играет Кручинину, гастрольную звезду, посетившую провинциальный городок, – а сама Олеся приглашена на Бронную из «Ленкома», и когда-то она уже выходила на эту сцену в роли артистки – Адриенны Лекуврер, и тоже в спектакле Романа Самгина.

Кажется, что перед нами – классический Островский, особенно после почти лубочного пролога, в котором разбивается сердце юной Любви Отрадиной и, как думает она сама, умирает ее маленький сын – все эти события разыгрываются за двадцать минут на фоне нарочито ярких, искусственных кустов сирени. Но вот цветы «разъезжаются», и перед зрителем открывается почти пустая сцена, с декорациями, условно обозначающими место действия – гостиницу, сад и т.д. Время не указывается ни режиссером, ни художником-постановщиком явно, но кажется, что все происходит в эпоху расцвета немом кино, с его преувеличенными страстями.

В Кручинину–Железняк все немного чересчур. Она появляется на сцене в роскошном пальто, надетом на черное, с длинным подолом, платье, и с оранжевой меховой горжеткой, накинутой на плечи. Роман Самгин решил рискнуть: вместе с Олесей Железняк он ушел от привычного образа трагической актрисы, какой обычно представляют главную героиню пьесы Островского. Они предложили свой, гротесковый, нестандартный вариант. То, что эта Кручинина – своеобразна, сразу

понятно по ее прическе – вздыбленным (от горя, конечно же) к небу волосам (во втором действии на актрисе – такой же вздыбленный, но уже не черный, а белый парик, вызывающий воспоминания о фильме «Раба любви» – снова тема немого кино). Ключом к образу Кручининой–Железняк становится фраза «Я странная». Странная – в проявлении чувств, в реакциях, в чрезмерной экзальтации. Ну как, думаешь, можно сыграть Кручинину комически? Можно, если это Олеся Железняк. Когда ее героиня рассказывает Дудукину (Владимир Яворский) о болезни ребенка и своих страданиях, то буквально впадает в экстаз: кажется, что Кручинина–Железняк пошла в актрисы от нехватки острых переживаний в реальной жизни. Да и мы ведь ходим в театр (кино) ради эмоций.

О мастерстве, с которым актриса переключает эмоциональные регистры, мы уже говорили в связи с «Последним поездом» и «Старомодной комедией», но в «Без вины виноватых» актриса делает это виртуозно, и совершенно незаметно, когда, в какой момент происходит молниеносный переход – как на «американских горках». Только что ее героиня наигрывала, явно упиваясь, даже подпитываясь пережитыми страданиями, и вдруг, в ту же секунду, ее горе становится неподдельным, – нет, даже не так: глубина ее настоящего горя словно прячется за преувеличенным, показным, сыгранным на публику.

Конечно, Григорий Незнамов – абсолютный «собрат» Кручининой, точно так же страдающий из-за несчастной судьбы и потому имеющий потенциал талантливого трагика – прекрасная работа молодого актера Андро Симонишвили. Их диалог с Кручининой о материнской любви и сестрах милосердия напоминает захватывающий поединок: кто кого переплюнет по степени драматизма, кто перещеголяет по накалу страстей?

Роль в пьесе Островского венчала прошлый сезон Олеся Железняк. Три спектакля – на первый взгляд такие разные: американская социальная драма, мелодрама Арбузова и, наконец, классическая трагикомедия Островского.

Однако, три персонажа, сыгранные Олесей Железняк, словно три грани одной женщины, по-детски стремящейся быть счастливой, теряющей свое счастье и вновь его обретающей. Эта женщина не боится быть смешной и искренней, не боится быть собой – может быть, именно в этом заключается главный секрет зрительской любви к актрисе. Ее героини близки и понятны каждому – ведь все мы хотим быть счастливы, оставаясь самими собой.

Екатерина Омецинская

Сладкоголосая птица «Субботы»

Творческий портрет петербургской актрисы
Софьи Андреевой

На сцене – невероятно женственная, привлекательная особа. Огненного цвета лента в рыжих с начесом волосах, ярко-красная помада на губах, идеальные черные стрелки на веках, черное платье «а ля 1950-е» с юбкой-колоколом, сияющие красным огромные горошины бус на шее, алые туфли на каблучке. Дама с горделивым достоинством садится на высокий стул, расправляет пышные складки платья, крутит ступней в броской обуви, щурит глаза, вглядываясь в нечто, не видимое зрителю. Можно ли такую не любить?



С. Андреева – Женщина.
«Скамейка». Санкт-Петербург-
ский государственный театр
«Суббота».
Фото В. Васильева

Стопроцентная представительница своего пола в грустной комедии стиля стендап (гельмановская «Скамейка» режиссера Татьяны Ворониной) – это актриса Софья Андреева, безусловная звезда сегодняшнего Санкт-Петербургского государственного театра «Суббота». Ее героиня, обезличенная автором пьесы до местоимения Она, собирательна, а потому так откровенна. Она – все женщины, имеющие право на счастье, хронически «обламывающееся» прямо у них в руках. Она вышла на очередную охоту за этим счастьем, а потому голос ее чист и звонок, словно звук «поющего» бокала, по краю которого Она расслабленно водит пальчиком. Но старательно создаваемую благодать женского образа легко разрушить. Услышав от случайного кавалера заведомую ложь, Она сжимает руки в кулаки, прекрасное лицо актрисы ожесточается, в голосе, затягивающем песенное «На тебя обиделась...», появляется джазовая хрипотца. Но и это – не конкретная одиночка по имени Вера, а «все женщины сразу», которые наверняка знают, что каждый вечер во всем мире десятки тысяч мужчин обманывают десятки тысяч женщин, но ежевечерне ищут в городских парках свои судьбу и счастье...



С. Андреева – Авдот. «Ревизор». Фото М. Григорьева

Андреева не имеет амплу и умеет носить костюмы любой эпохи (что сегодня тоже редкость). Она не боится быть смешной и частенько иронизирует над своими персонажами. Ей по силам быть брошенкой, угловатым подростком-мальчишкой, правильной девочкой-пионеркой, вульгарной бабищей с полицейскими погонями, актрисой «на вольных хлебах» и даже существом среднего рода, как в спектакле «Ревизор».

В постановке Андрея Сидельникова по гоголевской пьесе действие перенесено в наше недавнее прошлое, обострено, герои осовременены, некоторые из них лишены пола, прописанного в оригинальном тексте. Среди персонажей есть и нововведение – изнервленное до тиков, лишенное гендерной идентичности существо. Это практически бессловесный/ая Авдот/Авдотья, совмещающий/ая за одно жалованье секретарский труд в городской управе с домашней работой в апартаментах городничего и порой даже не успевающий/ая переодеться «к месту». Персонаж, которого нет в классической пьесе, но без него причины и суть коррупционного шабаша были бы не столь очевидны. Мелкая рябь шагов, каждый из которых – с оглядкой (как бы чего не вышло!), зажатогорбленные плечи маленького чиновника (хоть бы не заметили!),



В. Ледовских – Холден у психоаналитика, С. Андреева – Холден в Нью-Йорке.
«HOLDEN». Фото А. Иванова

«маскировочные», скрывающие подлинные эмоции щеткообразные усы, которые клеятся в соответствии с координатами и обстоятельствами пребывания героя/героини (лучше бы не узнали вовсе!)... Что-то неуловимо знакомое есть в том, как Андреева постоянно проверяет ладонью сохранность и гладкость своей набриолиненной прически. Ба, да это «улучшенный» вариант коллаборациониста Марка Бермана из ленты Этторе Сколы «Бал»!

В сидельниковском спектакле герой Андреевой – носитель смыслов. Его присутствие дает четкое понимание того, что обманное равновесие лихого провинциального разгула, закручивающегося в спираль, явно нарушено явлением Хлестакова. Кто-то ему привычно взятки дает, а кто-то ведь и в открытую жалуется... Выживаемость распоротой изнутри системы под вопросом. Спасутся вовсе не сильные мира сего, привычно откупающие свои грехи у петербургского ревизора деньгами. Спасение – перспектива приспособленцев, действующих с оглядкой авдотов и авдотий. У этих коллаборационизм – в крови: главное – выжить любым способом. А уж там найдут, кому прислуживать: с оглядкой, мелким шагом, согбенной спиной и в полуприседе – «по Андреевой».



В. Демьяненко – Джордж Гиббс, С. Андреева – Эмили Уэбб. «Наш городок».
Фото М. Григорьева

В постановке Романа Габриа «HOLDEN» актрисе достаются две роли: «Холден в Нью-Йорке» – одна из ипостасей главного героя, и Санни – проститутка по вызову. Режиссерская инсценировка по мотивам романа Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» предполагает раздвоение героя. «Холден у психоаналитика» в исполнении Валерии Ледовских – женоподобная неженка. А Софья Андреева в роли «Холден в Нью-Йорке» превращается в настоящего мальчишку: в речах и повадках, интонациях и манере носить брюки, вставать и садиться. Жесты парнишки отрывисты, голос звучен, но словно сорван. Он запросто ковыряет в носу, вечно засовывает руки в карманы, бравада у него и в словах, и в движениях. Оба Холдена – продолжение друг друга, они почти постоянно находятся в диалоге, если ходят вместе, то шаг в шаг. Двойственность героя – предвестник нервного срыва, развитию которого послужит калейдоскоп событий после самовольного убийства героя из школы Пэнси.

Возрастная чувствительность, нежность души Холдена–Андреевой не очевидны. Но они обостряют его восприятие, открывают ему глаза на несправедливость, лживость, ожесточенность мира людей. Выдержать первый удар под дых без потерь может далеко не каждый подросток.



С. Андреева – Вера Меринова. «Недопёсок Наполеон III».
Фото А. Иванова

Габриа недаром поручает актрисе и роль уличной девицы Санни, которую герой в порыве бравлады заказывает у сутенера. Андреева награждает эту вульгарную особу акцентом, создавая безнадежный, мигрантский бэкграунд персонажу. Ее Санни для Холдена – живой и страшный пример того, что внешний мир может буквально и фигурально изнашивать, растоптать, купить любого человека, навязать ему жизнь, в которой ни за что нельзя будет отвечать самому. И это лишь один из моментов болезненного приобщения к миру взрослых.

Герою Андреевой страшно и одиноко. Холден все время хочет пожаловаться кому-нибудь на рождающееся ощущение безысходности. В разговоре с незримой подружкой Салли в его голосе слышны интонации жалости к самому себе, такому маленькому по сравнению с большими проблемами взросления. И, когда психоаналитик даст ему самый простой совет «Потерпи!» (подростковость проходяща!), Холден разрыдается словно дитя. Оказывается, то, что мнится катастрофой, не навсегда. Это просто надо пережить. Оказывается, можно надеяться на «свет в конце тоннеля». Природа мудра: как она вычеркивает из памяти женщины боль рождения ребенка, так она вымарает подростковые боли и фантомы...



С. Андреева – Пятница. «ВЕЩЬ». Фото А. Иванова

Детских и подростковых ролей на счету Андреевой немало. Так, ее благовоспитанный чертенок Эмили Уэбб из постановки Александра Кузина «Наш городок» (по пьесе Торнтон Уайлдера) смешно «петушит» голосом, улит глаза и зажимает губы, как делают все дети, когда настаивают на своем, очень характерно дуется на родителей, специально не смотрит на мальчишку, к которому неровно дышит. Тем интереснее ее превращение в прекрасную молодую женщину Эмили, прожившую мало и постигшую лишь после смерти ценность бытия.

Совсем не похожа на подростка Эмили разумница и общественница Вера Меринова, одна из персонажей спектакля «Недопёсок Наполеон III», который поставлен в «Субботе» режиссером и актером труппы Владимиром Абрамовым. Повесть писателя Юрия Коваля «Недопёсок» впервые была опубликована во времена моего детства, в далекие 1970-е. Речь в ней идет о советском зверосовхозе, и вся атмосфера рассказа о сбежавшем из-под казенного надзора голубом песце, привеченном дошкольником Серпокрыловым, пронизана духом времени, трудно передаваемым в нынешних условиях. Множественные клише, навязанные за три десятилетия работой СМИ, все реже позволяют нынешнему активному поколению актеров отдавать себе отчет в том, что и



С. Демин-Левийман – Цацки, С. Андреева – Мамаша. «Цацки идет в школу». Фото Д. Дубинского

«совки» были людьми. Но Андреевой стереотипы не страшны. Ее Вера Меринова, «большая девочка, которая училась во втором классе»¹, не просто ловко носит коричневое форменное платье родом из прошлого века. Лямки дополняющего его черного передника она поправляет настолько узнаваемым, типичным движением, что кажется, будто за плечами молодой актрисы стоят все десять лет обучения в советской школе. Вере–Андреевой не надо объяснять «что такое хорошо, и что такое плохо». Перед зрителями возникает выверенный до мелочей образ положительного ребенка времен застоя. С такими не бывало проблем. Такие гордо носили галстук и само звание «пионер», дававшее право на поступок. Пусть старательная и исполнительная девочка Вера порой подтормаживает, словно компьютер, загружающий информацию (в такие моменты лицо актрисы мгновенно преобразуется в маску «скрип мысли»). Пусть она грубовата в движениях и речах. Пусть как большинство младших школьников «разболтана» в плечевом поясе и скособоचना. Зато Вера – хороший товарищ и миротворец, не дающий директору зверофермы обидеть дошкольника Серпокрылова. Слова «Нехорошо, гражданин» произносятся Андреевой, играющей восьмилетнего ребенка, осуждающе, в тональности, не допускающей возражений



С. Андреева – Беатриче,
Е. Чмеренко – Бенедикт.
«Много шума из ничего».
Фото В. Васильева

со стороны взрослого. А все потому, что этот прямолинейный ребенок убежден в непогрешимости и правильности своих суждений и не представляет себе иной реальности, кроме честной и справедливой. Особенно в отношении тех, кто нуждается в защите здесь и сейчас. Неважно, кто это – песец, которого могут пустить на воротник, или спасающий его малыш. И эта же Вера, не побоявшаяся пожилого начальника, оказывается... вовсе не уверена, что так же значима в глазах взятого ею под крыло дошкольника. Перед Серпокрьловым Вера–Андреева делает «руки в боки» и кособочится сильнее обычного, занимая в пространстве места побольше. Хотя следом, вполне по-взрослому, деловито протягивает конфетку запихвающему себе в рот «секретную записку» Серпокрьлову – в заботе, чтобы тот хорошо зажевал общую тайну недопёска...

Партнером Андреевой по спектаклю «Недопёсок Наполеон III», как и по «Нашему городку», является Владислав Демьяненко (дошкольник Серпокрьлов, Джордж Гиббс). Актерский дуэт ярко заявляет себя во

многих спектаклях «Субботы»². Так, в постановке Андрея Сидельникова «Вещь» по пьесе «Бесприданница» Александра Островского именно эта пара является *mica salis*³ спорного спектакля и в полной мере позволяет Андреевой проявить не только игровую природу своего таланта, но и умение чувствовать партнера, откликаться на каждое его импровизационное предложение.

Явление дуэта в спектакле рождено исключительно режиссерской волей. Отправной точкой в этом решении становится герой классической пьесы – Робинзон, актер, прибывший в Бряхимов с Паратовым. Сидельников «раскладывает» роль Робинзона на две составляющие – Робинзона (Владислав Демьяненко) и Пятницу, которую играет Андреева. Оба героя – Актеры Актерычи, с потрохами купленные Паратовым в качестве шутов. Отключенные от мира вне желаний хозяина они всегда готовы к игре –идеально считывают партнера, мгновенно ловят его малейшее движение. Работа в паре для них привычна, она – их хлеб, их смысл жизни. Эти шуты не глупы, но прекрасно понимают, что платят им за то, чтобы они были безмолвны и забавны. Сама их артистическая природа не позволяет им секунды прожить без «фантазии на тему»: то парочка в удовольствие изображает китайских болванчиков, то утрирует чопорных англичан...

Перенос действия в современность позволяет «ангажированным» актерам изобразить даже пародию на дуэт Клэр и Соланж из знаменитой постановки «Служанки» Романа Виктюка (грим актеров почти соответствует оригинальному гриму из легендарного спектакля). Посмеиваясь над чужой гениальностью, шутовской дуэт Андреева – Демьяненко обнаруживает в персонажах не только талант снять пластическую кальку с прославленных исполнителей, но и знание мельчайших деталей объекта творческой насмешки. Пародийная, захватывающая сцена «Служанок» будет оборвана в момент – словно по щелчку комедианты «выбиты» из игровой стихии. Выпав из характерной пластики актеров Виктюка, которой была отдана до самозабвения, Клэр–Пятница–Андреева в секунду превращается... в нелепого, подбитого, хлопающего глазами вороненка. Она словно вывалилась из «гнезда» роли, утратив связь с реальностью, не понимая, за что с ней так поступили... Растерянность эта длится считанные секунды, и на лице Пятницы–Андреевой – уже новая, непроницаемая маска, скрывающая подлинные эмоции героини, вынужденной тешить своим божьим даром богатенького «папика».



С. Андреева – Беатриче. «Много шума из ничего». Фото Д. Василькова

При создании режиссером Юлией Каландаришвили спектакля «Цацки идет в школу» (по прозе шведской писательницы Мони Нильссон-Брэнстрем) перед Андреевой была поставлена непростая задача. Актриса, которой предстояло сыграть взрослого человека, в котором еще всю жив ребенок, успешно справилась с ней (оглушительный успех случился у постановки в обеих российских столицах несколько лет назад). Станислав Демин-Левийман и Софья Андреева – Цацки и его Мамаша, рассказывают про свое холостое житье-бытье, попутно изображая чуть ли не десяток персонажей. Перед зрителями – семейный дуэт, разыгрывающий сцены из непростой жизни первоклассника. Мамаша, она же Мария Грюнвальд, одетая во все черное – «косуху», джинсы, массивные босоножки на толстой платформе, привычно носит на голове подобие панковского «гребня» – является живой, творческой натурой. Героиня Андреевой играет в рок-группе «Шиповник» и относится к сыну как к младшему брату: чуть что, резвится с ним на пару. Мамаша запросто поет оперным голосом, изображая учительницу, радостно подхватывает идею Цацки про приручение женщины-обезьяны с другой планеты, всячески пытается развеселить сына, когда тот грустит. Чертежный треугольник в критический момент превра-

щается в ее руках в оружие, она может организовать дуэль скомканными бумажками, запросто забраться на стол или стул, задрать ногу выше головы, «зажечь» в танце на первой вечеринке, организованной Цацики. Известие о влюбленности сына Мамаша–Андреева принимает восторженным улюлюканьем и демонстрацией жеста «victory». Но видно, как старательно она порой подбирает слова, обращаясь к Цацики, как может быть серьезна, когда заявляет, что «никто никогда не смеет называть моего сына греческой мордой» или когда вопросы отпрыска коснутся личности отсутствующего в их жизни «отцаловца-каракатиц». И главное открытие спектакля, которое зрители делают благодаря игре Андреевой, очень важно: отношения детей и родителей обладают обоюдным воспитательным эффектом, это отношения роста, иначе они не имеют смысла...

В режиссерской работе Галины Ждановой «Много шума из ничего» по одноименной пьесе Уильяма Шекспира Софья Андреева – Беатриче, что прозывается Шпилькой, остряязыкая и напористая особа, антагонистичная главной героине. Актриса является на сцене без капли косметики, с взлохмаченной копной волос, на ней – невероятное сочетание брюк, майки, стилизованной под тунику, кожаного подобия брони на груди. Эта Беатриче, носящая грубые ботинки, ловко чистит апельсины и словно невзначай задает вопросы о едва интересующем ее Бенедикте. Она скорее мужеподобна, нежели женственна, неинтересна внешне, лишена очарования, груба и резка в интонациях, деловита в решениях и откровенно презирует мужчин, влюбленность в которых делает женщин слабыми. Словом, Беатриче невыносима – как большинство девиц на выданье. Хотя ее манера поведения – лишь защитный барьер, образ, который героиня использует ради соответствия среде обитания – некоему военизированному королевству, где нежности не в почете. Но стоит дать Беатриче–Андреевой шанс появиться на людях в облегающем красном платье до пят, умопомрачительных туфельках, единственной черной перчатке по локоть и с золотыми крыльями за спиной, дающими «отсвет» на лицо в виде солнечно-желтых теней и помады, в ней проснется яркое женское начало. В движениях появится страстность. В речах зазвучат кокетливые рассуждения про женское беззаботное сердечко и склонность к болтовне. Проявится скрытое до этого желание – немедленно очаровать кого угодно, да хоть самого принца Арагона, который тут же резюмирует: «До чего же живая де-вушка! Выдать бы ее замуж».

Цель будет достигнута: Беатриче и Бенедикта сведут сердцами. Влюбленная Шпилька становится чувствительна. Цинизм, служивший броней между нею и миром, покидает ее. В сцене, когда героиня Андреевой узнает о беде, случившейся с Геро, актриса буквально цепляется за стену, ища в ней точку опоры, которой больше нет в душе персонажа, изнеженного любовью и напуганного примером предательства. Беатриче узнала, что за любовь могут предать... Презрения к другим в ней больше нет – только к себе самой, такой сейчас уязвимой. Играя сцену признания в любви Бенедикту, Андреева буквально отплеывает слова, выталкивает их из себя силой, будто надеясь, что выплеснутая наружу слабость-любовь тут же покинет ее, а стойкость, которой не хватает ей для защиты Геро, вернется. Силы возвратятся, но по другой причине. После ответного признания Бенедикта на лице Андреевой отражается не просто воинствующая, а жизнеутверждающая удовлетворенность услышанным. Это отправная точка нового жизненного витка, на котором старая и новая Беатриче объединятся. Взаимность в любви возвращает ей решимость и уверенность, вдохновляет ее на пламенную речь, призывающую на подвиг Бенедикта, который стоит так близко, что нельзя до него не дотронуться, не погладить по голове, шее, плечам... И вновь воительницу сменяет женщина: напряжение в лице актрисы уступает место нежной уверенности и спокойствию...

Сложность героев Гельмана и Гоголя, Сэлинджера и Уайлдера, Шекспира и Островского, режиссерские подтексты, заложенные в них, дают огромный простор для актерской работы. Как говорится, сыграть сложного героя легко, а вы сыграйте примитив... Но Андреевой и примитив, основанный на простом наблюдении за жизнью, по плечу. В осовремененном до бандитских 1990-х варианте пьесы Джона Гея «Опера нищего», поставленном Петром Шерешевским на сцене «Субботы», актриса перевоплощается в «одноклеточное существо». Людмила Локтева – лейтенант полиции (тут у постановщика есть некоторое несовпадение: милиция стала полицией только в 2010-е гг.), но дело не в месте ее службы. Это просто распространенный типаж, не блестящий интеллектом, живущий в пределах животной, низменной основы. Даже инстинкт самосохранения не влияет на эту женщину в погонах, охваченную плотской страстью. Объектом ее «неземной любви» становится... главарь ОПГ, бандит Мишка Молотов по кличке Мэкки (вновь партнер Андреевой – Владислав Демьяненко), известный бабник.



С. Андреева – Певица. «Планета людей». Фото А. Иванова

Людмила, «украшенная» характерной дыблящейся челкой из 1990-х, порой «строжит» своего избранника, запугивая и шантажируя его (тут-то служебное положение – ее козырь), но млеет рядом с ним, вожде-ля и ревнуя до умопомрачения. Напускная строгость слетает с нее от одного только прикосновения любовника. Она разговаривает сиплым голосом, сыплет в речи штампами, не умеет анализировать происхождение своих проблем, топит их в бурных слезах и алкоголе и в итоге терпит любовный и карьерный крах на глазах зрителей, пораженных достоверностью и узнаваемостью персонажа.

Рассказывая о ролях Софьи Андреевой, невозможно не говорить о ее голосе. Узнаваемый его тембр, высота, полетность, оригинальная, придающая шарм мальчишечья хрипотца и, конечно, сила – огромное достоинство актрисы, которое многие режиссеры оборачивают в пользу спектаклей. Так, одна из последних премьер театра «Суббота» – «Планета людей» (Антуан де Сент-Экзюпери в «джазовой» интерпретации режиссера Андрея Сидельникова) – буквально создана для зрителей, желающих «послушать Андрееву». Актриса появляется на сцене в образе певицы кабаре, одетой в сверкающее серебром платье, смутно напоминающее великие платья Берто⁴, затем, во втором действии –

в длинном черном вечернем наряде, позже – в великолепной брючной паре. Она – не участник действия, но и не простой исполнитель. Она – внимательный слушатель, она – тот, кто резюмирует, обобщает происходящее на сцене или дает условный комментарий к действию, усиливая его эмоционально.

Согласно происхождению автора литературной первоосновы большинство музыкальных номеров (традиционно в «Субботе» на сцене работает живой оркестр) Андреева исполняет на французском языке, дающем волю певческой экспрессии. Экспрессия эта до поры глубоко скрыта в актрисе. Вокал раскручивает некую энергетическую пружину в этом хрупком существе. Голос, рождаясь, крепчая внутри Андреевой, выносит на своем гребне ее непокойную сущность. Сущность эта подчинена голосу полностью: он удесятерляет силы певицы, заставляет свою носительницу неистово танцевать (ни ритм, ни дыхание при этом не сбоят), пробуждает в ней чувственность, захватывает в плен сначала саму актрису, и лишь после – зрителей. Противостоять пленению невозможно: арабские мотивы в одном из номеров буквально превращают голос Андреевой в самум, сжигающий зноем страсти все на своем пути. И это исполнение обостряет ощущение ужаса от судьбы погибшего в пустыне Экзюпери...

Сегодня чудеса в актерской профессии, о которых некогда писала советский театровед Раиса Бенъяш, почти не встречаются. Индивидуальность как профессиональный признак – с входящими «в комплект» неповторимыми обликом, интонациями, узнаваемой манерой исполнения – уходит в современном драматическом театре на задний план. Слишком часто в нынешних спектаклях все роли – парад обезличенных исполнителей, создающих внешний, заданный режиссером рисунок, лишенный личностной основы и глубинного наполнения. Тем ценнее на этом фоне актеры, умеющие наполнить свои работы собственными, выстраданными смыслами, особыми чертами характера, подмеченными в иных людях. Сделать это так, что даже самая незначительная роль превращается в уникальный, запоминающийся образ.

Индивидуальность и невероятно широкие актерские возможности Софьи Андреевой неоспоримы. Она – ученица сразу двух мастеров, двух Владимиров – Михельсона, у которого она начинала обучение в СПбГАТИ (ныне РГИСИ) в конце 2000-х по специальности «артистка эстрады», и Норенко, в мастерской которого на Моховой актриса окончила курс «Артистка драматического театра» в 2015 г. Взяв ее в труппу, театр «Суббота»

за все восемь лет об этом решении ни разу не пожалел. Потому что каждый из двух с лишним десятков образов, созданных Андреевой на сцене театра «Суббота», – привлекателен для зрителей и профессионалов.

В наши дни необыкновенно ценна встреча с настоящим талантом – многогранным, непокойным, не признающим установленной для него кем-то «ниши», с талантом, стремящимся реализовать себя во множестве ипостасей. С таким талантом, как у Софьи Андреевой – заставляющим жадно смотреть на его плоды, охотно их анализировать и с удовольствием писать о них.

- ¹ Коваль Ю. «Недопёсок». Москва.: АСТ (Детское чтение), 2022. С. 41.
- ² В 2016 году Софья Андреева и Владислав Демьяненко награждены за работу в спектакле «Недопёсок Наполеон III» дипломом «За лучший актерский дуэт» фестиваля «Театры Санкт-Петербурга – детям» и в составе творческого коллектива спектакля стали лауреатами «Молодежной премии Санкт-Петербурга в области художественного творчества» в номинации «За достижения в области сценического творчества».
- ³ Изюминка, букв. «щепотка соли» (*лат.*).
- ⁴ Жан-Луи Берто (1907–1997) – голливудский художник по костюмам, дизайнер, создававший платья для Марлен Дитрих и Мэрилин Монро.

Константин Черкасов

Старые кони борозды не портят

Как и почему главными событиями прошедшего 247-го сезона Большого театра стали спектакли текущего репертуара? Верставшийся в атмосфере неподдельного нервного напряжения, он неоднократно переписывался.

Первый раз – вскоре после 24 февраля 2022, когда многие выдающиеся европейские дирижеры, режиссеры и хореографы решили отложить сотрудничество на неопределенный срок – в их числе Барри Коски («Фальстаф» Верди в совместной постановке с Фестивалем в Экс-ан-Провансе), Дамиано Микьялетто (макет радикально-минималистичного «Огненного ангела» Прокофьева был уже сдан), Кшиштоф Варликовский («Юлий Цезарь в Египте» Генделя, премьеру которого московский зритель должен был увидеть в июне сего года) и Кристофер Уилдон (балет «Питер Пэн» Джоби Тэлбота). Второй – после объявления в некоторых СМИ и телеграм-каналах «охоты» на востребованных российских режиссеров – особенно жаль «Трубадура» в постановке Романа Феодори.

На этом фоне мелкими проблемами смотрелись отказ в лицензии на прокат балета Ролана Пети «Юноша и смерть» (им предполагалось разбить строгую академическую программу из «Шопенианы» Михаила Фокина и Большого классического па из балета «Пахита» Мариуса Пети-па в редакции Юрия Бурлаки) и совершенная несостоятельность сценорафа Полины Бахтиной в области технологического производства декораций (макет балета Юрия Посохова «Пиковая дама» на музыку Чайковского в транскрипции Юрия Красавина неоднократно отправлялся на доработку).

Ужасно жаль балетов, так или иначе связанных с именем Алексея Ратманского: в силу разных юридических и этических обстоятельств из репертуара выпали любимые зрителями и балетной труппой «Светлый ручей» Д. Шостаковича, «Пламя Парижа» Б. Асафьева и, к самому большому сожалению автора этих строк, новая редакция «Жизели» А. Адана – конструкция безупречного вкуса, выстроенная с редким ныне чувством такта к историческому оригиналу, а также «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (в следующем сезоне выдающийся танцовщик Михаил Лавровский восстановит для Исторической сцены парадный спектакль своего отца Леонида Лавровского в большом сталинском стиле образца 1946 г.).

Благим начинанием 247-го сезона на бумаге выглядели две оперные премьеры: «Демон» А. Рубинштейна (дирижер – Артем Абашев, режиссер – Владислав Наставшевс) и «Аскольдова могила» А. Верстовского (дирижер – Иван Великанов, режиссер – Мария Фомичева); сочинения для русского оперного репертуарного театра вроде как легендарные, но никто (в т.ч. и в Большом театре) уже не знает, почему. «Демон» не шел больше 60 лет, «Аскольдова могила» – и того больше.



«Демон». Большой театр России. Сцена из спектакля.
Фото Д. Юсупова

Не повезло обеим.

За плечами режиссера Владислава Наставшевса два высококлассных оперных спектакля – «Искатели жемчуга» (Камерная сцена Большого театра им. Б.А. Покровского) и «Бал-маскарад» (Пермская опера). Но в случае «Демона» его концепция оказалась искусственной и неоригинальной (мир Тамары – Новая сцена Большого театра, а ее Демон – нарушитель спокойствия в лице мотогогонщика, плавно рассекающего на своем двухколесном друге по выстроенному на сцене амфитеатру из кресел, аналогичных местам в зале). На это можно не обращать внимания, поскольку хороший дирижер Артем Абашев заставляет зрителя видеть и слышать музыку без оглядок на некоторую «неповоротливость» самой партитуры (из исполнителей стоит выделить Анастасию Щеголеву – ее резковатое сопрано отлично подошло для экзальтированного образа Тамары).

Если «Демон» не оправдал возлагаемых на него надежд по стечению обстоятельств, то «Аскольдова могила» собрала на себя все «шишки» экстренного репертуарного планирования. Сложный, полузабытый, архаичный по литературному языку материал с большим количеством хоровых сцен, создававшийся в свое время под главную сцену Большого театра, был отдан пространству Камерной сцены и в непутевое ведение Марии Фомичевой – ученицы Георгия Исаакяна. Давать дебюты –



А. Щеголева – Тамара. «Демон». Большой театр России.
Фото Д. Юсупова

категорически важно, но при этом желательно учитывать сложность предлагаемого материала. К мнению коллеги-рецензента присоединяюсь, тактичнее сказать сложно: «Происходящее на сцене больше напоминает спектакли любительского школьного театра (входим в красивом костюме, что-то декламируем, поем, кланяемся и уходим) с его нарочитой наивностью, и это могло бы стать прекрасным ключом к решению всего действия (школьники по заданию учительницы решили представить забытую оперу русского композитора), но, к большому сожалению, режиссер предпочла поиграть в Верстовского всерьез, что превратило представление в набор ходульных штампов, начинающих утомлять буквально с первых минут»¹.

Эlegantным, профессиональным, но поверхностным в трактовке оказался лишь одноактный «Король» Умберто Джордано в постановке Юрия Муравицкого: вспомнить и рассказать о том, какой смысл имело это антифашистское сочинение во время режима Муссолини в Италии, решили в подробном сопроводительном буклете к спектаклю, но и только. В итоге *слишком* красивой пасторальной безделушке, оформленной в псевдобарочном стиле (сценограф и художник по костюмам – Петр Окунев), не хватило качественной музыкальной выделки: сильно редуцированный для миниатюрной ямы состав оркестра (как следствие, утрата насыщенной музыкальной фактуры) и отсутствие колоратурного



А. Цалити – Всеслав, Е. Семенова – Надежда. «Аскольдова могила». Большой театр России. Фото П. Рычкова

сопрано без явных технических вокальных проблем (опера создавалась под примадонну Тоти даль Монте) лишили зрителя полноценной возможности провести хотя бы приятный, ни на что не намекающий вечер в театре.

Недоумением сезона стали премьеры, отданные режиссерам музыкального театра: Георгий Исаакян по собственному желанию поставил «Луизу Миллер» Дж. Верди, Александр Петров по просьбе театра – «Бетриче и Бенедикта» Г. Берлиоза (дирижер – Жюльен Салемкур). Уважаемые мэтры поставили, к сожалению, крайне неудачные спектакли. Георгий Исаакян решал загадку «несоответствия драматургической функции и реального звучания хора»², в результате чего молодой продавщице-консультантке – так выглядит в постановке Луиза – слышатся голоса из ниоткуда (на деле – с первого яруса, что существенно усложнило жизнь музыкальному руководителю постановки Эдуарду Топчану). Зачем нужен «эффект аутодафе»³ в безликом строительном гипермаркете? И это не единственный из множества возможных риторических вопросов, главный же – каким образом из захватывающих жесткой и жестокой драмы Ф. Шиллера и музыки Верди (композитор обращался к Сальваторе Каммарано с просьбой оставить в либретто «больше Шиллера») получился идеальный образец просроченной на 15–20 лет «режоперы». Формально простроенные и не имеющие под



Д. Дулаев – Король. «Король» У. Джордано. Большой театр России.
Фото П. Рычкова

собой какого-либо психологического наполнения мизансцены наводят на зрителя скуку, которую не могут развеять ни приличный состав исполнителей, рассеянный по двум составам (романтическая Екатерина Морозова – Луиза, хищная и бойкая Алина Черташ – *la femme fatale* Фредерика, достойный вердиевский баритон Эльчин Азизов – старик Миллер), ни обнадеживающая поначалу работа Эдуарда Топчяна – увертюра действительно была *сыграна!* Энергетика артистов и музыкантов не смогла придать импульс тяжелому, вязкому и лишённому серьезного смысла действию.

На контрасте с ним – «Беатриче и Бенедикт» (литературный первоисточник – «Много шума из ничего» У. Шекспира), сочинение позднего Берлиоза, созданного им по лекалу *opéra comique*. Эти два слова стали «смертельными» для, казалось бы, многоопытного Александра Петрова: за два месяца репетиций ему так и не удалось научить молодых, небесталантных и хорошо поющих оперных артистов (в спектакле участвуют Альбина Латипова, Екатерина Воронцова, Бехзод Давронов, Василий Соколов) с легкостью чередовать вокальные французские и русские разговорные номера. Спектакль стал испытанием и для звукорежиссеров – задача включать микрофоны во время диалогов и выключать во время пения кажется несложной только на письме. В остальном же добродушная комедия положений превратилась в плохо склеенный



Е. Морозова – Луиза. «Луиза Миллер». Большой театр России.
Фото Д. Юсупова

комический фарс с оттенком грубого, дешевого солдафонского юмора. *«Мы настаиваем на том, что в рюкзаке у Бенедикта лежит роман Хемингуэя “Прощай, оружие!” и бутылка виски»⁴.*

Начав с безрадостных новостей, перейдем к хорошим. Положение вытягивали сильные составы репертуарных спектаклей. К таковым можно причислить «Царскую невесту» Н. Римского-Корсакова, в которых дебютировали на московской сцене в партии Грязного Владислав Сулимский и Алексей Марков, российские баритоны мирового уровня, востребованные и в нынешней политической ситуации в Северной Америке и Европе; «Дона Карлоса» Верди – в октябрьской серии спектаклей на одной сцене выступали Екатерина Семенчук (Принцесса Эболи), Василий Ладюк (Родриго, маркиз Поза), Нажмиддин Мавлянов (Дон Карлос), Ильдар Абдразаков (Филипп II), Станислав Трофимов (Великий инквизитор); «Лоэнгрин» Р. Вагнера, для которого театр смог подготовить два нестыдных состава, состоящих как из штатных артистов труппы (Эльза – Анна Нечаева и Анна Шаповалова, Ортруда – Мария Лобанова, Фридрих фон Тельрамунд – Александр Краснов, Генрих Птицелов – Денис Макаров, Королевский глашатай – Николай Казанский), так и солистов иных российских трупп. Лоэнгрин поделили между собой Сергей Скороходов (Мариинский театр) и Иван Гынгазов (Геликон-опера; первое исполнение), Ортруду – Юлия Маточкина (Мариинский



К. Кретьова – Мехмене Бану, Д. Савин – Визирь. «Легенда о любви». Большой театр России. Фото Д. Юсупова

театр; первое исполнение) и Зоя Церерина (Татарский академический государственный театр оперы и балета им. М. Джалиля). Украшением спектакля стал дебютировавший в партии Королевского глашатая Андрей Валентий, вызванный из Минска. Те же слова можно адресовать бывшему штатному солисту Большого Дмитрию Белосельскому – в роли Генриха Птицелова возвратившемуся (увы, только гостем) на родную сцену после пятилетней паузы.

Спектакль Франсуа Жирара, точная реплика которого идет в нью-йоркской *Metropolitan Opera*, перешел под музыкальное руководство Антона Гришанина, с чьим именем в какой-то степени связана эта вагнеровская опера на российских просторах – музыкальную сторону спектакля, которым он дирижировал в Челябинском театре оперы и балета в начале 2010-х, до сих пор вспоминают многие московские меломаны.

Хороши были и две серии показов «Травиаты» – за пультом встал главный балетный маэстро Большого театра Павел Клиничев, добившийся удивительного результата – певцы (Виолетта Валери – Венера Гимадиева, Ольга Пудова, Кристина Мхитарян; Альфред Жермон – Липарит Аветисян, Бехзод Давронов и наконец-то дебютировавший на 19-м году своей успешной карьеры в Большом театре Дмитрий Корчак; Жорж Жермон – Игорь Головатенко, Эльчин Азизов и



А. Путинцев – Спартак. «Спартак». Большой театр России.
Фото Е. Фетисовой

Владислав Сулимский) излучали ощутимое зрителями удовольствие от совместного музицирования с оркестром, динамический баланс и темпы которого были мастерски выверены.

В сезоне 2022/23 г. случилось несколько, не побоюсь этого слова, выдающихся балетных дебютов. Все – в условиях импортозамещения – в спектаклях, поставленных или отредактированных Юрием Григоровичем. Особо остановлюсь на двух.

Первый – Кристина Кретьева в партии Мехмене Бану («Легенда о любви» А. Меликова). Роль готовилась в авральном режиме (законы внутренней театральной дисциплины потребовали снять со спектакля ранее заявленных балерин), тем удивительнее, что на сцену вышла не просто танцовщица, грамотно воспроизводящая поставленные движения, но актриса, заявившая оригинальную трактовку – Мехмене Бану отчаянно не хочет отдавать свою красоту в обмен на избавление младшей сестры от смертельного недуга. На конфликте *формального* долга (царицам следует быть великодушными) и острейших подлинных чувств (платонических и физиологических), выраженных сопротивлением в ломаном истерическим гневом – выстроена роль новой Мехмене Бану.

Второй – Алексей Путинцев в партии Спартака («Спартак» А. Хачатуряна). Большой театр «не пускал» в спектакль новых исполнителей заглавной партии более шести лет – в последний раз в него вводил-

ся нынешний премьер труппы Игорь Цвирко. И вот – дебют, который заслуживает пристального аналитического внимания любого уважающего себя критика любого театрального «цеха». Никогда еще в новейшей истории Большой театр не знал Спартака-интеллектуала, гармонично сочетающего героическую отчаянность в призыве друзей-гладиаторов к восстанию, горькую обреченность в дуэтах с возлюбленной Фригией и стоическую выдержку в финальном поединке с римскими войсками под руководством полководца Красса. Добавьте к психологической разработке образа совершенную уверенность в собственных технических силах – и вы получите портрет, возможно, главного Спартака Большого театра 2020-х.

Таким был 247-й сезон Большого театра России. 14 сентября 2022 – 23 июля 2023.

- ¹ Ковалевский Г. Люди как куклы // *Петербургский театральный журнал* URL: <https://ptj.spb.ru/blog/lyudi-kak-kukly/?ysclid=llrz8qihnq69724951> (дата обращения: 22.08.2023)
- ² *Джузеппе Верди*. Луиза Миллер: [материалы к постановке / ред.-сост.: Т. Белова]. М.: Театралис: Литературно-издательский отдел Большого театра России, 2023. С. 25. (2022 / 2023; #13).
- ³ Из интервью режиссера. «Если Вы, закрыв глаза, слушаете музыку хоровых сцен, у вас будет ощущение чего-то космического, невероятного, на уровне сцены аутодафе в «Доне Карлосе». Цит. по: Георгий Исаакян. Суть театра – в человеке // *Джузеппе Верди*. Луиза Миллер: [материалы к постановке / ред.-сост.: Т. Белова]. С. 25. (2022 / 2023; #13).
- ⁴ Каприччио гения: впервые в России «Беатриче и Бенедикт» Гектора Берлиоза // Большой театр России. URL: <https://bolshoi.ru/news/premery/5266-kaprichchio-geniyavpervye-v-rossii-beatrice-i-benedikt-gektora-berlioz> (дата обращения: 22.08.2023)

Прах коммуникации

Два краеугольных камня творчества итальянского режиссера Ромео Кастеллуччи – трагедия и телесность. Несомненный представитель постдраматического театра, ни разу, однако, не упомянутый в русском переводе одноименного труда Ханса-Тиса Лемана, Ромео Кастеллуччи уже не одно десятилетие апеллирует к подсознанию публики и ведет сражения с театром повседневности. Антропологический пессимизм и шоковая терапия – его мировоззрение и его метод. Не столько провокатор, сколько неустрашимый экспериментатор, тяготеющий к запретным темам, исследователь темных сторон бытия, физиологии и тлена, не чуждый парадоксов, противоречий и игры на зрительских нервах, Кастеллуччи с самого начала своего пути и на всем его протяжении отказывается проводить грань между театром и современным искусством.



Ромео Каstellуччи. Фото С. Филиппова

Детство и юность Ромео Каstellуччи, сына учительницы начальных классов и шахтера, обращения к театру не предвещали. Он родился в небольшом городе Чезена итальянской провинции Эмилия-Романья, обожал животных (впоследствии стал приводить их на сцену и собрал огромную коллекцию голосов), работал на ферме и даже поступил в сельхозтехникум в расчете получить профессию агронома. Книги по истории искусства, принесенные в дом старшей сестрой, заставили повернуть в иную сторону. Со временем Каstellуччи окончил Академию изящных искусств Болоньи по специальности «сценография и живопись», где во время учебы вместе с однокашниками устраивал перформансы в галереях современного искусства: «Сначала они были очень короткими, потом разрастались во времени и пространстве, и вот в какой-то момент меня осенило: оказывается, я занимаюсь театром»¹. В перформансах принимала участие и Клаудиа Каstellуччи, сестра Ромео, с тех пор остающаяся его театральным соратником.

Отсутствие профессионального театрального образования Ромео Каstellуччи, как и некоторых других режиссеров, определяющих сегодняшний мировой театр, ничуть не смущает. Более того, он не без оснований утверждает, что современный театр «отменяет вековые критерии профессионализма», и добавляет: «У меня нет диплома театральной школы, я изучал историю театра самостоятельно – и мне это совершенно не мешает»².

При полном равнодушии к театральным предшественникам-соотечественникам – а Кастеллуччи почти с гордостью заявляет, что не видел ни одного спектакля Джорджо Стрелера и Луки Ронкони (не скрывает и своего неприятия классики итальянской оперы), – он, тем не менее, готов назвать имена повлиявших на него фигур, с оговоркой, что «не стал следовать их модели работы»: «Если брать гигантов, то это Беккет, Арто, Гордон Крэг, Станиславский. Ближе к сегодняшнему дню – Кармело Бене, однозначно Боб Уилсон, Ежи Гротовский...»³. Самым неочевидным в этом перечне видится Станиславский, тогда как «театр жестокости» Антонена Арто – первое, что приходит на ум в связи с ранними постановками Кастеллуччи. Неслучайно его создания определяли так: «У Кастеллуччи самый красивый и самый изобретательный, но и самый недобрый театр современности. Во всяком случае Люцифер в нем появляется куда чаще Всевышнего»⁴.

И действительно, в первом же показанном в России, вполне сюрреалистическом спектакле Ромео Кастеллуччи «Генезис (Книга Бытия) – из Музея снов» (поставлен в 1999 г., привезен Чеховским фестивалем в Москву на Всемирную театральную олимпиаду в 2001 г., на следующий год после получения режиссером премии «Новая театральная реальность») его занимал не столько Творец, сколько недоработки в акте творения, и как следствие – тот несовершенный мир, который мы имеем. Спектакль состоял из трех частей, и, как видно из названий – «Люцифер в лаборатории мадам Кюри», «Освенцим» и «Авель и Каин», демиургу в этой «книге бытия» места не нашлось. Зато оказался предъявлен падший ангел, он же выступал героем еще более раннего спектакля «Люцифер. Чем старше слово, тем оно глубже» (1993). В радикальном изобилии были представлены исковерканные страдающие тела, так что ассоциации с кунсткамерой возникали почти у всех писавших о спектакле. Именно тогда, комментируя показанное театальной компанией «Общество Рафаэля Санти» (*Societas Raffaello Sanzio*), Кастеллуччи произнес многозначительную фразу: «Генезис пугает меня больше, чем Апокалипсис»⁵.

«Общество Рафаэля Санти» (название подчеркивало в том числе итальянский характер объединения) было основано в Чезене еще в 1981 г. – двадцатилетним Ромео Кастеллуччи, его сестрой Клаудией, будущей женой Кьярой Гуиди и ее братом Паоло, и первое десятилетие полностью обходило стороной литературу, тем более драматургию, питая интерес разве что к мифам – скажем, древнеегипетскому об Исиде

и Осирисе или шумерскому эпосу о Гильгамеше. Автором сценариев постановок первых лет выступала Клаудия Каstellуччи, тогда и впоследствии отвечавшая еще и за хореографию. Категорически отторгавшие театральный нарратив члены «Общества» имели широкие интересы: «активно занимались исследованием ораторского искусства и риторики, живописи и скульптуры, интересовались фонологией, механикой, эндоскопической медициной, химией и бактериологией, а также миром звука: от григорианского хора до электронной музыки»⁶. Об их вкладе в дело молодых и рассерженных Ромео Каstellуччи вспоминает: «Иконоборчество, отрицание театра, праведное желание сжечь традицию, предать огню все, что росло на театальной почве, – из всего этого родилось *Societas Raffaello Sanzio*. Мы были одержимы поисками *tabula rasa*»⁷. Стремление разобраться с архивом традиции – что может быть естественнее для авангарда, и Каstellуччи далеко продвинулся на этом пути.

Лишь в 1989 г. чезенская театральная компания, поднявшая на флаг имя Рафаэля (настаивая на эталонности его творчества) и базировавшаяся на заброшенной фабрике, получила постоянную репетиционную базу – городской театр Командини.

Девяностые годы XX в. прошли у «Общества Рафаэля» под знаком битв с литературой, подчиняющей себе театр: «я последовательно занимался расшатыванием связей сцены и литературы»⁸. В спектаклях «Гамлет. Неистовая внешняя сторона смерти моллюска» (1992) или «Орестея (органическая комедия?)» (1995) Каstellуччи воспринимал Шекспира и Эсхила если не как врагов, то уж точно как противников, и безжалостно разбирался с их героями, относясь к первоисточникам, по собственному признанию, как к яду⁹. Тем удивительнее звучат более поздние слова режиссера: «У меня очень много кумиров в литературе. Я вообще парадоксальным образом ближе к литературе, чем к другим видам искусства»¹⁰.

Между тем ход режиссерской мысли в работе над очередным спектаклем и обликом мизансцены нередко направляет вовсе не текст, какого бы происхождения он ни был и как бы постановщик с ним ни общился, а то или иное явление живописи. Так происходило в 1990-х гг., скажем, при постановке «Орестеи», где многое определили «Герника» Пабло Пикассо и работы Фрэнсиса Бэкона, или в работе над «Генезисом», где отправной точкой послужила фреска Мазаччо «Изгнание из Эдемского сада»¹¹. Подобный принцип можно проследить в театре Ромео



«Человеческое использование человеческих существ».
«Электротheater Станиславский». 2015. Фото П. Антонова

Кастеллуччи и в дальнейшем, и в постдраме, и в опере, и это «целый проект переосмысления культурной парадигмы, в центре которой находится визуальный образ»¹².

Презрения по адресу литературоцентричного театра Кастеллуччи не оставляет уже несколько десятилетий. Он проводит жесткую границу между словом и текстом, поклоняясь первому, исследуя его, и бесконечно сомневаясь во втором: «Слово – атом человеческой жизни, обладающий сокрушительной силой. Текст же – нечто более внешнее, иллюстративное, не обладающее такой мистической мощью»¹³.

Подобного рода убеждение, очевидно разделяемое другими членами «Общества Рафаэля», привело к тому, что в середине 1980-х гг. ими была предпринята попытка обратиться к азам языка и изобрести новый – выстроенный Клаудией Кастеллуччи и названный *Generalissima* (общий или главнейший язык). Утверждалось, что хранителями этого языка были монахи, псевдосвященники выдуманной религии, основывавшейся на поклонении отрыву от реальности. В докладе о *Generalissima* разъяснялось: «В языке, на котором говорят в посюстороннем мире, доступен для использования уровень, где царит путаница и ложное богатство. На самом деле, на этом уровне существует множество

повторов и мало, чрезвычайно мало слов, которые позволяли бы сказать нечто определенное. *Generalissima* же основывается на четырех огромных ключевых словах, которые связаны со спрессованной мощью загробного мира. От этих 4 огромных слов – *agone*, *apotema*, *meteora*, *blok*^{*} – огромных, но однозначных, – происходят еще 16 слов: это слова II уровня, которые постепенно взрезают озоновый слой I уровня, поскольку они начинают описывать более подробно то, что уже следовало бы понять. <...> От этих 16 слов – к сожалению – происходят еще 80 слов <...> они еще дальше отстоят от 4 ключевых слов I уровня. Таким образом, чем дальше мы погружаемся в частности, тем сильнее утрачиваем безличность предельного субъекта, и тем двусмысленнее становятся слова. После 80 слов есть еще 400: это слова IV уровня. На этом процесс останавливается: загробное видение мира предполагает, что хотя эти 400 слов и снижают четкость I уровня, можно все же надеяться на улучшение. На IV уровне – за пределами всего – мы полностью погружаемся в логику улучшений»¹⁴. Корни рожденного мистификацией языка, таким образом, виделись Каstellуччи в загробном мире.

Впервые *Generalissima* был опробован в работе «Капут Некрополь» (1984). Актеры – не без трудностей – осваивали возникающий язык прямо перед публикой (премьера на Венецианской биеннале), складывая сообщения из минимума допустимых слов-атомов, приходя к всевозможным комбинациям четырех основополагающих¹⁵. Мучения в процессе такой коммуникации подводили обе стороны, и транслирующую, и воспринимающую, к мысли о том, что понимание, на пути все большей экономии средств при передаче многослойных смыслов, постепенно должно становиться эмпатическим. Позже Ромео Каstellуччи сформулирует, что задача театра – «прерывать коммуникацию и одаривать скорее некой формой откровения»¹⁶. В собственном творчестве, при всем рационализме, он явно придерживается этого убеждения и в какой-то момент обретает понимание критики: «Смысл, согласно Каstellуччи, невозможно определить, его можно лишь ощутить»¹⁷.

Столкнуться с языком *Generalissima* российскому зрителю довелось в «Электротеатре Станиславский», где в 2015 г. (три открытые репетиции прошли еще в декабре 2014 г. в рамках фестиваля NET) Ромео Каstellуччи,

* Неслучайно переводчик Л. Кац оставил эти слова несуществующего языка без перевода – однозначное толкование их невозможно, несмотря на то, что создатели настаивают на их однозначности.



Ромео Кастеллуччи на репетиции спектакля «Человеческое использование человеческих существ». «Электротئاتр Станиславский». 2015. Фото П. Антонова

по приглашению художественного руководителя Бориса Юхананова, вторично воплотил свою работу «Человеческое использование человеческих существ», выпущенную годом раньше в Болонье. За основу были взяты библейская легенда о воскрешении Лазаря и одноименная фреска Джотто в Падуе. «Я представил себе, как бы могла выглядеть эта фреска в реальности; представил диалог, который бы мог произойти между Христом и Лазарем. Ведь Лазарь вовсе не рад своему воскрешению и не хочет возвращаться к жизни», – комментировал замысел режиссер¹⁸, признававшийся, что все вышло из идеи дать слово Лазарю¹⁹.

Затактом спектакля стало некое соборное действие в фойе – зрители теснились вдоль стен, актеры в противогазах вращали огромный диск, испещренный словами *Generalissima* («объект, который откопали в прошлом, но одновременно он пришел к нам из будущего»²⁰), а пространство затапливал запах аммиака.

«Аммиак – это последнее вещество, которое выделяет разлагающееся тело. Мы окончательно умираем с этим запахом. И в этом смысле аммиак в спектакле – это как бы голос Лазаря. Он ведь три дня лежал в гробу. Видите, тут сбоку на фреске люди затыкают нос. Научно доказано, что аммиак – последний газ, который испускает человеческое тело»²¹, – объяснял Кастеллуччи ритуал зрительского истязания.



Ромео Кастеллуччи на репетиции спектакля «Человеческое использование человеческих существ». «Электротheater Станиславский». 2015. Фото П. Антонова

Ему явно требовалась растерянность людской толпы в стенах театра, почти как при воскрешении Лазаря.

Воображаемый диалог Иисуса и Лазаря (текст Клаудии Кастеллуччи) разыгрывался в пяти вариациях, раз от раза все больше редуцируя языковое разнообразие. Фраза «Я не хочу больше возвращаться к жизни, разве Марта и Мария тебе не сказали?» на следующем уровне *Generalissima* звучала так: «Я не хотеть, *blok*, повернуть жизнь...»²². Коммуникация неуклонно перемалывалась в лингвистический прах, с ней расправлялись вслед за нарративом и сюжетом.

Однако еще до премьеры в Москве много и интенсивно работающий в 2000-х гг. и безусловно признанный в этот период театральным миром Ромео Кастеллуччи (куратор театральной программы Венецианской биеннале 2005 г., художественный руководитель Авиньонского фестиваля 2008 г.) создал ряд значительных и знаковых постановок, в том числе – цикл *Tragedia Endogonia* и трилогию по едва уловимым мотивам дантовской «Божественной комедии». Некоторые из этих спектаклей увидела российская публика и осмыслила российская критика.

Tragedia Endogonia («Трагедия, рождающаяся из самой себя») состояла из одиннадцати эпизодов, появившихся с 2002 по 2004 г.



Tragedia Endogonia BR.#04 Brussel. Societas Raffaello Sanzio. 2003.

Фото В. Луповского

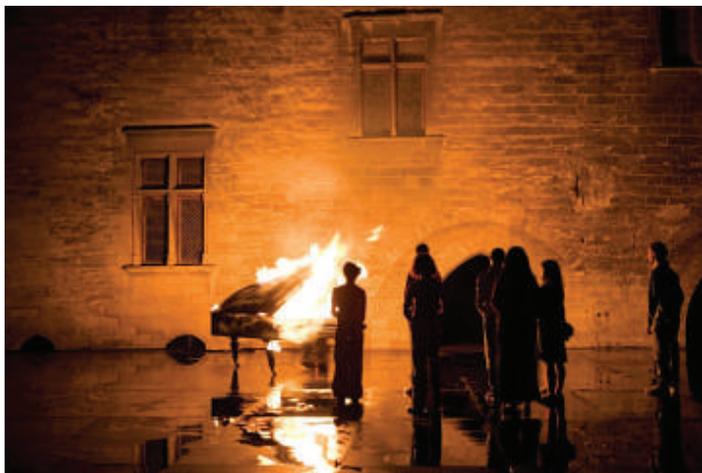
в разных европейских городах, открываясь и завершаясь в родной режиссеру Чезене. По утверждению Каstellуччи, много размышляющего о трагедии и трагическом, «трагедия смывает с сознания грязь, помогая избавиться от всяческого насилия в нашей жизни»²³. Тема насилия в современном обществе становилась лейтмотивом, пронизывавшим все одиннадцать бессюжетных частей цикла. В 2007 г. на фестивале «Территория» в Москве показали четвертую из них – *Tragedia Endogonia BR.#04 Brussel*.

Главными действующими лицами здесь выступали полицейские, представители закона, поскольку, по мнению режиссера, столица – средоточие закона, а Брюссель – столица Европы. Лился рекой не то клюквенный сок, не то кетчуп – и размазывался по сцене, человек сводился к постепенно стареющему, если повезет дожить, куску плоти, сменялись бессвязные кровавые картины, демонстрируя «мучительные, конвульсивные, иногда гениальные попытки разума придумать объяснение насилию, творящемуся вокруг»²⁴, в том числе медийному. В каждой из стран, где игрался спектакль и окрашивал кровью проявления закона, его служителей одевали в форму полиции этой страны, так что в Москве ею стала форма российского МВД, добавлявшая изматывающей вакханалии Каstellуччи мучительности.

Притом, что все составляющие театрального цикла *Tragedia Endogonia* (цикличность подчеркивалась завершением в Чезене) вели вполне автономное существование, их объединяла сквозная мысль: «это не только современная трагедия, но и трагедия современности»²⁵.

Столь же независимыми друг от друга преподносились «Ад», «Чистилище» и «Рай», составившие в 2008 г. авиньонский триптих Ромео Кастеллуччи. Раскиданные по средневековому фестивальному городу, эти части переосмысленной «Божественной комедии», по сути, тоже адресовались современности, хотя и отправляли ее на randevu с вечностью в размышлениях о небытии. И все же, выполненные в демонстративно разных жанрах, они неизбежно складывались в целое – плотно антропологической безнадежности, ибо Кастеллуччи, однажды названный «воинствующим гностиком»²⁶, ищущий трагедию всюду и неустанно, находил ее не только в аду, но и в чистилище, и в раю.

«Ад» (*Inferno*), создававшийся для главной авиньонской сцены – Почетного двора Папского дворца, визуально выглядит завораживающе эффектно и совсем не угнетающе. Плоть здесь в кои-то веки не истязается и не уродлива, а о крови напоминают только внезапно окрашивающиеся красным копыта, ноги и хвост роскошной белой лошади, накручивающей круги по подмосткам. Даже самые первые сцены, – когда к публике выходит Ромео Кастеллуччи и отрывисто представляется (в действие своих спектаклей он вступает не впервые), а потом на него выпускают свору остервенело лающих и вцепляющихся в защитный костюм овчарок, или когда почти обнаженный мужчина, накинув волчью шкуру, начинает восхождение по средневековой стене, подтягиваясь, повисая и ненадолго застывая на розетке в позе витрувианского человека, – воспринимаются лишь как балет/современный танец опасности. Несколько десятков участников спектакля в одежде перекликающихся цветов – среди них дети всех возрастов – существуют идеальным, чуть заторможенным, как в видеоинсталляциях Билла Виолы, ансамблем (уместно также вспомнить замедленность у Роберта Уилсона). Дисциплинированное людское множество способно преобразаться из расслабленного разноцветья (похожее возникнет потом в «Реквиеме»), перекатываемого дуновением ветра по сцене, в полнящийся агрессивной энергией строй – под звуки расстрельных очередей выстроившиеся вдоль стены люди методично бьют в нее ногами. Среди медитаций, созерцаний – например, того, как



«Ад». *Societas Raffaello Sanzio* и Авиньонский фестиваль. 2008.
Фото Christophe Raynaud de Lage

попыгает рояль или как накрывает парусина зрительские силуэты, ряд за рядом, – и бесконечных сочетаний человеческих тел прорисовываются измена, насилие, убийство.

Мужчина делает жест, будто перерезает женщине горло, та падает. Женщина делает жест, имитирующий перерезание горла мужчине, тот падает. Падают – встают – перерезают. Все на земле, все мертвецы, остались только пожилой мужчина и мальчик. Они нежно обнимутся, и мальчик сделает жест, перерезающий пожилому мужчине горло. В аду расправляются с самым дорогим, и сводчатые арки превращаются в переполненные прозекторские – на полках видны ряды ступней, как в морге.

В эстетизированном аду Ромео Каstellуччи в окнах расставлены телевизоры, каждый из которых высвечивает по букве от слова *ÉTOILES* (звезды). В черноте финала падают и разбиваются экран за экраном, пока не остается слово *TOI* (ты), адресованное каждому.

Еще дальше от теологии и загробного мира отстоит не менее эстетское, но гораздо более реалистичное и целиком упакованное в условную современность «Чистилище» (*Purgatorio*). Но и у него есть свое укрупняюще-бытийное обобщение. Три персонажа, мать, сын и отец, названы не по именам, а первой, второй и третьей звездой. Именно так о них повествуют многочисленные ремарки (вроде



«Чистилище». *Societas Raffaello Sanzio* и Авиньонский фестиваль. 2008.
Фото Christophe Raynaud de Lage

«третья звезда выглядит усталой»), нередко они предвосхищают или дублируют реплики.

С самого начала воздух этого дома полнится тревожным ожиданием. В контровом свете мать вытирает в кухне посуду, слышит шаги, окликает вернувшегося из школы сына-младшеклассника, тот мрачно садится за стол и жалуется на головную боль. В воздухе повисает немой вопрос, который со временем решается выговорить мальчик: «Он придет сегодня?».

Сначала слышится звук тормозящей машины, потом лай собаки, потом голос: «Я здесь». Отец возвращается из командировки, и напряжение, без того уже плавившееся в воздухе, подскакивает, а негромкие реплики, которыми обмениваются супруги, никак не желают преобразоваться в радость возвращения и встречи. Предстоящий ужас нагнетается мольбой матери: «Только не сегодня, прошу...».

Если коротко, то где-то там наверху, куда ведет лестница из просторного зала с роялем, отец в силиконовой маске и шляпе ковбоя регулярно насилует сына. Мы видим только титры «музыка», что в системе координат Каstellуччи равно отвратительной тишине, сквозь которую пробивается ритмичный скулеж ребенка и рык отца. Сначала спускается расхристанный мужчина, открывает рояль. Титр «музыка» становится уместным. Она звучит, хотя руки положены на клавиши ладонями вверх,



«Рай». *Societas Raffaello Sanzio* и Авиньонский фестиваль. 2008.
Фото Christophe Raynaud de Lage

жестом мольбы. Потом спускается расхристанный мальчик, садится к отцу на колени, прижимается и шепчет слова утешения: «Не волнуйся. Все прошло...».

Взрослый человек способен устроить ад, еще не добравшись до него. Маленький человек способен на всепрощение.

Но потом маленького человека, «вторую звезду», настигают галлюцинации и, кажется, не оставят никогда. Их Кастеллуччи тоже вводит в спектакль – как видеоинсталляцию. Видения прорастают инопланетной цивилизацией, бесстыдными маками и громадным бамбуком в мерцающей и дрожащей небесным светом сфере-линзе, кажущейся окном в рай, сквозь которое продирается фигурка в ковбойской шляпе.

В заключение самой земной из частей следовал хореографический вариант трагедии: выросший мальчик в тех же детских гольфах и шортах, отец все в той же ковбойской шляпе, танцы излома и отчаяния, конвульсии обоих, и уже непонятно, какая звезда над какой вершила насилие. Линзу затягивала мохнатая чернота.

О спектакле писали в том числе так: «в “Чистилище” Кастеллуччи трактует главное событие земной истории – искупительную жертву Спасителя. Трактует с предельным сочувствием к Сыну <...>, с состраданием к Матери и с неприязнью к Отцу»²⁷, и этот взгляд кажется мак-



«Проект “J”». О концепции лика Сына Божьего». *Societas Raffaello Sanzio*. 2010.
Фото Klaus Lefebvre

симально близким замыслу, ведь даже бесконечно отступая от первоисточника, Каstellуччи помнит об эпитете в названии «Божественная комедия», и его божественное не столько сакрально, сколько разяще.

И ад, и чистилище у Каstellуччи – это еще не небытие. В его трагическое однообразие окунал краткосрочный рай. И именно этой трехминутной инсталляцией, куда человек допущен не был, а лишь наблюдал извне, достигалась квинтэссенция безнадежности.

Величественная церковь селестинцев залита водой. Ее потоки бьют по обгоревшему роялю, по его приоткрытой крышке, полыхавшей в «Аду», растекаются по полу. Вода струится, новые капли бьют по уже скопившейся, прокатывающейся волнами, блестит влажная кладка стен, на них подрагивает отраженный от воды свет.

Как и в двух других частях, в «Рае» (*Paradiso*) звучит музыка Скотта Гиббонса. За происходящим в церкви зритель, а пускают по 7 человек, наблюдает через круглое, как магическая линза в «Чистилище», отверстие. Раз в минуту пустоту взрезает взмах огромного черного крыла – стелящийся краем по воде занавес бросает в лицо публике мелкие капли. Эта кульминация случается с регулярной неизбежностью и без всяких отклонений от траектории. Просто черное нечто, энергично и равнодушно тревожащее покой безжизненного пространства.



«Юлий Цезарь. Фрагменты». *Societas Raffaello Sanzio*. 2014.
Фото предоставлено фестивалем *SOLO*

В трилогии, навеянной Данте, не звучит ни фразы из «Божественной комедии», нет ни Данте, ни Вергилия, ни Беатриче, и, тем не менее, источающаяся на глазах связь ощутима. Режиссер создал произведение столь масштабное, что, кажется, после него нереально двигаться по прежнему пути. Вектор движения Каstellуччи со временем действительно изменился, но до того, как прочно обосноваться в оперном театре, он создал еще целый ряд разной степени постдраматичности спектаклей. Москва увидела скандальный «Проект “J”». О концепции лика Сына Божьего» (показан на Чеховском фестивале в 2011 г.) и спокойно воспринятого, но по-своему не менее радикального «Юлия Цезаря. Фрагменты» (выпущен в 2014 г. и в том же году сыгран на фестивале *SOLO*).

Спектакль «Проект “J”». О концепции лика Сына Божьего» возник в афише Чеховского фестиваля (и целого ряда других международных смотров) в качестве замены «Черной вуали священника», чья премьера отодвинулась на несколько месяцев. Как стало ясно впоследствии, спектакли сложились в теологический диптих²⁸, и «Проект “J”» выступил его первой частью.

Короткое провокационное действие (настолько вызывающее, что в некоторых странах спектакль пытались сорвать, а Министерство культуры Италии настойчиво не рекомендовало его к показу в Москве)

происходило под присмотром Христа – он взирал с огромной репродукции картины «Спаситель мира» (ок. 1465), приписываемой Антонелло да Мессине. (На вторую часть диптиха режиссера вдохновлял уже не ренессансный художник, но Казимир Малевич с его «Черным квадратом».) Маленькие фигурки живых людей проходили через испытание физиологией и человечностью под взглядом Спасителя. Актеры Джанни Плацци и Серджио Скарлателла в образах отца и сына разыгрывали неприглядную историю, и самым беспросветным в ней оказывалась повторяемость. Отцовская немощ и невозможность контролировать диарею, сыновние покорность обстоятельствам и желание смягчить чувство вины отца, когда коричневая жижа распространяется по белоснежной гостиной, заставляя забывать о человеке. И, наконец, бессилие сына, когда тот вынужден просить помощи у Всевышнего, прикикая к его лику, прижимаясь всем телом к подбородку в стремлении прикоснуться губами к губам. Режиссер помещает героя между двумя отцами – земным и небесным, предполагая, кажется, беспомощность не только первого, но и второго – и называет подобное не провокацией, но стремлением повергнуть зрителя в смятение.

Смятение нарастает, когда спектакль, продолжая расшатывать границы допустимого, перетекает в перформанс, и последние пять минут преподносят трансформации божественного лика. Он искажается, суживается, бледнеет, корежится, рвется, снова проступает отчетливее, по нему струится темная жидкость – не то экскременты, не то кровь.

Слово «концепция» в названии намекает, что при восприятии лучше подключать интеллект, а не эмоции. Фраза же в одной из теоретических статей Каstellуччи: «Для жителей Запада театр родился, когда Бог умер»²⁹ подчеркивает отнюдь не бережное отношение режиссера к чувствам верующих.

Большинством своих работ Ромео Каstellуччи декларирует: «Театр – искусство очень плотское». Облик спектакля во многом зависит от той формы, которой располагает исполнитель. Тело актера видится Каstellуччи неосвященным зеркалом, оно несет определенный знак, и именно этим знаком оперирует сверхрациональный режиссер, утверждающий, что спектакль в его голове всегда уже готов к началу репетиций: «Идея – это главнейшая структура моего театра, которая проходит через парадокс материи, энергии, тела»³⁰.

Репетиции же – кропотливый труд по сочетанию отдельных формообразующих элементов, бесконечная борьба или консенсус с формой,

в том числе человеческого тела, открытие непредсказуемых возможностей, направление луча прожектора на затемненное до поры.

Полный вариант спектакля «Юлий Цезарь» (1997) Эрика Фишер-Лихте приводит как пример в разговоре о создании материальности перформативными средствами и о нарушении табу³¹. Судить об этом можно и по сильно сокращенному пятидесятиминутному действу «Юлий Цезарь. Фрагменты», показанному в Россию.

Даже выбор мест для исполнения трех эпизодов спектакля по шекспировской пьесе говорит о готовности Каstellуччи высекать смыслы из контрастов и крайностей. «Обычно мы предпочитаем неоклассические пространства, где присутствует скульптура», – рассказывал режиссер в Москве, в сумраке арт-пространства *Collector Gallery*, фантастического подземного коллектора площадью 1000 кв. м на глубине минус четвертого этажа, с немислимой высоты потолка, подпираемыми мощными прямоугольными колоннами (в прошлом часть инфраструктуры Микояновского мясокомбината). Спектакли здесь игрались прямо перед показами в Георгиевском зале Михайловского замка в Санкт-Петербурге, и можно не сомневаться, что сцены этого «Юлия Цезаря» воспринимались в двух столицах по-разному.

Фрагменты пьесы исполняют у Каstellуччи три солиста, три статиста, живая лошадь, бюстик Цезаря, эндоскоп с проектором и ряд голых лампочек, в финале одна за другой взрывающихся на авансцене.

Исполнитель первого соло – Симоне Тони – голос толпы, тех самых плотников и починщиков, которых Марулл и Флавий грубо гонят по домам, но и голос патрициев тоже. Актер садится перед небольшим столиком с медицинской аппаратурой. Он вводит себе в гортань эндоскоп, и в высвеченном на стене круге отображается физиологическая сторона рождения слова. Мутная дрожащая картинка демонстрирует уязвимость, интимность и неожиданную непристойность этого акта.

Второе соло оказывается, как ни парадоксально, безмолвным. Цезарь (Александр Павельев) в пурпурно-красной тоге, довольно скоро оборачивающейся саваном, величественно вещает без слов. Он статуарен и торжественен, его шаги отзываются эхом, его жесты весомы, а сам он – статуя на пьедестале в натуральную величину.

Тем временем за спиной обреченного Цезаря неторопливо шествует черный конь, на его боку выводят белые буквы, складывающиеся в предзнаменование скорой смерти, некогда проступившее на стене во время Валтасарова пира, – «мене, текел, фарес». Смерть не заставит себя



«Орфей и Эвридика». *Wiener Festwochen*. 2014

ждать: откуда-то сверху упадет сначала шуршащий полиэтилен, цезарев плащ, а затем рухнет и повиснет вниз головой бюстик убиенного властителя.

На смену жертве шагнет на пьедестал Марк Антоний – Далмацио Мазини. Его монолог лишен не слова, но его внятного звукового эквивалента, поскольку у актера, в прошлом известного шансонье, вследствие рака горла удалена гортань. Тем не менее, он тщательнейшим образом, искореженными сиплыми звуками исторгает из себя знаменитую речь Антония с рефреном «ведь Брут – достопочтенный человек». Напрягается изувеченное горло, в котором зрело и созрело предательство.

Три сцены не столько выстраиваются в сюжет о величии человека и его падении, о даре голоса и его потере, сколько складываются в единое общекультурное высказывание. В начале было слово (то самое, которое Кастеллуччи почитает, в отличие от текста) – наша же эпоха располагается ближе к концу времен, и потому на долю современности выпадает агонизирующее слово, а сами мы присутствуем при мрачно-завораживающем ритуале его утраты.

По мере утраты доверия к слову Ромео Кастеллуччи все больше разворачивался в сторону музыки. Дебютировав в оперном театре в 2011 г. постановкой вагнеровского «Парсифаля» (*La Monnaie/De Munt*, Брюссель), в последующее десятилетие он твердо укрепится в когорте



«Весна священная». *Ruhrtriennale*. 2014

самых заметных оперных режиссеров, скажем, в 2014 г. будет признан, по мнению журнала *Opernwelt*, лучшим постановщиком в опере.

Но и в музыкальном театре ошутима его настойчивая потребность непременно отступить от генеральной линии. Задачу оперного режиссера, имеющего дело с «готовой временной и эмоциональной структурой, заданной композитором», он видит в том, чтобы «найти новое качество течения музыкального времени, заставить резонировать его по-новому»³². Кастеллуччи дерзко приращивает неочевидные смыслы к традиционному прочтению оперных партитур, сценически и перформативно осмысляет неоперные, а в случае с балетом «Весна священная» Игоря Стравинского и вовсе расправляется с жанром.

2014 г. оказался для Ромео Кастеллуччи удивительно плодотворным не только по количеству постановок, но и по их значимости. Спектакли в разных жанрах, городах и странах появлялись едва ли не каждый месяц. Вслед за лаконичной работой по «Юлию Цезарю» состоялась премьера «Орфея и Эвридики». Проект был двухчастным: в мае спектакль по опере Глюка сыграли на *Wiener Festwochen*, показ же редакции Гектора Берлиоза, транспонировавшего партию Орфея для Полины Виардо из мужской в женскую, состоялся в июне в *La Monnaie/De Munt*.

Архаичное либретто Раньери де Кальцабиджи, немотивированно увенчивающееся хеппи-эндом, устроить Кастеллуччи никак не могло. Беря миф за отправную точку, поход Орфея в царство мертвых за Эвридикой режиссер опрокидывал в медицинскую реальность сегодняшнего дня.

Поначалу история выглядит изощренной мистификацией. На пустой авансцене у микрофона, на фоне светлого задника, тоскует вполне современный молодой человек Орфей – контратенор Беджун Мета (речь идет о версии, показанной на *Wiener Festwochen*). На белом полотне высвечиваются черные буквы имени: Карин Анна Гизельбрехт, и строгие титры доносят до зрителя короткую биографию героини. Родилась в 1987 г., мечтала о балете, занималась художественной гимнастикой, позже все-таки поступила в балетную школу, затем переориентировалась на изучение гуманитарных наук, а в 2011 г. впала в кому.

Под аккомпанемент арий Орфея титры преподносят сложные медицинские термины, вроде синдрома удлинённого интервала QT, используемого в кардиологии.

Кем приходится Орфей этой зависшей между жизнью и смертью Эвридике, неведомо, но по повелению мальчика-Амура он, не сходя с места в круге света, отправляется по безлюдной и призрачной дороге в путь. На экране за спиной певца мелькают темные деревья, нечеткие очертания домов и машин, расплываются огни фар и фонарей. Все сумрачно и безжизненно. Того и гляди выступит из-за куста уродливая фигура персонажа мунковского «Крика». Однако дорога приводит без происшествий к больнице, к отделению неврологии. Видеокамера устремляется по пустым коридорам, фиксируя приметы больничного быта, пока не добирается до палаты с именем героини на табличке.

Над кроватью повешены пуанты и фотографии в рамках – сцены из балетов и кадры девушки в обнимку с партнерами. На мониторе подрагивают кривые жизненных сил. По подушке разметались волосы, глаза закрыты, голову обхватывают массивные наушники – исчерпав разные варианты, врачи уповают на терапию искусством, музыкой. Возникает титр: «Сегодня, в этот самый момент, Карин Анна Гизельбрехт слушает исполнение “Орфея и Эвридики” Кристофа Виллибальда Глюка». В кадре с неподвижно лежащей девушкой прорастает другой – Эвридика из мифа (силуэт певицы Кристиан Карг высвечивается за экраном) среди зеленеющих райских кущ откликается на призыв проделавшего к ней долгий путь Орфея. Трагически живая в царстве мертвых и окаменело

безучастная в царстве живых, вымышленная и подлинная, сплавлялись режиссером в единого страдающего человека.

Внезапно во весь экран распахиваются глаза с расширенными зрачками, они щурятся, моргают, явно плохо фокусируя окружающий мир. Тем временем Эвридика мифа молит Орфея взглянуть на нее (как сказано в программке, «она не хочет променять тихий покой смерти на постылую жизнь без любви»), нарушить единственное, поставленное герою условие кражи возлюбленной из царства мертвых. Орфей, все это время обращенный затылком к занавесу, не выдержав, оборачивается, экран мгновенно бледнеет, очертание Эвридики исчезает. Чья-то рука гладит лежащую на подушке голову Карин Анны, осторожно снимает наушники. Надежды на возвращение к полноценной жизни не оправдались.

Расставшись с версией о мистификации, начинаешь воспринимать происходящее на сцене как оперное ответвление документального театра, хотя мало кто столь далек от документальности, как Ромео Кастеллуччи. Но, похоже, он раз за разом хочет надеяться на то, что искусство целительно (все это, конечно, не имеет отношения к социальному театру), – в версии брюссельской оперы *La Monnaie/De Munt* терапии музыкой подвергалась парализованная 28-летняя девушка по имени Эльс (а в роли Орфея выступала меццо-сопрано Стефани Д'Устрак). Чуда предсказуемо не происходило, и потому в спектакле не было ни поклонов, ни аплодисментов, ни криков «браво». Спуск в ад вместе с Орфеем у Кастеллуччи снова выглядел вызывающим, на грани этически дозволенного. Как однажды было замечено, «этическую таможенную» среднестатистического зрителя Ромео Кастеллуччи в ряде случаев пройти не грозит, как когда-то Антонену Арто или Хайнеру Мюллеру³³.

Даже критикам, с готовностью и пониманием анализирующим искусство Кастеллуччи, порою видится нечто шулерское в его визионерских опытах – в частности, эксплуатация зрительской впечатлительности³⁴. Одни вполне готовы признавать степень провокативности, скажем, спектакля «Фризы Парфенона» (премьера на Международной художественной ярмарке *Art Basel*, Швейцария, 2015) – предельно натуралистичные вариации несчастных случаев, с увечьями, хрипами, судорогами и конвульсиями, с приездом подлинной машины «скорой помощи» и всякий раз с фиаско медиков, вынужденных созерцать человеческую агонию. Но при этом провокативный масштаб музы-



«Страсти по Матфею». Гамбургский музыкальный фестиваль. 2016

кальной инсталляции «Воскресение» на музыку Второй симфонии Малера (Оперный фестиваль в Экс-ан-Провансе, заброшенный стадион Витроля, 2022), – где человек и лошадь натываются в грязи на людские останки, и все оставшееся время действия разворачивается бережная и натуралистичная эксгумация человеческого тлена из массового захоронения, – тем же зрителям видится переходящим дозволенные пределы. Дело тут в том, что со всей мощью умозрительности образы театра Каstellуччи чаще всего обнажают самые сокровенные людские страхи («тревога – центральный аффект в театре Каstellуччи»³⁵) и апеллируют к травмам, а значит, вызывают боль. Сам он говорит: «Я ничего не могу поделать с тем неизлечимым, что являет собой театр»³⁶.

Каstellуччи безжалостен и к традиционным зрительским представлениям о знаменитых произведениях, как, например, «Весна священная». Его сценический вариант освоения партитуры Стравинского должен был появиться в 2013 г., спустя ровно сто лет с момента легендарной премьеры Вацлава Нижинского. Сто лет, проложивших бездну между завоеваниями «хореографии тела» и «хореографии пространства»³⁷ (и еще много других бездн). Однако премьере в Пермском театре оперы и балета не позволили состояться технические трудности (не был сыгран там спектакль и в 2015 г., хотя снова планировался), а Манчестерский фестиваль не устроил именно радикализм постановки

(обе институции выступали копродюсерами), так что показ перекочевал на *Ruhrtriennale* в Дуйсбург в августе 2014 г.

Есть определенная логика в том, что «Весна священная» Каstellлуччи и идейно, и по форме перекликающаяся с «Вещами Штифтера» Хайнера Гёббельса, в итоге была сыграна в рамках *Ruhrtriennale* именно в период артдиректорства Гёббельса.

Оба они, и Гёббельс, и Каstellлуччи, довольно схоже отвечали на вопрос, поставленный когда-то немецким художником, теоретиком, хореографом Оскаром Шлеммером: «...мыслима ли чисто механическая сцена как самостоятельный жанр и сможет ли она когда-либо в будущем обходиться без человеческого существа?»³⁸. Не впрямую, но опосредованно, постановками, оба утверждали: мыслима, сможет, но все же в виде разовых акций, а не как направление в искусстве.

Каstellлуччи в «Весне священной» явно шел по пути Гёббельса, ступая, впрочем, не след в след. Он вознамерился показать – и проделал это виртуозно – не столько прирученные механизмы или покоренное ими пространство и даже не столько эквивалент «фольклорного и урбанистического контекстов партитуры»³⁹, сколько то, как «человек своими руками порождает нечеловеческий, дегуманизированный мир, который, в свою очередь, сжирает и перемальвует его, как отход»⁴⁰. Иными словами, демонстрировал ритуал расплаты за технический прогресс.

Несмотря на то, что жанр был заявлен как балет сорока машин, подлинным исполнителем этого гипнотического действия выступала сверхлегкая костная мука (мясокостные остатки живых организмов – органическое удобрение, применяемое для снижения кислотности почвы, добавка в корм птице и скоту), которую мигающие огоньками машины то синхронно, то вразнобой распыляли над сценой. «Ее вихри, ее снегопады, потоки света и исполняют у нас балет Стравинского»⁴¹, – утверждал режиссер. В кружении невесомых частиц читались нежность, неистовство, агрессия и природная вакханалия, сплавленные в музыку. Живое исполнение оркестра *musicAeterna* под руководством Теодора Курентзиса заменила запись их выступления – мера вынужденная, но выглядевшая концептуальной. Контрапунктом к танцу машин и хореографии праха на занавес проецировались танец Избранницы и кадры производства и использования костной муки⁴². Индустриальность и механистичность вызывали изнеможение, а безжизненный ритуал подводил к ощущению Апокалипсиса.



«Саломея». Зальцбургский фестиваль. 2018.
Фото Ruth Walz

Разными путями, в разных жанрах Ромео Каstellуччи долго двигался по пути минимализации и радикализации общепринятых режиссерских возможностей: от эксперимента по обеднению слова в поисках универсальности – к эксперименту по обеднению движения. Шокирующее, нередко головное (в режиссерском арсенале явно отсутствует спонтанность, а сам он при случае не забывает воспеть расчет и риторику) изживание и вытеснение умеренного в искусстве, как правило, открывают двери неизведанному, воздействуя эмоционально. Каstellуччи использует «жестокость как способ пробиться сквозь толщу земных событий к загадке бытия»⁴⁵.

Последовательный отказ от литературных текстов в драматическом и постдраматическом спектакле можно сопоставить с настойчивым обращением постановщика к неоперным партитурам. В первую очередь к ораториям, которые он без сомнений определяет как театр: «Некоторые оратории более подходят для сцены, некоторые менее, но все они – театр»⁴⁴.

В музыкальном театре Каstellуччи неотступно продолжает свое исследование трагического, будь то, к примеру, оперы Рихарда Штрауса «Саломея» и «Дафна», «Реквием» Моцарта, песенный цикл Франца Шуберта, названный уже после смерти композитора *Schwanengesang* («Лебединая песнь»), оратории «Страсти по Матфею» Баха, «Первое



«Реквием». Оперный фестиваль в Экс-ан-Провансе. 2019

человекоубийство, или Каин» Алессандро Скарлатти, «Плот “Медузы”» Ханса Вернера Хенце и «Жанна д’Арк на костре» Артюра Онеггера.

Неприкосновенного в искусстве для Каstellуччи не существует, а потому в духовной музыке Баха он способен расслышать перформативную составляющую и заполнить белоснежное пространство художественной галереи *Deichtorhallen Hamburg* (Гамбургский музыкальный фестиваль, 2016) не только музыкантами, но и артобъектами, ненадолго превратив в перформера даже дирижера Кента Нагано, ритуально омывающего руки, прежде чем взяться за дирижерскую палочку. Своё прочтение «Страстей по Матфею» (*La Passione*) он называет долгим путешествием⁴⁵, оборачивающимся эпатирующим паломничеством в страдание.

Абсолютным контрастом разреженной атмосфере «Страстей по Матфею» выглядит сгущенный мрак штраусовской «Саломеи» (Зальцбургский фестиваль, 2018), сновидчески загадочной, экспрессионистской, полной тревожащих «архетипов и хирургически выверенной красоты»⁴⁶ и противоречий: кровавые рисованные полумаски на лицах властителя Ирода и вышколенной челяди (у тетрарха маска потом размажется и стечет, запачкав белый воротник), чернота шамана-пророка



«Лебединая песня D744». *Societas Raffaello Sanzio* и Авиньонский фестиваль. 2013. Фото Christophe Raynaud de Lage

Иоканаана, бездвиженность взамен «Танца семи покрывал», обезглавленное тело на стуле вместо головы на блюде, останки в черном полиэтилене, молоко, земля, помада и кровь. Алость щедро покрашенных и искривленных страданием губ Саломеи в исполнении Асмик Григорян, напоминая о знаменитом персонаже Отто Дикса (ассоциация Сергея Привалова⁴⁷ с портретом журналистки Сильвии фон Харден пугающе точна), призвана рифмоваться с пятном менструальной крови на ее белом платье. В темном обезбоженном мире недоуменному трепету во взгляде и порхающей пластике одиночества суждено обернуться ледяной решимостью, а кровавые знаки с неизбежностью перерастут здесь в кровавые поступки.

И дух отчаяния, и просветленность чаще всего обнаруживаются Каstellуччи вовсе не там, где их ожидаешь. Совсем не безысходный «Реквием» (Оперный фестиваль в Экс-ан-Провансе, 2019) с фольклорными танцами балканских народов и многоцветием сцена за сценой настаивает на том, что смерть – не столько финал, сколько преображение. За осквернением непременно следует очищение, за переходом в небытие – возрождение, дряхлость преображается в молодость, а оплакивание идет рука об руку с ликованием. В самом

начале режиссер использует некогда уже опробованный ход (*Tragedia Endogonia BR.#04 Brussel*) с исчезновением застывшего на кровати безжизненного тела, медленно растворяющегося в складках покрывала. И на месте пожилой женщины – со знаками прожитой жизни в каждой морщине, – только что выкурившей последнюю в жизни сигарету, материализуется молодость с ее красотой и витальностью. Все это происходит под перечень всевозможных исчезновений, транслируемых на задник: вроде флоры и фауны, государств и вероучений и даже дат представлений «Реквиема» в Экс-ан-Провансе. Все живое является чему-то на смену и должно будет уступить место грядущему. Моцартовский «Реквием», кажется, одаривает режиссера редкими мгновениями гармонии.

«То, как мы уходим, – самое важное. Намного важнее, чем то, как мы приходим и остаемся»⁴⁸, – Ромео Кастеллуччи сформулировал эту мысль не в связи с «Реквиемом», что было бы уместно, но говоря о спектакле со странным названием «Лебединая песня D744». В нем, с трудом причисляемом к какому-то жанру (несмотря на перформативную аскезу этого действия, сам Кастеллуччи настаивает на принадлежности «Лебединой песни» музыкальной сфере), он в очередной раз всматривается в черту между бытием и небытием.

Две части «Лебединой песни D744», привезенной в Москву фестивалем «Сезон Станиславского» в 2019 г., олицетворяют кротость и бунт, аполлоническое и дионисийское начала. У каждой части имеется своя протагонистка: пастельная Керстин Авемо и темпераментная Валери Древилль. Оперная певица и драматическая актриса демонстрируют два варианта ухода со сцены, две крайности – покорность и непреклонность, сломленность и сопротивление. «Их контраст – словно контраст эпох. Героиня Керстин Авемо похожа на прекрасный, но уходящий образ классической европейской культуры. А за героиней Валери Древилль – мятежное, дисгармоничное, полное страха и борьбы будущее»⁴⁹, – описывала спектакль по ходу интервью с постановщиком Елена Дьякова.

Соглашаясь с таким прочтением, Кастеллуччи и сам развернуто комментировал оппозицию двух невозможностей выразить боль ухода – рыдая от бессилия и сквернословя от него же: «Певица и актриса. Музыка и театр. Дух и тело. Дух воспаряет в ариях. Тело и голос актрисы воплощаются на подмостках, они буквально рвут сцену криками боли. Актриса показывает нам пропасть, открытую Музыкой. Пропать,

которая зовет заглянуть в нее. Что это за пропасть? Я не могу вам сказать, но она связана со словом “бытие”»⁵⁰.

И действительно, в нынешнем театре Ромео Кастеллуччи практически каждый образ и каждая мизансцена имеют отношение к онтологии. Обнаженное тело, перекошенное от гнева лицо, слезы на глазах, смазанная помада, потеки крови, ребенок, животное – все это символы бытия, знаки присутствия живого в бытии, даже несмотря на его постепенную инфляцию, о которой сожалеет Мартин Хайдеггер⁵¹.

Кастеллуччи, кстати, хорошо осведомлен о трудах философов (охотно рассуждает о своем театре под углом идей Джорджо Агамбена, Фридриха Ницше, Жака Лакана или Рене Жирара), а, скажем, лаканисты интересуются его работами: «с огромным интересом следят за творчеством режиссера, организуют коллоквиумы с его участием, берут у него интервью для психоаналитических журналов; Кастеллуччи, в свою очередь, охотно идет на диалог»⁵². В проекте «Дау» (фильм «Дау. Вырождение», 2020) режиссер Илья Хржановский, явно имея в виду круг пристрастий Кастеллуччи, дал ему роль профессора антропологии, проводящего эксперимент.

Что необычно для современного режиссера, театр Кастеллуччи с его мироотрицанием бесконечно далек от политики, несмотря на отзвуки ее присутствия, – то в виде врывавшихся в зрительный зал полицейских в спектакле «Гиперион. Письма террориста» (2013), то в форме заголовка «Демократия в Америке» (2017). Политика, по категорическому мнению Кастеллуччи, вообще не должна входить в круг интересов художника: «У меня нет никакого политического меседжа, совершенно, ноль, потому что это – не моя проблема»⁵³.

Если сначала для постановок Кастеллуччи был важен не столько сам исполнитель, сколько тот знак, который несли его тело или его биография (отсюда – нередкие приглашения непрофессионалов), то по мере сближения с оперным искусством актер/певец в его концепции укрупнялся и вырос в фигуру, способную тягаться по значимости чуть ли не с пространством спектакля, всегда концептуальным. (Хотя в «Волшебную флейту» 2018 г., выпускавшуюся в *La Monne*, Кастеллуччи в очередной раз ввел не-актеров – спасшихся от огня мужчин, и те рассказывали сцены истории настигших их несчастных случаев.)

Иэн Бостридж в партии Евангелиста в «Страстях по Матфею», Керстин Авемо и Валери Древилль в «Лебединой песне D744», Асмик Григорян – Саломея, Вера-Лотте Бёккер – Дафна (Берлинская государственная



«Жанна на костре». Пермский театр оперы и балета. 2018.
Фото А. Завьялова

опера «Унтер ден Линден», 2023) и, бесспорно, Одри Бонне – Жанна в «Жанне на костре» (Лионская опера, 2017, затем Пермский театр оперы и балета, 2018) – у каждого из участников постановок Каstellуччи своя недосягаемая актерская высота.

То, как существует в драматической оратории Поля Клоделя и Артюра Онеггера актриса Одри Бонне, волей режиссера отождествляемая с Жанной, заслуживает развернутого портрета (как и исполнение Саломеи Асмик Григорян – не только оперной партии, но роли).

Драматическая оратория – подлинный подарок для Ромео Каstellуччи, неохотно разделяющего жанры, предпочитающего концентрироваться на создании современного произведения искусства вне дефиниций. В случае «Жанны на костре», где оперные исполнители не допущены на сцену и присутствуют лишь в качестве голосов («голоса» Жанны), – это одиннадцать мощнейших фрагментов, разворачивающихся, по либретто Поля Клоделя, в ретроспективе и держащихся почти исключительно на драматической актрисе. Их предваряет – полностью сочиненная режиссером – вводная сцена, идущая в тишине и безмолвии и подводящая к контрапункту реальностей и эпох, к символическому преобразению затурканного школьного уборщика в бесстрашную героическую деву.



«Дафна». Берлинская государственная опера «Унтер ден Линден». 2023.
Фото Monika Rittershaus

Попыткам режиссера выстраивать коммуникацию с вечностью подходят самые разные пространства – от заброшек или цеха бывшего металлургического завода до средневековой церкви, курдонера Папского дворца в Авиньоне или Скального манежа (*Felsenreitschule*) в Зальцбурге. Названия спектаклей Каstellуччи, как легко заметить, со временем становятся суше и строже, теряют свою вычурность, а ведь именно обретение заглавия всегда виделось режиссеру заветной точкой на пути к готовому спектаклю: «день ото дня коллекционирую ощущения и впечатления, записываю их в толстую тетрадку: звуки, голоса, обрывки фраз, то, как падает свет. Рано или поздно, перечитывая эту тетрадку, понимаю, что одни образы и явления куда более сильны, чем другие. Они складываются в созвездия, указывающие траекторию, по которой следует двигаться дальше. В этот момент очень важно определить финальную точку маршрута – найти название будущего спектакля»⁵⁴.

Театр в целом Ромео Каstellуччи определяет скорее как опыт (опыт переживания), чем как продукт, а свои усилия в нем облекает в формулу: «Дотронуться до реального вопреки реальности»⁵⁵. В этой красивой формулировке, однако, остаются за бортом безумства и полюса его фантазии, совершенство сценической картинки (за сценографическую составляющую непременно отвечает он сам), внимание к катастрофам и

трагедиям, сосредоточенность на плоти и физиологии, препарирование темных сторон бытия, близость венскому акционизму, аналогии с серией *Natural History* и другими работами Дэмьена Хёрста⁵⁶, тяготение к религиозным символам и ритуалу при светскости его работ («Богоискательство ему чуждо – его волнует не Бог, а то, каким изображали Бога во все времена от Данте и да Мессины до модернизма»⁵⁷) – вся изощренная и шоковая система образов. Неслучайно Каstellуччи называет театр – театр вообще и свой в частности – несправедным искусством⁵⁸. Самое удивительное, что, вынырнув из сумрачных бездн мироотрицания и несправедности, зритель, как правило, испытывает катарсис.

И хотя сегодня очевидно, что театр Каstellуччи движется по пути совершенствования и оттачивания художественного языка и формы, есть подозрение, что все эти десятилетия режиссер обитает в кругу одних и тех же мифологем, перемещаясь по нему от одной точки приложения своего визионерства к другой. При всей глобальности тем и разнообразии визуальной составляющей – его работы в экзистенциальном смысле всегда отчасти повторяют одна другую. Похоже, режиссер и сам это осознает: «Мне пока не хватает сил противоречить самому себе – в той степени, в какой бы я хотел» и закономерно вспоминает о художнике Марке Ротко, которому приходилось «каждый раз заново изобретать это “одно и то же”»⁵⁹. Но те интенсивность и напряжение, с которыми Каstellуччи вступает во взаимоотношения со своими идеями и транслирует их, как и неожиданная человечность, проступающая в «Жанне на костре» или «Реквиеме», заставляют подозревать, что некое высшее ускорение вскоре выбросит его за пределы круга – в совершенно иное творческое измерение.

¹ Ромео Каstellуччи: «Художнику полезно испытывать чувство гнева». Беседа с Дмитрием Ренанским // *Colta*. 2013. 7 июня.

² Там же.

³ «Плакать в театре – настоящее наслаждение». Беседа с Александрой Зеркалевой. 2014. 11 декабря. Цит. по: <https://electrotheatre.ru/repertoire/spectacle/80?ysclid=ll69ctn4yf149052167> (дата обращения 14.08.2023)

⁴ *Кухаренко И.* Кругом возможно опера: Присвоение жанра. М.: Аграф, 2022. С. 269.

- ⁵ Цит. по: *Зинцов О.* Лаборатория кошмаров // *Ведомости*. 2001. 20 июня.
- ⁶ *Лобанова А.* Путь к бездне: Ожившие картины Ромео Кастеллуччи // *Театрал-online*. 2013. 26 апреля. <https://teatral-online.ru/news/9275/?yclid=llc59jxepo499960770> (дата обращения 15.08.2023)
- ⁷ Ромео Кастеллуччи: «Художнику полезно испытывать чувство гнева».
- ⁸ Там же.
- ⁹ См.: *Годер Д.* Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 54.
- ¹⁰ «Плакать в театре – настоящее наслаждение». Беседа с Александрой Зеркалевой.
- ¹¹ См.: *Semenowicz D.* The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio: From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2016. P. 2.
- ¹² *Андрющенко М.* Ромео Кастеллуччи от А до Я // Самые знаменитые оперные спектакли / Сост. А. Парин, А. Макарова. М.: Аграф, 2020. С. 383.
- ¹³ Ромео Кастеллуччи: «Художнику полезно испытывать чувство гнева».
- ¹⁴ Монахи Колонн. Доклад о языке, созданном Societas Raffaello Sanzio и названном Generalissima / Перевод Л. Каца. Цит. по: <https://electrotheatre.ru/repertoire/spectacle/80?yclid=ll69ctn4yf149052167> (дата обращения 16.08.2023)
- ¹⁵ См.: *Пхор П.* Поиски ритуала в современном европейском театре: Ян Фабр, Ромео Кастеллуччи // *Театр*. 2019. № 40. С. 91–92.
- ¹⁶ Цит. по: *Лобанова А.* Путь к бездне: Ожившие картины Ромео Кастеллуччи.
- ¹⁷ *Давыдова М.* Ромео Кастеллуччи и другие // *OpenSpace*. 2011. 23 мая.
- ¹⁸ *Кастеллуччи Р.* Из интервью интернет-изданию «Афиша-Воздух». 2014. Цит. по: <https://electrotheatre.ru/repertoire/spectacle/80?yclid=ll69ctn4yf149052167> (дата обращения 16.08.2023)
- ¹⁹ См.: Мастер-класс Ромео Кастеллуччи в Электротеатре Станиславский. 2014 // <https://ya.ru/video/preview/3718999172982873921> (дата обращения 11.08.2023)
- ²⁰ Ромео Кастеллуччи: «Я не знаю, что будет, если зрители не отодвигнутся». Беседа с Камиллой Мамадназарбековой // *Ведомости*. 2014. 18 декабря.
- ²¹ Там же.
- ²² См.: *Витвицкая Н.* Новый спектакль Ромео Кастеллуччи // *Ваш досуг*. 2015. 13 июля.

- ²³ Цит. по: *Лобанова А.* Путь к бездне: Ожившие картины Ромео Кастеллуччи.
- ²⁴ *Шендерова А.* В застенках сюрреализма // *Коммерсант*. 2007. 6 октября.
- ²⁵ *Semenowicz D.* The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio. P. 141.
- ²⁶ *Давыдова М.* Ромео Кастеллуччи и другие.
- ²⁷ *Давыдова М.* Рай длится три минуты // *Известия*. 2008. 17 июля.
- ²⁸ См.: *Лобанова А.* Его главный образ – образ пустоты // *Colta*. 2011. 14 декабря.
- ²⁹ *Castellucci R.* The Animal Being on Stage // *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*. 2000. Volume 5. Issue 2. P. 24.
- ³⁰ Цит. по: *Лобанова А.* Путь к бездне: Ожившие картины Ромео Кастеллуччи.
- ³¹ См.: *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон-плюс, 2021. С. 161–162, 282.
- ³² Ромео Кастеллуччи: «Художнику полезно испытывать чувство гнева».
- ³³ *Федянина О.* Краткое содержание. Три театральные блокнота. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2020. С. 75.
- ³⁴ См.: *Годер Д.* Художники, визионеры, циркачи. С. 62.
- ³⁵ *Архипова А.* «В чем причина слез?»: Патос и катарсис в театре Ромео Кастеллуччи // *Theatrum Mundi*. Подвижный лексикон / Под ред. Ю. Лидерман и В. Золотухина. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 34.
- ³⁶ Цит. по: Там же. С. 32.
- ³⁷ См.: *Глухова А.* Весна тела – весна пространства // *Балет*. <https://balletmagazine.ru/ru/post/vesna-tela-vesna-prostranstva> (дата обращения 10.08.2023)
- ³⁸ Цит. по: *Вакар И.* Люди и измы: К истории авангарда. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 52.
- ³⁹ *Фефелова А.* В Дуйсбурге состоялась премьера «Весны священной» в постановке Ромео Кастеллуччи. https://permopera.ru/media/mediatec/news_1141/?ysclid=llkxncjpuh206254568 (дата обращения 10.08.2023)
- ⁴⁰ *Сенькина В.* Священный балет машин // *Театрал*. 2014. 28 августа. <https://teatral-online.ru/news/12195/?ysclid=llkwzbup9k789602512> (дата обращения 21.08.2023)
- ⁴¹ Ромео Кастеллуччи: «То, как мы уходим, – самое важное». Беседа с Еленой Дьяковой // *Новая газета*. 2019. 6 ноября.

- ⁴² См.: *Флёров А.* Ruhrtriennale: В ожидании метеорита // Театр, блог. 2014. 21 сентября. <https://oteatre.info/ruhrtriennale-v-ozhidanii-meteorita/?ysclid=lll5bipe7e497237499> (дата обращения 21.08.2023)
- ⁴³ *Давыдова М.* Ромео Каstellуччи и другие.
- ⁴⁴ *Андрющенко М.* С певцами нужно обращаться, как с детьми. Интервью с Ромео Каstellуччи // Самые знаменитые оперные спектакли. С. 437.
- ⁴⁵ См.: *Яруллина Г.* Все оттенки белого // *Музыкальная жизнь.* 2020. 15 сентября.
- ⁴⁶ *Привалов С.* Буратиныч и другие: Необъективные музыкальные заметки. СПб.: Jaromir Hladik press, 2021. С. 146.
- ⁴⁷ Там же.
- ⁴⁸ Ромео Каstellуччи: «То, как мы уходим, – самое важное».
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ См.: *Марков Б.В.* Знаки бытия // Александр Сокуров на философском факультете. Серия «Мыслители». Вып. 6 / Сост Е.Н. Устюгова, отв. ред. И.Ю. Ларионов. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 74.
- ⁵² *Архипова А.* «В чем причина слез?»: Патос и катарсис в театре Ромео Каstellуччи. С. 28.
- ⁵³ Цит. по: *Лобанова А.* Путь к бездне: Ожившие картины Ромео Каstellуччи.
- ⁵⁴ Ромео Каstellуччи: «Художнику полезно испытывать чувство гнева».
- ⁵⁵ Ромео Каstellуччи: «Я просто что-то бросаю, а зритель пусть ловит как хочет. Сердцем, жизнью, ранами». Беседа с Алексеем Муниповым // *Colta.* 2018. 18 июня.
- ⁵⁶ См.: *Хитров А.* Ромео Каstellуччи: о черных дырах и овечках в форме // *Teatr.* 2013. № 11–12. С. 61.
- ⁵⁷ Там же. С. 63.
- ⁵⁸ См.: *Кухаренко И.* Кругом возможно опера: Присвоение жанра. С. 268.
- ⁵⁹ Ромео Каstellуччи: «Я просто что-то бросаю, а зритель пусть ловит как хочет. Сердцем, жизнью, ранами».

Обыкновенное чудо Алексея Франдетти

Алексей Франдетти поставил более 50 музыкальных спектаклей и шоу (опера, оперетта, мюзикл, концертные программы, телевизионные шоу) в разных городах России. В том числе только в сезоне в 2022–2023 гг. – «Рождественская история» (Центральный театр кукол имени С.В. Образцова), фолк-рок-опера «Петя и фолк» (проект радио «Орфей»), оперетта Легара «Веселая вдова» (Московская Оперетта), мюздрама «Маяковский» («Ленком»), мюзиклы: «Не любовь 5728» (Театр на Таганке), «Маугли» (Театр эстрады имени А.И. Райкина, Санкт-Петербург), «Обыкновенное чудо» (ТЮЗ им. Брянцева, Санкт-Петербург), «Свадьба Кречинского» (Малый театр, Москва), «Франкенштейн» (Театр музыкальной комедии, Санкт-Петербург). Режиссер трижды награжден «Золотой маской», он – лауреат премий «Звезда Театрала» и «Музыкальное сердце театра». В 2022 г. назначен главным режиссером театра «Ленком Марка Захарова».

Прочтя его официальное досье, невольно проникнешься благостным чувством: какая солидная биография на пороге 40-летия... Только вот за этими строчками – бури, стихии, интриги, огромный успех и тайная недоброжелательность... А это значит, что сегодня Алексей Франдетти на российском театре – ньюсмейкер первого ряда.

Глава 1.

В каждом наброске, в каждом черновике Учитель продолжается в своем ученике

Как и все в этом материальном мире, Алексей Франдетти возник из атомов. Вернее, из «Росатома», а еще точнее – из проекта «Атомные дети». Именно там, репетируя в лагере «Орленок» мюзикл «Станция “Мечта”» с восьмьюдесятью непрофессиональными «артистами» в возрасте от 11 до 15 лет, он понял, что музыкальный спектакль должен быть добрым и развлекательным. А еще попробовал упаковать в российскую обертку хиты своих любимых бродвейских мюзиклов, для чего их надо было перевести на русский язык. Ему это очень пригодится: именно в его переводе на российской сцене зазвучали «Иосиф и его удивительный плащ снов», «Джекилл и Хайд», «Рождество О’ Генри».

В родном Ташкенте Алексей учился в музыкальной школе, однако аттестата не получил. Потом было хореографическое училище, тоже не оконченное из-за травмы ноги. Затем – театральная студия «Ильхом» под руководством Марка Яковлевича Вайля. Ее окончить также не удалось, потому что пришла идея уехать в Москву. Мечта поступить в «Щуку» (Театральный институт имени Бориса Щукина) не сбылась. Зато поступление одновременно в ГИТИС, Школу-студию МХАТ и Высшее театральное училище имени М.С. Щепкина увенчалось успехом. Выбрал Школу-студию, курс Игоря Золотовицкого, начал учиться. Но – не успокоился. По его собственному выражению, «черт дернул» пойти в Московскую оперетту, где начинали работать над французским мюзиклом «Ромео и Джульетта». Пройдя кастинг, Франдетти обнаружил, что на институт времени просто нет. Кончился этот опыт большой «победой»: из Школы-студии отчислили, от роли Ромео отказался сам – был к ней не готов.

И вот здесь возник ВГИК – мастерская Игоря Николаевича Ясуловича. Уже позже Алексей узнал: Игорь Золотовицкий рекомендовал Ясуловичу своего беспутного ученика – «талантливый, берите. Не пожалеете». И Ясулович взял – сразу на третий курс.



«Обыкновенное чудо». Санкт-Петербургский ТЮЗ им. А.А. Брянцева.
Сцена из спектакля. Фото предоставлено пресс-службой театра

Игорь Николаевич предложил своему студенту сделать то, что ему хочется. И тот выпросил у мастера месяц вечерних занятий актерским мастерством. За это время Франдетти сделал со своим курсом класс-концерт на основе бродвейских шедевров – прежде всего, «Джекилла и Хайда» Уайлдхорна, который он тайком переводил, сидя на занятиях. В чем-то копировал мюзикл «Чикаго» – и это тоже было с подачи Ясуловича, который не раз говорил своему ученику: «Иногда, особенно в начале пути, лучше хорошо скопировать, чем плохо придумать свое». Мудрый педагог дал любимому студенту полную свободу – и этой свободой Франдетти воспользовался столь же мудро.

Глава 2. **Делай вопреки, делай от руки**

Однажды Алексей Франдетти шел по Большой Дмитровке. Москва тогда еще не была столь цивилизованным городом, как теперь. Кто знает, как сложилась бы жизнь молодого актера, если бы столица к этому моменту не испытывала недостатка в общественных туалетах. На пути оказался Театр оперетты, куда он и зашел, не ставя перед собой никаких творческих задач. А навстречу вышел директор театра Владимир Исидорович Тартаковский, который не забыл несостоявшегося Ромео и с ходу предложил Алексею роль в мюзикле «Маугли». Забегая вперед,

надо сказать, что за 18 лет Франдетти прошел в Московской оперетте огромный путь – от Маугли до режиссера нескольких спектаклей. Недавняя работа – «Веселая вдова», классическая оперетта Франца Легара принесла большой успех и театру, и постановщикам. Восемь лет работы артистом оперетты дали Франдетти опыт больший, чем учеба в любом музыкальном учебном заведении: знание театра изнутри, понимание актерской природы, и главное – умение «поженить» драматическую игру с пением – такая школа станет для Франдетти залогом профессионализма в работе не только с артистами музыкального театра, но и в драме, куда он станет упорно, наталкиваясь на сопротивление, затаскивать свои музыкальные опусы.

А потом был Московский драматический театр им. А.С. Пушкина, которым тогда руководил Роман Козак. Франдетти прослужил в труппе два полных года – играл в спектакле «Одолжите тенора!». Именно в ту пору он увлекся идеей постановки мюзикла «Пробуждение весны». И так увлекся, что на собственные деньги выкупил права на него¹.

Спектакль увидел свет на сцене «Гоголь-центра». Франдетти, работавший над спектаклем вместе с Кириллом Серебренниковым, столкнулся с непоющими артистами, не готовыми к премьере декорациями и отвратительным звуком. В момент, когда хотелось бросить все, поступило соблазнительное предложение – стать ассистентом переноса «Чикаго» на российскую сцену. Но Франдетти нашел в себе силы отказаться – и выпустил свой первый мюзикл, пусть не принесший ему удачу и признание, зато наделивший режиссера бесценным профессиональным опытом.

Глава 3.

Нас не стереть, мы живем назло.

Пусть не везет, но мы свое возьмем

Стремление А. Франдетти привить эстетику бродвейского мюзикла отечественному театральному древу, возможно, одна из причин сложного отношения к нему местного театрального сообщества. Не любят у нас «бродвейщину». Даже проект Дмитрия Богачева «Бродвей Москва» в театре МДМ, выросший из международной компании *Stage Entertainment*, благодаря которой мы получили великолепный парад бродвейских шедевров от *Mamma Mia* и *Zorro* до *The Phantom of the Opera* и *Chess*, в конце концов, пришел к отечественному продукту с ретропесенками бит-квартета «Секрет». Справедливости ради надо сказать, что и Франдетти

в последнее время склоняется к российскому материалу – как классическому («Обыкновенное чудо» Геннадия Гладкова в Петербургском ТЮЗе), так и супероригинальному – как «Франкенштейн» Романа Игнатъева (Театр музыкальной комедии Санкт-Петербурга) или мюздрама «Маяковский» с песнями Басты («Ленком Марка Захарова»). Кстати, строчки финального хита этого мюзикла и стали основой для названия глав моей статьи: уж очень подходят.

Адаптировать бродвейскую классику к русскому драматическому театру непросто. Но Франдетти пошел еще дальше: он заказал партитуру оригинального мюзикла «Гордость и предубеждение» по Джейн Остин специально для МХТ имени А.П. Чехова американскому композитору Питеру Экстрому. Обращение к Экстрому было не случайным: его «Рождество О'Генри» принесло Алексею Франдетти «Золотую маску» и зрительскую любовь. Возможно, не стоило бы останавливаться на этом спектакле, если бы не одно важнейшее обстоятельство: здесь режиссер максимально реализовался как отчаянный селекционер, пытающийся привить драматическому театру мюзикл. И понятно, что привой – то есть чужая ветка – это мюзикл, а подвой – основной ствол – как раз-таки драматический театр. Как это случается в сельском хозяйстве, в результате скрещивания в театре вышло нечто третье – пародийно-опереточное, вне жанра и стиля.

Дух советской оперетты полувековой давности вдруг вселился в сознание довольно молодых постановщиков спектакля. Молодых настолько, что подозревать их в давлении подобного бэкграунда просто невозможно. Разумеется, они знать не знают тот пласт советской культуры, в которой огромное место принадлежало «старой доброй Англии». Старшее поколение отлично помнит достойные образцы этого почти что самостоятельного жанра: постановки Диккенса (в частности, «Пиквикский клуб»), Оскара Уайльда, Джерома К. Джерома, Конан Дойла... Авторам этих интерпретаций удавалось быть ироничными, не впадая в пародию. В спектакле МХТ «Гордость и предубеждение» такой баланс соблюсти не удалось.

На сцене царил приторность розового цвета с цветочками и бутончиками – эдакий популярный лет пятьдесят назад бюджетный торт «Абрикотин» – на фоне зеленого цвета штанов мужчин-актеров и зелени аккуратно подстриженных кустов регулярного парка. Отметим, что художник Тимофей Рябушинский выбрал для оформления образец французского геометрического парка, а не английского – естественного.



«Обыкновенное чудо». Санкт-Петербургский ТЮЗ им. А.А. Брянцева.
Сцена из спектакля. Фото предоставлено пресс-службой театра

Героини – пять незамужних дочерей мистера и миссис Беннет (Ростислав Лаврентьев и Кристина Бабушкина) – наряжены в розовые платья с рюшами и воланами (художник по костюмам Анастасия Бугаева). Сочетание зеленого с розовым, которое еще с чеховских «Трех сестер» символизирует безвкусицу, хотя на самом деле является одним из топовых цветовых решений стиля модерн, понятное дело, не случайно. Хотя здесь нет стилизации сентиментальной или какой-то другой эпохи. Такое ощущение, что художники воспроизводили мир провинциального театра оперетты с его душевной пошловатостью.

Большой проблемой стала и музыкальная составляющая спектакля. Как бы близок к драме ни был мюзикл, петь там все-таки приходится. Российский драматический театр на это не слишком заточен. Вокал, пластика, танцы – все это факультативные навыки в системе российского актерского образования. В «Гордости и предубеждении» эти проблемы выявились в полной мере.

Для Алексея Франдетти это тоже стало полезным опытом. Отныне он прочно опирается на поющий костяк любой труппы – благо, что во втором десятилетии нашего века в российском театре появилась целая генерация актеров, умеющих петь, двигаться, но при этом владеющих драматическим мастерством. Ну, а работать с актерами музыкального театра – совсем иное дело. Но и здесь режиссер идет парадоксальным



«Суини Тодд, маньяк-цирюльник с Флит-стрит». Театр на Таганке.
Сцена из спектакля. Фото предоставлено пресс-службой театра

путем. Вместо того, чтобы топтаться на традиционном мюзикловом репертуаре, он в 2016 г. ставит в Свердловском театре музыкальной комедии крайне нестандартный мюзикл «Дом Бернарды Альбы» Майкла Джона Лакьюзы, озадачивший своей нетривиальностью даже повывавший виды Бродвей.

Сюжет литературного первоисточника Гарсия Лорки мрачный. Странный для мюзикла. Нет, конечно, резкие вещи – смерти, убийства, повешения, преступления есть и у Уэббера, и у Сондхайма. Но здесь, в «Бернарде» – жесткая психологическая драма, в которой слишком много реализма для мюзикла. Алексей Франдетти мог ставить этот спектакль как угодно: лицензия второго класса предусматривает полную свободу режиссерской интерпретации точно воспроизведенного материала, то есть партитуры и либретто. Франдетти сделал спектакль динамичный, современный, захватывающий дух и почему-то понятный сегодняшнему зрителю. Загадка – почему история о женской несвободе в Испании прошлого века занимает российского зрителя XXI столетия? Не потому ли, что это история о несвободе в принципе?

В мюзикле, как и в опере, принято аплодировать после эффектных хорошо спетых сцен. Но здесь царил тишина. Как в драме – не хлопают же зрители после монолога Гамлета.

Тимофей Рябушинский создал на сцене пространство уютной, но сводящей с ума тюрьмы: мягкие вертикальные жалюзи по всему периметру, которые одновременно – и прутья клетки, и спортивные снаряды, на которых можно зависать, безуспешно прорываться во внешний мир и снова замыкаться в камере психологической пытки. Наконец, композитор Лакьюза, которого Франдетти открыл для российского зрителя. Здесь характерные особенности современной американской музыки с непременными кварто-квинтовыми гармониями и острым синкопированным ритмом синтезированы со стилистикой фламенко и традициями арабской музыки, лежащей в истоках испанских ритмических и мелодических формул. Манера пения тоже очень особенная – с характерными взлетами голоса на окончании фраз и с детонированием (то есть специальным микрохроматическим занижением) звуков. Причем, не привычным джазовым, а именно арабско-испанским. Потрясающая музыка у этого Лакьюзы, надо сказать. Очень современная и очень непростая – как будто не для среднестатистического слушателя. Но публика мужественно пробирается через антишансонную эстетику партитуры и безошибочно считывает смыслы. Почему? Ответ простой: потому что это по-настоящему талантливо.

Говоря о постановках Алексея Франдетти, постоянно приходится употреблять слово «впервые». Среди его работ – минимум интерпретаций затертых названий. И максимум абсолютно новых произведений, никогда ранее не ставившихся на российской сцене. В 2017 г. по случаю 100-летия Юрия Петровича Любимова Франдетти поставил на Таганке «Суини Тодд», гениальное сочинение Стивена Сондхайма, которое по своей значимости в мировой мюзикловой культуре не уступает «Призраку оперы» Уэббера. Это была первая постановка партитуры Сондхайма на российской сцене и необыкновенно смелый поступок, за который Франдетти «получил» от «ревностных охранителей незабываемых устоев». Спектакль получился очень сильным – со 100-процентным попаданием актеров в образы, хорошим вокалом, грамотным звуком.

Массивные деревянные столы, тяжелые стулья, привинченные к полу, тусклый свет настольных ламп... Зритель сегодня не в театре, а в лондонском пабе, где пьют джин, заедая его пирожками с такой нежной мясной начинкой, что никогда не догадаться, из чего, вернее, из кого она сделана... Актеры и музыканты рассредоточены по залу. Хотя дирижер Армен Погосян вместе с инструментальным ансамблем спрятан за шторой, всем хорошо видны мониторы. Без дирижерского



«Суини Тодд, маньяк-цирюльник с Флит-стрит». Театр на Таганке.
Сцена из спектакля. Фото предоставлено пресс-службой театра

жеста здесь ничего не сделать. Музыка Сондхайма столь же прекрасна, сколько сложна. Его партитуры – это фактически современные оперы. Поэтому они нередко ставятся в оперных театрах – к примеру, этот самый «Суини Тодд» какое-то время держался в репертуаре Нью-Йоркской Сити-оперы. То, что эту непростую музыку хорошо поют драматические актеры, – серьезное достижение театра. Особенно сильное впечатление производят сложнейшие ансамбли и хоровые сцены. И это был значительный шаг на пути утверждения Алексея Франдетти как режиссера мюзикла: драматическая труппа обязательно должна добиваться высокого уровня исполнения музыкального материала без каких бы то ни было компромиссов и допущений.

Сюжет о лондонском брадобрее, которого коварный судья Терпин услад на каторгу, чтобы завладеть его красавицей женой, и который вернулся пятнадцать лет спустя, чтобы страшно отомстить, прочитан режиссером как городская легенда-страшилка. Конечно, нет лучшего способа рассказать эту страшилку, чем в жанре уличного балагана. Яркие контрасты, макабрический грим, изобретательная сценография, виртуозная работа саунд-дизайнера (Алексей Акинчиц) и художника по свету (Иван Виноградов), экспрессивная пластика Ирины Кашубы – шикарная рамка для главного выразительного элемента спектакля: актерской игры и пения. Петр Маркин в роли Суини Тодда – обаятельный

монстр, которого ненавидишь и в то же время сочувствуешь: изуродованное лицо, всклокоченные волосы, массивное тело, глубокий бас и патологическая жажда мщения. В нем не осталось ничего человеческого. Даже дочь он использует в виде приманки для главного врага. Но тем не менее почти до самого конца мы на его стороне. Уж очень несимпатичен мир, который его окружает. Сумасшедшая нищенка (Марфа Кольцова), подлый Пристав (Никита Лучихин), порочный судья Терпин (Сергей Ушаков), мошенник Пирелли (Константин Любимов) – сплошь люди малоприятные. Но есть и другие – дочь Суини, прекрасная Джоанна (Дарья Авратинская), влюбленный в нее искренний и отважный юноша Энтони (Александр Метелкин) и, наконец, мальчик Тобби, которого актриса-травести Анастасия Захарова играет столь точно и пронзительно, что настоящему ребенку, пожалуй, так и не сыграть.

Еще один проект в Театре на Таганке – мюзикл «Онегин», которым Алексей взорвал театральное сообщество в 2021 г. Как только само название замелькало в анонсах, «ревнители и радетели» заохали: неужто замахнулись на Петра нашего Ильича? Нет, никто ни на что не замахивался – Франдетти поставил произведение канадских авторов – Веде Хилле (композитор) и Амьеля Глэдстоуна (либретто), которые несколько лет назад с восторгом открыли для себя стихи Пушкина, оперу Чайковского и написали собственный мюзикл, на который успешно «подсадили» канадскую молодежь. Шоу в Канаде получило высшую театральную награду – «Джесси». Версия Франдетти тоже не осталась без наград и премий. Но главное – спектакль собирает аншлаги и очень популярен у молодой аудитории. Прежде всего, в силу внятного послания: не пропустите свою любовь!

Глава 4. **Мир переверни.** **Небо опрокинь**

Франдетти и классика – отдельная тема. Здесь важно вновь вернуться к истокам. Алексей не скрывает, что любовью к музыке, литературе, театру он обязан своей тете, народной артистке России Ирине Долженко. Ее коллекции книг и пластинок в доме, где рос Алексей, стали той базой, которая с детства направила его на стезю режиссера музыкального театра. 30-томник «Классики мировой музыкальной культуры» сделался настольным чтением. Оперная музыка, казавшаяся подчас нудной, залезала в подкорку и выстраивала сознание по собственному



«Сказка о царе Салтане». Большой театр. Сцена из спектакля.
Фото предоставлено пресс-службой театра

сценарию. Альбом, посвящённый Большому театру, был затерт до дыр, как и любимейшая книга «Ирина Архипова». А еще среди фаворитов двухтомник – «Оперные либретто». Самым любимым был синопсис «Вольный стрелок», который Алексей прочитал в 4 года и до сих пор мечтает поставить.

Пока из классического репертуара в багаже Алексея Франдетти «Кандид» Л. Бернштейна в Большом театре, *Viva la Mamma!* Г. Доницетти в Красноярской опере, «Риголетто» Дж. Верди в Урал-опере, «Бенвенуто Челлини» Г. Берлиоза в Мариинском театре, «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова в Большом театре. А также «Свадьба Кречинского» А. Колкера (Малый театр), названные выше «Веселая вдова» Ф. Легара и «Обыкновенное чудо» Г. Гладкова...

Предвижу вопрос: как можно объединить Гладкова с Доницетти, а Верди с Колкером? В случае с Алексеем Франдетти – можно и даже нужно. В своей рецензии на его «Сказку о царе Салтане» я в свое время написала: в душе этого режиссера «не модное нынче предчувствие апокалипсиса, а праздник и радость жизни»². Франдетти ставит оперу как мюзикл. А мюзикл – как шоу. И это его *credo*, а не слабость.

«Обыкновенное чудо» Геннадия Гладкова и Юлия Кима по мотивам пьесы Евгения Шварца в Санкт-Петербургском ТЮЗе имени Брянцева – пример того, как уже опытный, зрелый режиссер не боится открывать новые краски в материале, ставшем своего рода «калькой», – не де-юре,

но де-факто. Культовый фильм Марка Захарова так прочно внедрен в сознание зрителей, что любой, даже незначительный отход от него может восприниматься как экспансия по отношению к незыблемому шедевру. Франдетти в своей постановке отходит от захаровского стандарта очень далеко. Спектакль получился резкий, страстный, зрелищный и печальный.

Медленно открывается необычный полукруглый занавес, и под звуки знаменитой напряженной хроматической темы, знакомой всем по фильму, в исполнении живого оркестра на огромной светящейся лестнице великолепного варьете появляется Волшебник – Иван Ожогин, суперзвезда этого феерического шоу. В его руках – платки, цветы, стальные клинки, трости (трюки поставил Валентин Соколов) работают как предметы в цирковом иллюзионе.

Никакого сходства с образом, созданным Олегом Янковским, – усталого мага в халате, ушедшего на покой. Волшебнику Ожогина покой не снится: его длинное пальто ассоциируется не с домашним халатом, а скорее со знаменитой васнецовской шинелью с клапанами. То, как Волшебник манипулирует чувствами и судьбами смертных, – так же легко и безжалостно, как реквизитом, – наводит на подозрение о его inferнальной сущности. Ну а то, как артист поет, завораживая публику красотой и богатством уникального голоса, – волшебство еще более сильное, чем ловкость рук.

Костюмы Виктории Севрюковой, одновременно красивые, пышные, яркие, при этом странные, пугающие, напоминающие стиль воландовского бала, также не дают погрузиться в атмосферу добродушного комфорта, которая была создана в любимом советскими телезрителями фильме 1978 г.

Другие времена. Другая реальность. Другие чудеса.

Мюзикл «Обыкновенное чудо» был создан Гладковым и Кимом 12 лет назад. Авторы дописали большое количество номеров (в фильме, как известно, всего 5 песен). Алексей Франдетти и дирижер Александра Чопик бережно отнеслись к авторскому материалу, внося лишь незначительные изменения и сокращения, согласованные с Ю. Кимом. Получилась сжатая, динамичная история, совместившая кабарежность подачи музыкального материала с аллюзиями на стиль самого Захарова. Не зря Франдетти, ставший в этом году главным режиссером «Ленкома», посвятил спектакль Марку Анатольевичу, основателю русской мюзикловой режиссуры.

Захарову всегда было свойственно соединение трюка и острой печали. Так и здесь: вот маленький паровозик едет по рельсам на авансцене, а потом проходит в виде проекции на заднике. Вроде бы ничего не случилось, но почему же так грустно?

В решении персонажей нет ни одного, кто хоть как-то напоминает образы фильма. Нонна Гришаева в роли Эмилии обаятельна и не так уж воинственна. Ее органичную женственность не перебить растасканными на цитаты выкриками «Разрази меня гром!» и «Бей в барабаны, труби в трубы!».

Король (Алексей Титков) и вся его свита пришли откуда-то из Зазеркалья или из комедии масок. Как это характерно для драматургии Евгения Шварца, они составляют резкий контраст с лирическими героями. Фирменный шварцевский конфликт между естественностью и игрой, между настоящим и фальшивым.

Радик Галиуллин в роли Министра-администратора не дублирует шедевральный образ, созданный Андреем Мироновым. Он скорее напоминает другого персонажа Шварца – Тень: прилизанные волосы, перчатки, извивающаяся пластика. В этот спектакль вообще очень тонко внедрены цитаты, в том числе из фильма Захарова. Усики и котелок Первого министра (Виктор Коротич), канотье Трактирщика (Владимир Чернышов), очки Хозяйки (Анна Слынько)... Таких деталей немного – своего рода напоминания, что где-то осталась иная, параллельная вселенная, о которой мы помним, но к ней уже не вернуться.

Молодые герои – Иван Коряковский (Медведь) и Ксения Лазаревич (Принцесса) – искренни, очень естественны, а еще прекрасно поют. Для них, к счастью, написано много новой замечательной музыки – арии, дуэты. Предсмертная ария Принцессы – неловкой, совершенно бытовой девочки в больших очках – буквально вызывает слезы.

Вызывает слезы и финал. Вот он, долгожданный поцелуй, и... Нет, мы не увидим чуда: оно останется где-то за пределами человеческой комедии, которой рулит Волшебник лишь для того, чтобы «поговорить о любви со своей женой». Жена тоже исчезнет прямо на изумленных глазах зрителей: в руках Волшебника останется только ее плащ. Поэтому прощальная песня с ее отчаянно печальным текстом звучит как реквием по мечте: «Давайте негромко, давайте вполголоса, давайте простимся светло... Неделя-другая, и мы успокоимся, что было, то было – прошло. Не будем хитрить и судьбу заговаривать, ей-богу, не стоит труда, да-да, господа, не авось, не когда-нибудь, а больше уже никогда».



«Сказка о царе Салтане». Большой театр. Сцена из спектакля.
Фото предоставлено пресс-службой театра

Работа над «Свадьбой Кречинского» Александра Колкера в Малом театре – характерный пример того, как успешно Франдетти интегрирует в ткань советского драматургического и музыкального материала принципы бродвейского шоу.

«Свадьба Кречинского» – первый русский мюзикл: именно так обозначен жанр спектакля на афише Ленинградского театра музыкальной комедии в 1973 г., когда состоялась его мировая премьера. Это было первым и совершенно сенсационным по тем временам официальным употреблением термина «мюзикл» в истории советского театра. Так что историческая роль Александра Колкера, умершего в том же году, но успевшего порадоваться новой жизни своего главного сочинения, в утверждении жанра огромна. Франдетти консультировался с мэтром и получил его одобрение на все творческие вольности, которые себе позволил. Например, на включение в партитуру цитат из музыки Ллойда Уэббера. И вот что интересно – подобные деликатные интервенции несколько не диссонируют со стилем Колкера. Сегодня, когда на мюзикловом рынке представлено немалое количество партитур современных российских композиторов, особенно понятно, какими продвинутыми были Александр Колкер, Геннадий Гладков, Андрей Петров и Владимир Дашкевич, сочинявшие свою музыку, ориентируясь на самые актуальные и модные западные стили тех лет.



«Сказка о царе Салтане». Большой театр. Сцена из спектакля.
Фото предоставлено пресс-службой театра

Эти стили не утратили свежести и поныне: музыка «Свадьбы Кречинского» звучит сегодня абсолютно современно в талантливой аранжировке Елены Булановой, придавшей чудесным хитам Колкера новые краски. Оркестр Малого театра – полноценный участник этого живого, эмоционального, трогательного спектакля, в котором актеры играют с явным удовольствием. Три народных артиста, Виктор Низовой (Муромский), Елена Харитоновна (Анна Антоновна) и Александр Вершинин (Расплюев) дают настоящий мастер-класс – все на высшем уровне: интонация, голоса, пластика и, самое главное, ярчайшие характеры. Номер Расплюева («И жить я буду припевать: сытно есть, вкусно пить, мягко спать. Сам дьявол будет мне не брат, когда я стану богат!») прямо рифмуется с арией *If I Were a Rich Man* из знаменитого бродвейского «Скрипача на крыше».

Кречинский в исполнении Алексея Фаддеева хорош собой, обаятелен, в меру демоничен и, при всей склонности к обману, вызывает сочувствие. Он похож на Вадима Дульчина, на Германна, на Остапа Бендера – одним словом, харизматичен, как и положено русским игрокам и авантюристам. А еще он похож на Онегина – особенно в соперничестве с помещиком Нелькиным, который в исполнении Дениса Корнуха – вылитый Ленский, романтичный, наивный и очень милый.

Главная героиня – обманутая, но не изменившая своему чувству Лидочка. Аксиния Пустыльникова в этой роли не только прелестна и нежна, но удивляет качественно взятыми высокими нотами, доступными далеко не каждой драматической актрисе. «Я только вас всю жизнь ждала и только вас люблю...», – поет она свою знаменитую арию, эффектно раскачиваясь на парящем над сценой полумесяце. А в финале она споет эти слова еще раз – своему неудавшемуся жениху, которого пытается спасти от неминуемого ареста. И, как это опять-таки водится в русской литературе XIX в., пробуждает в прожженном аферисте Кречинском совесть и раскаяние. А в публике – сопереживание и искренние аплодисменты.

Пожалуй, это – особенность спектакля и одна из причин его тотально позитивного воздействия: все персонажи – хорошие, добрые люди. Некоторые еще и честные... Даже ростовщик Бек, которого в мюзикле играет острохарактерная «пиковая дама» Анастасия Дубровская, не лишен очарования. Впрочем, зло всегда привлекательно, тем более в таком роскошном антураже: у всех героев ослепительно белоснежные костюмы. В каких-то – символика карт, у кого-то на головах немислимые шляпы, у мужчин пальто-крылатки с изобретательными деталями (художник по костюмам – Анастасия Пугашкина). Особенно впечатляет превращение Кречинского в скелет с остроумно придуманными оборками на спине и груди в виде позвоночника и ребер – таким шулер видит себя во сне под звон настоящих колоколов, расположенных под потолком обнаженной до самого основания сцены. И только огромные буквы, выполненные в разной фактуре и цвете, составляют сценографию спектакля (художник Вячеслав Окунев).

Ровно полвека спустя после создания этого произведения, четверть века спустя после его постановки в Малом театре Виталием Соломиным, сыгравшим заглавную роль, «Кречинский» обрел новое лицо – шоу бродвейского типа в его оптимальном варианте: яркая и затейливая развлекательная обертка при умном и гуманистичном содержании.

Одна из самых удачных работ Франдетти в жанре классической оперы – «Сказка о царе Салтане» в Большом театре. Премьера вышла в один год с постановкой той же оперы Дмитрием Черняковым в брюссельском *La Monnaie*. Сравнить эти спектакли весьма соблазнительно: мрачное безумие Чернякова, подчиняющего русскую классику своим психиатрическим комплексам, изничтожающим авторский замысел, и светлая, радостная сказка для семейного просмотра у Франдетти, который через

100-летие услышал автора, назвавшего свою партитуру «руководством к фокусам». «Фокусов» оказалось предостаточно в работе режиссера, который остроумно внедрил в спектакль цирковую эстетику – от акробатики и жонглирования до воздушной гимнастики на трапециях.

Очаровали и «фокусы» от Зиновия Марголина, поначалу «обманувшего» зрителей, представившего в качестве сценографического решения какую-то невзрачную раскрывающуюся панельную коробку, в которой возникла лаконичная часовня, затем – засохший дуб... Но когда на сцене материализовался дивной красоты город Леденец – светящаяся, прозрачная, как будто сделанная из льда копия самых узнаваемых зданий Санкт-Петербурга, – это был поистине восторг.

И, наконец, наибольшая адекватность мозаичной партитуре Римского-Корсакова раскрылась в потрясающих костюмах Виктории Севрюковой. Многообразие тканей, фасонов, головных уборов, цветов, оттенков, отделки, текстуры – при этом безупречность вкуса и единство стиля, который по аналогии с русским модерном можно назвать русским постмодерном. Облик жителей Леденца в кринолинах и париках петровской эпохи также хорош: головные уборы в форме парусных фрегатов, холодные морские цвета. А тридцать три богатыря, которые дозором обходят остров Буян, предстали «потешным войском» Петра Первого. Прав был великий Давид Боровский, который считал костюм главным инструментом художественного решения спектакля.

Денис Макаров в роли Салтана и Бехзод Давронов – Гвидон – настоящие сказочные персонажи, какими их было принято изображать в кино и мультфильмах: царь – наивный деспот, князь – юный герой без страха и упрека. Оба отлично спели свои партии. Особенно был хорош Макаров со своей проникновенной исповедью в последней картине.

Надо сказать, Римский-Корсаков активно сопротивлялся попыткам либреттиста Владимира Бельского наделить персонажей всякими психологическими мотивациями и уж тем более символическими смыслами. Но Алексею Франдетти все-таки удалось «протащить» некоторый подтекст: Гвидон – хороший сын. Послушный. Почтительный. А царица Милитриса – очень хорошая мать, прямо-таки с тегом «яжемать». Именно поэтому у них все и сложилось в итоге.

Исполнительница партии Милитрисы Ольга Селиверстова превосходна. Она виртуозно справляется с вокальными колоратурами, которых много в ее партии, и создает чрезвычайно обаятельный образ кроткой, любящей, нежной, мудрой женщины. На фоне современного



«Маяковский». «Ленком Марка Захарова». Сцена из спектакля.
Фото предоставлено пресс-службой театра

буйства спятивших феминисток он кажется какой-то антиевропейской крамолой. Анна Аглатова в роли Лебеди тоже замечательна. Севрюкова, создавая ее костюм, почти процитировала Врубеля, и это оказалось чрезвычайно красиво и эффектно.

Постановщики ставили перед собой цель создать спектакль для семейного просмотра, что довольно редко для нашего театра, четко разделяющего детскую и взрослую аудитории.

Шоу – главный жанровый ориентир в творческой парадигме Алексея Франдетти. Если кто-то считает, что это плохо, мне с ним точно не по пути. Не пытаюсь утяжелить чудесную музыкальную сказку для семейного просмотра нудными «смыслами», режиссер создал спектакль, который рождает смыслы сам по себе: он делает русский стиль – модным. Что может быть сегодня актуальнее?

Глава 5.

Это небо вместо сцены, здесь всё вверх ногами и эти звезды в темноте – тобой зажжённый фонарь

В 2022 г. Алексей Франдетти был назначен главным режиссером «Ленкома Марка Захарова». Сказать, что это назначение вызвало бурю, – ничего не сказать. «Театр погиб», – завывали одни. «Театр возрожден», – ликовали другие.



«Маяковский». «Ленком Марка Захарова». Сцена из спектакля.
Фото предоставлено пресс-службой театра

В начале сезона новый главный режиссер выпустил в «Ленкоме» свой первый программный спектакль – хип-хоп-оперу, которую на всякий случай перед самым выпуском назвал скромно – муздрама – «Маяковский» на музыку... барабанная дробь... рэпера Василия Вакуленко, известного в народе как Баста. Франдетти не был бы самим собой, если бы ему не пришла в голову идея сделать русский вариант беспрецедентного по коммерческому успеху бродвейского мюзикла *Hamilton*⁵.

Режиссер искал тему – и нашел: Маяковский. И личность поэта, и его стихи как нельзя лучше соответствовали эстетике хип-хопа.

В 1973 г. – ровно полвека назад – 40-летний Марк Захаров поставил «Автоград-XXI». Жанр был обозначен аккуратно – драматическая фантазия. Однако наличие на сцене патлатых музыкантов с электрогитарами (группа «Аракс»), а также особая роль музыки в спектакле явно свидетельствовали о том, что фантазия-то – музыкальная. Тогда Захаров превратил Московский театр им. Ленинского комсомола в супермодный театр для молодежной аудитории. Образовался настоящий фан-дом «Автограда», хотя и слов таких никто тогда не знал. Актеры театра, в который еще вчера билеты продавались в нагрузку, плакали от счастья: ломившаяся на «Автоград» публика... сломала входную дверь.

Сегодня 39-летний Алексей Франдетти сделал аналогичный ход – запустил в ставший уже академическим (по духу, а не букве) театр лихую волну сегодняшней масскультуры. «Аракс» ориентировался на блюз-рок 70-х (типа *Aerosmith*), Баста – на привычные для русского уха жанры (включая шансон), которые он фильтрует через рэп – самый передовой язык современной поп-музыки. Спустя 50 лет после революции Марка Захарова модный режиссер Франдетти возвращает «Ленкому» статус модного театра.

Глава 6. Когда меня не станет, я буду петь голосами моих детей

Отношение Алексея Франдетти к Марку Захарову – особое. Это не просто уважение к мастеру. Это – ощущение ответственности. А еще – любовь – к спектаклям, методу, уникальному театральному языку, актерской и режиссерской школе.

Театр смертен – как ни один другой вид искусства. Он не цифруется, не фиксируется, как и сам человек. Видео съемка спектакля не только не продлевает его жизнь, порой вредит памяти о нем.

И все-таки задача помнить – существует. Осознает ее и Алексей Франдетти. А потому к юбилею Захарова – в этом году ему исполнилось бы 90 лет – принявший ленкомовскую эстафету режиссер придумал долгосрочный проект, посвященный творчеству Марка Анатольевича.

Алексей Франдетти:

— Мне захотелось посвятить мастеру не один вечер, не какой-то концерт, а творческую работу целого года. О режиссере нам напоминают не только его постановки, но и пьесы, над которыми он работал. Я придумал режиссерскую лабораторию, в которой примут участие молодые постановщики и артисты театра. Для актеров – это знакомство с новым материалом, проба себя в новом качестве. Это поможет проявить себя с яркой стороны. Необходимо и обновление режиссерской молодой крови. Выпускать молодого режиссера сразу на большую сцену очень рискованно. Малой сцены в «Ленкоме» нет. Решили проводить показы в фойе. В основе режиссерских эскизов – пьесы, над которыми Марк Анатольевич работал в начале своей карьеры в «Ленкоме». Именно пьесы, а не его режиссерские сценарии. Мы не хотим копирования – мы предлагаем посмотреть на материал, над которым работал Захаров, сегодняшними



«Маяковский». «Ленком Марка Захарова». Сцена из спектакля.
Фото предоставлено пресс-службой театра

глазами. Именно поэтому не берем те спектакли, которые сегодня еще в памяти. Поднимаем пласт драматургии, интересовавшей Захарова примерно до конца 1980-х годов. Не трогаем и мюзиклы – это только драматический материал⁴.

Эпилог. Нас просто меняют местами. Таков закон Сансары, Круговорот людей

В эпилоге припомню начало нашего знакомства с Алексеем Франдетти. Это было на первом конкурсе молодых оперных режиссеров проекта «Нано-опера». Третий тур. Участники должны продемонстрировать работу в хоровой сцене. Франдетти, выбравший для показа раннюю оперу Рихарда Вагнера «Запрет на любовь», дает задачу актеру, исполняющему партию Фридриха: здесь вы должны совершить каминг-аут – объявить народу, что вы – гей... Немая сцена. Результат достигнут. Не то чтобы все в шоке – в 2013 г. подобной репликой сразить было невозможно, но все же эффект неожиданности сработал.

На следующий день на лаборатории музыкального театра в СТД я возмущенно рассказала о том, что новое поколение нагло врывается в музыкальный театр, грозя разрушением смыслов классических

партитур. Франдетти присутствовал в зале – встал, чтобы принять удар с открытым забралом. Потом мы с ним долго говорили о театре, музыке, партитурах и смыслах. С тех пор я стараюсь смотреть все его работы. Потому что – интересно. Очень интересно.

- ¹ «Пробуждение весны» (*Spring Awakening*– «Весеннее пробуждение») – бродвейский мюзикл 2006 г. Автор музыки Дункан Шейк, тексты песен – Стивен Сатер. Основан на одноименной драме Франка Ведекинда, написанной в 1891 г. В России пьеса была поставлена в 1907-м Всеволодом Мейерхольдом.
Оригинальная бродвейская версия получила восемь премий *Tony*. А также четыре премии *Drama Desk Awards*. Альбом с оригинальным составом актеров удостоился *Grammy*. Шоу было возрождено на Бродвее в 2015 г. и получило три номинации на премию *Tony*. Успех породил несколько других спектаклей по всему миру, включая постановку в Вест-Энде, получившую четыре премии Лоуренса Оливье.
- ² Кротова Е. Премьера оперы «Сказка о царе Салтане» прошла в Большом театре. <https://www.mk.ru/culture/2019/09/29/premera-opery-skazka-o-care-saltane-proshla-v-bolshom-teatre.html?ysclid=lmzyepl37j754109637>
Дата обращения 15.10.2023
- ³ «Гамильтон» (*Hamilton*) – американский мюзикл (2015) о жизни государственного деятеля Александра Гамильтона на либретто, музыку и слова Лин-Мануэля Миранды, с использованием рэп-и R'n'B-стилистики. Получил восемь премий *Drama Desk*, *Tony*, установил рекорд по количеству номинаций на церемонии вручения британской награды Лоуренса Оливье, альбом стал лауреатом *Grammy*.
- ⁴ Из интервью А. Франдетти автору статьи.

Галина Коваленко

Метаморфозы жанра: от инсценировки к адаптации

Опыт британской сцены

Современный театр с разной степенью успеха занимается деконструкцией классики. Драматурги и режиссеры создают театральные тексты на основе известных пьес и прозы. Классика притягательна проблематикой, и театр ее осовременивает.

Традиция профессионального переноса прозы на сцену восходит к Эмилю Золя. Романист и его единомышленники, обеспокоенные упадком национального театра в последней трети XIX в., ограничившегося мелодрамами Эжена Ожье, Александра Дюма-сына, Викторьена Сарду, начали инсценировать романы, стремясь приблизить театр к современной жизни, привнося в него новые темы и сюжеты. Золя, автор пьес «Наследники Рабурдена» и «Бутон розы», с большой осторожностью относился к инсценировкам своих романов. Анализируя инсценировку «Собора Парижской богородицы» Виктора Гюго, он упрекает его за то, что тот позволил некоему Полю Фуше «сacroить из своей прозы пьесу», из которой «получилась лишь посредственная мелодрама»¹.

«У каждого жанра, – продолжает Золя, – свои особые законы, и опасно приспособлять для сцены произведение, написанное в форме романа»².

Все же в соавторстве с В. Бюснаком он инсценировал «Западню». Другими авторами без участия Золя были созданы сценические версии почти всего цикла «Ругон-Маккары». Таким образом было показано плодотворное взаимодействие прозы и театра.

Однако перевод романного жанра в драматический приводит к неизбежным потерям. Недаром, обращаясь к В.Д. Оболенской (20 января 1872 г.) в ответ на ее просьбу разрешить инсценировать «Преступление и наказание» Достоевский писал: «Насчет... Вашего намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать; но я не могу не заметить Вам, что всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере, вполне. Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет соответствия в драме. Я даже уверен, что для разных форм искусства существуют и соответствующие им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, несоответствующей форме. Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив из него лишь какой-нибудь эпизод, или переработаете в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет»³.

В Британии за прошедшее время жанр инсценировки как таковой исчез. Само слово *dramatization* почти вышло из лексикона, оставшись только в словарях⁴, если речь не идет об опытах, значительно отдаленных от нашего времени.



Эдвард Бонд

По сравнению с инсценировкой адаптация – новая форма модификации источника, который дает пищу для создания новой современной пьесы. Если угодно, новая пьеса. Метаморфоза эта случилась не вдруг, и на то, чтобы принять адаптацию в ее новых параметрах, понадобилось более ста лет, проходивших в борьбе с неприятием этой формы критикой и публикой. Для примера: Лион Фейхтвангер, переработавший Аристофана, Кристофера Марло, «Персов» Эсхила, в 1910 г. опубликовал статью «Софокл и Гофмансталь», в которой резко раскритиковал адаптацию Гофмансталем «Царя Эдипа» (1906). По мнению Фейхтвангера, Гофмансталь «превратил Эдипа из трагической маски в жалкого человека, подобного нам... Стиль Гофмансталя убивает дух Софокла... язык венского писателя превращает спокойное смирение гражданина Аттики в трепетную нервозность»⁵. Более всего негодует Фейхтвангер на то, что Эдип превращен в «жалкого человека, подобного нам», что говорит о несогласии или нежелании Фейхтвангера увидеть в современном человеке возвышенное, героическое начало.

Исходя из открытий Фрейда, Гофмансталь дал современное ему, его эпохе прочтение трагедии Софокла, приблизив Эдипа к современному человеку того времени. Тенденция приближения классики к современности продолжается, несмотря на частое непризнание таких трактовок.

В Британии этот процесс начался позднее, чем в других странах. Большую роль в нем сыграл драматург Эдвард Бонд. В 1971 г. в *Royal Court* состоялась премьера его версии «Лира» в постановке Харри Эндрюса с Уильямом Гаскеллом в заглавной роли.

Три года спустя после премьеры в *Royal Court* критик пишет: «Лир» Бонда вошел в репертуар европейских театров, а британская публика его не принимает»⁶. Все же в 1982 г. «Лир» вернулся на сцену, уже в Шеффилде в *Crucible Theatre* в постановке Джонатана Кента с Бобом Пеком-Лиром. По мнению критики, Лир представлял «пророком наподобие Льва Толстого, а Корделия превратилась в правителя сталинского типа...»⁷. В 2005 г. спектакль, возобновленный с Йеном Макдермидом-Лиром, был воспринят по-другому: «Жестокость спектакля – это жестокость XX века, пугающе пророческая. Эпическое полотно Бонда 1971 г. не устарело, в нем отражена жестокость XX века. Спектакль Джонатана Кента захватывает этой ужасающей жестокостью и жуткой красотой. Йен Макдермид не выставляет напоказ свое эго. В целом это триумф, восстанавливающий веру в театр и в послевоенную британскую драматургию»⁸. Были и другие мнения: «Жестокая, полная черного юмора трагедия отсылает к современности, превращая пьесу в комментарий к Шекспиру, но не в адаптацию трагедии. Графическое описание жестокости, на которую способны люди, – льющаяся кровь, вываливающиеся кишки, выколотые глаза – “Лир” вызвал у меня дрожь, но не тронул»⁹.

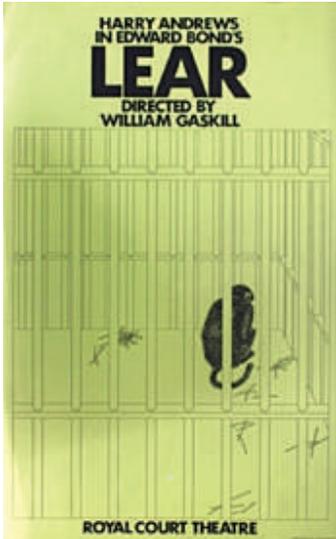
Трудно согласиться, что пьеса Бонда – всего лишь комментарий к Шекспиру. Это, конечно же, адаптация, иными словами, Шекспир прочитан сквозь призму событий политической и общественной жизни XX в.: зверства США во Вьетнаме и Афганистане, грязные политические игры в верхах, растерянность, бедность, несчастья простых людей. Строительство стены на государственной границе, казавшееся фантастическим, теперь воспринимается если не как пророчество, то как дальновидность Бонда. Преклоняясь перед Бардом, Бонд, тем не менее, полемизирует с ним в аналитической статье «Рациональный театр»: «Шекспир не мог ответить на поставленные им самим вопросы, но не мог и не задать их, призывая к стоической борьбе... Шекспир не ответил на поставленные им вопросы, потому что исторически на них в то время нельзя было ответить. Но он показал их силу... Он жил на грани политической революции, и его пьесы работали на тех, кто будет жить после революций, в XX в.»¹⁰. О Лире Бонд говорит: «Бог спускается на землю сказать Шекспиру, чтобы он перестал задавать вопросы, и пьеса заканчивается бессвязным

бредом старого идиота Лиры, бормотанием шутов и надеждой на неких гигантов, которые однажды призовут доброе правительство, установят мудрый порядок, который сделает народ счастливым. Шекспир знал, что мир или примирение, создаваемые им на сцене, на улице не продержится и часа»¹¹.

Бонд всегда предваряет свои пьесы обширными предисловиями. Он развивает теорию эпического театра на новом историческом этапе, сколько бы ни отрекался от Брехта. Его театр – социально-политический. Едва ли не во всех его предисловиях от «Спасенных» (1966) до «Стула» (2012) ключевым словом является «насилие» (*violence*). В «Предисловии автора» к «Лиру» драматург заявляет: «Я пишу о насилии так же естественно, как Джейн Остин писала о нравах... Не писать о насилии аморально»¹². Он признается: «Я не ответил на множество вопросов, но я их поднял и попытался прояснить проблемы, зачастую незамеченные, но важные, и они будут решены, если за них взяты... Лир стар, но большинство зрителей молоды. Им может показаться, что правда может стать почвой для пессимизма, хотя скоро она даст надежду... Но нам не нужны планы на будущее, нам нужен метод, который все изменит»¹³. Бонд следует по пути Брехта, который он выпрямляет, отказавшись от эффекта остранения почти во всех его вариантах, будь то зонги или любой иной способ выхода из образа. Его персонажи психологически достоверны. Авторские указания носят режиссерский характер. Если в обоих предисловиях Бонд ссылается на Шекспира, то пьесу он предваряет кратким уведомлением о том, что обращался к хронике Холиншеда и «Истории бриттов» Гальфрида Монмутского, согласно которым король Лир жил в IV в. н.э. и правил 60 лет.

В пьесе задействовано около 70 персонажей, они характеризуют общество с разных сторон. «Первый акт показывает мир, в котором доминирует миф; во втором акте сталкиваются миф и реальность; третий акт – развязка: мы доказываем реальность этого мира, умирая в нем»¹⁴.

У Лиры Бонда две дочери – Бодис и Фонтанель, рифмующиеся с Реганой и Гонерильей. Лир здесь управляет страной, не собираясь никому отдавать власть. Себя он считает защитником народа и много лет строит стену на государственной границе: «Когда я умру, мой народ будет защищен стеной. Даже если будут править дураки, вы будете жить в мире. Моя стена сделает вас свободными... Мои враги не уничтожат мой труд! Я отдал жизнь народу. Я видел армии, захлебывающиеся



«Лир». Royal Court.
Афиша спектакля

кровью, обезумевших женщин, кормящих пустой грудью мертвых детей, умирающих, плюющих в меня кровью, рыдающих молодых людей! Но я мог с этим бороться! Когда я умру, мой народ будет свободен, будет помнить меня, нет, – почитать меня. Они мои овцы, и если одна из них погибнет, я сторю в аду»¹⁵.

Его дочери собираются замуж. Они познакомились со своими будущими мужьями по почте (теперь они бы использовали интернет). Лир – не только жестокий, авторитарный правитель, но и безжалостный отец. Ему ничего не стоит заставить убить ни в чем не повинного рабочего на стройплощадке в назидание другим, он унижает дочерей, издеваясь над их, как он уверен, никчемными мужьями, отрекаясь от всех: «У меня нет сыновей! И нет дочерей!»¹⁶. Дочери по очереди захватывают власть, расправляются с мужьями, которые их не удовлетворяют. Лир изгнан, ему дают приют простые люди, доведенные им же до последней степени нищеты. Лексика его меняется, он становится велеречив: «Дочери мои выпустили из тюрьмы заключенных, чтобы накормить ими мертвецов. Волк в ужасе крадется и прячется с крысами... Когда мертвецы вдоволь нажрут, они возвращаются в могилы спать»¹⁷. Лир узнает, что стену начали рушить. Солдаты бесчинствуют: грабят и насилуют. На глазах Лира уводят беременную жену приютившего его фермера, чтобы надругаться над ней. Кажется, что эта сцена, в которой убийство следует



Й. Макдермид – Лир. «Лир». *Royal Court*

за убийством – верх жестокости, но это всего лишь пролог. Бонд нагромождает одно насилие за другим, чтобы показать, какой ценой куплено прозрение диктатора Лира. Он должен осмыслить, какова мера его собственной вины. Так заканчивается первый акт, построенный на мифе.

Второй акт – суд над королем. Бодис уточняет, что это процесс политический, и Лир должен быть казнен. Лексика в этом действии построена на контрастах. Сухая речь судей и дочерей – и возвышенная, близкая к языку библейских пророков Лира: «Я не король. Несчастный зверь, в крови и слезах, запертый в клетке. Разве он птица или лошадь? Кто сломал ему крылья? Выпустите зверя из клетки! Сжальтесь над ним. Вы – звери, звери! Убейте его. Убейте. Не мучайте его. Я не могу жить в мире, где столько страданий!»¹⁸. Лир говорит от первого и от третьего лица, в его сознании все сместилось, он являет собой живое олицетворение душевных мук.

Лир Бонда далек от Лира Шекспира. Его психология проста: как государственный человек он примитивен. Его прозрение в отличие от прозрения шекспировского героя происходит не за счет сложной работы мысли, а от несправедливого к нему отношения. Он попадает в одну камеру с обеими дочерьми, а также с простыми людьми, которые ему помогли выжить, и с предателями, грабителями. Настоящий социальный Ноев ковчег.

Непосредственно с трагедией Шекспира Бонд сопрягает один эпизод:

«Л и р. Судья, я требую медицинского вскрытия Реганы. Исследуйте, что у нее в области сердца, почему оно каменное»¹⁹.

У Бонда анатомическое вскрытие Фонтанель происходит на глазах Лира, в камере, при этом называются органы: желудок, легкие, матка... Он, глядя на мертвую дочь, произносит: «Она была злая, бесчувственная. Где... где тот зверь? ...кровь, спокойная, как озеро... она теперь спит, как лев, как ягненок, как дитя. Какая гармония. Я поражен. Не видел ничего прекраснее... ее тело сотворено руками ребенка, так в нем все соразмерно и нет ничего нечистого... Если бы я видел эту красоту, эту печаль, как бы я ее любил. Неужели я сотворил это и разрушил своими руками?»²⁰.

Эта ламентация Лира никоим образом не меняет его. К нему обращается за защитой Маленький Человек (*Small Man*). Он в отчаянии: потерял жену, сбежал со строительства стены и из штрафного батальона. Но Лир занят только собой, и страдания Маленького Человека ему неинтересны. Все же, когда солдаты забирают Маленького Человека, он пытается за него заступиться, но тщетно. Маленького Человека уводят, и Лир в бессилии богохульствует: «Если бы я увидел распятого Христа, я бы в него плюнул»²¹.

На него надевают смирительную рубашку, на голову деревянную рамку, которую он принимает за корону. Рамка для того, чтобы голова не дергалась, ибо над Лиром совершают научный эксперимент. Ему удаляют глаза и бросают в стеклянную колбу. Слепший Лир добирается до Стены, которую вновь воздвигают те, кто ее разрушил. Потрясенный король взывает: «Я на коленях стою перед этой стеной. Сколько же жизней я здесь положил? (Обращается к строителям) Вы ослепли... Волк, лиса, лошадь – они бежали бы отсюда, ибо они в здравом уме. А вы бежите навстречу мясникам, почему?»²².

Финал пьесы Бонда отличен от финала трагедии Шекспира. Бонд срывает с короля трагический ореол: его убивает из пистолета подросток, сын фермера, который дал Лиру приют. На пустой сцене остается труп. Так прозаически уходит из жизни некогда всесильный правитель.

Большую роль в пьесе играет политика. Действия Лира категоричны и не гибки. Получившая власть Бодис, прежде не ведавшая сомнений, теперь ими раздираема: «От меня требуют решений, но я ничего не решаю. Мои решения мне навязаны. В моей власти людские судьбы и судьба страны, но все происходит само собою... Я в капкане...

Всё и вся в моей власти... но я рабыня»²³. Ее сомнения возникают оттого, что она начинает понимать, что бессильна против хода истории.

К власти приходит девушка из народа Корделия, на долю которой выпали смерть мужа, изнасилование солдатами, выкидыш. Она наследует категоричность короля, ставшего другим после перенесенных им страданий. Новый Лир неприемлем для новой Корделии, главы страны. Теперь он стал для нее «голосом совести, но, если слушать совесть, можно сойти с ума»²⁴. По ее приговору казнен Лир, но она продолжает его дело – строит стену во имя безопасности государства. По Бонду выходит, что всякое государственное устройство враждебно человеку, но подобно Шекспиру, он «не может ответить на свои вопросы, но и не может их задавать»²⁵.

«Лир» Бонда – одна из первых адаптаций XX в., где изменена не только интерпретация, но во многом и сюжет. В XXI в. такой тип взаимодействия с литературным источником займет свое место в британском театре, но тогда это был прорыв, который не был замечен.

Первой ласточкой адаптации, в которой выразилось своеволие постдраматического театра, по крайней мере, в Британии можно считать «Миссис Аффлек» Сэмюэля Адамсона, созданную по драме Ибсена «Маленький Эйольф». Адамсон (р. 1969) – уроженец Австралии. С 1991 г. живет в Лондоне. Его пьесы идут по всей стране. Он адаптировал «Кукольный дом» и «Столпы общества» Ибсена, «Три сестры» и «Вишневый сад» Чехова, «Профессора Бернгарди» Шницлера. *National Theatre* после успешной постановки его версии «Столпов общества» (2005, режиссер Мериэнн Элиот) предложил ему создать современный, причем лондонский вариант «Кукольного дома». Он отказался, объяснив выбор другой пьесы Ибсена – «Маленький Эйольф» в эссе «Поздний Ибсен и “Миссис Аффлек”» для буклета к спектаклю: «Когда Нора хлопнула дверью дома мужа, этот стук эхом пронесся через весь городок, через фьорды, через всю Европу, и, по словам Ибсена, “произнес смертельный приговор общепринятой социальной этике”. Но хлопнуть дверью перед мужем в XXI в. не такая большая смелость... Как и Нора, Рита в “Маленьком Эйольфе” скована узами брака, интеллектуально она выше мужа... Они беспрестанно ведут друг с другом войну... это дает мне право высветить сквозь эту призму другое время и другое место, далекие от Ибсена – Англию 1955 г., когда через несколько дней после выборов Энтони Иден стал премьер-министром, сменив на этом посту Черчилля, и осталось несколько месяцев до эпохи *Rock Around the Clock*²⁶, год до событий на

Суэцком канале, и еще не смолк плач по жертвам атомной бомбы в Хиросиме и Второй мировой войны... В последних пьесах Ибсен обживает территорию, не нанесенную им на карту, создавая ментальную географию пиков и бездн»²⁷. Речь идет о взлетах, утоляющих духовную жажду, и низинах, олицетворяющих повседневность и духовное падение.

Рецензии на спектакль были сплошь отрицательные, но парадокс в том, что при этом писали о прекрасной режиссуре и хороших работах актеров. Более спокойную по тону и аргументированную рецензию представил Майкл Биллингтон: «Результатом выкорчеванного с корнем символизма 1890-х годов и перенесения действия из фьордов Норвегии на берега Кента 1955 г. стал куда не годный театральный анахронизм... Лихорадочный самоанализ, естественный в далеких фьордах, абсурден на кухнях Кента»²⁸. Критик считает: 1950-е годы драматургу потребовались, чтобы показать – чувственная героиня обречена на поражение с самого начала, ибо она страдала от «удушающего сексуального подавления, характерного для того времени»²⁹.

Далее Биллингтон наносит более сильный удар: «атака на английский пуританизм не умна, поскольку Рэттиган сделал это намного лучше в “Глубоком синем море”. И вместо того, чтобы использовать Ибсена для нападок на консервативную Англию, лучше просто поставить «Маленького Эйольфа»³⁰.

На другой день *Guardian* поместила подборку самых уничижительных отзывов о спектакле. *Independent* писала: «Веселенькая история о родителях, сошедших с ума после гибели сына-инвалида». *Daily Mail* вторила: «Противный, скучный, неоригинальный, бесчеловечный, неубедительный спектакль. Актеры играют, будто выравнивают свинцом крышу собора». Влиятельный Бенедикт Найтингейл в *Times* сравнивал пьесу Адамсона с популярной развлекательной передачей Би-Би-Си «Полчаса с Хэнкоком» (1954–1961), добавлял, что пьеса напоминает передачи радио «Люксембург» с разбросом тем от выборов Энтони Идена на пост премьер-министра до нацистского лагеря в Бергене-Бельзене, с которым рецензент сравнивает «глобальную угрозу, царящую на кухне Кента»³¹.

На наш взгляд, «Миссис Аффлек» (2009) – адаптация, сделанная с большой культурой. Адамсон бережно отнесся к тексту Ибсена, сохранив все важнейшие диалоги и символы. Старуху-крысоловку, почти сказочный персонаж Ибсена, он заменил юным бунтарем-стилягой по имени Фли. Имя старухи – фрекен Варг (Волк) – значащее. Функция

вездесущего Фли (Блохи) та же, что и у крысоловки, но в развитии сюжета он играет большую роль. Он дает понять девятилетнему сыну Аффлеков, что тот не нужен родителям. Драматург увеличивает роль Фли и психологически обосновывает, как под его воздействием мальчик решает уйти из жизни. Явившись в дом Аффлеков с предложением избавиться их от крыс, он разрушает царящую в доме атмосферу фарисейства. Он рассказывает, как освободил умирающих от голода людей, ютящихся неподалеку от дома Аффлеков, от нашествия полчищ крыс. В сущности, его история – вариация на тему средневековой легенды о гамельнском Крысолове.

Рассказ Фли пугает мальчика своей жестокостью. Но тот объясняет: «Я не жестокий. Я приманил их огнем. Они потянулись за мной к морю. Я сел в лодку. Они за мной... Они были вынуждены прыгать... Они испугались воды... их обуял страх... они ринулись в море, как угорелые... и тогда я... Понимаешь, они шли за огнем? Здесь их гоняли. Сам знаешь, это Англия. Там, на дне моря, нет страданий... Они спят сладким сном. Я не всегда пользуюсь огнем. И не всегда приманиваю крыс. Моя любимая покинула меня. Она на дне Северного моря среди моллюсков... малышка с разбитым сердцем»³². Фли как бы мимоходом намекает на экономическое положение страны. В буклете помещен довольно обширный очерк Доменика Сенбрука: «Британия 50-х: время перемен»³³. Автор называет этот период одним из самых трудных в истории страны: окончательный развал империи, нестабильность экономики, активизация молодежи. Эти факты, далекие от пьесы Ибсена, хорошо известны по романам «сердитых молодых людей» – Кингсли Эмиса, Джона Уэйна – и пьесе Джона Осборна «Оглянись во гневе». Об этом же говорит нищий аутсайдер, который кормится, уничтожая крыс.

Замечание в монологе Фли, нарушающем его балладный ритм («Сам знаешь, это Англия»), невозможное в символистской пьесе, не противоречит Ибсену, ведь он не абстрагируется от своего времени. Один из персонажей «Маленького Эйольфа», инженер Боргхейм, прокладывает железные дороги в незатронутых цивилизацией сельских местностях. В отличие от пассивного мечтателя Алмерса, автора ненаписанной книги «Ответственность человеческая», инженер – носитель прогресса. В пьесе Адамсона Аффлек намеревается писать книгу «Ответственность и бомба». Драматург усиливает современное звучание пьесы не только названием задуманной книги, но реакцией Риты на то, что муж отказывается писать книгу. Она говорит о гонке вооружения в

Америке, радиоактивных отравлениях в Японии, о научных катастрофах, призывая мужа быть деятельным и писать книгу.

Чопорную гостиную Алмерсов Адамсон превращает в кухню с новейшими бытовыми приборами. Олли получает в подарок не лук и стрелы, как Эйольф, а новенький конструктор. Инженера, строящего железные дороги в медвежьих углах, сменяет архитектор, мечтающий возводить небоскребы, но вынужденный строить пятиэтажки. В 1950-х в Англии началось строительство массового жилья. Точная отсылка к эпохе – название «Миссис Аффлек», реакция на роль, которую сыграла Маргарет Тэтчер в изменении самооценки женщины. В момент написания пьесы, несмотря на уход с политической арены, она оставалась популярной. Включившись в политическую борьбу в 50-е, в 1959 «железная леди» стала членом парламента, с 1979 по 1990-й – премьер-министр. С первых шагов на политическом поприще она – пример для подражания. Женщины отказывались быть домохозяйками, начинали работать и делать карьеру (эти изменения нашли отражение в искусстве. Один из самых ярких примеров – пьеса Кэрол Черчилл *Top Girls*, 1982). Личность Тэтчер повлияла на сценические интерпретации женских образов. Так, в «Кукольном доме» в постановке лондонской труппы *Shared Experience* с первых же реплик отчетливо возникает новый тип женщины, сложившийся под влиянием Маргарет Тэтчер. В устах Норы (Анна Дафф) органично прозвучала бы инвектива героини пьесы Ибсена «Фру Ингер из Эстрота»: «Там, где нет мужчин, приходится заправлять женщинами. А потому...»³⁴. «Кукольный дом» в постановке Полли Тилл и Ивонн Макдевит, занимающихся исследованием гендерных проблем в театре, – комментарий к незаконченной мысли фру Ингер.

Рита, созданная Адамсоном, – новый для Англии тип самостоятельной волевой женщины. С Ритой Ибсена ее сближает максимализм. Обе требуют от мужей абсолютной любви. Но Рита Адамсона рациональнее и эгоистичнее. Узнав о гибели сына, героиня Ибсена восклицает: «Лучше бы я его не рожала!»³⁵. Современная Рита холодно заявляет, что ребенок для нее не имел никакого значения. Она не испытывала к нему любви, ревновала к мужу.

Ибсен разворачивает действие пьесы на побережье у фьордов. Адамсон – на берегу Северного моря в графстве Кент. У Ибсена природа не только фон, но действующий персонаж. У Адамсона берег моря, пляж, эспланада так же играют важную роль. С побережья приходит Фли, туда убегает играть с местными ребятами Олли. После его гибели на берегу



К. Скиннер – Рита Аффлек.
«Миссис Аффлек». *National Theatre*

происходят самые важные объяснения, там до конца обнажается конфликт между супругами. Аффлек признает свою несостоятельность и неспособность к творчеству. Разворачивая спор об ответственности по лекалам Ибсена, Адамсон дает «квинтэссенцию ибсенизма», превращая пьесу в дискуссию. Он трансформирует тему вины, назвав причину гибели ребенка. Из-за похоти родителей ребенок в раннем младенчестве упал, став калекой. Из-за их равнодушия он ушел из жизни, надеясь, как в сказке, обрести любовь на дне морском.

Героев Ибсена трагедия сближает, у Адамсона она углубляет их давнее отчуждение и приводит к полному разрыву.

Адамсон вносит новую тему – массовую эмиграцию в Англию людей, ищущих работу. Завидев приятеля сына, Рита бросается к нему с мольбой рассказать, как погиб Олли. Но он боится Риты. Его мать, бесправная эмигрантка, кидается на защиту сына и бесстрашно бросает Рите обвинение: «Вас надо пытать и повесить, мерзкая безмозглая тварь»³⁶.

Драматург усложняет отношения Алмерса и Асты. Ибсен дает понять, что их связывает не только кровное и духовное родство, но нечто большее. Аста в отличие от Риты проявляет материнскую любовь к Эйольфу.

Алмерсу Ибсена жизнь представляется сном и сказкой, Аффлекку Адамсона – фильмом. Рита понимает, что Аффлек ощущает себя персонажем немой картины Чарли Чаплина «Малыш» (1920). Бродяга (Чаплин) находит брошенного малыша, который в четыре года становится его помощником. Аффлек воспитывает младшую сводную сестру Одри, которой отдает всю свою любовь. На сына любви у него не остается. Упиваясь романтической поэзией Вордсворта и Кольриджа, он остается равнодушным отцом. Со временем детская влюбленность Аффлекка и Одри переросла в сильное чувство, в котором они боятся признаться даже себе. Рита это понимает и втайне ревнует. В адаптации Адамсона явственен мотив желаемого инцеста. Рита после гибели ребенка откровенно предлагает Одри (у Ибсена – Аста) заменить ей и мужу сына: «Ты будешь нашим маленьким Олли. Как прежде была для Альфреда... теперь станешь им для нас обоих»⁵⁷.

Рита делает это унижительное для нее самой предложение обдуманно, в надежде удержать мужа. Хотя позднее выясняется, что Одри не сестра Аффлекку. Максималистка, она отказывается от союза с ним и отправляется учительствовать чуть ли не на край земли.

У Ибсена примирившиеся супруги собираются поселить детей бедняков в комнате Эйольфа, у Адамсона они расходятся навсегда. Деятельная Рита, потеряв ребенка, собирается найти применение своим силам на каком-нибудь поприще, которое она еще не выбрала. Она жизнеспособнее, энергичнее и интеллектуальнее Аффлекка. Литературные аллюзии в пьесе также характеризуют Риту. В начале пьесы она читает новейший роман 1950-х «Счастливчик Джим» Кингсли Эмиса. И собирается прочесть «Мадам Бовари». Упоминание о романе Флобера – намек, что подобный женский тип остался в прошлом и невозможен в эпоху тэтчеризма. Знаменателен почти безмолвный финал пьесы:

Р и т а. Альфред?

А ф ф л е к. Да?

(Он всматривается в морскую даль. Она бредет по пляжу в противоположную сторону. На мгновение она оглядывается и идет дальше.)⁵⁸

Внешние приметы соответствуют 1950-м гг. Внутренняя жизнь персонажей, более жесткая в проявлении чувств, чем у Ибсена,



У. Нельсон – Олли Аффлек. «Миссис Аффлек»

характерна для нашей эпохи. Отчуждение, одиночество, душевная боль персонажей Адамсона активизируют их жизненную позицию, не приносящую личного счастья, но избавляющую их в той или иной степени от одиночества. Основные персонажи собираются начинать жизнь с чистого листа.

Спектакль *Royal National Theatre* в постановке Мериэнн Эллиот отразил перемены в Англии 1950-х и последующих десятилетий, сохранив идеи и образы Ибсена. Это проявилось и в сценографии Банни Кристи, соединившей элементы гиперреализма с живописными декорациями. На кухне новомодная стандартная мебель 1950-х, на газовой плите – чайник со свистком, урчащий холодильник. В кафе – легкая алюминиевая мебель. На живописном заднике – море, освещаемое солнцем или пылающим, иногда зловещим закатом, слышен крик чаек. Звучит музыка 1950-х – свинг и рок-н-ролл. У Риты прическа «бабетта» и платья по моде тех лет. Эпатажный вид Фли в стиле молодежной субкультуры. Все символы Ибсена сохранены – кровавое полыхание заката, ливень, гроза и время от времени крик чаек.

В заглавной роли популярная английская актриса Клер Скиннер. Ее рисунок роли смел: на первый план выдвинута сексуальная неудовлетворенность героини, заглушившая в ней материнские чувства. Она бесстыдно требует у мужа физических доказательств его любви.

Постоянно находясь на пределе, она нередко прибегает к алкоголю. Дом и ребенок ее раздражают. В преддверии эпохи Тэтчер подобное состояние было характерно для домохозяек, чему посвящены тома социологических исследований.

Пьесу отличает стремительный диалог. Отдельные реплики подобны ударам. Клер Скиннер это мастерски передает. После гибели сына темп ее речи меняется. Она не сразу осознает свою потерю, даже ощущает удовлетворение от того, что преграда в лице сына между ней и мужем исчезла. Аффлек (Энгус Райт) интеллигентно равнодушен к жене, однако иногда прочитывается, что в прошлом был ею увлечен. Он проявляет пылкие, почти юношеские чувства к Одри. После гибели сына и отказа Одри с ним соединиться он находится на распутье. Его состояние волнует Риту, чувствующую, что он уходит от нее. Она первой произносит слово «развод», приняв решение на себя. Ее медленный уход по берегу моря внутренне рифмуется с бурным уходом Норы. Точка поставлена по Ибсену.

Адамсон сделал адаптацию с точным пониманием замысла зачинателя «новой драмы» Ибсена. Культура диалога, тонкое осовременивание характеров и ситуаций раскрывает возможности этого относительно нового жанра.

Агрессивное вторжение постдраматического театра не минует Британии. В 2017 г. *Old Vic* показал новую версию пьесы Георга Бюхнера «Войцек» Джека Торна и Джо Мерфи³⁹, подтвердив активную социально-политическую позицию британского театра последних лет, но смутив большую часть зрителей откровенными непристойностями, грубыми физиологизмами, ненормативной лексикой, убившими шедевр Бюхнера.

Опыт *Old Vic* показал, насколько труден этот жанр и как легко вместе с водой выплеснуть ребенка. Подобный подход к классике неплодотворен.

Столь же решительно, как авторы новой версии «Войцека», поступил и Роберт Икк с драмой Артура Шницлера «Профессор Бернгарди» (1912). Адаптацию драмы Шницлера Роберт Икк назвал «Доктор» (*Doctor*)⁴⁰, сделав героиней женщину Рут Волфф, стоявшую во главе, как и профессор Бернгарди, Елизаветинского научно-исследовательского института. Роберт Икк обострил ситуации драмы Шницлера, отразив социальные, политические, национальные, религиозные процессы современной Британии.



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

Премьера состоялась 10 августа 2019 г. в *Almeida Theatre* в постановке автора, сделавшего акцент на публицистические моменты пьесы. Большинство рецензий были политизированы до такой степени, что в них содержались нападки на Трампа, Джонсона и «им подобных»⁴¹. В апреле 2020 г. спектакль переместился в West End в *The Duke of York's Theatre* и принял участие в театральном фестивале в Аделаиде в Австралии. В парламенте Австралии шли дебаты о принятии закона Скотта Моррисона против религиозной дискриминации. Британский спектакль внес немалую лепту в парламентские дебаты.

Многие критики употребляли в своих рецензиях известное выражение *Zeitgeist* (дух времени). Почти все писали о сложных моральных дилеммах, затронутых в пьесе, вылившихся в «грандиозный дискурс о природе человечества... Роберт Икк и Джульет Стивенсон могут гордиться тем, что они принесли в дивный новый мир»⁴². Последние три слова не взяты в кавычки, хотя это название сатирического романа – антиутопии «Дивный новый мир» Олдоса Хаксли. Он вынес в эпитафию строки из «Бури» Шекспира: «О дивный новый мир, где обитают // Такие люди!»⁴³. Финал рецензии более чем красноречив!

В 2022 г. спектакль в прежнем составе возобновили в *Almeida*. Восприятие спектакля публикой и критикой изменилось. Сказалась пандемия, принесящая неисчислимые потери, обострение политической обстановки в мире, гибридные войны. Изменился и язык критики.

Обозреватель *Guardian* Арифа Акбар, мнение которой больше говорит о ее феминизме и настроениях в обществе, чем о спектакле, утверждала, что «темы пьесы Шницлера стали звучать намного громче, чем во времена процветания расового и антисемитского фанатизма, а политика идентичности привела к гладиаторским боям... Антисемитская ненависть к Рут, женоненавистничество (женщина спущена с высот на землю) вызывает чувство удовлетворения у мужчин, открыто демонстрирующих свою маскулинность»⁴⁴.

Не менее показательна рецензия в *Time Out*: «Икк умно связал идеи пьесы 110-летней давности с современной идеей отмены культуры»⁴⁵. Сегодня идея культуры отмены в спектакле звучит особенно явственно.

New York Times отметила, что адаптация Икка – «современная параболла на темы науки, религии, антисемитизма и политики идентичности. Икк переносит действие в современную Британию, обострив ситуацию вокруг наболевших вопросов»⁴⁶.

New Yorker помещает рецензию с говорящим названием «Охота на ведьм»: «Икк стремится повернуть пророческую драму Шницлера в русло дебатов о состоянии общества, показав и плоды политики идентичности»⁴⁷.

Разница восприятия адаптации Роберта Икка в 2019 г. и в 2022/23 г. показывает изменение политического климата не только в отдельно взятой стране, но и в мире.

Эволюция адаптации от наивных переделок, дающих более представление о фабуле, чем о глубинных смыслах, до самостоятельного жанра говорит о движении театра, стремящегося к тому, чтобы классика стала созвучна времени.

Лучшие адаптации соединяют психологический театр с постдраматическим, в результате чего возникает самостоятельная эстетика. Эзопов язык уходит в прошлое: проблемы ставятся и обсуждаются открыто, реакция публики делает ее активным действующим лицом спектакля, возвращая театр к его первоначальной миссии – объединять людей художественно выраженными идеями, пробуждающими высокие чувства.

¹ Золя Э. Наши драматурги. Собр. соч. в 26 т. М.: Гослитиздат, 1960–1967. Т. 25. С. 194.

² Там же. С. 260.

- ³ *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в 15 т. М.: Наука, 1986–1996. Т. 15. С. 491.
- ⁴ Britannica Dictionary definition of dramatize [+object] to make (a book, an event etc.) into play, movie, television show. Britanica.com/dictionary/dramatize
- ⁵ *Фейхтвангер Л.* Софокл и Гофмансталь. Собрание сочинений в 12 т. М.: ГИХЛ, 1961–1918. Т. 12. С. 595–597.
- ⁶ *Bryden R.* In London, John Gielgud plays a Suicidal Shakespeare. *New York Times*, 15 August 1974. Retrieved 2 July 2020.
- ⁷ Paperdue.com/essay/shakespeare-lear-184363
- ⁸ *Gardner L.* Lear, Crucible, Sheffield. *Guardian*, 17 March 2005.
- ⁹ *Walker L.* Lear, Crucible, Sheffield. *Independent*, 23 March 2005.
- ¹⁰ *Bond Ed.* The Rational Theatre. Plays: 2. London, Methuen Drama, 1988. P. X.
- ¹¹ *Ibidem.* P. X.
- ¹² *Bond Ed.* Lear. Author Preface. Plays: 2. P. 3.
- ¹³ *Ibidem.* P. 11.
- ¹⁴ *Ibidem.* P. 12.
- ¹⁵ *Bond Ed.* Lear. Plays: 2. P. 17,18.
- ¹⁶ *Ibidem.* P. 20, 21.
- ¹⁷ *Ibidem.* P. 34.
- ¹⁸ *Bond Ed.* Lear. P. 49.
- ¹⁹ *Шекспир У.* Король Лир. Акт III, сцена 6. Перевод Б. Пастернака // Шекспир У. ПСС в 8-ми т. Т. 6. С. 509.
- ²⁰ *Bond Ed.* Lear. P. 75.
- ²¹ *Ibidem.* P. 90.
- ²² *Ibidem.* P. 80.
- ²³ *Ibidem.* P. 62, 63.
- ²⁴ *Ibidem.* P. 98.
- ²⁵ *Bond Ed.* Rational theatre. P.X.
- ²⁶ Rock Around the Clock – рок круглые сутки. «Боб Хейли с группой Comets записал *Rock Around the Clock* в 1954 г., сделав *rock and roll* сверхпопулярным. И если *rock and roll* произвел социальную и культурную революцию, то песня *We're Gonna Around* стала ее декларацией. Google.com/search?q=what+is+the+meaning+of+rock+round+the+clock&<rlz=1C1CHBD_ruRU918RU918&
- ²⁷ *Adamson S.* Late Ibsen and Mrs. Affleck. Booklet to *Mrs. Affleck*.
- ²⁸ *Billington M.* Mrs. Affleck, Cottosloe, London. *Guardian*, 28 January 2009.
- ²⁹ *Ibidem.*

- ³⁰ Ibidem.
- ³¹ *Espinier M.* Way Say about... Mrs. Affleck. *Guardian*, 29 January 2009.
- ³² *Adamson S.* Mrs. Affleck from Henrik Ibsen's *Little Eyolf*. London: Faber and Faber, 2009. P. 23.
- ³³ Britain in 50s: the Years of Change. Booklet to *Mrs. Affleck*.
- ³⁴ *Ибсен Г.* Фру Ингер из Эстрота. Собр. соч.: в 4-х томах. Т. 1. М.: Искусство, 1956–1958. С. 242.
- ³⁵ *Ибсен Г.* Маленький Эйольф. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 4. С. 300.
- ³⁶ Ibidem. P. 65.
- ³⁷ *Adamson S.* Mrs. Affleck. P. 83.
- ³⁸ Ibidem. P. 93.
- ³⁹ О спектакле «Войцек» в *Old Vic* подробно: Галина Коваленко. 4+1. Театры Лондона, июнь 2017. *Вопросы театра*. 2018, № 1–2. С. 151–154.
- ⁴⁰ О спектакле «Доктор» в *Almeida Theatre* подробно: Галина Коваленко. Лондонские премьеры: мелодрама в интерьере эпохи. *Вопросы театра*. 2020, № 1–2. С. 81–84.
- ⁴¹ *Walker T.* Storm in a Twitter Cup. *New European*, September 1, 2019.
- ⁴² *Flett A.* Doctor. Adelaide Festival. Indayly, 2020, 2 March. [Indayly.com.au/arts-culture/Adelaide-festival/2020/03/02/Adelaide-festival-review-the-doctor/](https://indayly.com.au/arts-culture/Adelaide-festival/2020/03/02/Adelaide-festival-review-the-doctor/)
- ⁴³ *Шекспир У.* Буря. Акт V, сцена 1. Перевод О. Сороки.
- ⁴⁴ *Akbar A.* The Doctor. Duke of York's Theatre, London. *Guardian*, 10 October 2022.
- ⁴⁵ *Lukowski A.* *The Doctor*. Review. *Time Out*, 12 October 2022.
- ⁴⁶ *McHenry J.* Physician, Preen Thyselfes. *The Doctor* at Park Avenue Armory. *New York Times*, June 15, 2023.
- ⁴⁷ *Shaw H.* The Witch Hunt in *The Doctor*. *New Yorker*, June 26 2023.

Михаил Пашенко

Ловушки для «Парсифаля»: опыты сценического прочтения мистерии Вагнера в XXI в.

Херхайм – Лауфенберг – Шайб – Черняков –
Серебренников

*Парсифаля не смогли уловить, как Зигфрида,
– слишком велика оказалась муха.*

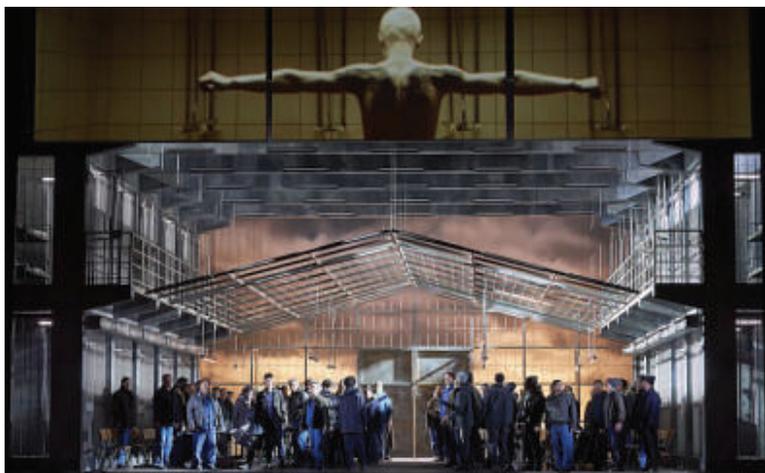
Р. Вагнер

(в разговоре с женой 23 марта 1878 года)

Считая слухи о «смерти автора» дезинформацией, в своей книге «Сюжет для мистерии» (2018) я обратился к вагнеровскому «Парсифалю» с целью выявить структуру его авторского замысла¹.

То, что почти полтора столетия в Германии и на Западе замысел Вагнера не раскрывали, а затемняли, стало следствием лавинообразно нарастающей, многоаспектной общественно-политической конъюнктуры. Она побуждала интерпретаторов замалчивать и фальсифицировать, укладывать миф на мифе, а для публики устраивать гладиаторские бои мифов с мифами. Кроме того, в Германии – империи философии – не было и нет филологической методологии работы с текстом. Русская историческая поэтика, напротив, умеет проникать внутрь текста и при этом не тонуть в подсознании художника, стандартно устроенном у всех людей без различия рода их деятельности, вскрывать индивидуальное культурное сознание автора как выразителя души народа. Только так произведение искусства и может найти отклик в обществе. Этот статус автора «Парсифаля» был ясно обозначен опять же в России А.М. Горьким. Обсуждая проект закона о бесконечном авторском праве семьи Вагнера на это произведение, он писал, что право на образ Парсифаля принадлежит всему немецкому народу².

Передо мной стояла задача восполнить многие лакуны научного знания о «Парсифале»: впервые систематически проанализировать трудночитаемые статьи Вагнера о «религии и искусстве», растерзанные на пугающие цитаты и лозунги, его высказывания на эту тему в разговорах и письмах, выявить источники поэтической теологии «Парсифаля» (немецкую церковную песню, песню гернгутеров и римскую мессу) и характер работы Вагнера с сюжетом легенды о Св. Граале, разобрать отклики на церковный аспект «Парсифаля» членов «Байрейтского круга» и представителей разных германских конфессий, эволюцию взглядов на религиозное содержание этого произведения как в поствагнеровском Байрейте, так и вне его под влиянием роста народного движения, религиозного возрождения и громоподобной идеологической критики со стороны бывшего друга Ницше. Заодно разъяснилось происхождение устойчивых научных мифов о «Парсифале» («буддистское христианство», «арийское христианство», «мифо-христианство», «Евангелие от Шопенгауэра» и т.п.) и базовых положений современных вагнерианы и антивагнерианы, которые, дистанцируясь от довоенных публикаций, тем легче заимствуют из них полной ложкой, не предлагая ничего нового. Особенно забавно, как послевоенные «левые» срисовывали аргументы вагнерианцев-нацистов, которых гневно осуждали...



«Парсифаль». *Wiener Staatsoper*. Сцена из I действия спектакля

Итак, смысл «Парсифаля» – высоко христианский. По замыслу автора, наследника панэстетизма веймарских классиков, его мистерия – такое произведение искусства, которое даст отнюдь не реформистский, а духовно целительный импульс и институциональной Церкви, и обществу, в котором примирятся все германские религиозные конфессии.

Опираясь на результаты уже проделанной работы, теперь я представлю действие «Парсифаля» в виде последовательности сюжетообразующих мотивов, опорных для его сценического воплощения, после чего прослежу их судьбу в нескольких театральных интерпретациях последних пятнадцати лет. Так мы увидим, каков характер рецепции идей Вагнера в наши дни.

Из множества свежайших версий я выбрал как наиболее показательные постановки Вагнеровского фестиваля в Байрейте (Ш. Херхайм, У.Э. Лауфенберг, Дж. Шайб) и предложенные немецкоязычному миру в Берлине и Вене постановки режиссеров из России (Д.Ф. Черняков, К.С. Серебренников). Суждения о спектаклях основываются на записях телетрансляций. Изначально и «байрейтский» Вагнер, и «русский» (без примесей христианский) несли на себе печать Вагнера подлинного. Как же сегодня обстоят дела с подлинностью Вагнера в этих двух культурных ареалах?

В 1997-м постановка Мариинского театра еще декларировала верность «русскому Вагнеру»: слишком прямолинейный, казалось бы, ход Тони Палмера дать проекцию на задник сцены русских икон в «Вечере Св. Грааля» оказывался ярчайшим жестом навстречу подлинному смыслу произведения. Байрейт же был и остается точкой отсчета в другом плане. Место рождения мистерии Вагнера давно охвачено увлекающей для нас лихорадкой ее интерпретирования. Спектакль самого Вагнера продержался 50 лет, но с тех пор «Парсифаля» обновляют здесь в режиме все возрастающего ускорения. Со снятием постановки 1882 г. все последующие старались только видоизменить его исходный замысел под влиянием актуального культурно-политического запроса. Вторая байрейтская постановка Гейнца Титъена (1934), оформленная пожилым представителем венского модерна Альфредом Роллером, стремилась угодить вкусам юности Адольфа Гитлера, постановка Виланда Вагнера (1951) – замыслу зрелого Гитлера, призывавшего внуков композитора очистить «Парсифаль» от всяких следов исторической религии (при Гитлере такая постановка не состоялась, почему и смогла пройти после войны под декларацией очищения фестиваля от гитлеризма)³.

Новости первой четверти XXI в. – целых четыре постановки и восемь лет воздержания от «Парсифаля». 25 июля 2023 г. молчание после очередной паузы прервалось.

За каждым заметным режиссерским прочтением Вагнера сегодня тянется шлейф статей и книг. Например, недавний 800-страничный труд о «Парсифале» музыканта-режиссера Филиппа Годфруа включил в себя среди многого прочего разборы постановок XXI в. до 2017 г.⁴ Подход в западной вагнериане один. Это невротическое (Ницше: «Вагнер – это невроз») кружение мысли поверх моря манипулятивно подаваемых фактов и псевдонаучных домыслов, так как Вагнер всегда и для всех идеологически неудобен. Для Годфруа он – «христианский националист-антисемит». В то же время Вагнер как драматург для режиссера жестко авторитарен. Поэтому Годфруа дает рецепты по очищению от «вагнеризмов», поиску универсальных/актуальных смыслов и оценивает спектакли с точки зрения успешности этих поисков. Причем выглядит все так, будто музыкальный драматург сам породил «режиссерскую оперу».

Так как сегодня наблюдается острый дефицит специалистов, способных компетентно вычитывать идеи Вагнера из его текстов, нет смысла доверчиво апеллировать к рецензиям на выбранные мной

спектакли и к декларациям самих постановщиков. Куда продуктивней посмотреть на Вагнера с точки зрения, противоположной общепринятой сегодня, которую я ранее обосновал: как истинный художник, автор «Парсифаля» не был идеологом-манипулятором и, в силу самой природы творчества, не мог не вкладывать в произведение единственный, важнейший для всей его экзистенции смысл. Постановщик неизбежно вступает в диалог с авторским замыслом, а исследователь театрального процесса обязан выступить арбитром этого диалога, беря за основу основополагающие намерения автора.

Мотив и лейтмотив

В данном случае под авторским замыслом мною подразумевается не постановка самого Вагнера, а *мотивная структура драмы*, опорная для ее сценического воплощения. «Мотив» – общая категория у литературоведения и музыкознания с одним и тем же значением элементарной, формально/содержательно законченной единицы текстуального континуума. Различны лишь материя различных медиумов и образ жизни по законам различных родов искусства⁵.

Дисциплинарно универсальной категорию мотива делает символизм – способность к движению в пространстве текста и, шире, культуры и несению света вечных смыслов. На стадии оперы как музыкальной драмы в лейтмотивах музыка вступает в столь тесно-широкие взаимоотношения со словом, что между ними происходит обмен полномочиями. Результат – нарочито умозрительные решения и гигантомания оперной формы. Тем величественнее исключения – музыкальные драмы Вагнера и Римского-Корсакова. В связи с ними я и переношу метод мотивно-символистического анализа художественного текста (разработан в филологии младшим современником Вагнера, почти ровесником Римского-Корсакова академиком А.Н. Веселовским и известен под именем «исторической поэтики») на рассмотрение театрального (оперного) представления и прослеживаю, как происходит трансформация мотивов текста драмы в мотивы текста спектакля и как режиссеры пишут портрет автора.

Авторский замысел и...

Драма извлечена Вагнером из романного повествования. Поскольку в рыцарском романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» (ок. 1200–1210) силен христианско-мистический элемент (тема Грааля),



«Парсифаль». Wiener Staatsoper. Сцена из III действия спектакля

он создает предпосылки для драмы-мистерии. Так как герой этого романа приобщается Божественной силе не интуитивно, а осознанно, то и драма-мистерия становится *драмой Богопознания*. Ее действие – ребус, подлежащий разгадке самим зрителем. От него требуется особый тип активности, который вел бы от душевного сопереживания происходящему к пониманию и осознанию его идеи. При этом суггестивный момент у Вагнера, в отличие от мистерии модернизма, еще тщательно сопряжен с рациональной концепцией сюжета и логичностью его развертывания.

Задачу, которую в связи с этим ставил сам Вагнер перед артистами, современный немецкий исследователь обобщил так: не напрямую обратиться к публике, а допустить ее к соучастию⁶.

Принцип организации такого действия – *символизм* – задается в оркестровом *Вступлении*. Его программа, по словам Вагнера, такова: Любовь, Вера и Надежда⁷, понятия по апостолу Павлу⁸. Этот сюжет ведут три музыкальных лейтмотива: Божественной любви (Тайной Вечери), Св. Грааля и Веры⁹ (свое значение лейтмотивы проясняют в песнопениях «Вечери Св. Грааля»). Программа Вступления уже есть режиссерский сценарий, так как лейтмотивы принадлежат сюжету и, значит, они – суть незримые действующие лица спектакля, в то время как само сценическое действие «герменевтично» и подчинено раскрытию смысла символов.



«Парсифаль». *Wiener Staatsoper*. Сцена из III действия спектакля

Возможно, поэтому Джеймс Левайн, дирижер байрейтской постановки к 100-летию «Парсифаля» (1982), в согласии с автором резко возражал Гетцу Фридриху против открытия занавеса во время Вступления¹⁰.

Задача музыки рассказать, показать и объяснить предопределяет «повествовательно-герменевтическую» задачу и самого действия спектакля. Оно длинно и сосредоточенно-анемично. При том, что власть над временем в опере заведомо принадлежит дирижеру, в «Парсифале» она абсолютна из-за исключительной переменчивости музыкального темпа, прочно соотнесенной с текстом и ходом драмы¹¹. Отсюда большая свобода темпа в целом: длительность Вступления отличается у разных дирижеров до пяти минут, всего спектакля – до полутора часов. Традиция «медленного» «Парсифаля» возникла только в начале XX в. и в послевоенном Байрейте преодолевалась¹². В XXI в. царит стандарт. Он близок к аутентичному умеренно оживленному течению музыки, примерно на полчаса скорее, чем мы слышим у Левайна (1985), и почти настолько же медленнее, чем в записях спектаклей под управлением Булеза (1970, 2005).

I акт содержит все вводные символы. Все служит цели их разъяснения и построения на сцене *сакрального пространства*. Это известный из романов цикла Грааля монастырь Монсальват с его священным лесом и Храмом Св. Грааля. По ходу I акта действие переносится сна-

ружи внутрь храма. Сценический трюк *преобразования пространства* под маршевую музыку шествия рыцарей во храм и есть манифест *сакральности* театрального события¹⁵. Внутри храма – в *церковной сцене* – драматическое действие сменяется непосредственно *ритуалом* – христианским храмовым богослужением со всей атрибутикой церковно-канонического. И оно жестко структурировано: в «Вечере Св. Грааля» семь разделов.

Помимо перемены декорации и церковной сцены, третьим драматургическим элементом построения сакрального пространства является *нарратив*: рассказ-монолог об истории *символов-святынь* – Св. Грааля (чудотворящей Чаши Тайной Вечери) и Св. Копья («Копья Лонгина»), а также история актуального состояния дел (по причине своей греховности король, на самом деле, первосвященник, утратил Св. Копье, был им же ранен, и рана греховности не заживает). Принцип конденсации сценического действия до нарратива (его текст – высочайшая драматическая поэзия) напрямую связан с христианской тематикой сюжета и жанром христианской легенды, по образцу которого и решалась легенда о Св. Граале в рыцарских романах. Принцип жанра: все происходящее имеет предысторию, восходящую к евангельским событиям. Так и в музыкальной драме: оркестровое *Вступление*, активизируя повествовательный потенциал музыкальных лейтмотивов, прочерчивает линию к евангельским (общеизвестным, не требующим пересказа) первоисточкам сюжета, а *нарратив* сосредоточен на более близкой предыстории событий драмы. Кульминация нарратива о Граале – пророчество о «чистом дураке» («der reine Tor», в переводе Всеволода Чехихина – «святой простец»), который восстановит порушенный порядок вещей. После этого он и является на сцене.

В своей монографии мне удалось показать, что вагнеровская «Вечера Св. Грааля» – не плод полета безудержной фантазии, как считалось в науке, а крепкая структурно-теологическая конструкция, составленная из литургических элементов трех германских конфессий: римско-католической, евангелическо-лютеранской и цвинглианской (или немецко-швейцарской). Сам принцип, согласно которому театральная условность может отобразить сакральное, усвоен Вагнером из рационалистических моментов литургии церковных реформаторов Лютера и Цвингли. Так, трехэтажное размещение хора отображает литургическое единство Земли и Неба, сама Евхаристия – это братская трапеза с хлебом и вином. Св. Грааль задействован как литургический

предмет – евхаристическая Чаша (церемониальный вынос, *Elevation* – поднятие Чаши на обозрение). Чудесно явившаяся на столах земная пища – хлеба из корзин и вино из кувшинов у алтаря (на это указывают ремарки) – соответствует эпизодам Евангелия от Иоанна.

Главные действующие лица акта – монах-сказитель, страдающий от неисцелимой раны-греховности король и «дурак». Он не знает ответов на задаваемые ему вопросы, а в конце акта показательно молчит, противопоставляя многословию экскурсов в прошлое душевное переживание сценического настоящего – литургии. Так вопрос, заданный «дураку» на сцене: что же он понял из увиденного? – переадресован самому зрителю.

Далее вопросы зрителю только множатся. Исходя из заданной позиции «многословие – молчаливое созерцание = действие», во II акте действие разворачивается в душах героев. «Происходящее в душе Парсифаля с самого начала и есть подлинное драматическое действие», – писал Хьюстон Стюарт Чемберлен¹⁴.

Носитель действия – вновь *нарратив*, в данном случае информация в пространственных репликах *диалогов* героев. Уход действия глубоко «внутри» компенсирует музыка, передающая и экспрессию диалогов, и пышную декоративность антуража – замка чародея и его зачарованного сада. Он заклинает загадочную деву (из их яростного диалога выясняется предыстория: он – отпавший от рыцарского братства и завладевший Св. Копьем, она – вечно живущая библейская «злая жена», ищущая искупления) на обольщение «крепчайшего» своей «дуростью» главного героя. Победив его, чародей завладел бы и Св. Граалем. Явившийся «дурак» млеет в окружении дев-цветов. Дева-соблазнительница почти добивается его первого поцелуя, рассказывая о его умершей матери, утешая и так сливаясь с ней в сознании юноши. Но внезапно – под лейтмотив Св. Копья – он вспоминает о страданиях короля и – под лейтмотив колдовства – сбрасывает с себя чары. Не действует и метод словесного убеждения – попытка девы вызвать сочувствие рассказом о своем вечном проклятии.

Действие завершают сразу два *чуда*: за душевно-духовным прозрением героя следует чудесный акт, когда пущенное в него Св. Копье не ранит, а замирает в воздухе и оказывается в его руках. Так «дурак» осознает себя вершителем мистерии. Эффект просветления сознания и есть ее кульминация. Трудный путь познания зрителю надлежит пройти вместе с героем.

III акт дает ответы на все вопросы, отражая события I акта: то же *сакральное пространство* и те же элементы его построения. Сказитель *повествует* о том, как страдалец-король перестал служить литургию Св. Грааля и из-за этого умер его отец, черпавший силы в созерцании святыни. «Злая жена» здесь же по-прежнему ищет искупления. Пришедшего со Св. Копьем рыцаря, каковым стал герой-«дурак», ждут *рассказ* о «Чуде Страстной пятницы» – *преображении* всей природы в этот святой день (место действия *преображается* в цветущий луг без перемены декорации, так как с рассветом усиливается и освещение), а также три мистериальные *церемонии*: омовение ног кающейся женой, помазание на священство от монаха-сказителя и крещение раскаявшейся. Вновь *преображение пространства* (перемена декорации) переносит действие в храм, к *ритуалу*. Богослужение не состоится: ему предшествуют похороны отца короля, после чего Св. Копье исцеляет отчаявшегося короля-страдальца, «дурак» заступает на служение и сам открывает Св. Грааль. Порядок вещей восстановлен. «Спасение Спасителю», – возглашает заключительный, литургический по своей сути хор. Мистерия свершается. То есть деяние Спасителя ради человека только теперь оказывается действенно: человек пережил в себе силу Его сострадания людям, осознал это чувство и, сам явив то же сострадание, дал Ему свой ответ.

* * *

Краеугольный вопрос научной интерпретации «Парсифаля» – его отношение к христианству, интерпретации сценической – воссоздание сакральности действия. В этом плане Вагнер-художник не знает компромиссов. Вопрошая человека с требованием однозначных ответов, он доводит и ученых, и режиссеров до невроза. Они начинают судорожно интерпретировать мистирию так, чтобы сбежать от христианства как можно дальше. Типовые решения этой проблемы на оперных сценах: либо (1) эзотерический компонент христианской религии переводится в декоративный эзотеризм любого иного типа (на этом направлении буйно цветет невежество, так как с вопросами Священной истории, у Вагнера теологически и философски предельно напряженными, интерпретаторы разбираются, как гоголевский Ляпкин-Тяпкин, – «своим умом»), либо (2) сакральность ликвидируется (эту тенденцию подогрела навязчиво-примитивная пропаганда «Парсифаля» как «сакрального для народа» на волне подъема народного движения в Германии 1890-х гг.) с помощью средств протестной «эстетики безобразного»¹⁵.

Первый путь открыл Виланд Вагнер. По рецептам А. Аппиа и Г. Крэга, отказом от декораций, с помощью одного лишь освещения он воспроизвел беспредметный эзотеризм действия. Христианскую суть «Парсифаля» он примитивно толковал с помощью психоанализа и юнгианских архетипов – общепринятого для XX в. средства утоления религиозного голода. Его эпохальная постановка (шедшая в Байрейте с 1951 по 1973 г.) сама стала архетипом «режиссерского оперного театра». Этот путь сразу мутировал во второй: режиссер дорос до со-автора и перерос в анти-автора. У «анти-авторов» сценическое действие уже выявляло и разоблачало некую «изнанку» вагнеровских сюжетов, прежде всего якобы заключенное в них фашистское или расистское «тайное послание». В Байрейте тщательно моделировали политкорректного Вагнера и потому крайностей второго пути избегали. На других, не столь «священных» сценах, допускались более изощренные опыты над Вагнером.

...и Херхайм

После первого в новом веке и дружно отвергнутого критиками байрейтского «Парсифаля» в версии режиссера-акциониста Кристофа Шлингензифа (шла с 2004 по 2007 г.; спектакль представлял собой сплошной ряд видеопроекций) постановку норвежского оперного режиссера Штефана Херхайма (шла с 2008 по 2012 г.) приняли благосклонно.

В новом «Парсифале» прозвучал отклик на резкий всплеск германского национального самосознания. Его можно было наблюдать в 2005-м, когда во время чемпионата мира по футболу немецкие болельщики впервые открыто болели за свою команду и обильно использовали национальные флаги. В 2006-м вышла книга Акселя Брюггеманна «Мир Вагнера, или Как Германия стала оперой». Молодому журналисту, приближенному к обновившемуся руководству Байрейта, бесконечно далеко до интеллектуалов-мастодонтов предыдущего призыва, профессоров Дитера Борхмайера и Удо Бермбаха, которые десятки лет обслуживали запрос на Вагнера политкорректного, не христианского, а буддистского. Однако молодой человек осмелился возражать: «Невзирая на буддистские влияния, “Парсифаль” может быть прочитан как гигантское богослужение, как мистерия Страстной пятницы»¹⁶. Байрейт он объявлял не опасным центром идеологии, а лишь невинным зеркалом германской истории. Режиссер Херхайм стеснительно двигался в том же направлении. Правда, балансировал между Вагнером и политкорректными



«Парсифаль». Bayreuther Festspiele. Режиссер – Ш. Херхайм.
Сцена из I действия спектакля

толкованиями с таким усердием, что череда реверансов перед традицией и неуклюжих компромиссов способна была вызвать чувство неловкости за постановщика.

Да, христианское содержание бралось в чистом виде, но компенсировлось *перпендикулярными* ему мотивами психоанализа. В его духе решено абсолютно религиозное по характеру *Вступление*, в котором Вагнер, по мнению самого тонкого знатока его творчества Ницше, в глубине выражения христианской идеи превзошел Данте и Леонардо¹⁷. Символизм нового ряда потребовал от режиссера и двух вставных персонажей: Матери и Мальчика. Вместо того, чтобы вместе с музыкой проникаться христианской идеей, зрителю предлагалось пережить под нее смерть матери на глазах у ребенка. Здесь и далее режиссер обыгрывал мотив II акта: соблазнение юноши прекрасной девой, намеренно вызывающей у него ассоциации с матерью. В свое время Клод Леви-Стросс возвел его к мифу об Эдипе, который понимал по Фрейду (инцест)¹⁸, не смотря на то, что самого Вагнера история Эдипа интересовала в совсем ином плане (он противопоставлял моральную погрешность и природную законность)¹⁹.

Так и в спектакле центром сцены на первые два акта становится кровать – одр болезни, смерти, греха и деторождения (*символ-1*). Одновременно во время Вступления Мальчик сооружает по центральной



«Парсифаль». Bayreuther Festspiele. Режиссер – Ш. Херхайм.
Сцена из I действия спектакля

линии сцены над будкой суфлера у самой рампы полукруг из кирпичей. Это – ларец, где хранится Св. Грааль (*символ-2*).

Во *Вступлении* же брал исток неизбежный в наше время *параллельный сюжет* спектакля. В данной постановке это был второй *перпендикуляр*, критически комментировавший произведение: показывалась история Германии в ее движении от времени Вагнера к нашим дням. Новый идеолог Байрейта Брюггеманн провозглашал, что у Вагнера «Германия стала оперой». И этим, возможно, предопределил концепцию нового спектакля. Действие I акта разворачивалось на байрейтской вилле композитора «Ванфрид». Обитатели монастыря в костюмах кайзеровской эпохи. В них же заключалось указание на *сакральность* населяемого обитателями пространства. Черные «ангельские» крылья за спинами – аллюзия на упомянутых Вагнером лебедей, живущих в заповедном лесу – выглядели нарочито нелепо.

Херхайм круто взялся за проблему анемичного *нарратива*. Все долгие рассказы в его спектакле были перенасыщены энергичной, многолюдной пантомимой ярко костюмированной массовки, показом упоминаемых событий, активной, психологически проработанной игрой певцов, сделавших прекрасные актерские работы. В рассказе старца Гурнеманца о Граале режиссер предъявлял ключ своей интерпретации: «вставной» Мальчик символизировал, среди прочего,

и сам Св. Грааль. «Страдающий король» Амфортас внешне решался как Христос Страждущий. Он являлся в белой тунике и терновом венце. Однако у Вагнера, несмотря на элементы подобия, Амфортас – не Христос. Аналогия обусловлена исключительно его литургической функцией как католического первосвященника, служащего мессу, в которой бескровно повторяется жертва Христа во имя всех людей²⁰. Из-за сложно постигаемого теологического обоснования выстроенный Вагнером параллелизм сделался в науке предметом бесконечных безграмотных спекуляций, вроде Амфортас – «первертированный Христос»²¹. Поэтому, показывая Амфортаса Христом, режиссер пошел на поводу у некомпетентных ученых, исказил замысел автора и девальвировал христианский образ. Вместе с тем он, в принципе, верно внес приметы именно католического богослужения. Вот только в интерьере «Ванфрида» католические прелаты смотрелись издевательски двусмысленно, так как Вагнер выступал противником католицизма и никогда не афишировал свою увлеченность обрядом и смыслом мессы²².

Пространство сцены преобразалось непрерывно (судя по изгибу ротонды, мы то внутри дома, то снаружи). Так удавалось избежать сакрального *преображения пространства*, главного детища театральной мысли Вагнера. Тем не менее на центральной линии сцены «хранилище Грааля – кровать – фонтан перед ротондой виллы» прямо из фонтана являлся алтарь, выполнявший свою прямую, сакральную функцию. Корчившаяся на кровати Мать рождала ребенка, его проносили и возносили на обозрение (*Elevation*). Под слова о «тысяче болей», которые претерпел Спаситель, ребенка протыкают ножиком на алтаре, где тут же (строго по ремарке Вагнера) являлись корзины с хлебом и кувшины с вином. При этом ненужным дубликатом поднимали на обозрение и ярко сияющую чашу, то есть сам чудотворящий Св. Грааль. Главный символический предмет вагнеровской мистерии выглядел на сцене лишним. Таков был принцип этого спектакля – игра на два поля и со зрителем, и с автором. Если для зрителя происходящее на сцене выглядело ужасающим кошунством, то лишь потому, что он далек от натуралистичного средневекового символизма и не знаком с французским романом XIII в. «История Сен-Грааля». Здесь, в эпизоде «литургии в Саррасе», священник членит на алтаре живого младенца²³, – символ гостии, восходящий к ее символическим изображениям в Византии²⁴. Если же знать об этом, то решение режиссера будет выглядеть добропорядочно верным одному из первоисточников легенды о Граале (хотя Вагнер не читал этого романа).

А следом под литургические слова установления «Приимите Тело Мое» (собственно *Sacramentum*) на кровати теперь уже соблазнительно корчилась Мать, на нее тут же взгромождался Парсифаль и начинал «скачку». Постановщик осведомлен о глубоко интимном жесте Вагнера, переславшего ноты с этим эпизодом прекрасной Жюдит Готье в качестве признания ей в любви²⁵, и потому чувствовал себя вправе девальвировать кульминацию вагнеровской литургии с помощью максимально скабрёзной интерпретации неоднозначного биографического сюжета. Если несведущий зритель вновь был шокирован, то опять же не имел оснований обвинять режиссера в непочтении к автору.

Наконец, вкусившие даров Грааля рыцари оказывались солдатами кайзеровской Германии и шли на войну. Это было видно и по сменившимся вдруг костюмам, и по проекции парадов и взрывов. Этот режиссерский перпендикуляр откровенно девальвировал мотив готовности на битву во славу Божию, понятый Вагнером по Лютеру в религиозно-общечеловеческом смысле.

Параллельный, исторический сюжет набирал силу. II акт переносил зрителя в эпоху Первой мировой войны. В «Ванфриде» – госпиталь, который в те годы и правда там был. Соблазнительница Кундри являлась перед Парсифалем в образе «голубого ангела» Марлен Дитрих. В финале акта на вилле вывешивались фашистские знамена. Вместо чародея Мальчик – в форме гитлерюгенда, он запускал в Парсифаля Св. Копье. Овладение копьем – победа над фашизмом. III акт открывался руинами ротонды «Ванфрида», в которую во время войны действительно попала американская бомба. Хранитель монастыря сказитель Гурнеманц теперь оказался советским солдатом, хотя Байреит находился в американской зоне оккупации. Режиссер, видимо, стеснялся этого решения, так как из зала зритель не мог разглядеть звезду на пряжке ремня, застегнутого на гимнастерке нейтрального покроя без опознавательных знаков.

Дальнейшее действие решалось в однозначно христианском ключе согласно авторскому замыслу. Парсифаль был облачен как средневековый рыцарь. Сияя, водворялось на место Св. Копье. Вновь бил святой источник. Горели разноцветные лампочки, символизируя преображенный луг. *Сакральные церемонии* омовения ног, помазания на священство и крещения Кундри были представлены без двойного подтекста.

Преображение пространства переносило публику в храм. На закрытом занавесе – знаменитое воззвание Виланда Вагнера к гостям



«Парсифаль». *Bayreuther Festspiele*.
Режиссер – Ш. Херхайм.
Сцена из III действия спектакля

первого послевоенного фестиваля воздержаться от обсуждения политики. После чего на сцене храмом оказывался зал современного немецкого парламента, а его спикером – король Амфортас. Депутаты негодовали, что из-за него утратили контакт со святыней Грааля, тот слагал с себя полномочия, и Парсифаль заступал на его место. Тогда из условного ларца, хранящего Грааль, являлся главный «символизиант» святыни – Мальчик. Мать-Кундри и Гурнеманц обнимали его. Перед публикой стояла счастливая немецкая семья – источник традиционных духовных ценностей восстановлен.

Намечая точки уважения к замыслу автора и воздерживаясь от его полной десакрализации, Херхайм остерегался лезть в душу публике с вагнеровскими вопросами. Ее личное пространство вызывало у режиссера большее уважение, чем Вагнер.

...и Лауфенберг

Выпущенной Байрейтом после паузы постановке опытного оперного и драматического режиссера Уве Эрика Лауфенберга (шла с 2016 по 2019 г.) сразу поставили упреки в непочтительности к исламу и христианству. И католическое духовенство Германии, и лютеранское чиновничество сочли «в принципе необходимую» критику религии чрезмерной²⁶.



«Парсифаль». *Bayreuther Festspiele*. Режиссер – У.Э. Лауфенберг.
Сцена из I действия спектакля. Фото Enrico Nawrath

Германское национальное возрождение приутихло. Уже пять лет как шла война в Сирии, и Германия всюю принимала беженцев. Войну сопровождала повсеместная атака на христианские храмы и монастыри. Новый «Парсифаль» был «газетным» отзывом на эту повестку.

Видеопроекция во время музыки перемены декораций в I акте точно обозначила на карте Земли место действия: Сирия. Все происходило сегодня (вода в пластиковых бутылках, холодильник и т.д.) в поврежденном бомбой храме, вероятно, картезианского (белые рясы, кожаные пояса) монастыря. Географический выбор обоснован: в свое время академик А.Н. Веселовский назвал Сирию родиной легенды о Св. Граале, и эта гипотеза признана некоторыми западными учеными. Хотя именно картезианских общин на Ближнем Востоке нет, решение связать сюжет с духовной традицией этого ордена интуитивно верно Вагнеру²⁷.

Интерьер купольного храма-базилики, «цитировавший» храм в спектакле самого Вагнера, открывался зрителю во время *Вступления* после краткой видеопроекции: лейтмотив Тайной Вечери был визуализирован картиной звездного неба и движения планет. В фокусе оказывался летящий прямо в нас метеорит. Не станем упрекать режиссера в том, что он банально цитировал банальную «Меланхолию» (2010) Ларса фон Триера с ее метеоритом, летевшим под другую музыку Вагнера. Просто Лауфенберг по каким-то причинам решил напомнить нам, что,

в отличие от французской трактовки Грааля как Чаши, была и немецкая – у Вольфрама фон Эшенбаха, в чьем романе Грааль – ниспавший с Небес камень. В храме ночуют беженцы. Символически отработан структурно значимый момент Вступления – лейтмотив Грааля: первому проснувшемуся мужчине с библейской внешностью из окна наверху храма сиял яркий луч света. А из звучащего следом за ним торжественного лейтмотива Веры усваивался не смысл, а только его «бодрый» характер: спящие дружно просыпались.

Нарратив сопровождался лаконичным *символическим* сценическим текстом. В военном антураже белые монахи – это светлые силы. Им противостояли силы темные – европейского вида солдаты в камуфляже с автоматами. Они забредали в храм во время рассказа об утрате Св. Копья и курили. Афортас, весь в белом, принимал целебную ванну в огромной купели. Во время рассказа о Граале на него падал яркий белый свет, обозначающий и чудо, и святость. Одновременно выносилась деревянная фигура Христа, которую на время бомбежки сняли с храмового распятия и спрятали. Теперь ее закрепляли на Кресте, поклонялись ей, прикасаясь к Ранам, а потом вновь заворачивали и уносили. Так мы понимали, что вагнеровская трактовка Св. Грааля как Чаши – в силе: огромная купель на сцене им и является.

После *преображения пространства* под «планетную» видеопроекцию сцена «Вечери» с ее *ритуалом* готовила зрителю болевой шок. Тот же интерьер, но купель-Грааль покрыта крышкой. Под песнопение о Вере на нее ложился Амфортас, видом – Страждущий Христос. Голос Титуреля с требованием открыть Грааль нисходил сверху, словно с Небес, и мучения Амфортаса от незаживающей раны визуально повторяли картину Страстей в Гефсиманском саду.

Вторичное требование открыть Грааль. Занавес, скрывающий задник сцены, падал, открывался Крест. Амфортас сбрасывал тунику и предстал Христом распятым, с ранами на руках и в боку. Рыцари пронзали ножом его рану, но с помощью особого трюка кровь начинала струиться по всему телу, как на изображениях этого евангельского события. Кровь собирали в чашу и по очереди из нее пили. Сцену озарял кровавый свет. После все причащались обычной католической облачкой. Творимого Св. Граалем чуда умножения хлебов и вина не было. Лежавшего мертвым на алтаре Амфортаса поднимали, заворачивали в плащаницу, как ранее заворачивали фигуру Христа, после чего он сам уходил со сцены.



«Парсифаль». *Bayreuther Festspiele*. Режиссер – У.Э. Лауфенберг.
Сцена из I действия спектакля. Фото Enrico Nawrath

Амфоргас вновь уподоблен Христу в полном противоречии замыслу Вагнера, а обряд решен так, что критики дружно возопили: режиссер показывает публике секту. Однако шокирующая картина *перпендикуляр* была предельно внятно выстроена как *символ* и буквально иллюстрировала представление Вагнера о роли Христа в человеческой истории. Характер зависимости, в которой Христос-Богочеловек пребывает от людей, он разъяснил в последней законченной статье «Геройство и христианство»: соединение людей со Христом происходит через физико-метафизическую субстанцию крови; та Божественная Кровь Спасителя, что однажды влилась в людей по свершении Его крестного подвига любви и сострадания, людьми испорчена; страдания Христа делятся²⁸. «Парсифаль» – призыв Вагнера человечеству избавить Его от этих страданий. Режиссер воспринял и со всей возможной остротой точно визуализировал на сцене мысль Вагнера, увлеченного обрядом католической мессы-жертвы, в которой каждый раз символически повторяется Крестная жертва Христа во имя людей.

Чудесный сад Клингзора во II акте – пространство мечети. Сам отпавший от святого братства чародей – бородатый мусульманин. Его девы-цветы – арабские женщины в хиджабах. По ходу обольщения Парсифаля они разоблачались, и мечеть выглядела сералем. И Амфоргас, и Кундри – его христианские пленники, а распятия в витрине



«Парсифаль». *Bayreuther Festspiele*. Режиссер – У.Э. Лауфенберг.
Сцена из III действия спектакля. Фото Enrico Nawrath

у чародея – набор магических орудий. В финале акта, завладев Св. Копьем, Парсифаль ломал его и превращал в крест. Коллекция распятий обрушивалась на пол. Главная коллизия II акта – противостояние покушению на чистоту героя – была показана как религиозный конфликт.

Со II актом режиссер заканчивал напряженное чтение мистерии. III акт не предлагал ни одной мысли к интерпретации и был сделан, кажется, для того, чтобы замести все следы уже проделанной работы.

Место действия – тот же монастырь. Действующие лица – те же монахи. Без искажений показывались опорные для мистерии *сакральные церемонии* омовения ног, помазания на служение и крещение Кундри. Сакральность внешняя избавлялась от сакральности внутренней. Подобно абстракции звездного неба в I акте, здесь использовались символы омывающего Вселенную дождя и яркого света. Они могли обозначать только беспредметную «духовность», ничего не говорили людям о религии, к тому же были отнюдь не оригинальны и лишены театральной выразительности. Так, *преображение пространства* в «Чуде Страстной пятницы» – обильный дождь в глубине сцены среди обильной тропической растительности; под дождем «обновлялись» теперь обычно одетые девы-цветы, хотя один «цветок» – обнаженный. *Преображение пространства* в храм (повторялся интерьер I акта) происходило под банальную видеопроекцию ливня на закрытом занавесе.

В решающей сцене финала мистерии приходило время избавиться и от всякой внешней сакральности. Парсифаль, поначалу явившийся одетым в черное монахом, выходил на служение Св. Грааля, переодевшись в светский костюм. В момент явления святыни Грааля на сцене не было вообще никакого предмета, лишь пространство храма раздвигалось. Нам открывалась главная идея режиссера: храм не является вместилищем истинной религии. Белый свет и нечто – вот что он предлагал залу в качестве высшего смысла мистерии. Складывая в стоящий на авансцене гроб Титуреля религиозные «амулеты» (нательные кресты, иконки, четки и т.д.), включая Св. Копье Парсифаля, все присутствующие направлялись вглубь сцены к этому свету.

Если Херхайм приторно лебезил и перед Вагнером, и перед публикой, юлил, старательно и дорого развлекал, то Лауфенберг, коль скоро взошел на столь высокую трибуну, решил быть жестоко честным, откровенным и прямолинейным в воплощении своих идей на сцене. Однако еще по ходу мистерии сам испугался своей смелости. Поначалу напряженно-насыщенный, затем расслабленный, но в целом достойный театральный аскетизм сам он оправдывал желанием противостоять «трюкаческой» «режиссерской опере»²⁹.

...и Шайб

Байреит живет призывом Вагнера: «Дети, создавайте новое!». Фестивальный театр обновил машинерию (к нему пристроили новое внесценическое пространство), обзавелся аппаратурой для демонстрации видеопроекций – опробовать ее на «Парсифале» пригласили акциониста Шлингензифа. А вот и новейшие технологии: для создания параллельной реальности, которую можно увидеть через особые очки. Опробовать ее на «Парсифале» пригласили американца Джея Шайба (2023), известного постановками мюзиклов. Он ошеломил скудостью режиссерских идей, а реклама предстоящей премьеры представляла собой видеоинструкцию по настройке и использованию чудо-очков с гарантией их тщательной стерилизации и новизны зрелища. На деле же очки за небольшую доплату получали только зрители задних рядов, а большинство, как и телезрители, смотрели обычный спектакль...

Под второе проведение лейтмотива Тайной Вечери *Вступления* занавес раскрывается. Под «бодрый» лейтмотив Грааля спящий на полу Гурнеманц просыпается – штамп, забредший из предыдущей поста-



«Парсифаль». Bayreuther Festspiele. Режиссер – Д. Шайб.
Сцена из I действия спектакля. Фото Enrico Nawrath

новки, как и пластиковые бутылки в интерьере. Под лейтмотив Веры одна из женщин подходит к Гурнеманцу и ложится на него сверху, он дает себя увлечь. Однако под следующее проведение лейтмотива Тайной Вечери ужасается своей слабости – женщина с покаянным видом удаляется.

Сакральное пространство из тех, что кочуют по разным операм как условно «постапокалиптические»: тусклый голубоватый свет, абстрактная металлоконструкция, мусор, грязная одежда на людях. Они – мусорщики в фартуках, униформе – робах или рясах из одного материала. Сосуд с арабским бальзамом – полиэтиленовый пакет, сосуд с елеем в III акте – пластиковая бутылка. Все аксессуары «заземляются» без различия их церковно-религиозного статуса.

Нарратив – рассказ о Св. Копье и ранении Амфортаса – сопровождается процедурой обработки огромной кровавой раны. Ее мы видим через громадную дыру в его одеяниях. Во время рассказа о Св. Граале по действию ничего не происходит, хотя все присутствующие изображают сильные эмоции.

Преображение пространства в храм происходит за счет поднятия сияющего дизайнерского, современного круга-светильника. Выносятся христианские церковные святыни (монстранц, реликварии в виде рук, ног и ларца с головой святого) и ставятся на пол. У всех участников



«Парсифаль». *Bayreuther Festspiele*. Режиссер – Д. Шайб.
Сцена из II действия спектакля. Фото Enrico Nawrath

процессии на майках – серебряные голуби. Это отсылка к голубю, что слетает с Небес на Св. Грааль в романе Вольфрама, появлению которого в спектакле на словах «Вера живет, голубь парит» особое значение придавал Вагнер. Тем самым голубь, элемент традиции, который изгнал Виланд Вагнер (дирижер Ганс Кнаппертсбуш категорически требовал от Виланда вернуть голубя, и режиссер уступил, однако, голубя было видно только из оркестровой ямы, не из зала), здесь водворяется обратно, но в виде принтов на футболках, то есть функция его пародийна.

Выносятся и покрытый платом Грааль. Что под ним, – интрига: Амфортас, корчась от боли, долго не решается сдернуть плат. Граалем оказывается большой зеленый кристалл. Тем самым постановщик отсылает нас к источникам, одно время популярным в науке гипотезам о родстве Грааля-камня романа Вольфрама с зеленым (связь с Юпитером) камнем-метеоритом ближневосточной мистики³⁰. Ритуал таков: из одной вынесенной в процессии металлической миски на кристалл льют кровь, которая стекает в другую миску, после чего все из нее пьют. Воздевают руки к небу – оттуда льется свет. Таков единственный *символический текст* всей постановки. Христианский обряд представлен публике откровенно извращенным образом.

Царство Клингзора во II акте решено в стиле «китч». Сам он в розовом пиджаке и цветастой майке, на каблуках, как и его девы-цветы.



«Парсифаль». *Bayreuther Festspiele*. Режиссер – Д. Шайб.
Сцена из II действия спектакля. Фото Enrico Nawrath

Весь спектакль на сцене действует оператор с камерой, и съемка проецируется на задник. Парсифаль одет в пляжное: майка с сердечками (*символ* его способности к состраданию) и шорты – еще один штамп, пришедший сразу из двух предыдущих постановок. Все матерые героические тенора в коротких штанишках выглядят нелепо. В диалоге герои статичны и почти не взаимодействуют.

Решение двух мистериальных чудес этого акта таково. В кульминационный момент прозрения Парсифаль достает из груди почему-то лежащего на сцене трупа сердце, в другую руку берет камень. Несложно сообразить, что окаменевшее сердце героя вдруг стало живым, но зритель не понимает, как же это случилось. Св. Копье – искривленный металлический шест. Парсифаль подходит к Клингзору и просто вырывает этот шест из его рук.

«Постапокалиптика» III акта обогащена сломанным экскаватором. Показаны все *сакральные церемонии*. Искажение минимально: только при омовении ног Кундри тщательно трет Парсифалю не только стопы, но и штаны до колен. *Преображение природы* в день Страстной пятницы обозначено выносом букета цветов, которые раскладываются по кругу. *Преображение пространства* в храм снава происходит с помощью светильника, который теперь эффектно всплывает из бассейна (указанное Вагнером в ремарке святое озеро) в центре сцены. Участники

процессии – в шортах, мантиях или рясах из камуфляжной ткани цвета хаки, на майках вновь серебряные голуби. Гроб Титуреля – целлофановый мешок. Парсифаль, приняв на себя служение, снимает с Граала плат, высоко возносит кристалл и вдруг разбивает в осколки об пол. Долгожданное освобождение от гнета чего-то нам неведомого наступило. Парсифаль ступает босыми ногами в воду бассейна и зовет за собой Кундри. К старцу Гурнеманцу подходит его женщина – они счастливы. Светильник опускается. Такой финал можно зачесть за очередную критику религии, которая сегодня вынуждает Римскую церковь оправдываться: она не имеет ничего против эроса.

Тенденция Байрейта–XXI та же, что утвердилась после войны: осторожное обращение с традицией фестивального «Парсифаля» и яркие «красные линии», фиксирующие допустимую меру ее критики. Следующая книга нового байрейтского идеолога Брюггеманна, выпущенная к 200-летию юбилею Вагнера, называлась «Гений и иллюзия». Она давала обзор всяких мнений о произведениях Вагнера и внушала: никакое однозначное суждение о них невозможно, нет никакого смысла досконально разбираться в столь сложных материях, чтобы получать удовольствие от музыки и спектакля⁵¹. Заигрывая с традицией, с вагнеризмами и с элементами замысла самого композитора, Байрейт движется к тщательной политкорректной стерилизации самого Вагнера, его мистерии, а теперь и «очков виртуальной реальности».

...и Черняков

Аргентинско-израильский маэстро Даниэль Баренбойм в детстве видел Вильгельма Фуртвенглера, в 1992-м постановкой «Парсифаля» заступил на руководство восточно-берлинской Оперой на Унтер-ден-Линден (*Staatsoper Berlin*). Убеденный «вагнерианец» (исполнял его музыку в Израиле), он считается хранителем почти утерянного «германского» звучания оркестра. Его альянс со всемирно прославленным оперным режиссером из России Дмитрием Черняковым, состоявшийся в Берлине на почве культовой мистерии Вагнера (2015), – такой же важный показатель самочувствия Вагнера и его мистерии в современной Германии, как и происходящее в Байрейте.

На сцене – заполненный строительным мусором интерьер большого современного помещения с элементами старого храма. Происходящее далее разъяснит, что это сектантский молельный дом. К началу *Вступления* занавес закрывали – демонстративный жест уважения к



Афиша «Парсифаля»
в постановке Д. Чернякова.
Берлин

автору. Когда за пультом оказывается такая личность, как Баренбойм, спектакль сразу улетает в иное измерение и длится минут на 15 дольше байрейтского стандарта.

Помимо изумительной работы с оркестром, слышна и особая работа, проведенная maestro с певцами над подачей текста и дикцией. Когда-то над этим много работал и Вагнер. Результат Баренбойма – очень четкая, но утрированная, антивокальная и антимузыкальная мелодекламация, будто поют не Вагнера, а Берга. Порой с помощью интонации, мимики и жестов певцы пытались передать двойственный (явно скабресный) подтекст высказываний, не совпадавший с прямым смыслом слов. Возможно, это было совместное решение дирижера с режиссером, тоже предельно внимательного ко всем деталям текста. Хотя исполнитель партии Гурнеманца в день телетрансляции оказался простужен, сморкался на сцене и был в состоянии лишь вымученно декламировать, у глубоко нездорового вокального решения всего спектакля явно была иная причина.

Признаки *сакральности* пространства заданы, но обитатели Монсальвата – в современной затрапезной одежде, на этот раз осенне-зимней. Соблюдена первая ремарка, предписывающая служкам монастыря склониться в утренней молитве. Но религиозный *ритуал*



Д. Черняков и Д. Баренбойм

выглядел так: образуя круг, все ложились плашмя на живот, а Гурнеманц контролировал, чтобы никто не поднялся до команды «Вставайте!». *Нарратив* протекал как лекция по истории, которую Гурнеманц читал служкам перед белым экраном с указкой в руке. В качестве предыстории Св. Грааля и Св. Копья на экран проецировались фотографии постановки Вагнера, эскизов к ней Пауля фон Жуковского и книжных иллюстраций эпохи культа «Парсифаля» рубежа XIX–XX вв. Являлся Парсифаль: короткие штанишки, пластиковая бутылка, из нового – рюкзак со спальником за спиной. *Преобразования пространства* не было, поскольку действие изначально разворачивалось внутри квазихрамового помещения.

В «Вечере Св. Грааля» община представлена нехристианской сектой с языческим обрядом. На френче Гурнеманца – погоны, значит, секта – тоталитарная. Легко узнавалась знаменитая трактовка «Парсифаля» в книге американца Роберта Гутмана. Еще в 1960-х он первым нарисовал одиозный портрет Вагнера – антисемита, расиста, фашиста; именно его труд инициировал потоки однотипной антивагнерианы, но из-за пафосного и откровенно ненаучного передергивания фактов все-таки не сделался авторитетным среди ученых. У Гутмана община Грааля и есть «параноидальная концепция малой элитарной, самодостаточной группы, уверенной, что обладает истиной, одержимой “чистотой” и занятой

борьбой с внешним миром, который считает никчемным», а вагнеровская «Вечера» – «невротически трансформирующая христианские символы», «первертирующая» их «черная месса», что делает «Парсифаля» сочинением «антихристианским»³².

И вот уже в наши дни община двумя круговыми потоками наполняла берлинскую сцену, рассаживаясь по скамьям, тоже расставленным кругом. Вносились кóзлы с чашей и с черным квадратным ящиком, вроде ящика фокусника. Наподобие того, как в католическом храме, проходя мимо чаши с водой, прихожане, зачерпнув ее, совершают крестное знамение, здесь каждый опускал в чашу обе руки и умывал лицо. Выносили гроб Титуреля, сам он выходил в кожаном пальто и ложился в него (по Вагнеру, немощный старик живет во гробе). Община процессией направлялась к гробу, и каждый сгибался в прощальном поклоне. Амфортас, раздевшись, оставался в одних трусах и кровавой повязке. Он не хотел совершать ритуал, его удерживали силой. Титурель из гроба требовал открыть Св. Грааль. На Амфортасе разрезали повязку, видно огромную рану. Понятно, что она и есть Грааль. С началом *Sacramentum* к ране подставляли стакан и делали вид, что наполняют его. Действие символическое, так как стакан оставался пуст (проницательная реакция режиссера на театральный символизм литургии Вагнера). Из черного ящика доставали кувшин и чашу, наливали в нее воду и добавляли нечто невидимое из стакана, после чего возбужденная толпа устремлялась к чаше, каждый со своим стаканчиком получал порцию воды, жадно пил и ложился плашмя на пол вниз животом (как мы помним, на языке режиссера эта поза означает молитву). Лишь Парсифаль стоял со своим рюкзаком. Титурель выходил из гроба, все тянули к нему руки, чтобы дотронуться как до святого старца. Под песнопение о Св. Граале Амфортасу накладывали новую повязку. Под боевой гимн рыцарей, идущих на битву во славу Божию, вся община поднималась со скамей, каждый обнимал соседа, и весь круг раскачивался под музыку точно так, как это происходит по выходным в немецком пивном ресторане. Кундри подбирала «реликвии» Амфортаса: его окровавленную рубашку и повязку.

«Арийское» христианство времен Третьего рейха, предтечей которого, как убеждал Гутман, был Вагнер с его «Парсифалем», – то же язычество. Одновременно в стране возрождался собственно германский языческий культ. Образ Амфортаса у Гутмана трактуется так: «Понятно, что тот предпочитает смерть садизму церемонии Грааля...



«Парсифаль». *Staatsoper* (Берлин). Сцена из I действия спектакля.

(Он) жаждет неарийского секса и арийского спасения и потому благоразумно содержится под надзором братьев, численность которых критически уменьшилась из-за их подверженности соблазнам внешнего мира»³⁵.

Режиссер спектакля избегал прямых отсылок как к германскому язычеству, так и к христианству. Он показывал абстрактный языческий ритуал, видимо, изобретенный им самим. Похвально, что он не стремился стереотипно эпатировать публику кощунственными аллюзиями на христианский обряд и визуальным сходством Амфортаса со Христом. Здесь Амфортас – прямо по Гутману – охраняемый братьями человек-божество, принудительно используемый в кровавом ритуале. Как помним, в качестве материалов по истории секты «лектор» Гурнеманц демонстрировал фотографии и иллюстрации, относящиеся к первой постановке «Парсифаля». Иными словами, язычество на сцене – прямое продолжение и современная версия «культы», созданного байрейтской мистерией Вагнера, как то и внушал Гутман. В начале III акта на экране вновь появлялась косо отображенная фотография сцены «Вечери» из спектакля Вагнера. Она говорила зрителю, что в наши дни традиция байрейтского «Парсифаля» пребывает в упадке.

II акт начинался как пародия: Клингзор – лысый плюгавый папаша, девы-цветы – дочери-девочки с косичками, куклами, в цветастых

платьяцах, Кундри – его жена. Заклинание чародеем Кундри – бурная семейная ссора, что позволяло оживить долгий диалог и вволю посмеяться над высокой романтической тональностью музыки Вагнера, которой для режиссера грош цена.

Рассказ Кундри о матери Парсифаля сопровождался психоаналитической пантомимой. В ней актеры миманса изображали типичную ссору любящей матери с сыном переходного возраста. То, что Кундри утешала Парсифаля, пытаясь напомнить ему мать, логично примыкало к этому сюжету и не эксплуатировало тему эдипова комплекса, что весьма похвально. Поэтому стать из матери любовницей Кундри не удавалось: стоило ей перейти эту грань, как Парсифаль прозревал, поскольку чувства к матери и к любовнице для нормального человека – разной природы. Об этом рассуждал и сам Вагнер, когда разбирал миф об Эдипе, а поведение Парсифаля в русле той же логики когда-то объяснил добрый пастор-вагнерианец³⁴. Проблема его интерпретации в том, что она упразднила чудо прозрения и чувства сострадания к Амфортасу, которое вдруг выходило на поверхность сознания. По той же причине, что пастор, без чуда обошелся и режиссер.

Одна из мнимых проблем толкования мистерии Вагнера, породившая массу спекуляций с момента ее появления, – отсутствие имени постоянно упоминаемого Спасителя. Полагали даже, что автор имел в виду неведомо какого, альтернативного «спасителя»³⁵. Так и в этом спектакле. Чудесная вспышка сострадания Парсифаля к Амфортасу, его воззвание к Спасителю, ясновидческое угадывание им в Кундри совратительницы Амфортаса и ее ответный рассказ о ее кощунстве пред Спасителем на Голгофе меняли свой смысл с помощью одного лишь *символического* аксессуара – подобранной Кундри окровавленной рубашки Амфортаса, которую она теперь извлекала на свет. Становилось очевидным, что «спасителем» в этой сцене герои называют того же Амфортаса, сектантского человека-божество. Вагнеровская теологически обоснованная аналогия оказывалась поводом для ловкой подмены. Произведена она была блистательно.

Далее Кундри натягивала на себя эту рубашку. Это значит, что и тогда, когда она совращала Амфортаса, и теперь она преследовала цель разрушить братство и утвердить конкурирующую с «Байрейтом» секту в их с Клингзором доме. В эту логику так же блистательно встраивалось все дальнейшее: и упреки в кощунстве, получаемые ею от Парсифаля, и обещание ей спасения, и ее отказ помочь Парсифалю вернуться к



«Парсифаль». *Staatsoper* (Берлин). Сцена из II действия спектакля.

Амфортасу, и то, что, сменив короткие штаны на длинные, а худы на кожанку, резко возмужавший Парсифаль запросто отнимал у плюгавого Клингзора копье (и здесь никакого чуда) и пронзал его, пресекая попытку низложить лидера «байрейтской» секты. Тем самым вся христианская мотивика сюжета Вагнера (евангельская предыстория, литургия) последовательно упразднена в самом корне.

В III акте зритель мог отдохнуть. Режиссер все сказал: ценностная парадигма задана, законы микромира установлены, духовная реальность мистерии Вагнера «переведена» в совсем другую реальность. Действие с его *сакральными церемониями* омовения ног, помазания на священство и крещения вписывалось в эту другую реальность, не требуя изменений, после чего в *церковной сцене* мы видели уже знакомый нам сектантский ритуал. *Преображения пространства* снова не было – ни при цветении луга, ни при переходе во храм. Ничего не происходило, когда Парсифаль должен прикосновением копья закрыть рану Амфортаса или открыть Грааль. Лишь сектанты, взвинченные его речами, устремлялись прикоснуться к нему и, воздев руки, переживали длительный экстаз вплоть до финала. Как в воображении Гутмана, так и здесь Амфортас, помимо жажды спасения, демонстрировал жажду «неарийского» секса с Кундри, но блюститель сектантской чистоты Гурнеманц предусмотрительно втыкал в нее нож.

Цельно-однозначное, детально проработанное, с утонченным мастерством выстроенное музыкально-сценическое решение спектакля представляет Вагнера лжеучителем, сектантом, чернокнижником, а в подтексте – идеологом фашизма. Такая концепция – «нижний этаж» антивагнерианы, самое оголтелое ее течение. Можно строить предположения, что у Баренбойма были мотивы продвигать именно такую направленность постановки. С началом работы в Берлине в 1990-х его жестко критиковали «слева» за то, что он, как и Левайн, согласился стать «витринным» евреем Байрейта и служить якобы «коричневым» силам в обелении их репутации; Баренбойм всячески оправдывался³⁶. Замыкая новым «Парсифалем» круг своей работы в Берлине, он, безусловно, смысл это клеймо. Спектакль жесточайшим образом дискредитировал не только Вагнера, но и байрейтскую традицию, так что Баренбойм демонстративно высказался и против Вагнера, и против Байрейта.

...и Серебренников

Редкие оперные постановки Кирилла Серебренникова, одного из заметных режиссеров российского драматического театра и кино, едва ли открывают в нем мастера оперного театра. Его «Парсифаль», выпущенный в пандемию в Венской Опере при пустом зале (2021; постановка остается в репертуаре, очередное возобновление весной 2024 г.), идет проторенным путем конструирования *параллельного сюжета*, *перпендикулярного* его идеям. «Геометрия» строгая: полноводно текущая «параллель» целиком затопляет вагнеровский сюжет, а длинный «перпендикуляр» даже ассоциативно с ним не перекликается. Естественно, что ни один мотив, структурирующий мистерию, не принят в спектакль – сценическое решение «Парсифаля» не имеет к нему никакого отношения. Смысл присутствия здесь Вагнера – в эксплуатации эмоционального заряда его музыки и далекого эха вторичных «вагнеризмов».

Конструкция *параллельного сюжета* двусоставная: собственно сценическое действие и квазидокументальные, художественно снятые кинофрагменты, которые показываются на трех экранах в верхней части сцены. *Пространство* не *сакральное* – это рекреация в тюрьме «Montsalvat», где заключенные проводят досуг, кругом решетки камер. Гурнеманц, опять с пластиковой бутылкой в руках – высший авторитет среди заключенных, Кундри – сотрудница тюрьмы в штатском. Амфор-тас предстает то большим директором тюрьмы, то заключенным, в сцене

«Вечери» вскрывающим себе вены на руках. Одеты все, как водится, в дешевое, но на сей раз чистое. Кинокадры, помимо редких пейзажных съемок «постапокалиптического» характера, тоже посвящены тюремной жизни. Как на экранах, так и на сцене эта жизнь разработана во всех деталях: присутствующие непрестанно совершают сообразные обстановке действия (занимаются спортом, дерутся, покупают наркотики у охраны, Кундри занята фотосъемкой и т.д.).

Религиозная символика присутствует как фон, эдакий атавизм смутного бессознательного, в противоположность задаче мистерии Вагнера довести все символы до состояния живой реальности сознания. Кинокадры крупно показывают на телах заключенных татуировки с иконами, крестами, текстами вроде «Спаси и сохрани» (на русском языке), церквями, даже литургической чашей и копьем, иконки на прикроватных столиках. Во время *Вступлений* к I и III актам показан заброшенный храм без крыши где-то в российской глубинке. Во время *Sacramentum* тюремщики инспектируют посылки заключенным, из которых извлекаются менора, коврик для намаза и вдруг – красиво украшенная чаша, которую надзиратель поднимает высоко на обозрение (*Elevation*). Но оживленная музыка следующего, пятого раздела «Вечери» «переводится» в бодрую утреннюю побудку, и под заключительный гимн рыцарей заключенные готовы отправиться на работу. Во II акте большой крест неясного предназначения находится в офисе редакции гламурного журнала («замок Клингзора»).

Единственный момент драматургии Вагнера, к которому режиссер оказывается чувствителен, – молчание Парсифаля, действующего силой внутреннего переживания. Из него рождается главный лейтмотив спектакля: герой является в двух ипостасях, нынешней и минувшей. Парсифаль нынешний со стороны наблюдает за происходящим и подает несколько реплик, тогда как Парсифаль юный молча участвует в событиях. Под музыку *Вступления* нынешний Парсифаль медитирует на тему прошлого, а во время музыки *преображения пространства* лицом к лицу встречается с «тем» Парсифалем. Так режиссер крепко ухватил и развил одну из главных тем источника Вагнера, «Парсифаля» Вольфрама, – тему взросления и личностного становления героя. Именно этим книга завоевала популярность в Новое время, поэтому Вильгельм Дильтей и причислил «Парсифаля» к тому же типу романа, что и романы Гете о Вильгельме Мейстере³⁷ (в позднейшей терминологии Дильтея – к «роману воспитания»).

Несмотря на то, что такое решение действительно и уместно по сюжету, постановщик замещает выраженное в музыке религиозное переживание простейшей эмоцией воспоминания и потому все равно оказывается перпендикулярен композитору. Борьбой двух Парсифалей во время искушения Кундри во II акте режиссер заставляет предвкушать какое-то сильное решение *чуда* прозрения, но жестоко обманывает ожидания: Кундри внезапно прекращает терзать юнца, занимается потревоженным макияжем, а Парсифаль-певец в это время исполняет свой текст, сидя на стуле.

От второго *чуда* обретения Копья режиссер избавляется так же беспомощно: Кундри намеревается выстрелить в Парсифаля, но в последний момент решает все же переключиться на Клингзора. В нарушение всякой логики Копье откуда-то возьмется в III акте в виде металлической палки.

Из *сакральных церемоний* здесь сохранилось только помазание Парсифаля на священство; причины такой избирательности не прояснены. Вместо омовения ног ему, лежащему на столе, словно покойнику, моют ноги и руки. Вместо крещения Кундри (первое действие Парсифаля в сане священника) – дружеские объятия. Вместо *преображения пространства* в «Чуде Страстной пятницы» богобоязненные женщины и одна юродивая окружают сидящего Парсифаля свечами и цветочной гирляндой. Вместо открытия Св. Грааля – открытие дверей тюремных камер. Искупление от грехов сластолюбца Амфортаса и соблазнительницы Кундри в финале мистерии Серебренников, как и Черняков, видит в их воссоединении. Хотя Амфортас – далеко не единственный рыцарь Грааля, соблазненный Кундри, обоим режиссерам кажется, что их союз истинный и должен возродиться, чтобы у мистерии был хороший конец.

Серебренников взялся за «Парсифаля», не имея никакого желания вникать в замысел сочинения Вагнера, в мир его мысли и творений. Вместо этого он стал разбираться, какие из близких ему ассоциаций может навеять «Парсифаль». Убедился, что таковых нет. Это не помешало реализации постановки, благо предоставленные ему в Вене певцы и музыканты экстра-класса безупречно знают сочинение и могут воспроизвести его даже внутри абсолютно постороннего ему сценического текста.

Вагнер подвергается не прямому, а, так сказать, онтологическому запрету: мистерия ставится на многих сценах, но связь любого сцени-

ческого результата с истоком за много лет разорвана коллективными усилиями интерпретаторов (ученых, постановщиков, критиков). Занимать сторону Вагнера, идти за ним опасно и давно считается не политкорректным. Так культурный код для чтения «Парсифаля» оказался безвозвратно утерян. Для сегодняшнего театра «Парсифаль» – абсолютный тупик. Читая намеренно лживую литературу о Вагнере, размышляя своим умом, постановщики ищут, как бы перехитрить титана, завести в ловушку и показать, что под христианской религиозностью его мистерии подразумевается нечто совсем иное. Но как только современные режиссеры со своих антивагнеровских позиций вступают в диалог с этим произведением, сами будто догола раздеваются перед зрителем.

Русский голос в проектах «Парсифаля» звучит двояко. Черняков обслуживает радикализацию маргинальной, крайне «левой» антивагнерианы, поскольку как чужой или даже именно как «русский» с прочно приклеенным к нему в СМИ титулом *«enfant terrible»* может законно выйти за грань уважения к немецким национальным ценностям и политкорректности. Серебренников прицельно шокирует западного зрителя ужасами российской тюрьмы, но в его случае можно говорить об интуитивно мерцающей верности традиции «русского Вагнера» в одном отношении: русская тема в «тюремных» киносъемках неявно уравнивает простодушный и остро отчаянный религиозный посыл, выраженный в татуировках, с пробуждением истинного христианства среди людей, что и является мистериальной целью драмы Вагнера.

Великолепный бас Георг Цеппенфельд – вот кто настоящий герой! Он – Гурнеманц сразу в трех виденных мной постановках. Мастерство вокалиста и виртуозное владение музыкально-словесным текстом Вагнера позволяют ему легко и естественно выполнять самые разные режиссерские задания так, что независимо от их характера автор музыки и слов всегда оказывается главным. Музыка и слово Вагнера помимо воли режиссеров по-прежнему несут прямой смысл мистерии.

¹ См.: *Пашенко М.В.* Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 33–210.

² См.: [*Горький М.*] Хроника заграничной жизни // *Современник*. 1912. № 10. С. 375.

- ³ См.: *Wagner N.* The Wagners: the Dramas of a Musical Dynasty. Princeton, NJ: Princeton UP, 1998. P. 138–139.
- ⁴ См.: *Godefroid Ph.* Essai sur le théâtre wagnérien: mises en scène et réception de Parsifal. Paris: L'Harmattan, 2017.
- ⁵ Еще недавно, в 2014 г., когда я сказал об этом на конференции по Римскому-Корсакову в ГИ искусствознания, музыковеды во время доклада, издеваясь, переспрашивали: «В данном случае какой “мотив” имеется в виду – “наш” или “ваш”?».
- ⁶ См.: *Mösch S.* Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit: *Parsifal* in Bayreuth 1882–1933. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2009. S. 108.
- ⁷ Письмо Людвигу Баварскому от 12 ноября 1880 г.: *König Ludwig II und Richard Wagner.* Briefwechsel. Karlsruhe i.B.: G. Braun, 1936. Bd. 3. S. 186–187.
- ⁸ См. статью «Религия и искусство»: *Wagner R.* Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. 6. Aufl. 12 Bde. Leipzig: Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann), [1912]. Bd. 10. S. 258–259.
- ⁹ *Wolzogen H. von.* Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal. Leipzig: Gebrüder Senf, 1882. S. 17–18.
- ¹⁰ См.: *Wagner W.* Acts. London: Weidenfeld & Nicholson, 1994. P. 185.
- ¹¹ Общая характеристика проблемы: *Bauer H.-J.* Wagners «Parsifal»: Kriterien der Kompositionstechnik. München; Salzburg: Emil Katzbichler, 1977. S. 216. Впрочем, это обширнейший вопрос исполнительской практики и традиции. Например, см.: *Mösch S.* Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit: *Parsifal* in Bayreuth 1882–1933. S. 195–208.
- ¹² См.: *Voss E.* Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele. Regensburg: Gustav Bosse, 1976. S. 60. Здесь же таблицы длительностей спектаклей у разных дирижеров по актам.
- ¹³ У Вагнера преобразование пространства достигалось вращением декорации (техническое новшество того времени), пока рыцари «шли», оставаясь на месте. О других решениях в первых постановках «Парсифаля» после 1914 г. рассказывает глава новой диссертации: *Bornemann-Quecke S.* Heilige Szenen: Räume und Strategien des Sakralen im Theater der Moderne. Stuttgart: J.B. Metzler, 2018. S. 253–351.
- ¹⁴ *Chamberlain H.S.* Das Drama Richard Wagner's [1892]. 4. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910. S. 135.
- ¹⁵ В этой связи о роли «эстетики безобразного» в «режиссерской опере» см.: *Godefroid Ph.* Essai sur le théâtre wagnérien: mises en scène et réception de Parsifal. P. 367.

- ¹⁶ *Brüggemann A.* Wagners Welt, oder Wie Deutschland zur Oper wurde. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2006. S. 94.
- ¹⁷ Записи 1887 г.: *Nietzsche F.* Kritische Gesamtausgabe. Werke. Bd. VIII, 1. Berlin: Walter de Gruyter, 1974. S. 202.
- ¹⁸ *Lévi-Strauss C.* De Crétien de Troyes à Richard Wagner [1975] // *Lévi-Strauss C.* Le regard éloigné. Paris: Libr. Plon, 1983. P. 314.
- ¹⁹ *Wagner R.* Oper und Drama. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984. S. 189–191.
- ²⁰ Текстуальное сходство монолога Амфортаса и литургических молитв показано в книге: *Пащенко М.В.* Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). С. 122–124.
- ²¹ Например, у авторитетнейшего вагнериста и медиевиста, казалось бы, обязанного разбираться в католической литургики: *Wapnewski P.* Der traurige Gott: Richard Wagner in seinen Helden. München: C.H. Beck, 1978. S. 257.
- ²² Впервые раскрытые подробности этого увлекательного сюжета: *Пащенко М.В.* Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). С. 109–114.
- ²³ Этот эпизод, приводя параллели, подробно разобрал Веселовский. См.: *Веселовский А.Н.* Избранное. Легенда о Св. Граале / Сост., комм. М.В. Пащенко. М.; СПб.: Петроглиф, 2016. С. 70–79.
- ²⁴ Установлено М.И. Лот-Бородиной: *Lot-Borodine M.* Les apparitions du Christ aux messes de l'Estoire et de la Queste del Saint Graal // Romania. 1951. T. 72. P. 206–212.
- ²⁵ См.: *Die Briefe Richard Wagners an Judith Gautier.* Erlenbach–Zürich; Leipzig: Rotapfel, 1936. S. 152–158.
- ²⁶ *Hasselbeck K.* Kirchenvertreter kritisieren Parsifal-Inszenierung // BR-Klassik. 27.7.2016 (<https://www.br-klassik.de/themen/bayreuther-festspiele/hintergrund/reaktionen-kirche-parsifal-religionskritisch-bayreuther-festspiele-100.html>).
- ²⁷ Во всей вагнеристике нет ни слова о возможных связях трактовки Вагнера с картезианской традицией. Мне удалось обнаружить источник его поэтического решения образа Св. Грааля – гимн монаха-картезианца Людвиг Мозера (1497), перевод «Pange Lingua» св. Фомы [*Пащенко М.В.* Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). С. 100–103].
- ²⁸ *Wagner R.* Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. 10. S. 280.

- ²⁹ Uwe Eric Laufenberg, Regisseur des diesjährigen Bayreuther «Parsifal», bezichtigt seine Kritiker der Voreingenommenheit // *Nachtkritik*. 16.8.2016 (https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12881:uwe-eric-laufenberg-regisseur-des-diesjaehrigen-bayreuther-parsifal-bezichtigt-seine-kritiker-der-voreingenommenheit&catid=101&Itemid=84)
- ³⁰ См.: *Hagen P.* Der Gral. Strassburg: Karl J. Trübner, 1900. S. 65.
- ³¹ См.: *Brüggemann A.* Genie und Wahn: die Lebensgeschichte des Richard Wagner. Weinheim: Beltz & Gelberg, 2013.
- ³² *Gutman R.W.* Richard Wagner: The Man, His Mind, and His Musik. New York: Harcourt Brace Yovanovich, 1968. P. 423, 432, 438.
- ³³ *Ibid.* P. 428.
- ³⁴ *Hartwich O.* Richard Wagner und das Christentum. Leipzig: Georg Wigand, 1903. S. 129–130.
- ³⁵ И в недавнее время авторитетный философ утверждал, что из-за отсутствия имени Спаситель у Вагнера – не евангельский Христос, а «мифологический»: *Хюбнер К.* Истина мифа. М.: Республика, 1996. С. 367.
- ³⁶ Подробности: *Wagner G.* The Wagner Legacy. London: Sanctuary Publ., 2000. P. 256–260.
- ³⁷ Статья написана в год начала работы Вагнера над мистерией. См.: *Dilthey W.* Ueber die Einbildungskraft der Dichter // *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. 1878. Bd. 10, Heft 1. S. 92–94.

PRO KHNITN



Доосмысляя

Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья. 1922–1936. Том 1: 1922–1929 / сост. С. Сбоева. – М.: АРТ, 2023. – 624 с., ил.

Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья. 1922–1936. Том 2: 1930–1936 / сост. С. Сбоева. – М.: АРТ, 2023. – 528 с., ил.

Жанр книги «Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья, 1922–1936» определен автором как «исследование в двух томах» и представляет собой собрание материалов, существенно расширяющих представления не только об истории Камерного театра (1914–1949), но и об истории советского театра в целом, взять шире – об истории страны. Под обложками двух томов собраны и опубликованы (многие – впервые) уникальные свидетельства театральной эпохи 1920-х – начала 1930-х гг.

Говоря «диссертационным» языком, введено в науку невероятное количество нового материала, который, безусловно, окажется востребованным и нынешними, и будущими историками театра.

Структура двухтомника вполне традиционна для известного рода изданий: вводная статья, три части, комментарии и приложения. Слово от автора (сиречь – вступительная статья) служит своеобразным пояснением, где немало повторов, зато налицо предельная объективность и строго научный подход к собранию рецензий. Во всех частях представлены различные отклики – А.Я. Левинсона, Евг.А. Зноско-Боровского, К.Д. Бальмонта, С.В. Яблоновского, К.В. Мочульского, Ф.А. Степуна, Ю.В. Офросимова и др., по-своему оценивающих искусство Камерного театра. Встречаются восторженные и скептические отзывы, впрочем, родственные в одном: блестящее образование, высочайшая культура, великолепное владение словом. Тут – в который раз! – можно и нужно

горько сожалеть, что наша страна потеряла так много театральных мыслителей, что советские историки и «обыватели» от театра на протяжении десятилетий не имели ни малейшей возможности познакомиться с наследием русско-зарубежной искусствоведческой мысли, толкующей наши же достижения в общемировом художественном процессе, а в случае с Камерным – его определяющим.

В 1920-е гг. еще разрешались зарубежные гастроли – не только Камерному или МХАТу, например, выезжали на просторы мира спектакли студий МХАТ: советская Россия не была изолирована от мира. Рецензии и комментарии, помещенные в двухтомнике, доподлинно свидетельствуют: единое общеевропейское культурное пространство, где русский театр занимал далеко не последнее место, существовало. Если говорить о Таирове, то каковы бы ни были оценки спектаклей Камерного и возможностей его труппы, он входил в признанные лидеры европейского театрального движения.

Читать и осмысливать книгу об «осмыслении» интересно вдвойне тем, кто знает, как характеризовала искусство Камерного театра критика советская. Понятно, что тут – тема особого исследования, однако, некие сведения присутствуют и в книге об оценках искусства Камерного «там» – за пределами «домашнего» обихода. Русское зарубежье в 1920-е гг. проявляло гораздо большую благосклонность к таировцам, нежели (в то же время) просвещенная часть советской критики. Подтверждением тому служит статья К. Мочульского «Театральная жизнь России», посвященная рецензиям из журнала «Жизнь искусства» на петроградские гастроли «театров Мейерхольда и Московского Камерного». Критик возмущается отношением к спектаклям с позиций «принятия революции», «коллективизма», «классовой борьбы», в связи с чем в Москве превозносят Мейерхольда, припечатывая наотмашь Камерный и Таирова как «испорченное дитя буржуазии», «общественно-вредное явление»¹.

Разумеется, такая точка зрения не была всеобщей, подобные взгляды исповедовали сторонники лидера «левого фронта», провозгласившего лозунги «Театрального Октября» и объявившего «гражданскую войну» академическим театрам, в том числе Камерному. Печатались в Советской России и восторженные отклики на постановки «камерников», благодаря чему такие спектакли Таирова, как «Адриенна Лекуврер», «Федра», «Жирофле-Жирофля» и многие другие сохранились в исторической памяти отечественного театра как драгоценные достижения.



А.Я. Таиров

В статьях же, опубликованных в первом томе (гастроли 1923–24 гг. и 1925–29 гг.), вульгарной брани в адрес Таирова и его труппы не найти. Иная ситуация сложилась во времена более поздние, уже в 1930-е гг., ее абрис находим в Третьей части издания (начале второго тома). Здесь уже тесно от отрицательных отзывов, продиктованных отнюдь не эстетическими, а политическими мотивами, на что во вступительной статье и прилагаемых к текстам комментариях указывает автор книги-дуэта. Справедливо акцентируется, к примеру, мнение о работах Н.Н. Чебышева: «Все статьи написаны по одной схеме и являются элементами политической акции, направленной на дискредитацию созданных в Советской России произведений»². Гастроли Камерного театра 1930 г. совпали по времени с гастролями театра Мейерхольда, которого приняли еще хуже. Русская эмиграция явно не простила ему «большевизма», «Театрального Октября», спектаклей-митингов и проч.

Все свидетельствует о том, что перемены, происходившие в СССР, ужесточавшем политику и идеологическую доктрину, формировали негативное отношение к советской стране и ее искусству, стремительно отдаляя его от Европы, углубляя пропасть перед «железным занавесом»: культурные связи рвались и разрушались. Однако зловещие времена только наступали, театры молодой России еще выезжали за границу, и далеко не все, кто их видел, категорично выступали против Камерного. Это подтверждают рецензии многих авторов – объективные, подчас хвалебные (правда, в основном – без подписи).

Сам факт приглашения Таирова на IV конгресс Алессандро Вольта, проходивший в Риме 8 – 14 октября 1934 г., говорит о многом. Материалы, посвященные конгрессу (в том числе и публикуемая речь Александра Таирова), отправленные автором двухтомника в приложение, подтверждают бесспорный международный авторитет режиссера-новатора.

Конгресс проходил, когда в Москве состоялся Первый съезд советских писателей, провозгласивший единым творческим методом социалистический реализм. Наступил конец экспериментам, конец зарубежным гастролям, что, впрочем, прояснилось не сразу. В заметке, опубликованной С.Г. Сбоевой в конце Третьей части и датированной 1935 г., сообщается о прибытии Камерного театра в Лондон «в ближайшем будущем». Далее следует фельетон А.М. Ренникова, посвященный печально известному спектаклю «Богатыри», после чего ни о каком Лондоне уже не могло идти речи.

На «Богатырях» заканчивается и вступительная статья С.Г. Сбоевой, логично исчерпывающей тему своего исследования. Хотя не совсем точным представляется утверждение автора: «В Москве ситуация разрешилась в августе 1937 г. слиянием Камерного и Реалистического под руководством Н.П. Охлопкова театров»³. Ситуация, если и разрешилась, то частично. С одной стороны, Таирова продолжали преследовать, с другой – Камерный театр продержался до 1949 г. и показал несколько значительных спектаклей. Гастрольная деятельность тоже не остановилась, хотя поменяла маршруты: в 1939-м театр отправили в длительный вояж-ссылку на Дальний Восток.

Комментарии составляют чрезвычайно важную часть нового исследования С.Г. Сбоевой и по объему едва ли не превышают часть основную. Они проработаны с необыкновенным тщанием: весьма подробно рассказано обо всех авторах публикуемых материалов, все имена, упомянутые в их статьях, «расшифрованы» в сносках. Несмотря на то, что книга посвящена русскому зарубежью, в комментариях приведены некоторые отзывы иностранных критиков, что расширяет представления об отношении к Камерному театру в мире и доказывает, что Запад был расположен к нему больше, чем иные бывшие соотечественники.

Порой дотошность комментаторства представляется излишней и отвлекает от основных текстов: невольно зарождается вопрос – кому адресован солидный, научно организованный двухтомник? Ведь очевидно, что не широкому читателю, не ведающему, кто такие Гете или



А.Я. Таиров

Гофман. В иных случаях автор изменяет своему же принципу, и тогда у неопита могут возникнуть неверные представления о театре оных лет. Так, рядом с подробными справками об актерах разных театров (не только Камерного) про Василия Ивановича Качалова сказано лишь то, что он «актер Художественного театра с 1900 г. до конца жизни»⁴. И это про великого Качалова, игравшего главные роли в легендарных спектаклях МХТ! Меньше, чем о Гете или Гофмане.

К сожалению, комментарии грешат неточностями и ошибками. Например, «Потоп» – спектакль не Второй, как указано С.Г. Сбоевой, а Первой студии МХТ. Может быть, тут описка, но – заметим – опасная для историка, ибо «Потоп» – спектакль Е.Б. Вахтангова. Еще. Настоящее имя Хмельницкого, игравшего в дуэте с Алисой Коонен – великой актрисой таировского театра – главные роли после ухода Николая Церетелли, вовсе не Юзеф. Позволю утверждать сие безапелляционно. Как внучка Юлия Осиповича, могу с уверенностью свидетельствовать, что никакого другого имени у него никогда не было, зато для моей семьи до сих пор существует большая загадка, откуда этот «Юзеф» возник и почему безответственно тиражируется в тех или иных источниках.

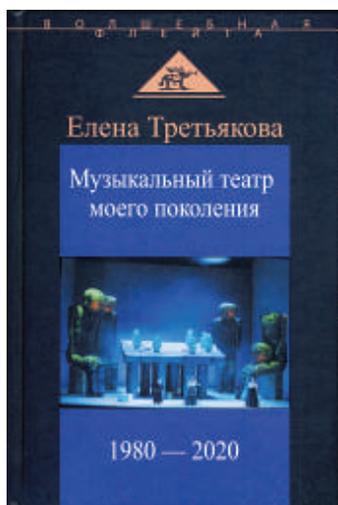
Не могу согласиться также и с тем, что письмо О'Нила Камерному театру публикуется на русском языке впервые С.Г. Сбоевой⁵. Публиковалось Р.И. Рубинштейном в «Зарубежной прессе о Камерном театре»⁶ –

в сборнике «Камерный театр. Статьи, заметки, воспоминания», и это – 1934 г.! Перевод другой, но отличия от «новейшего» весьма ничтожны. Например, вариант 1934 г. начинается словами: «Увидев ваши спектакли “Любовь под вязами” и “Негр”, я был изумлен и преисполнен самой глубокой благодарности», а заканчивается: «Ваш друг Евгений О’Нейл»⁷. В 2023-м: «Увидев ваши постановки пьес “Страсть под вязами” и “Все дети господ имеют крылья”, я испытываю изумление – и глубокую благодарность». Подпись уже «Юджин О’Нил»⁸. Видим: тот же самый по сути и смыслу текст. Спору нет, издание 1934 г. давно стало библиографической редкостью, новая публикация насущна и актуальна, даже более корректна, но – не впервые.

Книга, составленная С.Г. Сбоевой, по-своему провокационна: будоражит, побуждает переосмыслить историю театра в сегодняшнем времени. Доосмыслить – тоже.

Александра Филиппова

- ¹ Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья. Т. 1. С. 132.
- ² Там же. С. 46.
- ³ Там же. С. 59.
- ⁴ Там же. Т. 2. С. 334.
- ⁵ Там же. С. 267.
- ⁶ См.: Камерный театр. Статьи, заметки, воспоминания. М.: Художественная литература, 1934. С. 94–95.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья. Т. 2. С. 266.



Опера и художественный процесс

Третьякова Е.В. Музыкальный театр моего поколения. 1980–2020. М.: Крафт+, 2022. – 672 с. – Серия «Волшебная флейта»

Проблемы развития музыкального театра, связанные с изменением и возникновением новой сценической образности, рождением новых подходов к сценическому претворению оперных произведений, всегда были в центре внимания Елены Третьяковой. Ученица известного историка оперного театра, ученого-энциклопедиста Абрама Акимовича Гозенпуда¹, Е. Третьякова на протяжении ряда десятилетий работает как серьезный ученый, изучающий судьбы отечественной музыкальной сцены XX в. Ей принадлежат десятки глубоких исследовательских работ, посвященных истории становления отечественной оперной режиссуры, опытам знаменитых ГАТОБа и МАЛЕГОТа², проблемам музыкально-сценической интерпретации произведений Мусоргского и Прокофьева, она являлась инициатором и редактором коллективных монографий и сборников, посвященных музыкальной режиссуре и оперному театру³. Но помимо всего прочего Елена Третьякова на протяжении нескольких последних десятилетий является активным оперным критиком, выступающим на страницах центральной печати, и, как говорится, «отписывающим» практически все оперные события не только российских столиц, но и региональных музыкальных театров.

Вышедшая в издательстве «Крафт+» объемная книга Елены Третьяковой «Музыкальный театр моего поколения», в которую вошло

свыше 170 статей о современной сцене, охватывает четыре последних десятилетия и создает широкую панораму театральной жизни. В этом отношении издание стоит в одном ряду с серией книг известного оперного критика А. Парина⁴, который своими публикациями создает объемную картину такого явления, которое называется «современный музыкальный театр».

Соединение научно-исторического подхода с живым ощущением современного театрального процесса, безусловно, создает уникальные предпосылки для серьезного аналитического разбора явлений музыкального театра, будь то старинная, классическая или современная опера, оперетта или мюзикл. Вольно или невольно Третьякова на протяжении многих лет создавала своеобразную летопись нашего музыкального театра. А потому абсолютно закономерно, что накапливаясь в архиве автора, эти публикации сложились в некую панораму музыкально-театральной жизни целого поколения, к которому принадлежат как сама Третьякова, так и ее современники – оперные певцы, дирижеры и постановщики.

Елена Третьякова пишет во всех театрально-критических жанрах. Среди ее публикаций и портреты певцов и режиссеров, и статьи, посвященные творческим программам и истории театров – известных и вновь создаваемых, и рецензии на очередные премьеры, и обзоры сезонов, фестивалей, гастролей, и, наконец, проблемные статьи, поднимающие и насущные вопросы интерпретации музыкальных произведений, и стиля оперного спектакля, репертуара – новых постановок и возобновлений, решения сценического пространства, соотношения дирижерской и режиссерской работы, взаимодействия вокала и сценической образности, роли критики в театрально-художественном процессе.

Героями, чье творчество для Третьяковой становится предметом анализа, являются фигуры таких значительных мастеров музыкальной сцены, как Галина Вишневская и Елена Образцова, Ирина Богачева и Нина Романова, Сергей Алексашкин и Владимир Огновенко, Константин Плужников и Юрий Марусин, Виктор Кривонос и Савелий Стрежнев... В их портретах взаимосвязь вокальной выразительности и сценической образности становится во главу угла. Третьякова выявляет, как эти две ипостаси творчества рождают целостное впечатление не только о конкретной роли, но и о личности артиста в целом, как индивидуальные свойства артиста-певца выражают алгоритм времени.



«Евгений Онегин». Сцена из спектакля. Мариинский театр. 1982

Одной из центральных проблем музыкального театра Елена Третьякова считает проблему режиссуры, о чем впервые заявила еще в начале 1980-х годов, когда в жизнь вступало новое поколение оперных режиссеров. Справедливо считая, что «музыкальные» впечатления в крупных оперных театрах способны быть самоценными и их уже достаточно, чтобы наполнить зал меломанами, Третьякова вместе с тем озабочивается вопросом о расширении оперной аудитории за счет молодежи, которая, более не мирясь «с театральной вялостью оперного зрелища», стремится забыть «о привычных разделениях “видимого” и “слышимого” (с. 33). В этом отношении Е. Третьякова исходит из понимания оперного театра, некогда высказанного великим итальянским режиссером Джорджо Стрелером, который считал дисгармонию и вечный диалог выше названных сущностей алгоритмом развития оперного искусства и оперной режиссуры⁵.

Вслед за такими корифеями музыкального театра, как Вальтер Фельзенштейн и Борис Покровский, Третьякова исходит из понимания глубинной связи музыки и сценического действия. Ее восприятие функции режиссуры формируется в результате аналитического рассмотрения опытов отечественной школы, сформированной мейер-

хольдовским принципом музыкально-сценического контрапункта, выявлением музыкальных подтекстов сценическими средствами и взаимным акцентированием музыкального и сценического жестов⁶, подходом Покровского, развивающим стратегию «музичирования действием»⁷. Именно в этом видится критику основа художественной целостности рассматриваемых спектаклей, ибо «ответственным за идейно-художественную целостность спектакля XX век “назначил” режиссера» (с. 33).

На страницах книги Е. Третьякова обращается к анализу творчества таких сугубо «оперных» постановщиков, как Э. Пасынков, С. Гаудасинский, А. Петров, Ю. Александров, А. Титель, Д. Бертман, Г. Исаакян, К. Стрежнев, А. Степанюк, В. Бархатов, а так же к «музыкальным» опытам «драматических» режиссеров – Э. Някрошюса, А. Могучего, А. Жолдака, К. Богомолова, которые своим обращением к опере существенно «взбодрили» общую ситуацию.

К проблеме режиссуры Е. Третьякова возвращается постоянно, вновь и вновь, на каждом этапе художественного движения времени раскрывая ее новые аспекты. Этим вопросам посвящены такие фундаментальные статьи, как «Нужен ли опере режиссер?» (1985), «Имя проблемы – режиссура» (1999), «Режиссура Мариинского театра» (2009), «Как композитор написал» (2014), «Идти от музыки – куда?» (2014).

В ходе рассмотрения очередных премьер автор книги выявляет, что, не отрицая самой роли режиссуры, музыкальный театр предлагает ее различные виды, варьируя от «дирижерской» до сугубо «перформативной», предлагающей компоновать музыку и сценическое действие как равноправные (а порой и независимые друг от друга) величины.

Рассматривая различные позиции музыкантов, критиков и зрителей по отношению к режиссуре, исследователь вскрывает разнообразные типы сочетания музыки и сценического действия в оперном спектакле, тем самым закладывая основы своего рода типологии режиссуры, что в конечном счете определяет художественный стиль постановок. Здесь и достаточно архаичный «архитектурно-декоративный стиль» (с. 163), поддерживающий традиционную концепцию «обстановочного» оперного спектакля (что, по мнению Е. Третьяковой, представляет более или менее культурную модель «мертвого» театра), и взаимодействующий с музыкой «лишь по первому ряду» постановочный план (с. 612), основанный на «наложении» нового, актуализированного сюжета на основной, оперный (что дает видимость обновления музыкального

спектакля). Однако, рассматривая режиссерские подходы современных постановщиков, автор книги приветствует те, которые основаны на «извлечении спектакля из свойств драматургии» (и, в первую очередь, музыкальной), «которые сценически не воплощались ранее» (с. 614). Именно такой подход Е. Третьякова считает наиболее продуктивным.

Уход от поверхностного «иллюстрирования» оперной музыки является главным критерием художественной глубины и эстетического уровня постановок. Это, как мы убеждаемся в ходе разборов, вовсе не означает, что автор отрицает какую-либо стилистическую форму. Здесь «постмодернистский век», с его обращением к моделям отживших эпох, к смешению стилей, приемов, к использованию стилизации, к «реанимированию» собственно оперной архаики, входящей в острый конфликт с проявлениями современной ментальности, – полностью вступает в свои права и обеспечивает художественную вариативность и разнообразие сценических поисков.

Одной из острых проблем, которая является насущной для оперных театров «с историей», является проблема так называемых возобновлений, то есть возрождение старых спектаклей, поставленных порою в совершенно иную эпоху, с новыми исполнителями. Е. Третьякова всерьез, со свойственной ей теоретичностью и в рецензиях, и в специальных статьях (например, в эссе «Сквозь дымку прошлого» или «Что будем сохранять»?) поднимает эту проблему, в целом достаточно критически относясь к такого рода антихудожественной практике. Единственным оправданным вариантом в свете постмодернистских «экзерсисов» автор рассматривает те случаи, когда стиль и решение старого спектакля переосмысливается в русле какой-либо современной содержательной или художественной идеи.

Таким образом, прослеживая эволюцию музыкально-сценического развития на протяжении десятилетий, автор книги оценивает все «плюсы и минусы» как конкретных спектаклей, так и художественных позиций руководителей творческих коллективов, будь то Мариинский театр под руководством Валерия Гергиева (чью деятельность за двадцать лет анализирует Третьякова), будь то Театр «Зазеркалье», возглавляемый А. Петровым, или «Санктъ-Петербургъ Опера», созданная Ю. Александровым.

Рассматривая постановки российских и зарубежных режиссеров, в течение прошлых десятилетий, активно работавших на российской сцене, Е. Третьякова невольно затрагивает общие тенденции мирового



«Бал вампиров». Сцена из спектакля.
 Санкт-Петербургский театр музыкальной комедии. 2011

музыкального театра. И хотя постановки собственно европейских театров рассматриваются не столь часто, картина возникает вполне репрезентативная для того, чтобы рассматривать наш театр в «глобальном» контексте, чему само оперное искусство в силу своей устремленности к общечеловеческим универсалиям весьма способствует.

Анализ взаимодействия музыкального и сценического в спектакле, формы «перетекания» одного в другое закономерно ведут Е. Третьякову к рассмотрению таких «синтетических» и динамичных жанров (в отличие от более «консервативной» оперы), как оперетта и мюзикл. «Спичи об оперетте», рецензии и обзоры сезонов ведущих театров оперетты и музыкальной комедии делают картину развития музыкального театра еще более полной и разнообразной. Здесь поднимаются не только чисто эстетические проблемы, но и вопросы формирования особого вида артиста музыкального театра, способного «музичировать» динамично и остро.

В своей книге Е. Третьякова рассматривает огромное количество разнообразных спектаклей – значимых и «проходных», подлинных шедевров современного театра и сценических неудач. Но присутствие столь разнообразного материала делает картину не просто полной и

объемной, но и диалектически динамичной. Именно так, например, критик оценивает тот вклад, который внес в развитие современного театра выдающийся музыкант и дирижер Валерий Гергиев, в творчестве которого наряду со значительными достижениями, в первую очередь, подчеркивается «подвижность, мобильность, разнонаправленность интересов и эстетических пристрастий», «противоречивость», умение рисковать. Однако, что заставляет критика глубоко уважать мастера, так это высочайший профессионализм, невозможность позволить себе и театру делать что-либо ниже «устоявшейся достаточно высокой планки». Для автора книги это первый критерий, как для руководителя Мариинки, так и для сотрудника периферийного музыкального театра.

Елена Третьякова, прежде всего, принадлежит к числу аналитиков, глубоко знающих историю театральной культуры, чувствующих ее и обладающих широчайшим ассоциативным багажом. Ее цель – проникнуть в замысел художника и попытаться понять его творческие мотивации. При оценке явлений автор поистине беспощаден лишь в тех случаях, когда речь заходит об уровне профессионализма и чувстве вкуса, а также о пошлости и конъюнктуре. Тут критическое перо автора становится беспощадным, язвительным, ироничным, о чем свидетельствуют названия многих очерков и эссе.

Картина, которую рисует в своей книге Елена Третьякова, при всей пестроте и разнообразии оказывается очень цельной именно благодаря единству и выверенности критериев, с которыми автор подходит к явлениям музыкального театра. И в этом проявляется цельность позиции исследователя и критика. За оценками и предпочтениями Е. Третьяковой стоит не только методология автора, но и личность человека, прошедшего вместе с нашим музыкальным театром все эти четыре десятилетия. Человека, заинтересованного в его судьбе, каждый раз приходящего в театр в ожидании новых художественных открытий.

А.А. Чепуров

¹ Гозенпуд Абрам Акимович (1908–2004) – крупнейший российский историк музыкального театра, филолог, театровед. Автор книг: *Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки*. Л.: Музгиз, 1959. 781 с.; *Гозенпуд А.А. Русский советский оперный театр*

- (1917–1941). Очерк истории. Л.: Музгиз, 1963. 440 с.; *Гозенпуд А.А.* Русский оперный театр XIX–XX веков. Вып. 1–5. Л.: Музыка, 1969–1975.
- ² ГАТОБ – Государственный академический театр оперы и балета, ныне – Мариинский театр; МАЛЕГОТ – Малый ленинградский государственный оперный театр, ныне – Михайловский театр.
- ³ См.: Мариинский театр. Оперные спектакли 1990-х годов: Сб. научных статей / Ред.-сост.: Е. В. Третьякова. СПб.: РИИИ, 2005. 156 с.; Музыкальный театр: Векторы развития. Выпуск 1–2 / Российский институт истории искусств; Сост. и редактор статей Е. В. Третьякова. СПб.: Астерион, 2020. – 310 с.; Оперная режиссура: история и современность. Сборник статей и публикаций / отв. ред. Е. В. Третьякова. – СПб.: РИИИ, 2000. 232 с.
- ⁴ Парин Алексей Васильевич (р. 1944) – известный театральный и музыкальный критик, писатель, искусствовед. Автор книг: *Парин А.В.* Хождение в невидимый град. Парадигмы русской оперы. М.: Аграф, 1999. 461 с.; *Парин А.В.* О пении, об опере, о славе. Интервью, портреты, рецензии. М.: Аграф, 2003. 478 с.; *Парин А.В.* Европейский оперный дневник. М.: Аграф, 2007. 447 с.
- ⁵ *Стрелер Дж.* Театр для людей. М.: Радуга, 1984. С. 166.
- ⁶ См.: *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. 1917–1939. М.: Искусство, 1968. С. 308.
- ⁷ См.: *Покровский Б.А.* Об оперной режиссуре. М.: ВТО, 1973. С. 30.



Поэтика театра Роберта Стурюа

Мальцева О.Н. Театр Роберта Стурюа. –
М.: Новое литературное обозрение,
2023. – 200 с.

Исследовательская работа Ольги Мальцевой отличается строгостью и определенностью методологического подхода. Ее статьи и книги, посвященные изучению поэтики современного театра¹, опираются на раз и навсегда выбранные и выработанные теоретические основания. Будучи последовательной ученицей известного петербургского театроведа Юрия Барбоя², Ольга Мальцева при анализе сценических текстов и творческих театральных систем исходит из сущностных принципов структурного анализа, рассматривая действие в его образных и композиционных сцеплениях и тем самым позиционируя индивидуальный стиль режиссера в ряду типологических классификаций. В свою очередь, образная типология устанавливается здесь характером самой структуры, которая порождается природой взаимодействия триады «актер-персонаж-зритель». Эта триада, собственно, в своих типологических вариациях составляет код системы, в которую и вписывается творчество того или иного режиссера, что обеспечивает строгую научность рассмотрения сценического материала.

Интерес Ольги Мальцевой лежит в области так называемого «поэтического театра», само определение которого исходит из предложенной некогда Павлом Марковым³ и теоретически развитой и обоснованной Юрием Барбоем⁴ дефиниции: «поэтический – прозаический». В театроведении такая дефиниция имеет массу вариаций, раскрывающих

типологические свойства этих моделей. В одних подчеркивается характер отношений фабулы и сюжета, то есть линейной и нелинейной связи событий, нарратива и ассоциативного принципа. В других – отношения жизнеподобного и условного воспроизведения реальности... и т. д. Но суть остается в любом варианте неизменной – в противостоящих друг другу типах театра разнятся сами стратегии формирования образности, а соответственно и формы действенных связей спектакля, его жанр и стиль.

К типу поэтического театра Мальцева относит творчество избранных ею героев, которым последовательно посвящает свои фундаментальные исследования. Этими героями становятся Юрий Любимов, Эймунтас Някрошюс и Роберт Стурау. Творчество всех трех режиссеров при национальном, культурном различии родословных и ярком индивидуальном почерке каждого имеет вместе с тем и некую общность принадлежности к единому советскому (не скажу – русскому!) театральному пространству, в котором, несмотря ни на что наличествовало некое единое поле диалога, взаимопритяжения и отталкивания.

Истоки поэтического театра О. Мальцева справедливо видит в той ветви традиции, которая восходит к мейерхольдовской системе, а потому с особой тщательностью подчеркивает эту связь, подкрепляя свое суждение массой конкретных аргументов. В своей убежденности она вполне последовательна, выступая за строгую доказательность суждений и нелицеприятно ревизуя нашу театральную критику, в которой видит порой подмену строгой научности эмоциональной приближенностью.

В своей книге о Роберте Стурау автор начинает разговор о творчестве режиссера довольно резкой полемикой с критическими суждениями современников, которые рассматривали его спектакли с точки зрения их отношения к принципам брехтовского эпического театра. Такое позиционирование своего героя автор монографии считает ошибочным, основанным лишь на том, что Стурау обращался к произведениям Брехта и его всесоюзная известность началась именно с постановки брехтовского «Кавказского мелового круга». Между тем природу искусства режиссера О. Мальцева обнаруживает в особых формах театральности, присущей грузинской национальной традиции, где игровое, репрезентативное начало не просто окрашивает стиль и способ самовыражения, но и становится содержательным, как в художественном, так и в собственно жизненном аспекте. Именно в конфликтном взаимодействии



Р. Стуруа

жизненной (ситуативной) и эстетической (образной) театральных стихий видит автор книги самое существо (и концептуальное и структурное) спектаклей Роберта Стуруа.

При этом, говоря о поэтическом театре XX в., проводя сравнение с ранее исследованными ею поэтическими образными системами Ю. Любимова и Э. Някрошюса, О. Мальцева выявляет их индивидуальные отличия. Так, в театре Любимова она справедливо выделяет конфликтное зерно, связанное с противоречием в отношениях личности и общества, в театре Някрошюса подчеркивает внутриличностный конфликт человека и бытия, а в театре Стуруа открывает парадоксы собственно театральной игры, где добро и зло, цинизм и человечность сталкиваются в резком противостоянии.

Свое исследование О. Мальцева начинает с изучения характера творческой работы режиссера с литературным и иным исходным материалом. В процессе свободного творческого взаимодействия с литературным первоисточником Стуруа, как выясняется, организует особый, игровой сюжет, где свободная компоновка литературного текста сопрягается с ассоциативным рядом, который складывается в некий внефабульный план развития действия. Автор монографии констатирует, что в спектаклях Стуруа наличествует нелинейный ассоциативно-монтажный принцип связи между событиями и эпизодами, а внутриобразные взаимодействия основаны не на принципах развития характеров,

а на сопоставлении различных художественных средств актерской выразительности. Композиционный принцип организации действия, при котором устанавливаются связи не только между соседними, но и между отдаленными эпизодами, по «ассоциации сходства» создает сквозные темы спектакля. «При этом, – пишет О. Мальцева, – соотношение тем образует ток драматического действия спектакля, в процессе движения которого формируется художественное содержание» (с. 41). Здесь автор книги демонстрирует глубоко современное понимание природы драматического действия, разработанное представителями петербургской школы теоретиков драмы, и прежде всего, Б.О. Костелянцем⁵, которые уходят от сугубо нарративной трактовки системы драматических взаимодействий и толкования действия, крепко привязанного к фабуле. О. Мальцева вслед за Б.О. Костелянцем⁶ и Ю.М. Барбоем⁷ обнаруживает резервы драматического и действенного в самой природе эстетических взаимодействий в структурной основе сценического образа, что делает это направление анализа весьма перспективным, не пасующим перед самыми, казалось бы, «недраматическими» и «постдраматическими» эскападами современного театра.

Обращаясь к последовательному конкретному анализу спектаклей Р. Стуруа, автор книги концентрирует свое внимание именно на композиционной структуре действия, каждый раз находя оригинальный конструктивный и смыслообразующий код. Показательно, что выявляя образную композиционную доминанту того или иного спектакля, О. Мальцева приходит к осознанию роли и значения ритма как основного средства, обеспечивающего динамику развития и структурного единства действия. «Ритм здесь является конструктивно-синтезирующим фактором», – подчеркивает исследователь. И далее продолжает: «Ритм собирает части спектакля в целое, скрепляя композицию, и в условиях размытой, как бы отодвинутой на второй план фабулы или даже в ее отсутствие делает ощутимым процесс движения действия» (с. 142). Анализируя поэтику театра Стуруа, автор книги выявляет значение образной и смысловой «рифмы» в ритмической структуре действия. Аналогии, повторы, сближения, консонанс – подчеркивают композиционные связи, возникающие в спектаклях.

Начиная разбор с критического обзора рецензий на рассматриваемые постановки, О. Мальцева каждый раз стремится определить ту композиционную комбинацию, которая выражает и воплощает творческий замысел режиссера. При том, что книга, казалось бы, лишена

так называемого «биографического аспекта», своеобразная творческая, художественная «биография» Стуруа – история развития его художественной системы, его творческой мысли – налицо. Здесь представлены все «ступени» этого пути – от «Кавказского мелового круга» (1975) до «Вано и Нико» (2018). И при том, что разговора об историческом времени, о художественном контексте советского (или хотя бы европейского) театра мы на страницах книги не встретим, место Роберта Стуруа в современном театре оказывается совершенно понятным и определенным. Это происходит потому, что ясным оказывается генезис этой системы в типологии театрального искусства.

Метод, который использует О. Мальцева, восходит к традициям ленинградской формальной школы, у истоков которой, безусловно, стоит В. Шкловский⁸, а представителем ее зрелой стадии являлся В. Томашевский⁹. Собственно, на работы Томашевского по анализу художественной поэтики автор книги неоднократно ссылается. И действительно, будучи применим к образной структуре театрального действия, этот метод оказывается вполне эффективным, ибо позволяет предметно раскрывать взаимосвязь художественных элементов сценического текста. При этом именно понимание специфики сценической образности, ее художественное и содержательное восприятие уберегает О. Мальцеву от опасной в данном случае схоластики и «литературности».

Вскрыв композиционный принцип строения действия, автор книги переходит к анализу природы актерской образности, способа актерского существования в спектаклях и к разговору собственно о режиссерском языке Роберта Стуруа. Здесь выясняется, что в основе актерской системы, которую использует герой книги, лежит вовсе не принцип перевоплощения и раскрытие драматического характера, а как раз наоборот, принцип актерского воплощения себя на сцене, что и обеспечивает открытое игровое начало спектаклей, работу с маской героя, виртуозное мастерство, которого в этой игре добиваются актеры под руководством Стуруа.

В смыслопорождающей триаде «актер-роль-зритель» зрителю отводится весьма существенная роль, ибо монтажно-ассоциативный принцип строения действия, а также многослойный характер сценической игры требуют особой подготовки и сотворчества реципиента, удел которого состоит не столько в том, чтобы «скользить» по жизнеподобной фабуле, а в том, чтобы открывать и «считывать» художественно-ассоциативные коды представления.



Р. Стуриа

Говоря о режиссерском языке, О. Мальцева обращается к исследованию того, как формируется пластика актерской игры, как задаются жесты, походка, мимика, которые носят не столько импровизационный, сколько выверенный постановщиком характер. Так, например, особенное внимание исследователь уделяет изучению видов и типов так называемой «танцующей» походки, различные варианты которой разрабатывает режиссер вместе с актерами для создания образов различных персонажей. Особый элемент театральных «подчеркиваний» видит автор книги в сценической речи грузинских актеров, работающих в спектаклях Стуриа. И, конечно же, серьезное значение придается исследованию роли музыки в структуре действия спектаклей. Здесь «музыкальность» спектаклей понимается вполне «по-мейерхольдовски» – как особое свойство действенной структуры. Соответственно, как утверждает О. Мальцева, Стуриа использует оба возможных способа включения музыки в спектакль: «В одних случаях она соответствует визуальному ряду, в других – входит с ним в контрапункт» (с. 161).

Функция сценографии в спектаклях Р. Стуриа, по мнению автора книги, определяется исключительно ее ролью и участием в действии, ассоциативными сопряжениями с игровым рядом спектакля. И, наконец, приступая к изучению природы мизансцены как единицы режиссерского высказывания, О. Мальцева также подчеркивает ее

неразрывную связь с театральной игрой. Исследователь спорит с теми из критиков, кто писал о метафоричности мизансцен в спектаклях Стуруа. И хотя в принципе в книге не отрицается использование режиссером метафор как таковых, автор не склонен говорить о доминировании этого поэтического тропа. «Образ этого театрального мира, – читаем мы в книге, – не имеет отношения к метафоре. Он всегда напрямую явлен нам способом игры актера и сквозной на протяжении действия сценографией, а также многими другими средствами, варьирующимися от постановки к постановке» (с. 169).

В своей книге О. Мальцева создает целостный и логически завершенный образ игрового, поэтического и условного театра Роберта Стуруа и в этом своем суждении автор вполне последователен и доказателен. Однако, быть может, в этой научной категоричности есть своя оборотная сторона, которую по сути дела исследовательница не скрывает. Так, безусловно, говоря о сравнении поэтики Стуруа с принципами брехтовской системы, она, конечно же, понимает, что возникшее сравнение неслучайно и обусловлено тем, что сам режиссер принялся за этот материал, взяв из него то, что ему было близко, а именно те же элементы поэзии и театральной игры, при этом игнорируя учительство и рационализм. Никто ведь не говорит, что Стуруа обязан был следовать системе, которой и сам Брехт следовал весьма относительно, а что касается других, то любое обращение к Брехту сопряжено не с буквальным повторением, а с интерпретацией. Когда же автор книги пытается определить «строгие» границы метода художника (будь то Станиславский или тот же Брехт), она невольно выступает за «чистоту» метода, утверждая, что «"полное перевоплощение" и устранение героя взаимно исключают друг друга» (с. 148). Однако совершенно очевидно, что и в рецензиях, как и в театре Стуруа, речь не идет о каком-либо следовании заранее предуказанным схемам. Практика театра убеждает нас в том, что в живом театре все гораздо сложнее и неожиданнее. И не существует строгого разделения «театра перевоплощения» и «театра представления», что прекрасно чувствовали все – начиная с Лессинга и Дидро и кончая Станиславским или тем же Брехтом. Вопрос о смешении и диффузии методов вообще актуален для современного театра, и тот же Ю.П. Любимов декларировал его, апеллируя сразу к таким разным мастерам, как Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд и Брехт. В том-то и состоит прелесть и парадокс театральнойности, что она вбирает в себя и то и другое *одновременно*, и речь лишь идет о вариативном

доминировании какой-либо стороны, вовсе не предполагая *односторонности*. Именно в этом видится объем и дыхание истинного театра, которым одухотворен Роберт Стура и театральность которого так доказательно раскрыта в новой книге Ольги Мальцевой.

А.А. Чепуров

- ¹ См.: *Мальцева О.Н.* Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика) / Предисл. Ю.М. Барбой. М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 304 с. *Мальцева О.Н.* Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. СПб.: Российский институт истории искусств, 1999. 271 с.
- ² Барбой Юрий Михайлович (1938–2017) – российский театровед, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой русского театра РГИСИ, автор книг и статей по теории театра и методологии театроведения.
- ³ *Марков П.А.* Письмо о Мейерхольде // *Марков П.А.* О театре. В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 59–75.
- ⁴ *Барбой Ю.М.* К теории театра. СПб.: СПб.ГАТИ. 2008. 238 с.
- ⁵ *Костелянец Б.О.* Драма и действие: Лекции по теории драмы / Сост. и вст. ст. В.И. Максимов, вст. ст. Н.А. Таршис. М.: Совпадение, 2007. 502 с.
- ⁶ См.: *Костелянец Б.О.* Мир поэзии драматической... Л.: Советский писатель, 1992. 486 с.
- ⁷ См.: *Барбой Ю.М.* Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. 201 с.
- ⁸ См.: *Шкловский В.Б.* Литература и кинематограф. Берлин: Рус. универс. изд-во, 1923. 59 с.
- ⁹ См.: *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.

Дмитрий Трубочкин

Должность Аристотеля упразднена?

О книге «Первое столетие науки о театре: история и теория», готовящейся к публикации в Российском институте истории искусств, Санкт-Петербург

Нижеследующий обзор составлен на книгу, которая еще не опубликована, а только готовится к публикации. Будем надеяться, она появится в печати в самые короткие сроки. Я поторопился представить свой текст в журнал, не дожидаясь времени ее выхода, потому что хотел заранее указать на важность этой публикации, подготовить почву для чтения и обсуждения будущей книги. Пусть эту книгу будут ждать из типографии не только ее авторы, а как можно больше читателей, интересующихся историей и теорией театра и театральной критикой.

Внешним поводом для создания этой книги (составитель и ответственный редактор Д.Д. Кумукова) стал столетний юбилей Сектора театра в Российском институте истории искусств в Санкт-Петербурге, отмечающийся в 2020 г. – и, одновременно, столетний юбилей театроведческой науки в России. В течение нескольких лет перед юбилейным годом в РИИИ, а также в Российском государственном институте сценических искусств и Санкт-Петербургском отделении СТД РФ прошло несколько крупных конференций и круглых столов, материалы которых по своей интенции и по смыслу соответствовали этой будущей отметке в хронологии театроведения. Так, например, по инициативе В.И. Максимова, в 2018 г. (то есть за три года до 2020-го) был запущен проект «Театрология», чья цель была, среди прочего, – осмыслить методы театроведческой науки с позиции сегодняшнего дня.

После празднования юбилея были созданы статьи: авторы доработали свои доклады, расширили материал, а некоторые написали новые тексты. Таким образом эта объемистая книга (точнее сказать, будущая книга), приуроченная к определенной дате, создавалась не как результат одного крупного события, а как итог многолетней коллективной исследовательской работы, многолетних размышлений, вдохновленных этим важным историческим рубежом.

Композиция книги имеет свой образ цельности – или, выражаясь языком формалистов, свое «единство художественного задания». Она составлена из «Пролога», трех частей и «Эксода». Части названы следующим образом:

1. «История Зубовского института и науки о театре» (9 статей);
2. «Теория театра и методология» (10 статей);
3. «Театр: теория и практика» (9 статей).

В «Прологе» помещены вступительная статья о самой книге и две статьи – об основателе Института графе В. П. Зубове. В части под названием «Эксод» собраны указатели и сведения об авторах.

Названия «Пролог» и «Эксод» намекают на композицию античной пьесы. С пролога начинались, а эксодом завершались трагедия, комедия и сатирическая драма. В разных статьях я нашел «научные» соответствия всем трем классическим театральным жанрам. Но, похоже, главная причина, заставившая составителя Д.Д. Кумукову воспроизвести композицию античной драмы, заключена в особом ощущении единства авторского коллектива, напоминающего единство античного хора.

Об этом есть подходящее размышление в статье И.В. Вдовенко «Театральная критика как институция». Автор упоминает высказывание одного современного режиссера о блогерах, пишущих о театре: эти блогеры – образ новой критики и нового зрителя – предпочитают в суждениях о театре свое «индивидуальное чириканье», потому что не способны более «петь хором». В устах режиссера «индивидуальное чириканье» новых критиков – это символ личной свободы, а «хор» старого образца – коллективной несвободы. И.В. Вдовенко, не отказываясь от предложенных слов, принимает определение «хор», но переосмысливает его. «Хор», по его словам – это среда для формирования критиков, создававшаяся с первых лет работы Сектора театра и создающаяся по сей день. В этой среде важным формирующим фактором была и остается теория, но еще более важным – научно-критическая этика, производящая профессиональный отбор среди тех, кто пишет о театре.

Именно такой «хор» – совокупность индивидуальностей, охваченных единым научным процессом, для которых существенно этическое измерение профессии театроведа – как раз и образуют авторы этой книги. Благодаря такому единству книга получилась на удивление цельной. В книге есть сквозные темы; из них на первое место выходит тема театроведческой методологии, проходящая почти через каждую статью. В то же время книга радует разнообразием исследовательских предметов, авторских суждений, примет авторского языка.

В прологе очень уместным оказалось напоминание об уникальной личности графа Валентина Платоновича Зубова (в статьях А.А. Соколова-Каминского и В.А. Голомбевского), создавшего в 1912 г. Институт по образцу немецкого Института истории искусств, открытого во Флоренции в 1897 г. Именно этот удивительный человек – аристократ, ставший новым советским интеллигентом – стоял в начале академического искусствознания в России. Его личностью вдохновлено приращение Института новыми подразделениями. Во всех преобразованиях Зубов принимал личное участие до своего отъезда за границу в 1925 г.

В самом деле, сегодня важно припомнить то, что изначально основой для многообразной деятельности Института служил именно научный центр. Сюда приходили люди и из университета, и из театра и создавали новые научные, учебные и художественно-практические (опытно-экспериментальные) направления. Это была единственная в своем роде институция того времени, активно развивавшаяся и



Макс Герман

демонстрировавшая огромный творческий потенциал науки, понятой не догматически.

Любопытно, что именно в год основания Zubovskogo Instituta (1912) планировался перевод под управление единой дирекции сразу трех немецких институтов, открытых на территории Италии: Флорентийского института истории искусств (образца для Zubovskogo), Прусского исторического института в Риме и Библиотеки «Герциана» в Риме. Централизация не была осуществлена во многом благодаря позиции именно Флорентийского института, настаивавшего на своей самостоятельности. В итоге Институт сохранил свое лицо и продолжил развиваться как независимое сообщество ученых и студентов, ясно понимавших свои цели: исследовать классическое искусство, пополнять библиотеку и фототеку, создавать условия для широкого доступа к уникальному материалу.

В книге должным образом отмечена специфика российского научного контекста, в котором развивалось театроведение, и это – ее достоинство.

Важнейшие основы театроведения как науки, провозглашенные М. Германом и взятые за основу А.А. Гвоздевым, известны уже театроведам-первокурсникам: 1) спектакль (а не драматический текст) как главный предмет изучения и 2) единство истории, теории и критики



А.А. Гвоздев

как основа методологии. Об этом писали и М. Герман, и А.А. Гвоздев. Но еще одним, не менее важным положением М. Германа, по справедливому замечанию В.И. Максимова, было следующее: «театроведение существует только в системе искусствоведческих наук». Это положение было на деле осуществлено – впервые в мире – именно в Зубовском институте, затем в Москве в Государственной академии художественных наук – и в итоге, в нынешних Российском институте истории искусств и Государственном институте искусствознания.

Когда в 2012 г. Государственный институт искусствознания вступал в Международную ассоциацию научно-исследовательских институтов истории искусств (RIHA), мне как тогдашнему директору надо было выступать с докладом на съезде Ассоциации. Там были представлены все ведущие искусствоведческие институты мира (среди них, кстати, тот самый Флорентийский институт истории искусств). Но Государственный институт искусствознания, во многом схожий по структуре с Зубовским Институтом, и тогда был и по сей день остается единственным комплексным научным центром в RIHA – центром, в котором ведется изучение всех видов искусств.

Комплексность и междисциплинарность научной среды – существенный признак российского искусствознания, наличествующий по сей день. Читатель книги, благодаря ряду интереснейших статей, вклю-

ченных в ее состав, получит возможность разнообразно осмыслить этот важный факт.

Междисциплинарный и комплексный характер театроведения, сложившийся в России изначально, и сейчас заслуживает самого внимательного отношения. Университетские филологи – испанист Д.К. Петров, германист А.А. Гвоздев – первые руководители Отдела истории театра (1920–1921), решились совершить, без преувеличения, выдающийся шаг в перспективе гуманитарных наук начала XX в. Этот шаг привел к возникновению новой науки о театре. Только что появившаяся наука сразу набрала стремительный темп в своем развитии и превратилась в магнит для академических ученых и театральных практиков. В статье В.М. Мироновой собран обширный материал, показывающий невероятную интенсивность научного творчества театроведов Зубовского института в период 1920–1930-х (да и в более поздние времена): их работоспособность и энтузиазм по сей день поражают.

Очень познавательны материалы о конкретных секциях Института, работавших рядом с театральной секцией (в том числе о Театральной лаборатории под руководством Н.П. Извекова); статьи о Кинокомитете (автор К.А. Кумпан), о балетоведении (А.А. Соколов-Каминский), эстрадоведении (А.А. Лопатин), об изучении театра кукол (А.Ф. Некрылова); о деятельности В.Н. Соловьева (Ю.Е. Галанина), С.С. Игнатова и А.В. Рыкова (Л.С. Овэс) и т. д. Все соответствующие статьи интересны и сами по себе, и в перспективе будущих исследований, которые наверняка за ними последуют.

Признаюсь, при чтении первых двух частей книги я ловил себя на мысли: как же хочется в наши дни восстановить ту междисциплинарную среду начала века – недогматическую, объединяющую многие науки, чтобы вновь открыть границы театроведения для смежных дисциплин. Диалог с филологией и историей сегодня, мне думается, крайне необходим для развития истории зарубежного театра; а диалог с философией и психологией – для развития теории театра.

Театроведению жизненно важен приток специалистов-гуманитариев (выпускников вузов, магистрантов), профессионально знающих языки, владеющих современными методами анализа и критики первоисточников. Именно такие специалисты, вдохновленные собственным интересом к театру, будут готовы к новым методологическим студиям – уже на почве театральной науки. Так может возникнуть благоприятная ситуация и для восстановления разумного баланса

между историей, теорией и критикой, и для прояснения собственно театроведческих методов: не через самокопание и углубление в историю (это – важно, но этого недостаточно), а через новое междисциплинарное взаимодействие.

Мысли, подобные этим, я увидел в статье В.И. Максимова «Задачи создания сектора театра в 1920 г. Задачи театроведения в 2020-е». Предложенный им тезис о проблеме терминологии как отправной точке новых теоретических штудий, способных привести к выработке современной теоретической системы, я всячески поддерживаю. (Так, понимание важности подобных штудий подвигло московских театроведов из Сектора классического искусства Запада в ГИИ организовать в рамках ежегодной общеинститутской конференции «Наука. Опыт. Просвещение» специальную секцию под названием «Театроведческая терминология в истории культуры»; первое ее заседание прошло в Москве 21 сентября 2023 г.).

Статья В.И. Максимова завершает собою первую часть книги и подготавливает вторую – теоретическую. Ее открывает работа Н.В. Песочинского «Методология ленинградской школы и задачи театроведения». Нам знакомы более ранние тексты Н.В. Песочинского о ленинградской театроведческой школе: отраднo видеть, что каждая последующая его статья не повторяет предыдущие, но открывает новые аспекты проблемы, ставит новые акценты с позиции сегодняшнего дня.

Многое в очерке Н.В. Песочинского достойно внимания: от обсуждения проблемы первоисточника театрального события и проблемы фиксации спектакля – до итогового вывода о необходимости обновления сложившейся теории, в основе которой лежит система «европейского драматического театра». Эта теоретическая система, действительно, нуждается в обновлении – хотя бы ради того, чтобы выстроить ясные отношения не только с системами «восточного театра», но и с влиятельными сегодня, хоть и несистемными явлениями «пост-театра» и «пост-драмы».

Я бы только смягчил категоричность утверждений Н.В. Песочинского насчет «московской школы» – особенно в той части, где ведется ее сопоставление с ленинградской и где автор размышляет об идеологическом вкладе москвичей в марксистско-ленинское «интегральное советское театроведение», установившееся на месте былых научных школ, начиная приблизительно с середины 1930-х годов.

Недавняя книга, посвященная ГАХН¹, ясно показывает: идеи филологов-формалистов были близки не только ленинградцам, но и москвичам (благодаря, например, Б.И. Ярхо – участнику Московского лингвистического кружка в 1920-е). Проблема фиксации спектакля, как и проблема метода в театроведении, занимала умы не только в Зубовском институте в Ленинграде, но и в ГАХНе в Москве. Москвичи тоже, как и ленинградцы, стремились наладить творческие связи между наукой об искусстве и художественной практикой. В 1930-е же гг. провозвестников «интегрального театроведения» – идеологически правильного, лишённого признаков конкретной научной школы, возникло предостаточно как в Москве, так и в Ленинграде.

Специфическое отличие московской школы, сконцентрированной в 1920-е в ГАХНе, от ленинградской я бы искал еще и в другом. Например, в уникальном развитии феноменологического направления (благодаря Г.Г. Шпету и др.); в разработке точных методов анализа культурных феноменов под влиянием лингвистической школы Московского университета (благодаря, в первую очередь, Р.О. Якобсону, Б.И. Ярхо и др.); в разработке точных методов фиксации и анализа произведений пространственных искусств и пространственного измерения современного спектакля (Н.М. Тарабукин и др.). Московская школа уникальна и благодаря концепции, строго разграничивающей сферы «эстетики» и «теории искусства», распространившейся также из Московского университета (В.В. Виноградов, Г.Г. Шпет и др.).

Мне думается, подробное сравнение научного облика ленинградской и московской театроведческих школ (в контексте современных им гуманитарных наук) все-таки еще впереди. Работы Н.В. Песочинского, а также источниковедческие публикации последних лет будут такому сравнению способствовать.

В части II книги собраны очерки историко-теоретического характера, бросающие новый, актуальный свет на вроде бы знакомый материал. Например, статья И.А. Некрасовой – переводчика, публикатора и исследователя работ Макса Германа – названа вполне хрестоматийно: «Макс Герман и принципы театроведческой реконструкции спектакля». При этом в статье поставлена проблема, нечасто привлекающая внимание историков: как возможна реконструкция уникального и единственного исторического события – то есть единичного спектакля. Реконструкция чаще всего дает смешанный образ спектакля: в нем сочетаются черты конкретного и типического; чем меньше конкретных

фактов мы знаем, тем менее различима в полученной реконструкции эта грань между конкретным и типическим.

Осмысление идей Макса Германа невозможно и без учета критики со стороны его оппонентов (А. Кестер), и без изучения последующих этапов эволюции его теории. Все эти данные в статье И.А. Некрасовой присутствуют, что делает ее важным чтением для любого историка театра.

Весьма полезен современный очерк формальной теории, выполненный А.А. Фурмановым в статье «Методологические принципы русской формальной школы». Автор кратко и убедительно суммирует метод формалистов, предполагающий характеристику четырех элементов произведения: материала (всего того, что находится в «предхудожественном» состоянии), приема (способа комбинирования материала в целом), мотивировки (цели и логики построения приемов, исходя из их отбора и сочетаемости) и стиля (художественной системы как единства приемов, обусловленного единством художественного задания). Очевидно, формалисты, в отличие от театроведов гвоздевской группы, в меньшей степени углублялись в историю и не шли в междисциплинарные исследования, ограничивая себя рамками литературы; театроведы, наоборот, охотно углублялись в историю и изначально брали широкий культурный и междисциплинарный контекст.

В книге весьма интересно проведена линия психологии театра – и снова в наиболее актуальном, методологическом аспекте. Эта линия представлена следующими статьями: А.С. Лоевец, «Психоаналитический метод в театроведении и анализ спектакля Тайрона Гатри “Гамлет”»; М.В. Кожекина, «Истоки эстетической концепции Л.С. Выготского»; и, отчасти, А.В. Некрасова-Скавронская, «Теория природы Театра Теодора Лессинга».

Психология театра, как и психология искусства в целом – по сей день непаханое поле для исследования. Специалисты-психологи дают прекрасные примеры анализа произведений литературы, в меньшей степени – живописи; а вот как анализировать спектакль психологическими методами – по сей день большой вопрос. В перечисленных статьях намечена перспектива таких исследований.

Например, можно изучить, как применялись психоаналитические методы анализа личности в разработке конкретного сценического образа (в данном случае Гамлета в исполнении Лоренса Оливье в 1937 и 1948 гг.). Интересно также реконструировать, какие именно спектакли прошлого вдохновили классиков психологии на формирование

своей концепции театра (в данном случае, рассматривается спектакль «Гамлет» Г. Крэга [1911] и работы Л.С. Выготского). Важно также вернуть в круг внимания наследие тех авторов, которые повлияли на классиков режиссуры (Станиславского, Мейерхольда), но сегодня оказались на периферии научных исследований: один из таких авторов – Теодор Лессинг (1872–1933).

В наследии Т. Лессинга интересна терминология, принятая для анализа психологии зрительского восприятия: он первым стал регулярно применять термины «вчувствование», «моторная имитация» (внутреннее повторение видимых физических действий как основа зрительского опыта) и другие. Интересна его концепция зрительского переживания как «идеализации», или «символизации» опыта, позволяющей преодолеть двойственность физического и идеального миров, исходя из идеи их первоначальной целостности (концепция, близкая философам-символистам начала XX в.). Тезис Т. Лессинга о том, что театральное действие как «стилизованное единство символического характера» формирует «понимающую душу» зрителя, возвращает нам высокое понимание театра: в театре «душа достигает своей кульминации», сам же театр осуществляет «космическое посредничество» между идеальным и физическим. Важно то, что все подобные идеи изложены у Лессинга вполне рациональным языком философской феноменологии и психологии начала XX в.

В работах, составляющих книгу, конечно, не осталась без внимания теория театра Ю.М. Барбоя. Ее осмысливают многие авторы, а в одной статье (автор О.Н. Мальцева) дан критический разбор некоторых ее положений.

Две статьи, завершающие вторую часть книги (авторы Е.И. Горфункель и И.В. Вдовенко), написанные ярко и полемично, предлагают тезисы к обсуждению критической деятельности в современном театроведении. Обоим авторам удалось найти нетривиальные подходы к вековым проблемам театральной критики (и вновь здесь на первом плане были проблемы метода и теории); эти статьи не оставят равнодушными любого, кто хоть раз пробовал себя в критической деятельности или думал о ней.

Третья часть книги составлена из очерков, посвященных разнообразным темам из разных периодов истории театра. Открывается этот раздел статьей, посвященной технике исполнения мужчинами женских ролей в английском театре XVII в. (О.М. Гурфова). Завершается –

исследованием спектакля Гедрюса Мацкявичюса «Вьюга» 1977 г. по произведениям А. Блока «Балаганчик» и «Двенадцать» (В.А. Щербаков), в котором дается описание и анализ этой интереснейшей и глубокой работы театра пантомимы, который сегодня незаслуженно забыт многими – особенно молодыми – театроведами. В этом же разделе есть тексты, посвященные драматургии в контексте истории театра (Д.Д. Кумукова о «Федре» Цветаевой), подробной реконструкции конкретного театрального события (А.А. Кибардин о массовом действе «К мировой Коммуне»), и другие интереснейшие работы.

На мой взгляд, важнейшим результатом большой коллективной работы над книгой (простым сборником статей эту книгу, конечно же, считать нельзя – она намного больше и значительнее) стала открывшаяся перспектива новых теоретических исследований театра, в том числе через новое освоение методологии современных гуманитарных наук.

Еще один важный результат – а лучше сказать, устойчивый эффект по прочтению – состоит в том, что книга возвращает нам высокое понимание театра как вида искусства и театроведения как науки. Я уверен, что действия по такому «возвращению» к философской высоте конца XVIII в. или рубежа XIX и XX вв. надо время от времени предпринимать – индивидуально и авторскими коллективами, – не расставаясь при этом с театральной материей современности. Подобное «возвращение» к исходной идейной высоте театроведения всегда захватывает; точно так же захватывает каждое новое открытие уже знакомых, тысячелетних законов театра в каком-нибудь крупном и глубоком спектакле, сделанном на материале современности. Мне думается, авторскому коллективу это в полной мере удалось.

Вполне ожидаемо, что сопоставление театроведения гвоздевого периода с современным решается разными авторами не в пользу современности. Приведу несколько цитат.

В.И. Максимов: «Три компонента [история, теория, критика. – Д.Т.] разделились, и даже на уровне образования они существуют отдельно. С теорией театра ситуация плачевная, потому что сценическое искусство стремительно меняется с 1990-х гг. и возникает идея “обнуления”, желание создать некую теорию театра с чистого листа. Но новой теории театра не возникает, поскольку то, что предлагается как мнимая теория, строится на недостатке истории и теории. Самый вопиющий пример – это книга Х.-Т. Лемана “Постдраматический театр”... Что такое Леман? Это чистый масскульт театроведения. Т. е. это театроведение, но в виде

массовой культуры, которая широко шагнула в массы, открыла глаза как минимум актерам. Но считать это теорией театра невозможно».

Н.В. Песочинский: «Формы экспериментальной режиссуры находили научное обоснование в проявлениях природы театра, известных по отдаленным эпохам и территориям. С другой стороны, умение отзываться на впечатления от живой театральной ткани помогало историкам интерпретировать свидетельства прошлого. Такая универсальность профессиональной квалификации в наше время потеряна».

И.В. Вдовенко: «Современная российская ситуация в этом смысле напоминает возвращение к ситуации 1920-х гг., в которой разные понимания того, что является искусством, не просто сосуществуют в едином культурном пространстве, но и сходятся в открытой полемике. Однако в отличие от 1920-х, дискуссия не ведется на общетеоретическом уровне. Собственно, сам по себе теоретический уровень оказывается изъят из зоны непосредственной театральной критики, в основном лишь обслуживающей тот вид театра, интересы которого она представляет».

Е.И. Горфункель: «Идти от практики театра к фундаментальной науке, то есть идти по путям Аристотеля – это и есть путь критики, предлагаемый Выготским. Но что позволено Юпитеру, в данном случае Аристотелю, не по силам рядовым специалистам. Должность Аристотеля упразднена. Тем более, что критика давно является будничной рефлексией и сопровождает театр в течение многих веков. Она не претендует на обобщения в масштабе философии в каждом отдельном случае и не в состоянии под каждый отдельный случай (спектакль, скажем) подвести методологическую базу. И обратно: театровед с методом под мышкой рискует потерять “лицо” – главнейшее качество критика».

Достоинство книги в том, что все подобные констатации совершенно лишены фатального пессимизма: наоборот, они стимулируют мысль. Уместно поэтому подвести итог ответом на афористичную формулировку Е.И. Горфункель:

Должность Аристотеля все-таки не упразднена. Должность Аристотеля пока вакантна.

¹ Гудкова В.В. Театральная секция ГАХН. История людей и идей. 1921–1930. М.: НЛО, 2019; см., например, с. 43–46.

Вадим Щербаков

Сюжеты и линии репетиций мейерхольдовского «Ревизора»

К выходу книги

«Вс. Мейерхольд. Наследие. “Ревизор”»

Идея издания сборников документов, посвященных великим мейерхольдовским спектаклям, родилась четверть века назад на Секторе изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. Колоссальный объем архивов режиссера и театра его имени позволяет с большой полнотой представить ход работы над созданием многих шедевров Мастера. Конечно же, среди первых проектов такого рода оказался «Ревизор».

Сразу стало ясно, что публикация документов «Ревизора» должна делиться на три части: подготовка сценического текста (во всей его полноте, включающей сценографическое решение, свет, музыку, сочинение мизансцен и разработку звучащего с подмостков слова); затем – зафиксированная в документах партитура постановки; наконец, – восприятие спектакля в рецензиях и выступлениях на диспутах.

Материалы для книги собирались долго, параллельно с выпуском других изданий «Наследия». Их сбор, расшифровка и текстология заняли годы. Со свойственным ему перфекционизмом, Олег Максимович Фельдман не признавал эту работу завершенной. Ему казалось, что можно обнаружить еще что-то важное в фондах сотрудников Мейерхольтда в различных хранилищах, найти бумаги, позволяющие досконально реконструировать творческий процесс работы режиссера и его актеров. Наверняка Фельдман был прав, и полнота собранного массива документов не абсолютна. Однако смерть Олега Максимовича заставила взглянуть на подготовленный им корпус текстов иначе. Непростительно было бы оставить сделанное без движения.

Еще два года работы и книга готова встретиться с читателем.

В первой части трилогии о «Ревизоре» три основных сюжета: создание новой пьесы из текстов Гоголя, поиски изобразительного решения спектакля и репетиции с актерами. Каждый из сюжетов разветвлен и богат смыслами.

Опираясь на подготовительные штудии М.М. Коренева, Мейерхольд постепенно складывает необходимую ему драматургическую конструкцию и ее словесное оформление. Чрезвычайно интересно следить по записям репетиций, как режиссер сдвигает пьесу от жанровых зарисовок нечистоплотной жизни провинциального штатского чиновничества в сторону портрета России николаевской эпохи, которую сам монарх трактовал как прежде всего империю военную. Мейерхольд вводит в действие офицеров, одного за другим, насыщая ими пейзаж, все более и более широкоохватный. На фоне многочисленных военных (действительных и отставных) статские мундиры городских служаков приобретают иной смысл и естественным образом вписываются в панораму милитаризованного общества.

Всегдашность и всеобщность времени действия спектакля, каковой успешно добивается Мейерхольд, предлагает зрителю увидеть разные эпохи. Вроде бы привязанное исторически достоверными костюмами к годам написания гоголевской комедии, оно с тем же успехом может



Манекены для «немой сцены». «Ревизор». ГосТИМ. 1926

вершиться и в премьерном 1926 г., и в сколь угодно отдаленном будущем. Военизированность жизни оказывается важной приметой одной из фундаментальных констант российского бытия.

Это тем более ощутимо оттого, что режиссер строит своего «Ревизора» как спектакль о страхе. С самых первых бесед о предстоящей работе Мейерхольд отчетливо видит способ решения «немой сцены». Еще до начала репетиций он знает, что в финале спектакля предъявит публике мертвые фигуры действующих лиц. Собственно, драматургическая конструкция, претерпевая ряд изменений, разворачивается на репетициях вспять – от апофеоза ужаса, в котором жизнь окончательно покидает тело, до показа ожидания катастрофы, истончающего витальную силу персонажей, уже в первом эпизоде являя их движущимися полуавтоматами.

Линия неполного бытия корыстных злоупотребителей властью поддерживается вторым важнейшим для будущего спектакля драматургическим построением – Хлестаков и дамы. Занятые одной любовью и перееданиями, избыточно начиненные, казалось бы, самой жизненной субстанцией, они раскрывают в режиссерской композиции неполноту чувства в изуродованном страхом обществе. После премьеры многие рецензенты упрекнули Мейерхольда в излишней эротике спектакля, для которой текст Гоголя не давал никаких оснований. Режиссер-драматург посчитал необходимым – частично с помощью фрагментов из ранних



В.В. Дмитриев. Эскиз общего вида установки. «Ревизор». ГосТИМ. 1925

редакций комедии, а в огромной мере просто поверх слов Гоголя – показать мечты городничихи о табунах поклонников как апогей пошлой привычки к блуду.

Смысловые линии новой пьесы связаны множеством «перекрестных ссылок». Как бы, к примеру, ни объяснялось критиками переодевание Хлестакова в мундир Заезжего офицера перед выходом в чиновничий «свет» из номера под лестницей, Мейерхольд на репетициях дает актеру простой и ясный мотив. При упоминании о женах Хлестаков всегда делает стойку будто охотничий пес. А дамы любят военных!

Второй сюжет книги посвящен работе с художниками. Поэтому записи Коренева дополнены письмами В.В. Дмитриева, из которых становится понятна очередность появления разновременных эскизов и набросков мизансцен, сохранившихся в музее ГосТИМа. В книге впервые публикуется почти целиком обширный массив изобразительных документов. Их внимательное изучение дает представление о том, как основные параметры видения будущего спектакля, которые к началу работы сложились в сознании режиссера весьма отчетливо, трансформируются в процессе репетиций и уточнения первоначальных планов, мутируя от «мутного аквариума» с уродливыми, покрытыми илом рыбами к «скотинству в изящном облике брюлловской натуры». Следы творческого участия всех трех художников – В.В. Дмитриева, И.Ю. Шлепянова и В.П. Киселева – присутствуют в окончательном



И.Ю. Шлепянов.
Эскиз костюмов для
гостей городничего.
«Ревизор». ГосТИМ. 1925

изобразительном решении мейерхольдовского «Ревизора» в разной степени. Публикуемые изодокументы подтверждают это с очевидной непреложностью.

Наконец, третий сюжет книги связан с методологией работы режиссера с актерами.

Не кажется неожиданным частое использование Мейерхольдом на репетициях музыкальной терминологии. Обученный в детстве игре на скрипке, он в этой профессиональной стихии чувствует себя уверенно. Театр – искусство, разворачивающееся во времени. Музыка дает хорошо отработанные и многократно примененные приемы художественной организации темпа и ритма. В этом смысле спектакли Мейерхольда всегда были музыкальными произведениями. С постановки «Учителя Бубуса» (1925), действие которого целиком было положено на постоянно звучащие фортепианные опусы Шопена и Листа, режиссер постулирует свою новую манеру как «музыкальный реализм».

Неудивительно, что Мейерхольд в процессе репетиций все время апеллирует к памятникам изобразительного искусства. Начиная со Студии на Поварской, режиссер сознательно насыщал свою зрительную память произведениями живописи и графики разных времен и национальных школ. Он, несомненно, был подлинным знатоком истории искусства. Воспитанное этим знанием умение видеть композицию мизансцены в антураже общего сценографического решения делало Мейерхольда мастером визуальной режиссуры, подсказывало интерес-



И.Ю. Шлепянов.
Эскиз костюмов для гостей
городничего. «Ревизор».
ГостИМ. 1925

ные ракурсы, необычайно усиливало пластическую выразительность группировок персонажей.

Примечательно, что к багажу знаний графического и живописного наследия режиссер добавляет в 1920-е гг. внимательный анализ американского кино. Впечатления от вышедшего незадолго до начала репетиций «Ревизора» в советский прокат фильма Джеймса Круза «Трус» (*A Fighting Coward*) соединяются в сознании Мейерхольда с воспоминанием о композиции картины Альбрехта Дюрера «Иисус в споре с книжниками» и вдохновляют на эксперименты по реализации «крупного плана» в театре. Отсюда растет идея маленьких выкатывающихся к авансцене площадок, на которых «в страшной тесноте» предстоит мизансценировать спектакль.

Впрочем, это история режиссерского решения. А в области приемов актерской игры Мейерхольд предлагает исполнителям ролей в «Ревизоре» внимательно присмотреться к Ч. Чаплину и Б. Китону. В творчестве мастеров голливудского немого кино он видит ту же древнюю пантомиму, практическим освоением которой сам занимался в 1910-е гг., но доведенную до чрезвычайного совершенства, – в том числе через использование монтажных приемов. Великие комики показывали с экранов то, к чему Мейерхольд стремился и в пантомимических этюдах Студии на Бородинской, и в упражнениях наследующей им биомеханики – умению через выразительные мимику и жест сделать видимым внутренний мир персонажа, движения его души.



В.П. Киселев. Эскиз дивана для эпизода «За бутылкой толстобрюшки».
«Ревизор». ГосТИМ. 1926

Это тем более интересно, что в беседах с актерами на репетициях «Ревизора» Мейерхольд решительно отказывается от своих художественных идеалов предыдущего периода. В «Ревизоре» ему не нужны арлекины, он предлагает ничего не брать от опыта итальянской импровизованной комедии, забыть даже о гротеске. Мейерхольду больше не нужны маски, в поэтику режиссера возвращаются характеры.

Поэтому отнюдь не случайной прихотью оказывается обращение Мейерхольда к национальной актерской школе. На репетициях «Ревизора» с его уст срываются имена П.С. Мочалова, В.А. Каратыгина, А.Е. Мартынова, М.С. Щепкина, В.Н. Давыдова, А.П. Ленского, С.Л. Кузнецова, С.В. Шумского, В.А. Макшеева, В.П. Далматова, Ю.М. Юрьева... Мейерхольд не только соотносит свои трактовки с историей исполнения голеговской комедии, его занимают именно способы создания характера.

Репетируя эпизод «Торжество так торжество» 8 октября 1926 г., режиссер создает наполненную мелкими событиями картину, в которой все время происходит что-то важное для каждого из целой толпы персонажей. Получившийся результат Мейерхольду нравится, и он произносит очень важные слова: «Новый МХТ, т.е. традиции щепкинские, но проверенные как-то на новом условном театре».

Он стремится к убедительному показу жизни, которым так славен Художественный театр. Однако основывает этот показ на иных принципах. Щепкинская школа воспринимается Мейерхольдом как единый



Скульптор-бутафор Д.В. Петров в мастерской ГосТИМа

исток для искусства МХТ и того нового условного реализма, какого он добивается на репетициях «Ревизора».

В письме к Л.О. Арнштаму (на тот момент – концертмейстеру ГосТИМа) К.И. Чуковский написал пронизательные слова: «Меня в мейерхольдовских постановках поразило то, что они глубоко психологичны. Идиоты видят в них только трюки, не замечая, что каждый трюк осердечен, насыщен психеей, основан на проникновенном знании души человеческой. Я и не подозревал, что Мейерхольд такой сердцевед. Если бы он не был режиссером, он был бы великим романистом, вроде Джемса Джойса. Его капитал – необыкновенное знание человеческой психифизики, оттого-то он и может ставить “Лес” и “Ревизора” по-новому. У него есть много *новых, собственных знаний* о Хлестакове, о Сквознике-Дмухановском – и его трюки сводятся к тому, чтобы передать нам эти знания» (цит. по: *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. В 2 ч. Ч. 2. С. 536).

Это без сомнения психологический театр. Пускай характеры в нем даны в острейшем рисунке, с гиперболами и художественными деформациями – актерам прежде всего поставлено задание играть подлинное знание о бытии персонажей. С наклонных фурок «Ревизора» глянула на зрителя, хотя и урезанная режиссерской концепцией, но настоящая *полу-жизнь полу-человеческого полу-духа*.

PRO MEMORIA

Анастасия Арефьева

Лопе де Вега в Амстердаме XVII в.

В 1648 г. закончилась восьмидесятилетняя война Нидерландов за независимость от Испании. Заключение Вестфальского мира открыло возможности для строительства новых коммерческих и культурных мостов между странами. Одним из них стала испанская драматургия. Так, Золотой век Испании, пришедший сложными путями на север, встретился с Золотым веком Нидерландов.

Первое знакомство произошло еще в начале XVII в., в период временного перемирия воюющих стран. В Антверпене, являвшимся тогда нидерландским городом, как и почти вся территория нынешней Бельгии, первые комедии Лопе были напечатаны в 1607 и 1611 гг. (то есть еще при жизни автора), причем на языке оригинала, так как это было сделано специально для изгнанной из Испании сефардской общины (через несколько лет она сыграет важную роль в появлении испанских пьес на голландской сцене, но об этом чуть позже). После того, как эта антология попала в Амстердам, город с большим сефардским населением, *comedia nueva*¹ распространилась дальше – до Копенгагена, Стокгольма, Гамбурга, Бремена, Любека, Данцига, Мюнхена и Вены. То же самое относится и к первым двум частям комедий Кальдерона, которые также продавались в габсбургских Нидерландах.

Но если говорить о сценической судьбе испанских пьес, то в ней огромную роль сыграл амстердамский дипломат, драматург и поэт Теодор Роденбург.

Он жил в Италии, Португалии, Франции, затем работал с дипломатической миссией в Мадриде с 1611 до 1613 г., где мог лично познакомиться с Лопе де Вегой и, конечно, видел множество представлений в испанских корралях (городских публичных театрах под открытым небом). По возвращении в Амстердам он становится первым голландским драматургом, который адаптирует пьесы Лопе для представлений в палатах риторов². В скором времени эти пьесы стали не просто репертуарными, а начали опережать в «рейтинге» популярности произведения местных авторов. Пьесы Лопе де Веги стали так востребованы, что печатники добавляли его имя на титульные листы текстов пьес, даже если эти пьесы не имели никакого отношения к Лопе де Веге³.

Каким же образом он стал одним из главных авторов в Нидерландах?

Экспансия пьес Лопе де Веги совпала с появлением в 1637 г. в Амстердаме каменного здания публичного городского театра *Schouwburg* (что дословно означает «театр»). Идея создать такое «место сбора на манер старых римских театров»⁴ возникла в кругу ученых-гуманистов, вдохновленных античностью и ощущавших свое единство с городом и его просвещенным населением.

Расположенный в престижном районе каналов на Кейзерсграхт, *Schouwburg* стал центром культурной жизни Амстердама. В отличие от гастролирующих по Европе театральных трупп здесь круглогодично

работала местная группа из примерно двадцати актеров, певцов и музыкантов. Местные мастера и художники производили для театра костюмы, реквизит, афиши и свечи. Амстердамские типографии снабжали каждое представление небольшими брошюрами, которые продавались на входе.

Schouwburg был построен по проекту архитектора Якоба ван Кампена.

Это был театр с большим стоячим партером для небогатых слоев общества, который в свою очередь был окружен ложами с занавесками. Кроме того, ван Кампен, находясь под влиянием идей Андрея Палладио и Витрувия, включил в конструкцию сцены *scaenae frons* (постоянный архитектурный фон), который ему был хорошо известен по театру «Олимпико» в Виченце.

Обратим внимание также на отсутствие рамки, отделяющей вымышленный мир пьесы от реальности. Это означало принципиальное отсутствие четкой границы между зрительным залом и сценой. Кроме того, «театр ван Кампена был идеальным местом для постановки испанских комедий, в том числе потому, что он позволял не только менять места действия, но и разыгрывать сцены, разделенные по сюжету сотнями километров и столь часто встречающиеся в *comedia nueva*»⁵, – пишет исследователь испано-голландских театральных связей Тим Верхеер.

Но когда театр только открылся, его репертуар состоял из пьес местной палаты риторов в духе трагедий Скалигера⁶ и выглядел однообразным. В отсутствие альтернатив долгое время игрались одни и те же спектакли. Все изменилось, когда на его подмостках начали играть пьесы испанских авторов. При этом их путь на голландскую сцену оказался довольно извилист. Ведь нужно было не только перевести их с языка оригинала, но и найти формы адаптации для голландской публики.

В 1642 г. в *Schouwburg* Роденбургом впервые была поставлена сценическая версия пьесы Лопе де Веги «Преследуемый» (*El perseguido*) о запретной любви герцогини к камергеру своего мужа. «Кассандра и Карел» (именно так называлась ее голландская адаптация) стала настоящим событием в городе и осталась в репертуаре в течение тридцати лет (!). Неудивительно, что театр захотел продолжить ставить драматургию Лопе де Веги. Так, через два года после премьеры «Кассандры и Карела» была поставлена пьеса Роденбурга – «Ревнивые студенты» по *La escolástica celosa* Лопе де Веги. Действие пьесы о любовных перипетиях молодых ученых, скрытых желаниях и обмане Роденбург перенес



Дипломат, драматург и поэт
Теодор Роденбург

в нидерландские университеты – Толедо стал Лейденом, Алькала де Энарес – Гаагой.

Пьеса также очень заинтересовала амстердамскую публику и способствовала ее притоку в театр. Но владеющий несколькими языками и обладающий поэтическим даром Теодор Роденбург в 1644 г. умирает, и Амстердам остается без новых переводов пьес, так как никто из представителей театральных кругов в то время не владел испанским языком.

Тем не менее уже через год театр выпустил третью комедию Лопе. Это была «Преследуемая Лаура» (*Laura perseguida*), пьеса о любовном недоразумении и ложном обвинении главной героини. В отличие от предыдущих переделок сочинений Лопе, которые уже были до этого поставлены в театрах палаты риторов, «Лаура» была создана специально для городского театра. Ее голландская версия была написана Адамом Карелсом ван Хермесом в рифмованной форме парных стихов ямбического гекзаметра и александрийского стиха, что было характерно для французских классицистов и голландских пьес того времени.

Ван Хермес был одним из ведущих актеров театра и участвовал в постановке предыдущих пьес Лопе де Веги. И вот теперь он представил свою собственную версию текста испанского драматурга. Так как ван Хермес не понимал ни слова по-испански, его источником стал голландский прозаический перевод французской адаптации пьесы «Лора

Персегида», автором которой был Жан Ротру. Когда пьеса вышла, на ее титульном листе не было указано авторство Лопе де Веги и вообще не было ссылок на какой-либо испанский источник. Это вызвало серьезное негодование некоторых драматургов в Амстердаме. Ван Хермесу пришлось отреагировать на преследование его «Лауры», и он добавил извинительное посвящение к публикации. В нем он признавался: пьеса – «не мое собственное изобретение, а перевод [с испанского. – А.А.] Ротру и работа Яна Гендрика Глазенмейкера, который предоставил мне на дружеских началах прозаический текст пьесы [на нидерландском. – А.А.]. Также я должен упомянуть помощь господина Каспера ван Баарле, который уже давно перевел для меня 300 стихов, воодушевив меня на постановку этой пьесы»⁷.

С упоминанием этих посредников ван Хермес указал, что, по сути, он лишь создал стихотворный вариант пьесы на основе предоставленного ему перевода в прозе. Более того, он признался, что не упомянуть Лопе де Вегу как главного автора было грубым и высокомерным проступком. И если можно говорить о каком-либо оправдании, то оно заключается лишь в том, что его французский предшественник поступил также⁸.

Оказалось, что все трудности появления «Лауры» на амстердамской сцене стоили того. Она была настолько хорошо принята, что была сыграна около двенадцати раз в течение сезона, а потом еще почти тридцать лет оставалась в репертуаре театра.

Так, испанская драматургия уверенно укрепляла свои позиции, и каждый год в репертуар голландского театра добавлялось новое испанское произведение. К 1645 г. три пьесы Лопе де Веги были показаны 18 раз, что составляло примерно пятую часть от общего количества представлений в сезоне. Неудивительно, что требовались еще испанские пьесы, и вскоре была проложена новая дорога для их пути на сцену.

В 1646 г. на сцене *Schouwburg* с огромным и продолжительным успехом был сыгран «Друг по принуждению» по пьесе Лопе *El amigo por fuerza*. Эта постановка была осуществлена Исааком Восом, одним из актеров и драматургов амстердамской труппы. На титульной странице ее издания было все как полагается: вверху указан Лопе де Вега в качестве автора пьесы, а на втором месте упоминается Исаак Вос как автор текста в стихотворной форме.

Но в случае с «Другом» у создателя ее адаптации не было и не могло быть французской версии текста, так как она не была к тому моменту



Сцена амстердамского городского театра. 1640-е гг.

поставлена во Франции. Как же Исаак Вос мог осуществить её перевод, не зная испанского?

Он нашел помощь в амстердамской общине сефардов. Иммигранты с Иберийского полуострова продолжали поддерживать тесные связи с испанской культурой, в том числе театральной. Но как именно сефарды помогли по меньшей мере восьми испанским пьесам оказаться на сцене Амстердамского городского театра?

В предисловии к печатному изданию «Друга по принуждению» Исаак Вос признает не только заслуги Лопе де Веги как творческого гения пьесы, но и Якобуса Барокеса, сефардского еврея, который подготовил для него прозаический перевод *El amigo por fuerza*: «Вот предстал перед моим взором дух умершего, но живого в памяти Аполлона из Мадрида, великого испанского поэта Лопе де Вега Карпио, возвращенного к жизни любителем искусства усердным Якобусом Баросесом, парящим теперь на голландских крыльях. И, вдохновив своего никогда не отдыхающего собрата по языку, он убедил его передать мне своего “Друга по принуждению”, чтобы я оживил его в голландских стихах для нашего театра в Амстердаме»⁹.

«Друг по принуждению» стал четвертой пьесой Лопе на голландской сцене. Он оказался еще и спектаклем-долгожителем, исчезнув из репертуара театра лишь в середине XVIII в.



Зрительный зал амстердамского городского театра. 1640-е гг.

Вскоре Якобус Барокес и Исаак Вос снова объединили свои усилия – для постановки пьесы «Милосердная сила» по пьесе Лопе *La fuerza lastimosa*, которая принесла им самый большой успех. Примечательно, что во введении к тексту пьесы Вос отталкивается от манифеста Лопе «Новое искусство сочинять комедии» и бросает вызов традиционному театру в Нидерландах, задаваясь вопросом, зачем нужно придерживаться классических принципов или предписаний Аристотеля для драмы, если современная сцена требует современной драмы, привлекательной для зрителей сегодняшнего дня: «Вы увидите здесь пьесу, которая, если я не ошибаюсь, понравится вам, тем более что создатель обратил внимание на свою эпоху, а не на древние правила театра. По моему мнению, когда пишут драматические произведения для наших времен, не имеет смысла придерживаться прошлого...»¹⁰.

Это замечание Воса отнюдь не случайно. Оно находится в поле важной для того времени дискуссии о предназначении драматургии и формах ее воплощения. Она началась в Нидерландах еще за несколько десятилетий до успешных премьер по испанским драмам. В 1619 году Роденбург пишет поэтический трактат «В защиту поэтов Эглантины»¹¹, где, с одной стороны, впервые в Нидерландах говорит, что публике должно нравиться то, что она видит и слышит (и здесь снова звучат отголоски мысли Лопе, с которыми Роденбург был, безусловно,

знаком), с другой стороны, по Роденбургу, нельзя делать слишком много уступок публике, забывать о «полезности» искусства и уроке морали, который должен быть усвоен по просмотру спектакля. При этом второе невозможно без первого: чтобы пьеса имела какой-либо эффект, зритель «должен быть взволнован»¹². А чтобы его взволновать, необходимо задействовать весь спектр зрительских эмоций.

Роденбург не забывал об этом, когда сам работал над адаптациями пьес Лопе де Веги, сохраняя в них *woelingen* (дословно – смятение).

Также в своем трактате Роденбург, ссылаясь на Лопе де Вегу, оправдывает соседство разных мест действия и растянутость действия во времени. Но главное, храня, вероятно, в памяти свои впечатления от мадридских спектаклей, он признает, что привлекательность постановки определяется ее зрелищностью. Он стремился, чтобы постановки по его собственным адаптациям максимально соответствовали этой задаче. В свои переделки он включал песни, стихи, рондо, припевы, причитания и другие элементы, усиливающие зрелищность постановки при отсутствии того сценического оборудования, которым в то время располагали испанские театры.

Кроме того, поддерживать эмоциональное напряжение в течение всего спектакля в театрах Нидерландов помогали так называемые «живые картины» (нидерл. – *vertooninghen*, франц. – *tableaux vivants*), сцены, в которых актеры без слов разыгрывали определенные сюжеты. Появившийся еще в средневековье, этот сценический прием постоянно модифицировался и в XVII в. стал один из самых востребованных в театрах Нидерландов.

Примечательно, что «живые картины», которые были призваны подчеркивать аллегорическую суть пьес, часто подвергались критике за то, что они становились прежде всего пиршеством для глаз и способом постановки захватывающих сцен¹³. Также «живые картины» могли рассказывать о событиях, которые произошли в другом месте, или подробно изобразить убийство. Эти сюжетные повороты, столь важные для испанского театра, были почти недопустимы в нидерландском, где доминировала на тот момент поэтика классицистской трагедии.

Роденбург смог придумать решение, которое объединило хитро-сплетения испанских сюжетов со скалигеровской традицией. Его «Кассандра и Карел» – характерный пример такого соединения. Как мы уже упоминали, драма рассказывает о страсти Кассандры к камергеру ее мужа Карелу. Роденбург использует здесь сразу несколько «живых

картин», чтобы изобразить попытку Кассандры отомстить Карелу за неверность. В порыве ненависти она решает убить их тайного сына Гримальдуса. Пока Карел ищет его, зрители видят, как сначала Кассандра связывает сыну руки, затем как она угрожает убить шестилетнего мальчика, и наконец, как она замахивается кинжалом, но замечает проходящего мимо садовника и останавливается. Только после всех этих немых, но выразительных и шедших под музыку сцен Гримальдус отзывается на зов отца и в слезах рассказывает ему все, что только что видели зрители. В испанском оригинале об этом покушении зрители узнают лишь из рассказа ребенка, а Кассандра говорит, что это была просто игра. Но благодаря «живым картинам» голландские зрители могли убедиться в серьезнейшей решимости герцогини убить своего сына.

Горячая полемика о роли визуальных образов и новых средств воздействия на публику во многом определила дальнейшее развитие нидерландского театра середины XVII в. В 1647 г. руководителем амстердамского *Schouwburg* становится Ян Вос. Стекольщик по профессии (в этом качестве он, например, изготовил все окна для новой ратуши Амстердама), Вос сыграл важную роль как постановщик спектаклей и директор театра.

В период его почти двадцатилетнего руководства женские роли начали исполнять актрисы, но главное, была проведена реконструкция здания театра. По ее завершении он заново открылся в 1665 г.

Теперь театр представлял собой вариант итальянской сцены-коробки: был вдвое увеличен размер сцены, и у нее появилась глубина и система кулис. Новое, по своей сути барочное устройство сцены теперь предполагало, что в ее пределах существует особый мир. Зрительный зал тоже сильно изменился. В партере стояли скамейки для среднего класса. Недорогие стоячие места находились позади всех рядов. Оркестр размещался теперь перед самой сценой. Также была добавлена арка над авансценой, чтобы более четко отделить подмостки от зрительного зала.

Ян Вос еще больше, чем Роденбург, уделял в театре внимание зрению, полагая, что оно «предшествует говорению»¹⁴. Упомянув спектакль по пьесе своего современника и академика Самуэля Костера «Поликсена», он пишет, что зрители в тот вечер «выплакали столько же слез, сколько увидели искусственной крови, текущей по сцене»¹⁵.

От витрувианского типа театра голландский *Schouwburg* пришел к новоевропейскому театральному канону и ставке на визуализацию и разнообразие спецэффектов. После реконструкции в спектакле, напри-



Архитектор здания амстердамского городского театра Якоб ван Кампен

мер, по известному античному сюжету, Медея могла летать по воздуху, подтверждая слухи о том, что она колдунья.

При этом не все ранее поставленные спектакли были обновлены в соответствии с новыми технологиями. Из испанских произведений, идущих на сцене *Schouwburg*, только в постановке кальдероновской пьесы «Самое большое волшебство – любовь» (*El mayor encanto, amor*) об Одиссее, который терпит кораблекрушение на острове Цирцеи, была задействована *tramoia* (испан. – механизмы, которые используются для перемены декораций и спецэффектов). Автор ее адаптации Де Леу в полном объеме использовал новые сценические возможности амстердамского городского театра, в том числе глубину сцены и быструю смену декораций. Особенно выразительным их использование было в финальных сценах, когда Цирцея разрушает свой остров, и прекрасный сад почти мгновенно превращается в пылающие руины. На зрелищности представления был сделан акцент даже при издании пьесы, на титульном листе которого сообщалось, что она была сыграна с особыми эффектами и животными¹⁶.

Новый большой успех к испанской драме пришел всего через полгода. Это была пьеса Лопе де Веги «Сумасшедший в здравом уме» (*El cuerdo loco*), впервые поставленная в начале 1649 г. под заголовком «Осторожное безумие». Примечательно, что ее молниеносный успех



Руководитель амстердамского городского театра Ян Вос

(семь представлений за два месяца) был обусловлен не только популярностью испанской драмы, но и ее злободневностью. В пьесе правитель Антонио, притворяясь безумным, раскрывает заговор коварного двора, спасает свою возлюбленную и все королевство. Сюжет, в котором король находится в опасности и становится жертвой переворота, был удивительно созвучен с происходящими в соседней Великобритании событиями. Буквально накануне там состоялся антироялистский переворот, завершившийся казнью Карла I, который шокировал не только все европейские монархии, но и Республику Объединенных Провинций Нидерландов.

Создатели «Осторожного безумия» открыто признавались во введении к изданию пьесы, что театр действительно отражает сцену мира и добавили к названию слово *hof-spel*, что означает «придворная пьеса». Еще одной новинкой была латинская цитата на титульной странице – «Невозможно править, если не умеешь притворяться» (*Qui nescit simulare, nescit regnare*), подчеркивающая политическое послание пьесы. То есть текст введения впервые в голландской театральной практике был посвящен не тому, как переводилась пьеса, а сугубо политической тематике. Осуждая недавнее цареубийство, авторы выразили жела-

ние, чтобы сценарий этой пьесы стал истинным исходом в английской дворцовой интриге.

Теперь, когда Амстердам так сильно захватили испанские страсти, многие поэты и драматурги стали активно участвовать в «производстве» новых адаптаций для сцены. Среди них была поэтесса и драматург Катарина Квестирс. В 1655 г. она опубликовала «Тайного возлюбленного» по пьесе Лопе де Веги «Если бы женщины не видели» (*Si no vieran las mujeres*) в роскошно иллюстрированном издании.

Вместе с испанскими драмами голландский театр XVII в. прошел путь от камерных представлений палаты риторов до завораживающих спектаклей в публичном городском театре. От первых переводов зарубежной драматургии до обширного репертуара, в котором испанские пьесы лидировали в течение многих десятилетий. Адаптации испанских пьес на голландской сцене пришлось в Нидерландах на смену стилей – ренессансного на барочный (не забудем и про классицистический дискурс), словесной образности на визуальную культуру восприятия.

В чем же главный секрет успеха испанской драматургии в Голландии XVII в.?

Будучи помещенной в культурный контекст Амстердама, испанская драма заняла в нем особое место, соседствуя (и конкурируя) с неосточическими трагедиями в духе Сенеки, Скалигера и Липсиуса¹⁷. Пьесы в жанре *comedia nueva* стали во всех отношениях контрапунктом к эмоциональной природе этих пьес. Как пишет специалист по нидерландской литературе Ян Конст, голландская ренессансная драма в первую очередь подчеркивала опасность необузданных эмоций для психического и физического здоровья человека¹⁸. Испанские же герои отличались крайней экспрессивностью и широчайшей амплитудой переживаний. Кроме того, сюжеты испанской драмы были посвящены героям, которые способны найти выход из любого, даже самого безнадежного положения. И преодолевая несчастья, они опирались не на волю фортуны, а на силу любви и чувство собственного достоинства. Голландские же пьесы того времени призывали не только к эмоциональной сдержанности, но и к принятию своей судьбы. Таким образом, популярность испанских комедий в Нидерландах объяснима в том числе реакцией на неосточическую модель голландской драматургии того времени. Адаптированная для нидерландской публики, *comedia nueva* дарила ей своеобразное эмоциональное раскрепощение.

Невзирая на все возмущения классицистов, успех представлений и доходы от испанских постановок говорили сами за себя. В 1648 г. количество представлений по пьесам Лопе де Веги почти вдвое превышало количество спектаклей главного драматурга Амстердама, «принца среди поэтов» Йоста ван ден Вондела¹⁹. Так, Нидерланды, освободившись от политической власти Испании, остались в добровольном плену у Испании театральной.

- ¹ Так называют пьесы, созданные в Испании в XVII в., близкие по форме и структуре к тем, о которых в 1609 г. Лопе де Вега написал свой трактат «Новое искусство сочинять комедии». В нем он объясняет причины отказа от античных образцов и важность создания произведений, способных нравиться публике. Важнейшей составляющей пьесы он считает интригу, которая должна захватить зрителя с первой же сцены и держать в напряжении до последнего акта.
- ² В XV–XVII вв. значительную роль в литературной и театральной жизни Амстердама и других голландских городов играли театральные общества, которые назывались палатами риторов. Их репертуар состоял главным образом из фарсов и моралите, а также пьес местных поэтов и драматургов.
- ³ См. подробнее: *Alvarez Frances L.* Fascinación por el «Madritsche Apoll»: Lope de Vega en la Amsterdam del Siglo de Oro. *Arte Nuevo. Revista De Estudios Áureos*, 1. (2014). P. 1–15.
- ⁴ Цит. по: *Hunningher B.* The stage in the Amsterdam theater of 1637. *Axe*. II. P. 31.
- ⁵ *Vergeer T.* The Theatre of Emotions. The Success of Spanish Drama in the Low Countries (1617–1672). PhD thesis from the University of Leiden. 2022. P. 53.
- ⁶ Юлий Цезарь Скалигер (1484–1558) – итало-французский гуманист, философ, филолог, естествоиспытатель, врач, астролог, поэт. Его «Поэтика» (*Poetices libri*, 1561) вошла в историю филологии и содействовала упрочению теории трех единств. Она среди прочего включала определения различных стихотворных и драматических жанров.
- ⁷ Цит. по: *Blom F., van Marion O.* Lope de Vega and the conquest of Spanish theater in the Netherlands. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII. 2017, P. 162.
- ⁸ *Ibid.*

- ⁹ Цит по: *Alvarez Frances L.* Fascinación por el «Madritsche Apoll»: Lope de Vega en la Amsterdam del Siglo de Oro. *Arte Nuevo. Revista De Estudios Áureos*, 1. 2014. P. 7.
- ¹⁰ Цит. по: *Blom F., van Marion O.* Lope de Vega and the conquest of Spanish theater in the Netherlands. P. 168.
- ¹¹ Имеются в виду риторы палаты «Эглантина» (нидерл. – шиповник). Это была одна из самых известных палат риторов, возникшая в Амстердаме в начале XVI в. Ее название связано с поэмой, предположительно написанной голландским поэтом Дидериком ван Ассенеде, о монахине Беатрис, покинувшей свой монастырь из любви к мужчине и позже вернувшейся в него благодаря помощи Девы Марии (в начале XX в. эту легенду использовал Морис Метерлинк для создания своей пьесы «Сестра Беатриса»). В этой поэме возлюбленные встречаются у куста цветущего шиповника как символа любви.
- ¹² См. *Marion van O., Vergeer T.* Spain's dramatic conquest of the Dutch Republic Rodenburgh as a literary mediator of Spanish theatre. *De Zeventiende Eeuw* 32 (2016) 1. P. 46.
- ¹³ Так, например, Исаак Вос включил в спектакль «Жалкая сила» по пьесе Лопе де Веги три живые картины. В одной из них зрители становились свидетелями любовной сцены: кронпринцесса Дионисия проводит время в сумерках со своим возлюбленным, чья истинная личность остается скрытой. Она думает, что она делит ложе с Хенриком, но любовником на самом деле является Октавио.
- ¹⁴ *Vergeer T.* The Theatre of Emotions. P. 62.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ *Vergeer T.* The Theatre of Emotions. P. 167.
- ¹⁷ Юст Липсиус (1547–1606) – нидерландский гуманист, историк, филолог, знаток классической латыни и философии, один из основоположников неостоицизма. Его издания классиков служили эталоном для многих поколений классических филологов.
- ¹⁸ См. подробнее: *Konst J.* Furious vindictiveness and fruitless lamentations. The Passions in Dutch Tragedy of the Seventeenth Century. *Axes*, 1993. P. 22–46.
- ¹⁹ Йост ван ден Вондел (1587–1679) – нидерландский поэт и драматург Золотого века, заложивший основы современного нидерландского литературного языка, автор переводов на нидерландский язык произведений Софокла, Аристотеля, Овидия, Сенеки, Вергилия и др.

Людмила Старикова

Побочный эффект, или Именной указатель

В декабре 2022 г. вышла из печати пятая, последняя книга серии «Театральная жизнь России в XVIII веке. Документальная хроника. 1730–1761», вобравшая в себя документальный материал, охватывающий эпохи двух царствований – Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны, во время которых формировались предпосылки к созданию национального театра и был основан русский профессиональный государственный театр.

Первая книга «Хроники», посвященная эпохе Анны Иоанновны, была завершена в 1995 г. и вышла в свет в 1996-м. В силу ряда обстоятельств того времени (которые мы опустим), она была издана без Именного указателя, что доставило читателям и особенно ученым-пользователям издания определенные трудности, вызвав обоснованные сетования на его отсутствие. И так как автор-составитель данной Хроники предполагал продолжение работы над ней, было решено издать впоследствии сводный Именной указатель, общий для всех книг этой документальной «Хроники». Тогда (в 1996 г.) было не совсем ясно, сколько получится томов, каким периодом ограничится «Хроника» и когда будет опубликован последний том. В результате, через четверть века, в декабре 2022 г. вышла из печати последняя 5-я книга серии.

Пять книг «Документальной хроники», публиковавшиеся в течение четверти века¹, собирались и готовились гораздо дольше – около сорока лет. Поэтому сейчас собранный в них огромный объем материала, подкрепленный статьями автора-составителя в разных изданиях, а также работами коллег (отечественных и зарубежных), вышедшими за эти десятилетия, позволили (а порой и заставили) взглянуть на материал, находящийся в этих пяти томах, более пристально.

Изначально главным было – найти, собрать, систематизировать факты, структурировать пласты документального материала и, проанализировав его – представить процесс целиком. Хотя он и состоял из отдельных явлений, деталей, частных и личностей, все они являлись, в основном, его звеньями, ступенями, периодами. Создание же Именного указателя потребовало особого внимания именно к каждому участнику этого процесса и, в связи с этим, решения многих вопросов, сомнений, загадок, которые не являлись непосредственной задачей «Документальной хроники» как таковой. Волей-неволей – это должно было как-то отразиться и в Именном указателе.

Словник, составленный для Именного указателя ко всем 5-ти томам, обнаружил, что именной указатель в привычном его виде, т.е. ограниченный указанием фамилии, имени и отчества (в виде инициалов или развернуто), в данном издании не будет выполнять своей основной функции – помощи в поиске конкретного лица. В результате предлагаемый теперь читателю «Именной указатель», имея свою историю создания, в процессе его составления обрел и свои особенности (отличия от привычных стандартов этого жанра).

Дело в том, что и на Руси, и в России XVIII в. почитание по отчеству и употребление его являлось более предпочтительным, нежели фамилия (исключая родовитых и начальственных персон). Не вдаваясь здесь в историческое и научное объяснение данной традиции, обратимся к фактическому материалу. Писцы записывали человека в документах, как правило, так: «Иван Иванов сын Татищев». Однако такая полная запись присутствовала далеко не всегда, и чаще, запись могла ограничиваться такой формой: «Иван Иванов сын», но и слово «сын» приписывали не всегда, и оставалось только: «Иван Иванов», «Василий Петров», «Петр Павлов» и т.д. В таком случае отчество постепенно начинало выполнять функцию фамилии, а во многих случаях и становилось впоследствии фамилией.

Наш Именной указатель к 5-ти книгам состоит из двух Разделов, в I-м присутствуют 60 Ивановых (мужчин, не считая 34-х женщин), из них по имени Андрей – 6 человек, Григорий – 3 человека, Иван – 9 человек, Михаил – 6 человек, Петр и Степан – по 4, Федор и Филипп – по 3 человека; во II-м Разделе – 49 Ивановых (только мужчин). Петровых – в I-м и II-м Разделах соответственно – 23 и 12 человек, Михайловых – 18 и 12, Павловых – 12 и 12 и т.д., причем, все они – люди разных профессий, сословий, национальностей, возрастов и проч. Поэтому автор-составитель оказался перед необходимостью: определить каждого из Петровых, Ивановых, Павловых и прочих, сообщив их профессию, род деятельности или какое-то отличие. При этом иногда один и тот же субъект бывал записан по-разному даже в документах одного ведомства: «полной» записью – «Иван Иванов сын Татищев» или «неполной», как например: «Иван Иванов», или «Иван Татищев». Историков это часто сбивало с толку, и они принимали одного человека за двух разных. С этим столкнулся ранее и автор-составитель данной «Документальной хроники», когда много лет назад пытался точно определить 7 певчих, отданных в 1752 г. в Кадетский корпус в обучение, предназначенных в будущие актеры, и поименный состав первой труппы «Русского театра» 1757 г.²

Подобный материал обильно присутствует во всех 5 книгах «Документальной хроники». Составление Именного указателя потребовало проведения дополнительной научно-исследовательской работы. Так в некоторых случаях удалось, по отношению к определенным персонажам, ликвидировать их «раздвоение» и объединить «неполную» и «полную» биографические записи; в других случаях, наоборот, разъединить



Пять книг серии:
«Театральная жизнь России
в XVIII веке. Документаль-
ная хроника. 1730–1761»

однофамильцев и «одноименцев». В большей степени это удалось с придворными певчими (за счет наличия большого пласта документального материала за несколько десятилетий). Благодаря объединению нескольких «неполных» и «полной» записей об одном персонаже, удалось восстановить порой неизвестные биографии или их важные фрагменты. При этом нужно отметить, что подобная исследовательская работа стала возможной только после того, как были изданы все пять книг, освещающих документально тридцать с лишним лет театральной жизни России на основе собранного автором-составителем полного корпуса исторических свидетельств. Этот изыскательский труд потребовал возвращения к опубликованным в «Хронике» документам (казалось бы, уже изученным при подготовке их к публикации), а также к иным источникам. В результате увеличился информационный объем многих фактов, заострилось внимание на том, что ранее оставалось незамеченным или казалось малозначительным. Поскольку эта изыскательская работа происходила уже «за пределами» опубликованных книг «Хроники», автор-составитель считает необходимым продемонстрировать ее читателю на отдельных конкретных примерах.

Среди придворных церковных певчих, находившихся при русском дворе в 1730–1750-е годы, в разных документах значились:

(1) Иван Иванов, «малый» певчий;

(1) Иван Татищев, «малый» певчий, «принят маяя от 15 числа 1749 году»;

(1) «Г. (господин) Иван Татищев – Тестор, вельможа Миносов и волшебник» (из перечня исполнителей оперы “Цефал и Прокрис”, 1755 г.);

(1) «Г. Иван Татищев – Гений Европы» (из перечня исполнителей в представлении “Прибежище Добродетели”, 1759 г.);

(2) Лукьян Иванов, «малый» певчий, привезен в 1746 году из «Сумского полку села Пушкарне»;

(2) Лукьян Иванов, из придворных певчих, определен для обучения в Кадетский корпус февраля в 25 день 1752 г.;

(2) Татищев Лука Иванов;

(3) Татищев Михаил, «обучающийся языкам».

Перед нами, как мы выяснили, три брата, двое из них: Лукьян (Лука) – старший, Иван – средний, привезенные мальчиками из Малороссии из «Сумского полку села Пушкарне» ко двору для определения в певчие. После «спадения с голоса» Лукьян был отдан в Кадетский шляхетный корпус (1752), где обучался французскому и немецкому языкам, рисованию, танцам и проч., и вошел в состав первой русской труппы (1757). Однако больших способностей к актерской профессии не проявил и в марте 1758 г. был принят в Коллегию иностранных дел в студенты. Уже в мае того же года его отослали переводчиком в посольство в Лондон, куда он взял с собой третьего, младшего брата Михаила, также ставшего впоследствии сотрудником Коллегии иностранных дел.

Благодаря изыскательской работе для Именного указателя мы восстановили ранее неизвестные интереснейшие факты биографий этих певчих, выявили их родственные связи, расширили свои сведения, не только касательно русского театра, но и русской литературы XVIII в. Так, Иван и Лукьян Татищевы впоследствии занимались литературной переводческой и публикаторской работой, о чем сообщается в «Словаре русских писателей XVIII в.» (изданном еще в 2010 г.)³.

В указанном «Словаре» статьи об Иване Ивановиче и Луке Ивановиче Татищевых стоят рядом, но об их близком родстве авторами ничего не сказано (вероятно, им это неизвестно), как нет даже упоминания об успешной карьере «малого» певчего Ивана. Зато говорится, что Иван Татищев «получил образование в Кенигсберге, по-видимому, в университете»⁴, после чего он «в 1764 году определился <...> в Коллегию иностр. дел». Во время написания вступительной статьи к Именному указателю его автором-составителем была найдена запись в архиве КИД, уточняющая этот факт. В сообщении из Риги говорится о том, что в январе 1761 г. «проехали чрез Ригу <...> из Санктпетербурга



Луи Каравакк. Парадный портрет императрицы Анны Иоанновны. 1730.
Фрагмент

за границу 4-го (дня) до Кениксберга: грузинского гусарского полку протопоп Давыд Харитонов, при нем <...> певчие [9 человек. – Л.С.], да придворные певчие: Иван Татищев [и другие. – Л.С.] <...>⁵. Это было связано с тем, что в процессе Семилетней войны (1756–1763) после победы в Кунерсдорфском сражении 1759 Кенигсберг отошел к России, и в нем налаживалась российская государственность, в том числе и действие православных церквей, для службы в которых были необходимы певчие. Так подтверждается факт пребывания певчего Ивана Татищева в Кенигсберге, но не факт его учебы в тамошнем университете (вряд ли возможной тогда). Из биографий братьев видно, какую роль играли придворные певчие не только в организации национального театра, но и в процессе формирования российской интеллигенции XVIII в.

Освоив методику воссоединения в Именном указателе «полной» и «неполной» биографических записей персонажа, необходимо было также и разъединять лиц, имевших идентичные записи. Так, среди шести Андреев Ивановых 1740-х гг. мы имеем трех Андреев Ивановых, относившихся к корпусу певчих. Один из них оказался псаломщиком, двое других – певчими: «малым» и «большим» (см. Р. I). Можно было бы предположить, что это один и тот же певчий, перешедший после мутации голоса из «малых» в «большие». Тщательно перечитав все касающиеся обоих документы, удалось выяснить, что «большой» Андрей Иванов был



Якоб Штелин.
Гравюра И. Штенглина

привезен ко двору 17 января 1748 г., а «малый» уволен 29 января того же 1748 г. и отправлен «в местечко Опошня Гадяцкого полку».

При увольнении «малый» певчий был написан «полной» записью: Андрей Иванов Терентьев (Терентовский), благодаря этому обнаружены и другие документы, относящиеся к нему, но и тут нас ждала неожиданность. В одном документе за 1742 год (в кн. 2/1, № 446/а, б, в, объединяющем в литерных номерах три сюжета, как сначала казалось, об одном персонаже), присутствуют не один Андрей Терентьев, а два: первый – «малый» – Андрей Иванов сын Терентьев (№ 446/а, б); другой – «большой» – тенорист Андрей Терентьев (№ 446/в). При этом можно было бы опять предположить, что «малый» перешел в «большие», но о «большом» сообщалось его вдовой, что он умер в этом 1742 г. в сентябре месяце. Дальнейшее изучение документов точно определило: у «малого» певчего – «Терентьев» – это фамилия, у «большого» – это отчество, а фамилию его – Коробский – удалось установить по сличению списков певчих за 1730-е – 1741-й годы.

При «разъединении» однофамильцев и одноименных персонажей Именного указателя в нескольких случаях пришлось решать буквально головоломку со многими неизвестными. Так, среди присутствующих в I Разделе 34-х Васильевых значилось двое «малых» певчих по имени Григорий. При документальном «разделении» их (кто есть кто?) оказалось, что их не двое, а четверо, и все они «малые» певчие. Чтобы как-то

их различить, потребовалось провести тщательное расследование, выявив и сопоставив все имеющиеся о них сведения.

Первый Григорий Васильев был привезен ко двору Анны Иоанновны в 1735 г. В апреле этого года, после успешного участия придворных церковных певчих в любительских «русских» комедиях при дворе, императрица Анна Иоанновна послала в Малороссию к киевскому архиерею Рафаилу и к главнокомандующему князю А. Шаховскому указы: «По получении сего велите на Украине во всех местах искать самых хороших голосов дышкантистых и тенаристых, ис которых выбрав лутчих, пришлите сюда <...>»⁶. В июле и августе 1735-го были привезены: от Рафаила – 12 человек, от Шаховского – 10 человек певчих; их оказалось «с излишком»: часть взяли ко двору, других раздали. Из их числа один дискантист – Григорий Васильев был отдан цесаревне Елизавете (в 1739 г. он еще находился в ее штате, и было ему 13 лет). После восшествия на престол Елизаветы Петровны указанный Григорий вошел в состав придворных «малых» певчих и значился в их списке 1742 г., из более поздних его имя исчезло (т.к. ему исполнилось к этому времени 16 лет и он «спал с голосу»).

Второй – «малый» певчий Григорий Васильев был привезен ко двору в октябре 1746 г. и был уволен («отпущен в дома за спадением с голосу») 29 января 1748 г. В данном документе его поименовали «полной» записью: «Григорий Васильев Кучеренко, города Переяславля житель».

Третьего «малого» певчего Григория Васильева привезли ко двору в январе 1748 г. Он был отобран из «полку Черниговского города Чернигова». Его придворная карьера «малого» певчего закончилась в 1753 г.

Четвертого «малого» певчего Григория Васильева привезли ко двору 10 января 1749 г. Удалось обнаружить его «полную» биографическую запись: «Ракленский Григорий Васильев сын». То, что привезли его «из Полтавского полку города Полтавы», удалось установить из документов, относящихся к его брату Ивану Васильеву Ракленскому, привезенному вместе с Григорием, также состоявшему в «малых» певчих до июня 1752 г. Григорий Ракленский, закончив свою певческую карьеру в 1753 г., перешел в придворные музыкантские ученики.

В обоих Разделах (I-м и II-м) Именного указателя «полные» и «неполные» биографические записи располагаются в алфавитном порядке, но при установлении идентичности персонажа, к которому они

относятся, делаются обязательные отсылки, заключенные в круглые скобки. Например: «Васильев Григорий (см. Кучеренко Григорий Васильев сын), “малый” певчий, привезен ко двору в окт. 1746 г.; уволен 29 янв. 1748 – 2/1, 481, 507, 514»; и «Кучеренко Григорий Васильев сын (см. Васильев Григорий), «малый» певчий, дискантист – 2/1, 520».

Придворные певчие не всегда в списках определялись как «малые» и «большие», но в большинстве случаев автор-составитель это устанавливал по размеру оклада и по тому, сколько подвод выдавалось уволенным певчим для отъезда «в дома их»: «большим» давалась подорожная и деньги на две подводы, «малым» – на одну.

Работа над Именным указателем таила множество неожиданностей и возникавших вдруг загадок. Даже разобравшись с «полными» и «неполными» биографическим записями отдельных персонажей, иногда оказывалось невозможным объяснить какой-то факт, не проведя дополнительного расследования. Так, один из указанных выше семи придворных певчих, отданных в 1752 г. в Кадетский корпус для обучения и подготовки в актеры, записанный в разных документах «неполной» записью как: «Григорьев Евстафий» и «Сечкарев Евстафий», в объединенной записи был означен как «Сечкарев Евстафий Григорьев сын». Он, в отличие от Луки Татищева, проявил в Кадетском корпусе способности к актерской профессии и войдя в состав первой русской труппы (1757), состоял в ней до 1767 г.⁷ Однако в документах, опубликованных в нашей «Хронике», относящихся к придворным певчим, в январе 1760 г. Евстафий Григорьев значился в «Реестре отпущенных от двора ЕИВ певчих за спадением с голосов» и отправленных «в дома их в Малороссию», для чего каждому выдавались деньги. Евстафию Григорьеву до города Переславля полагалось «на одну лошадь прогонов 10 руб. 27 коп.» (деньги по тем временам немалые).

Чтобы объяснить этот факт и совместить его со сценической службой Сечкарева, потребовалось обратиться к истории Русского театра поры его учреждения, т.е. времени подписания Указа 30 августа 1756 г. Первым его Директором, в том числе и администратором, единолично являлся А.П. Сумароков – первый русский драматург, поставленный на эту должность самой императрицей (в знак признания его безусловных заслуг в деле основания национального театра). Сумароков воспринимал этот пост исключительно как почетный и, главное, творческий. Но на деле он сам оказался «подьячим» (по его выражению): «я не антрепренер – дворянин и офицер, и стихотворец сверх того», –



Луи Токке. Парадный портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1758.
Фрагмент

восклидал Сумароков и, изнывая от организационной и канцелярской рутины (мечтая избавиться от нее), просился в придворный штат. В январе 1759 г. Русский театр перевели в ведомство Придворной конторы, которая потребовала от Директора «учинить ведомость» и отчитаться о бывших «о всех по тому театру происхождениях»⁸ с момента его основания. Никаких «Ведомостей» Сумароков, судя по всему, так и не подал (их следов в архивах после многолетних поисков пока не найдено), а актеры должны были, вероятно, сами восстанавливать свои трудовые биографии («послужные списки»). Оказалось, что Сечкарев (да и не он один) не был официально уволен из придворных певчих тогда, когда он уже являлся актером Русского театра; и в январе 1760 г. он смог получить формальное увольнение и положенные ему при этом деньги.

Во время работы над Именным указателем автора-составителя ожидали помимо трудноразрешимых загадок и явные ошибки, допущенные предшественниками в биографиях персонажей, представленных в нем. Некоторые из этих ошибок были исправлены ранее в опубликованных автором статьях, но должны быть упомянуты и здесь, другие же потребовали дополнительных изысканий в рамках работы над изданием и вступительной статьей к нему. Они привели к интересным, а иногда и важным для истории русского театра открытиям.



Западноевропейские оркестранты. Гравюра нач. XVIII в.

Известно, что в эпоху Анны Иоанновны в России был создан постоянно действующий придворный театр, основу которого составили профессиональные западноевропейские театральные деятели: артисты, музыканты, композиторы, певцы, танцовщики, балетмейстеры, художники-декораторы, декораторы-машинисты и проч. Процесс адаптации театра в новой национально-культурной реальности, встраивания его в русскую почву происходил не однозначно и не механически; в нем принимали активное участие обе стороны (дающая и берущая), и участвовали живые творческие люди с двух сторон, вовлеченные в общую социокультурную ситуацию. Об этом свидетельствуют факты биографий театральных деятелей той эпохи, относящихся к «разным» сторонам (Европы и России, при этом каждая из сторон оказывалась в определенных случаях и дающей, и берущей). В Россию приезжали известные европейские артисты, многие из них в дальнейшем надолго оставались здесь, а кто-то – оставался и навсегда. К примеру, в 1730-е гг. приехали выдающиеся европейские итальянские музыканты: двое из Венеции – Мадонисы и три брата из Падуи – Далолио (так записали русские писцы фамилию – dall'Oglio); в дальнейшем представителей двух семейств связали родственные узы.

Мадонисов в русских документах писцы записывали как Мадонис-«молодой» – Луиджи (Луи, Лудовико) и Мадонис-«старый» – Антонио (он являлся, вероятно, братом отца Луиджи или другим близким родственником). Оба были прекрасными скрипачами, а Луиджи являлся одним из виртуозных исполнителей того времени, к тому же и композитором. Они оба навсегда связали свою жизнь с Россией: Антонио умер в Петербурге 31 марта 1746 г., Луиджи – 22 января 1777-го. В их биографиях много темных мест и ошибочных фактов. Некоторые из них в статье к «Именному указателю» автор-составитель постарался исправить.

Личности Луиджи Мадониса как выдающемуся музыканту той эпохи уделил особое внимание один из первых историков музыки и театра в России XVIII в. Я. Штелин. Он же в своих записках внес в его биографию и ряд неточностей, которые затем повторялись всеми, кто писал о нем. Штелин сообщил, что Мадонисы (как и братья Далолио) были привезены в Россию И. Гибнером (Гюбнером, Хюбнером – J. Hübner), однако он не указал точного года их приезда. Перед этим Штелин в своей статье упомянул о коронации Анны Иоанновны (1730) и присылке королем Августом II «итальянских виртуозов» для аннинского двора. Далее он продолжал: «Вскоре после этого прибыл гамбургский оперный композитор и капельмейстер Кайзер со своей дочерью, искусной исполнительницей арий, ставшей впоследствии женой Верокаи. <...> Кайзер собирался в отъезд в Италию, имея намерение добыть для большего совершенства придворного оркестра виртуозов. <...> Но все его обещания остались невыполненными <...>. Тогда для исполнения принятого решения был послан в Италию состоявший в то время капельмейстером императорской придворной капеллы Гюбнер. Он привез с собой из Венеции несколько скрипачей, которые очень скоро превзошли его самого. Самым выдающимся из них был Джованни Мадонис»⁹.

В этом отрывке записок о 1730-х гг., написанных Я. Штелином в 1769 г. (т.е. почти сорок лет спустя, при этом Штелин не был очевидцем всего описываемого, т.к. в Россию он прибыл в 1735 г.), присутствовали три фактические ошибки, блуждавшие потом (и остающиеся до сего дня) в работах историков музыки в России XVIII в.

Первая ошибка касается момента поездки И. Гибнера в Европу за музыкантами. В действительности документы, опубликованные в нашей «Документальной хронике», сообщают: указ об этой поездке состоялся 7 сентября 1730 г., заграничный паспорт был выдан

Иоганну Гибнеру с его учеником Михелем Кейсом 19 сентября 1730 г.¹⁰. Вернулся Гибнер в Москву с группой «Гамбургских музыкантов» и певцов в августе 1731 г.¹¹; состав их полностью поименован, и среди них нет ни Мадонисов, ни музыкантов Далолио; правда, певица, жена «директора» И. Аволио – госпожа д'Аволио – именуется в одном из документов как «Даволио»¹². Гибнер же больше за музыкантами в Европу не выезжал. К сожалению, в новом издании перевода работы Я. Штелина «Известия о музыке в России», сделанном по его авторской рукописи К.В. Малиновским, возле текста Штелина «<...> Хюбнер был послан в Италию. Этот привез с собой* нескольких скрипачей из Венеции <...>» – помещен его собственный комментарий: «*Весной 1733 года»¹³, который никак документально не подтвержден и, учитывая все приведенное выше, является домыслом (опять вводимым в научный обиход).

Вторая ошибка Штелина – сообщение о том, что в начале 1730-х гг. известный композитор Рейнгольд Кайзер приезжал в Россию – вызвала сомнение уже давно¹⁴. Подтверждение тому, что это ошибка, находится в 1-й книге нашей «Документальной хроники». В сентябре 1731 г. в группе музыкантов и вокалистов, привезенных И. Гибнером, значился скрипач из Гамбурга Иоганн Кайзер (Кейзер) с сыном скрипачом (они не были ангажированы в оркестр) и дочерью певицей (Софией Амалией)¹⁵. После окончания представлений первой итальянской труппы при русском дворе 9-го декабря 1731 г. был выдан заграничный паспорт «Ягану Кайзеру», который обязался приискать новых артистов, и был «отправлен от двора ЕИВ для некоторых дел в европейские государства»¹⁶. Через год, в сентябре 1732-го, он отчитывался: «<...> взятую на себя комиссию я со всяким прилежанием исполнил и к увеселению Вашего Императорского Величества таких людей в службу обязал <...>»¹⁷, (этот «Кайзер» являлся скрипачом, а не знаменитым композитором, и он никуда не пропадал с деньгами, а выданную ему сумму потратил на ангажированных артистов).

Третья ошибка касалась даты приезда в Россию Мадонисов, в том числе Луиджи (названного Штелиным «Джованни», вероятно, по имени его отца, также бывшего итальянским музыкантом). Приехали Мадонисы и братья Далолио в Россию в начале 1735 г. (в апреле) вместе с большой группой музыкантов и певцов во главе с композитором Арайя. Это подтверждается самим Луиджи Мадонисом в его челобитной 1747 г., где написано, что он «служит ЕИВ двенадцать лет»¹⁸. Фамилии музыкантов Антонио и Луиджи Мадонисов и трех братьев Джузеппе, Доменико и



Итальянские оперисты. Гравюра по рисунку А.Д. Бертольди

Якова (Якопо) Далолои впервые появляются в списке служителей «Итальянской компании» в 1736 г., включающем выплату им жалованья и «на прошедший 1735 год»¹⁹.

Иностранцы музыканты приезжали в Россию часто со своими семьями. Антонио Мадонис («старый») был женат на певице Джероламе Вальсекки (Gerolama Valsecchi²⁰). В перечне исполнителей оперы «Милосердие Титово» (1742) в роли Сервиллии значится «г-жа Мадонис»²¹, и до сих пор считалось, что это относилось к жене Луиджи Мадониса («молодого») – Наталье Петровне. Но в Указе Придворной конторе от 18 сентября 1742 г. о даче жалованья итальянцам, в котором поименованы все участники коронационной оперы, читаем: «<...> жене старого Мадониса – производить надлежит полугодовое жалованье с 1-го нынешнего года генваря по 1-е число предбудущаго 743 году, яко в ведомости написано»²². В «Ведомости, что италианцам генваря по 1-е число предбудущаго 1743 году выдать надлежит денежного жалованья, а имянно: <...> жене старого Мадониса – 250 руб.»²³. Кроме этого, есть в данном документе еще одна приписка: «Тако ж секретарю Шпицу <...> понеже он и старого Мадониса жена имеют от капели уволены быть»²⁴. Об этой приписке нужно сказать особо. Она цитируется в статье о Л. Мадонисе в Энциклопедическом словаре «Музыкальный Петербург. XVIII век», но с датой «18 сентября 1772»²⁵ (по всей видимости, публикатор плохо



Декорация «Зала». Литография с оригинала Дж. Бибиены

понял неразборчиво написанную цифру «4» в числе «1742»). На основании изложенного выше нужно признать, что придворной певицей являлась итальянка, жена Антонио Мадониса-«старого».

В указанной статье из ЭС ее автор Л.М. Бутир повторяет (вслед за французским музыковедом Моозером²⁶) высказывание о том, что «Наталья Мадонис, будучи приближена к регентше Анне Леопольдовне, шпионила за ней в пользу заговорщиков, чем впоследствии заслужила милостивое отношение к своей семье Елизаветы Петровны»²⁷. Моозер подтверждал это высказывание ссылкой на записку из архива князя М. Воронцова²⁸, а также на документ 1757 г. В этом указе Л. Мадонису к его годовому жалованью в прибавку с 28 июля 1755 г. выдавался «оставшей оклад жены его по 600 руб.»²⁹. При этом Моозер высказал предположение о том, что Луиджи Мадонис сам участвовал в дворцовом перевороте: «Принимал ли он личное участие в этой не слишком блистательной истории, играл ли он в ней какую-то роль? Неизвестно, но это кажется вероятным, если учесть особое расположение, которое проявляла Елизавета Петровна к итальянскому скрипачу и его жене в течение всего своего царствования»³⁰. Попробуем разобраться.

Штелин в одной из своих работ, говоря о Л. Мадонисе, сообщил, что «<...> он женился здесь на персиянке, которая тогда была самой красивой служанкой при Дворе принцессы Анны Мекленбургской, впоследствии

великой княгини»³¹. Моозер по этому поводу написал: «В Петербурге он *остался вдовцом* и женился на Наталье Петровне, грузинской певице»³². Факт, что Наталья Петровна (персиянка, конечно, крещенная при дворе в православие) была второй женой Луиджи Мадониса, может быть подтвержден документом мая 1751 г. В нем Луиджи обратился с просьбой дать заграничный паспорт своему сыну 14-ти лет Жану Баптисту Мадонису для выезда в Италию, с которым тот в июне и выехал из России³³. Это могло быть только в том случае, если Жан Баптист был рожден не в браке с российской подданной (Натальей Петровной), так как дети, рожденные от таких браков, становились российскими подданными, обязательно принимали православие и навсегда оставались в России. К этому документу мы еще вернемся.

О времени женитьбы Л. Мадониса на Наталье Петровне точных сведений у нас нет, но в современных иностранных публикациях есть мнение, что это произошло в 1742 г.³⁴. Это похоже на правду. Подтверждением тому может служить документ об отправке «Итальянской компании» в Москву от 11 октября 1748 г.: в нем есть графа о количестве лошадей, которое получил каждый артист и музыкант для поездки в Москву в конце февраля на коронацию в 1742 г., и у фамилии Л. Мадониса стоит пометка: «без жены»³⁵. Кроме того, в пользу этой даты свидетельствует и письмо Мадониса императрице Елизавете Петровне, отправленное ей, вероятно, вскоре после коронационных празднеств³⁶ (о чем речь впереди).

Судя по документам, имеющимся в нашем распоряжении (опубликованным и неопубликованным), Луиджи Мадонис был, как и большинство художественно одаренных людей, крайне непрактичным. Его первый в России годовой оклад в 1735 г. являлся одним из самых высоких – 1050 руб. (среди оркестрантов получал больше только Ф. Арайя – 1220 руб.; самые высокие оклады имели: балетмейстер А. Ринальди – 1400 руб. и его жена танцовщица Юлия Портези – 1260 руб.)³⁷. В феврале 1737 г. Луиджи были «пожалованы» императрицей Анной Иоанновной 1200 руб. «на расплату долгов»³⁸; в декабре 1738-го он получил сверх оклада еще 100 руб., вероятно, за поднесение императрице гравированных «Двенадцати различных симфоний для скрипки и баса», изданных в Петербурге. В следующем 1739 г. Л. Мадонис обратился с просьбой «отпустить его в отечество, в Италию, на время для собственных его нужд», обещая возвратиться к годовщине коронации ЕИВ (т.е. к апрелю 1740 г.). Кроме того, он написал, что «в лутчее (ево в Россию возвращение)

вероятие, оставляет здесь жену и детей»³⁹. На это последовала резолюция императрицы: «<...> по желанию ево дать надлежащий абшид; а ежели он паки возвратится, как обещает к коронации нашей, то за время отлучения ево вычету ему из жалованья не будет»⁴⁰. 4 сентября 1739 г. Л. Мадонис получил «абшид» из Придворной конторы и заграничный паспорт.

Вернулся Л. Мадонис в 1740-м г., вероятно, точно к сроку, так как жалованье получил за год в полном размере⁴¹ и вскоре после кончины Анны Иоанновны (17 окт. 1740) подписал присягу ее наследнику⁴². 30 декабря 1740 г. новая правительница России Анна Леопольдовна пожаловала ему «к прежнему его окладу с генваря месяца 1741 году вдобавок по 500 руб.»⁴³.

С этим окладом Л. Мадонис перешел в новое царствование⁴⁴ и к коронации Елизаветы Петровны вместе с Домеником Далолио «компоновал музыку» к некоторым ариям и исполнял ее в коронационной опере «Милосердие Титово», представленной в Москве в мае 1742 г.⁴⁵. Вскоре после коронации Л. Мадонис обратился к императрице Елизавете Петровне с письмом, которое, как нам кажется, может ответить на важный вопрос: была ли Елизавета чем-то лично обязана Луиджи Мадонису?

В письме к императрице Мадонис пишет, что его ангажемент закончился в феврале прошлого (т.е. 1741-го) года, и он «намеревался просить об отставке», продолжая: «тем не менее, я не смог не приехать в Москву, чтобы продолжать служить Вам на всех празднествах, посвященных счастливой коронации Вашего Императорского Величества». Далее Мадонис сообщал, что он должен разным лицам 3400 руб. (сумма по тем временам колоссальная) и просил дать ему ангажемент на шесть лет (вероятно, на тот же срок, который длился и прежний с 1735 г.), чтобы он смог расплатиться. Заканчивал свое письмо Мадонис почти мольбою: «Я обещаю служить со всевозможным старанием и усердием. И буду работать изо всех сил, чтобы оказаться достойным войти в общество Ваших верных слуг»⁴⁶.

В первых строках письма Мадонис явно лукавил, так как получил от прежней правительницы оклад на 1741 г. со значительной прибавкой и, имея такой огромный долг, уехать из России не мог. Но, главное, в письме нет ни слова о жене Наталье Петровне, что может свидетельствовать о том, что он еще не был на ней женат и не имел отношения к участию в перевороте, а, стало быть, императрица не была ему ничем обязана.

Судя по тому, что в «Ведомости» 18 сентября 1742 г. имя Л. Мадониса присутствует с прежним окладом⁴⁷, его просьба об ангажементе была удовлетворена. В марте 1747 г. Л. Мадонис выписал из родного города Венеции «италианца, конторского служителя Иосифа Ланде для услужения»⁴⁸; может быть, он хотел навести порядок в фамильных финансовых делах (в марте 1746 г.⁴⁹ умер в Петербурге его родственник Антонио Мадонис), быть может, для переписки нот своих музыкальных сочинений – точно неизвестно. Но в декабре 1747 г. Мадонис подал императрице челобитную: «Служу я, низайший, Вашему Императорскому Величеству со всякою верностию и ревностию уже тому двенадцать лет, и во все оное время в моем здоровье слабо находился, а паче всего ныне, около двух лет, оное мое здоровье весьма ослабилось, так что вижу себя принужден для излечения во отечество мое в Италию возвратитца. И хотя во всем оном времени определенное от щедрот Вашего Императорского Величества жалованье получал, но точию для содержания с бедною моею фамилиею принужден был означенное жалованье издерживать, так что ныне не только, чем путь воспрять имею, но и долгов своих заплатить нечем»⁵⁰. В заключение Мадонис просил: «<...> к жалованью прибавкою и рангом наградить; и на восемь лет со мною вновь заключить контракт». Эта челобитная, подписанная Л. Мадонисом «декабря “ ” дня 1747 года», значилась к подаче императрице только в декабре 1748 г. за № 183. Какова была резолюция – неизвестно. В 1748 г. двор отправлялся в Москву, и Л. Мадонис значился в списке «Итальянской компании», назначенной к отправлению⁵¹.

Из дел Коллегии иностранных дел выяснилось, что Мадонис обращался за протекцией к венецианскому послу, и в октябре 1748 г. в собрании КИД обсуждали: «<...> по причине заступления венецианского посла об отпуске виртуоза Мадониса»⁵². Но в Италию его не отпустили (вероятно, уже тогда были видны признаки его болезни, при этом он имел долги, и, стало быть, оставлял их на жену с детьми, а по закону иностранцев с долгами из России не выпускали). Однако ходатайство венецианского посла о своем земляке могло благоприятным образом сказаться на положении Мадониса: так в марте 1750 г. императрица сделала «прибавку» к его семейному бюджету, указав: «музыканта Людвиха Мадониса жене Наталье Петровой дочери давать из соляной суммы, сверх определенного мужу ее жалованья, по шести сот рублей на год по смерти ее»⁵³.

В мае 1751 г. Л. Мадонис получил разрешение отправить сына от первого брака Жана Баптиста, которому исполнилось 14 лет, в Италию⁵⁴.

29 июня 1755 г. жена Мадониса Наталья Петровна умерла, а жалование, которое по день смерти ей причиталось, выдано Мадонису «для содержания общих детей их»⁵⁵. С 28 июля 1755 г. Л. Мадонису отдали в прибавку к 1550 рублям – «оставшей оклад жены ево по 600 руб.»⁵⁶.

В 1757 г. указом Придворной конторы было определено: «канцерт мейстеру Мадонису за его долговременную службу к получаемому им окладу к 1550 руб. по 450 руб., что учинить по 2000 руб., производить с начала года»⁵⁷.

В мае 1759 г. главный администратор «Италианской компании» Рамбур требовал прибавить к ее штату еще несколько солдат, в том числе «для сохранения сумасшедшаго италианской компании канцерт мейстера Мадониса»⁵⁸. В июне 1759 г. по требованию Придворной конторы жалование Мадониса выдавать велено Марьяне Далолио (дочери Антонио Мадониса и жене виолончелиста Джузеппе) «на содержание той компании канцерт мейстера Мадониса (которой находится в безумстве) с детьми и людьми ево»⁵⁹ (т.е. она опекала больного родственника и его детей). Из Штата придворного оркестра Луиджи Мадониса вывел взшедший на престол Петр III указом 27 декабря 1761 г.⁶⁰

Так из необходимости и желания внести в составляемый Именной указатель как можно более точные сведения о персонажах, присутствующих в пяти книгах «Документальной хроники», невольно получилось краткое «жизнеописание в России итальянского музыканта Луиджи Мадониса», которое, может быть, в дальнейшем позволит расширить его биографию.

Что касается музыкантов Далолио, вскоре после их приезда в Россию имя Якова пропадает из списков придворных музыкантов (вероятно, он умер). В документах 1760 г. появилось имя Антонио – четвертого брата Далолио, также музыканта, оставшегося в Италии и занявшего место своего брата Доменико в музыкальной капелле базилики Святого Антония в Падуе⁶¹ (он помогал ангажировать в Россию музыкантов и художников⁶²). В 1764 г. оба брата Далолио с семьями покинули Россию и отправились в Италию. Возвращаясь на родину, Доменико умер в Нарве, где и был похоронен⁶³.

Выше мы «воссоединили» факты биографии персонажей «Документальной хроники» – Мадонисов и Далолио. Теперь мы должны сказать и о тех, кого мы «разъединили». В Именном указателе в I-м и

II-м Разделах присутствуют представители двух итальянских потомственных актерских семей Сакко (Сакки). В обеих одним из главных лиц являлся артист по имени Антонио Джиованни Сакко (Сак). Первый – приезжал в Россию с труппой комедии дель арте во времена Анны Иоанновны (1734–1735) и прославился впоследствии как лучший исполнитель роли Труффальдино (став любимым актером драматургов К. Гольдони и К. Гоцци)⁶⁴. Второй – приехал с труппой комической оперы Дж. Локателли (1757–1761), в которой являлся ведущим танцовщиком и балетмейстером⁶⁵. До выхода в свет нашей «Хроники», где в разных книгах были опубликованы новые документы об этих труппах и ее участниках, многие историки объединяли этих двух разных итальянских актеров XVIII в. в одно лицо.

Материал в пяти книгах «Документальной хроники» расположен по разделам и рубрикам, относящимся к разным сторонам функционирования и организации театральных представлений, начиная от строительства зданий театров, оборудования в них зрительных залов и сцен, изготовления декораций и костюмов и кончая «довольством» исполнителей («столование» некоторых во время свадеб, а также оплату похорон). В зависимости от этого, в текстах документов присутствуют и специфические термины и названия не только явлений и предметов, но и профессий. На первый взгляд (из Именного указателя) может показаться, что они совершенно не имели отношения к театру. Упоминаемые: «купчины», «комисары», «ведавшие казенными лошадьми», «охтинские плотники», столяры, жестянщики, стекольщики, маляры, краскотеры, портные, сапожники, прачки, солдаты, капралы, подпоручики, «тередорщики», корректоры и «факторы» типографии, разносчики и проч., не говоря уже о большом количестве живописных мастеров разного уровня, включая и иконописцев. Но все они так или иначе работали для того, чтобы состоялось главное театральное событие – спектакль. И именно так «заморское зрелище» – театр – проникал в умы и души широких слоев русского общества. Для названий профессий, зафиксированных в документах языком эпохи, мы не всегда могли найти современный аналог, и порой оставляли их на разумение читателя в том виде, как и было записано у грамотеев того времени.

Для автора-составителя Именного указателя выростала подчас в неразрешимую проблему передача и написание имен собственных, а более всего, иностранных имен и фамилий, учитывая их транскрипцию. Огромный корпус служителей разных контор и частных людей

России указанных десятилетий не только представлял собой разнородную массу по уровню грамотности и образования, но и сами «грамотность» и «образование» представляли собой нечто достаточно вольное, не скованное правилами, бессистемное, не устоявшееся и развивающееся. Поэтому во многих случаях приводится несколько вариантов написания фамилий и имен иностранных персонажей, упоминаемых в документах. Там, где находились подписи их на иностранном языке, мы поместили таковые в круглые скобки в конце сведений о данном персонаже.

При этом нужно отметить, что и многие иноземцы не отличались особой грамотностью, так, например, муж и жена кукольника Сеннони свою фамилию пишут по-разному: «Sanoni» и «Zenoni»; или «эквilibрист» Саргер в один из приездов в Россию записался как: «Иоган Франц Саргер», а позже: «Франц Антон Саргер» (так что просим читателя не удивляться).

Теперь скажем собственно об Именном указателе. Он состоит из двух разделов: в I-й Раздел вошли все персонажи первых трех книг «Документальной хроники» – **ТЖ. 1, ТЖ. 2/1, ТЖ. 2/2**, вобравшие документы, относящиеся, в основном, к 1730–1740-м гг. Во II-й Раздел вошли персонажи двух книг «Документальной хроники» – **ТЖ. 3/1, ТЖ. 3/2**, из документов за 1750-е гг. В пяти книгах Хроники более пяти тысяч документов; в Именном указателе 5550 персонажей. А в результате автор-составитель считает: вот теперь бы только и начать...

¹ «Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730–1740. Вып. 1 / Составитель, автор вступительной статьи и комментариев Л.М. Старикова. М., 1996. 752 с. 230 илл. (385 документов); далее – **ТЖ. 1**.

«Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1 / Составитель, автор вступительной статьи и комментариев Л. М. Старикова. М., 2003. 863 с. 131 илл. (741 документ); далее – **ТЖ. 2/1**.

«Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750. Вып. 2. Ч. 2 / Составитель, автор вступительной статьи и комментариев Л.М. Старикова. М., 2005. 631 с. 120 илл. (1024 документа); далее – **ТЖ. 2/2**.

- «Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1751–1761. Вып. 3. Кн. 1 / Составитель, автор вступительной статьи и комментариев Л. М. Старикова. М., 2011. 877 с., илл. (1557 документов); далее – **ТЖ. 3/1.**
- «Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1751–1761. Вып. 3. Кн. 2 / Составитель, автор вступительной статьи и комментариев Л. М. Старикова. М., 2022. 688 с., илл. (900 документов); далее – **ТЖ. 3/2.**
- ² *Старикова Л.М.* Первая труппа русского профессионального театра // *Вопросы театра*, 1987, № 11. С. 273–283.
- ³ СРП XVIII, В. 3. С. 221–223.
- ⁴ Там же. С. 221.
- ⁵ АВПРИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 3099. Л. 1. Публикуется впервые.
- ⁶ **ТЖ. 1.** С. 381, № 233, 234/а.
- ⁷ Что подтверждает «Штат русского театра» см.: Штелин Я. К истории театра в России // **ТЖ. 1.** С. 602.
- ⁸ **ТЖ. 3/2.** С. 651–653. № 891.
- ⁹ *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935. С. 79–80.
- ¹⁰ **ТЖ. 1.** С. 148. № 21/а, б.
- ¹¹ Там же. С. 204. № 83.
- ¹² Там же. С. 204–205. № 85.
- ¹³ *Штелин Я.* Известия о музыке в России // *Малиновский К.В.* Записки и письма Якоба Штелина о театре, музыке и балете в России. СПб., ММХV (2015). С. 205.
- ¹⁴ *Гозенпуд А.А.* Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. Л., 1959. С. 30.
- ¹⁵ **ТЖ. 1.** С. 204–205. № 85.
- ¹⁶ Там же. С. 209. № 91.
- ¹⁷ Там же. С. 221. № 109.
- ¹⁸ **ТЖ. 2/1.** С. 339. № 319.
- ¹⁹ **ТЖ. 1.** С. 299–300. № 154. В Указе о выдаче итальянцам жалованья в мае 1735 г., вскоре после их приезда, фамилии их не указаны: см. Там же. **1.** С. 262. № 137.
- ²⁰ *Fornari G.* Madonis Luidgi // *Dizioonario biografico degli italiani.* Roma, Istituto della Enciclopedia italiana. Т. 67. 2006; *Stefani G.* Uno scenografo e un impresario: il contratto Madonis-Bellavite al teatro Sant’Angelo di Venezia (1724) // «*Drammaturgia*», XVIII, n.s., 2021, p. 435–461. Благодарю за указание этих сведений М. Феррацци.

- ²¹ **ТЖ. 2/1.** С. 61. № 4.
- ²² Там же. С. 220. № 238.
- ²³ Там же. С. 221. № 238.
- ²⁴ Там же. С. 220. № 238.
- ²⁵ *Бутир Л.М.* Мадонис // ЭС МП. Кн. 2. СПб., 1998. С. 159–160.
- ²⁶ *Mooser R.-A.* Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siecle. Geneve, 1945. Т. 1. Р. 101–105.
- ²⁷ *Бутир Л.М.* Указ. соч. С. 160.
- ²⁸ *Mooser R.-A.* Ibid. Р. 103.
- ²⁹ *Моозер* делает ссылку на ЧОИДР. 1860. Кн. 3. С. 52–54. Документ этот находится и в нашей «Документальной хронике», см.: **ТЖ. 3/1.** С. 472–473. № 1087/а.
- ³⁰ *Mooser R.-A.* Ibid. Р. 103.
- ³¹ *Штелин Я.* Музыкальные известия из России, набросанные по просьбе иностранного друга... // *Малиновский К.В.* Указ. соч. С. 294.
- ³² *Mooser R.-A.* Ibid.
- ³³ **ТЖ. 3/1.** С. 355. № 945/а, б; С. 359–360. № 953/г.
- ³⁴ *Selfridge-Field Eleanor.* The Teatro Sant'Angelo: Cradle of Fledgling Opera Troupes, Musicologica Brunensia 53 / 2018 / Supplementum. Благодарю за указание данных сведений М. Ферраци.
- ³⁵ **ТЖ. 2/1.** С. 322–323. № 305.
- ³⁶ См. примеч. 46.
- ³⁷ См. примеч. 19.
- ³⁸ **ТЖ. 1.** С. 224. № 112; С.307. № 165.
- ³⁹ Там же. С. 329–331. № 189.
- ⁴⁰ *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Театр в России при императрице Анне Иоанновне. СПб., 1914. С. 78.
- ⁴¹ **ТЖ. 1.** С. 228. № 112.
- ⁴² *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Указ. соч. С. 85.
- ⁴³ РГАДА. Ф. 355. Оп. 1. Д. 130. Л. 51. Публикуется впервые.
- ⁴⁴ **ТЖ. 2/1.** С. 202. № 225/б; С. 216–217. № 238.
- ⁴⁵ Там же. С. 61. № 4.
- ⁴⁶ Там же. С. 315. № 234.
- ⁴⁷ Там же. С. 217. № 238.
- ⁴⁸ Там же. С. 302. № 296.
- ⁴⁹ **ТЖ. 3/1.** С. 474. № 1087/а.
- ⁵⁰ **ТЖ. 2/1.** С. 339–342. № 319.
- ⁵¹ Там же. С. 323. № 305.

- ⁵² АВПРИ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 1471 (1748–1749 гг.). Л. 38об.–39. Публикуется впервые.
- ⁵³ **ТЖ. 2/1.** С. 357. № 332.
- ⁵⁴ См. примеч. 33.
- ⁵⁵ **ТЖ. 3/1.** С. 424. № 1043.
- ⁵⁶ Там же. С. 473. № 1087/а.
- ⁵⁷ Там же. С. 475. № 1087/в.
- ⁵⁸ Там же. С. 4987. № 1133.
- ⁵⁹ Там же. С. 503–504. № 1141.
- ⁶⁰ Там же. С. 541–542. № 1193.
- ⁶¹ *Ferrazzi M.* Musicisti padovani nella Russia del Settecento. I fratelli Dall'Oglio, in «Russica Romana», vol. VIII (2001) (In ricordo di Michele Colucci – I), Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2003, p. 103–119.
- ⁶² **ТЖ. 3/1.** С. 529–530, № 1179.
- ⁶³ *Штелин Я.* Мемуары о музыке в России // *Малиновский К.В.* Указ. соч. С. 319.
- ⁶⁴ См.: **ТЖ. 1.** С. 28, 259–260, № 133; С. 273, 276, 277, 279, № 150.
- ⁶⁵ См.: **ТЖ. 3/1.** С. 304–305, № 902; С. 327, № 921; С. 496, № 1129; С. 506, № 1145; С. 519–520, № 1168; С. 522, № 1169; С. 539–541, № 1191; С. 550–554, № 1206–1208; С. 663, № 1350; С. 685–686, № 1377; **ТЖ. 3/2.** С. 287, № 349; С. 288, № 352.

К истории неосуществленных совместных проектов Всеволода Мейерхольда и Сергея Прокофьева*

Эпизод 1

Творческие и личные отношения между Прокофьевым и Мейерхольдом хорошо документированы и изучены. Их совместные проекты, ни один из которых не был завершён в результате различных, зачастую драматических, а то и трагических обстоятельств, известны и подробно описаны: оперы «Любовь к трём апельсинам», «Игрок» и «Семён Котко», балет «Стальной скок», драматические спектакли «Клоп» и «Удел человеческий», наконец, Всесоюзный парад физкультурников 1939-го г.

Осенью 1933 г. Мейерхольд приехал в Париж проездом из Виши, где находился на лечении. 25 сентября Илья Эренбург отправил ему письмо:

*Дорогой ВЭ,
я говорил Мальро о возможности того, что Вы займетесь его Condition humaine (Китай). Он был очень рад, т. к. знает Ваш театр и ценит его. М. б. Вы успеете еще повидаться с ним до отъезда? Позвоните мне. Когда мы увидимся?!*

Роман Андре Мальро (1901–1976) *La Condition Humaine* с января по июнь 1933-го публиковался в видном литературном журнале *La Nouvelle Revue Française* (издательства NRF-Gallimard), но сам Мейерхольд оценить книгу в оригинале, конечно, не смог бы. О парижской литературной сенсации он скорее всего узнал как раз от Эренбурга, который сразу по завершении публикации весьма прозорливо начал продвигать имя Мальро в первые ряды советской «табели о рангах» современной западной литературы. Гонкуровская премия была присуждена книге лишь в конце года. Но еще до этого события статья Эренбурга «Андрэ Мальро», опубликованная в июне 1933 г. в цикле статей о современной Франции в «Литературной газете»², сыграла огромную роль в популяризации творчества молодого писателя в СССР и была высоко оценена им самим. А 8 декабря Эренбург опубликовал в «Известиях» информацию о присвоении роману Мальро почетной премии, дополнявшуюся важной новостью советской культурной жизни:

Этот роман – одно из лучших достижений революционной литературы. Консервативная академия Гонкуров была принуждена признать художественную мощь и правду писателя, связавшего свою судьбу с судьбой пролетариата. <...> В настоящее время Мальро работает совместно с Мейерхольдом над инсценировкой «Условий человеческого существования» для московского театра им. Мейерхольда³.

Эренбург водил знакомство с Мальро с 1921 г. и возобновил его в 1932-м на приеме по поводу приезда в Париж Евгения Замятина. В библиотеке Эренбурга сохранился экземпляр *La Condition Humaine*

* Статья написана на дополненных и переработанных материалах глав монографии: *Раку Марина*. Время Сергея Прокофьева. Драматический театр: музыка, люди, спектакли, замыслы. М.: Слово/Slovo, 2022.



П.П. Кончаловский.
Портрет С.С. Прокофьева. 1934.
Фрагмент

с дарственной надписью автора, помеченной 1933-м г.⁴. В свою очередь к 1930-му восстановились отношения Мейерхольда и Эренбурга, прерванные в 1924 г. из-за протеста Эренбурга против инсценировки романа «Трест Д.Е.», осуществленной без его ведома. Во время парижских гастролей ГосТИМа на спектакле «Ревизор» Эренбург пришел за кулисы, и примирение состоялось.

Таким образом, можно предположить, что сама идея обращения к роману Мальро была инспирирована Эренбургом с его широчайшей литературной осведомленностью и несомненным вкусом. Организованная им встреча французского писателя с советским режиссером вряд ли вообще могла состояться без него – для подобного знакомства нужен был не только посредник, но и переводчик. Беатрис Пикон-Валлен убеждена: «Они безусловно встретились...»⁵. Об этом свидетельствует тот факт, что уже в начале ноября Мейерхольд обнародовал планы постановки романа Мальро, на что указывает Наталия Савкина: «Впервые Мейерхольд назвал “Условия человеческого существования” никому не известного А. Мальро на партийной чистке в его театре в начале ноября 1933 г. Партчистки проходили тогда во всех ячейках предприятий искусств. Газета “Советское искусство” их добросовестно отражала. <...> В той же газете от 2 ноября 1933 г. № 50 (157) в статье под названием “Мейерхольд на чистке” среди планов режиссера названы “...пьеса французского радикального писателя Андре Мальро о коммунистическом движении в Китае и новая пьеса Безыменского”. <...>. Статья в “Советском искусстве”

сообщает также, что инсценировку романа совместно с Мейерхольдом делает автор»⁶.

Безыменский пьесу так и не написал, а вот работа над инсценировкой Мальро была начата. Уже в начале ноября режиссер подключил к ней гастролировавшего в СССР Сергея Прокофьева. Именно перед упомянутым выступлением Мейерхольда – 30 октября – Зинаида Райх отправила композитору, приехавшему в Москву, примечательное письмо, характеризующее ситуацию в театре:

Дорогой Сергей Сергеевич!

Мы сейчас совсем вне «светской» жизни, ибо с 27 в нашем театре началась «чистка», что создает особую атмосферу.

Даже такие безгрешные праведники вроде моего возлюбленного – Всеволода вышибаются из ритма рабочей жизни и начинают волноваться. В основе этого волнения лежит, конечно, боязнь потерять в своей авторитетности какие-то любимые звенья. Тем более, что эта чистка имеет целью проверки коммунистов в их практической работе на производстве. Кроме того, Мейерхольд, как всегда еще имеет «стан врагов!» – Какими они дальнобойными и танками вооружены – неизвестно! –

— Посему мы замкнулись в этом только интересе и даже не пошли на Ваш концерт и не зовем Вас к себе ни в гости, ни «попросту без затей».

*Но зная уже Ваше нежное сердце под суровой оболочкой – я знаю Вы нас **поймете** и **простите**.*

Буду звонить Вам 31 вечером или 1 утром.

Всеволод Вас целует, я приветствую!

Зинаида Райх-Мейерхольд.

[Приписка на полях:] Завтра 31 – чистка, наконец, самого мастера Мейерхольда⁷.

Как станет ясно из дальнейшего, телефонный разговор «31 вечером или 1 утром» с композитором имел своим продолжением проект совместной работы Мейерхольда и Прокофьева над инсценировкой романа Мальро.

Имя французского писателя оказывалось определенным козырем в игре Мейерхольда против «стана врагов». И его использование в этом качестве стало возможным именно благодаря тому, что оно в этот момент усиленно рекламировалось в советской прессе – как видим, он отнюдь не был «никому не известным». Напротив, интерес к фигуре представителя «левой» западной интеллигенции в СССР к этому моменту был

очень велик⁸. Уже в 1933 г. небольшой фрагмент из книги *La Condition Humaine* в переводе Н. Габинского появился в журнале «Интернациональная литература»⁹. В предисловии к этой публикации о писателе говорилось в превосходных тонах:

*Андрэ Мальро, автор «Победителей» и «Королевского пути» показал себя одним из наиболее своеобразных и даровитых писателей молодого поколения*¹⁰.

Попытки переводов предпринимались и позже¹¹. Весной 1934 г. в журнале «Знамя» был опубликован небольшой отрывок, открывавшийся предисловием: «<...> Андрэ Мальро – один из талантливейших писателей современного Запада <...>¹². Его автор – искусствовед Тихон Сорокин, бывший товарищ Эренбурга по парижской эмиграции, ставший мужем первой жены писателя, переводчицы Екатерины Шмидт, а также прототипом одного из главных героев романа «Хулио Хуренито». Сорокин выполнял заказ, не владея уверенно ремеслом перевода, и вне всякого сомнения, прибегал к советам Е. Шмидт.

Итак, Мальро в художественных кругах СССР стал персоной, с нетерпением ожидаемой. Получение Гонкуровской премии закрепило за писателем репутацию новой звезды французской литературы. Встреча российской общественности с Мальро, состоявшаяся на Первом съезде советских писателей в августе 1934 г., готовилась загодя. Именно Илья Эренбург, «неутомимый франко-советский связной»¹³ выступил инициатором его приглашения. Приезд Мальро сыграл роль литературной сенсации. А выступление на съезде произвело огромное впечатление. Смысл сказанного даже и в переводе для многих делегатов остался туманным, но красота речи и темперамент докладчика буквально гипнотизировали.

Уже в Ленинграде в июле 1934-го (во время своей первой остановки в СССР) Мальро получил предложение о публикации романа *La Condition Humaine* от ленинградского издательства «Время». Писатель ответил согласием. В газете «Литературный Ленинград» появилась заметка, анонсировавшая будущее издание его книги¹⁴. Работу должен был сделать один из лучших переводчиков своего поколения Адриан Франковский. Приехав в Москву, писатель дал согласие на публикацию романа в журнале «Молодая гвардия»¹⁵.

В Москве планы экранизации романа начал обсуждать с Мальро Сергей Эйзенштейн. Знакомство с писателем, описанное самим



З.Н. Райх и В.Э. Мейерхольд за границей. 1930-е

режиссером, произошло в Париже весной 1930-го¹⁶. Договор от 8 августа 1934 г. был заключен Мальро со студией «Межрабпомфильм». Однако, вопреки устойчиво бытующей до сих пор версии, в нем Эйзенштейн числился не режиссером, а консультантом по созданию «чисто производственного сценария, готового к пуску в производство»: фильм же должен был снимать молодой дебютант Альберт Гендельштейн¹⁷. В конце лета 1934 г. в Крыму Эйзенштейн и Мальро засели за написание сценария.

Как известно, фильм не был снят. Не был выполнен и договор с ленинградским издательством «Время», так как вскоре его слили с Государственным издательством художественной литературы (ГИХЛ). Все же в 1934 году перевод был осуществлен уже для ГИХЛ другой известной переводчицей французской литературы Ниной Бернер-Яковлевой¹⁸, а в 1936 г. верстка с внесенными правками находилась на предпечатной подготовке в технической редакции издательства¹⁹. К ней даже было написано редакторское предисловие. Обстоятельства, по которым книга тогда не вышла, неясны.

И все же в 1935 г. роман был напечатан в журнале «Молодая гвардия»²⁰. Этот перевод под названием «Условия человеческого существования» остался единственной полной публикацией книги Мальро на русском языке. Его осуществил художественный и литературный



Андре Мальро

критик Сергей Ромов. Новые издания *La Condition Humaine* на русском языке не появились вплоть до нашего времени – лишь в 1980-х отрывок из шестой части (эпизоды в тюрьме) был воспроизведен в сборнике фрагментов избранных художественно-публицистических сочинений писателя в переводе Ирины Кузнецовой под названием «Удел человеческий»²¹. Журнал же «Молодая гвардия» 1935 года с текстом перевода Ромова к нашему времени стал библиографической редкостью. Все это сделало знаменитый роман Мальро, входящий сегодня в различные списки шедевров мировой литературы (от ста до десяти, но почти неизменно в десятку или пятерку!), практически недоступным для русского читателя.

Мало известно и о небезынтересной персоне его переводчика – Сергея Ромова (Соломоне Роффмане, 1883–1939). Французский язык он совершенствовал в годы парижской эмиграции. В 1920-м в издательстве *Cible* впервые на французском языке вышла в его переводе поэма А. Блока «Двенадцать» (с рисунками Михаила Ларионова). В качестве искусствоведа Serge Romoff стал заметным деятелем французского авангарда. В переписке 1925 г. Эрэнбург характеризует его как человека с «огромными» связями²². Круг общения Ромова был, по-видимому, весьма широк. Так, именно он организовывал прием в честь прибытия Маяковского в Париж в 1922 г. Вернувшись в СССР в начале 1930-х, Ромов продолжил активную пропаганду дадаизма и сюрреализма, которой, конечно же, отведен был короткий срок.

Итак, в распоряжении Мейерхольда оказался лишь один полный изданный перевод романа, который он собирался инсценировать. С Ромовым он был знаком: в 1920-х тот хвалебно отзывался во французской прессе о спектаклях ГосТИМа²³, подготавливая тем самым общественное мнение к приезду театра. В Москве же, по приглашению режиссера, посещал его постановки. Руководитель театра проявлял особую предупредительность к парижскому журналисту с «огромными связями»:

Уважаемый Сергей Матвеевич,

в любой день, когда идет «Командарм 2», приходите в театр (спросите в кассе, дано распоряжение), и Вас посадят хорошо.

И на другие спектакли «Милости просим».

В день спектакля все же позвоните мне 3-04-11.

Во избежание недоразумения еще раз сообщу в кассу о Вас, напомину.

Я Вас на премьеру включил в список приглашенных.

Не знаю, что случилось, что Вы не получили приглашение.

Удручен. Надо повидаться.

С приветом В. Мейерхольд²⁴.

Зная самого Ромова, Мейерхольд не мог не познакомиться с его работой над Мальро. Во-первых, он обычно досконально готовился к постановкам, прибегая к услугам своих театральных помощников, собиравших материалы на заданную тему. Во-вторых, не владел свободно французским – следовательно, должен был воспользоваться единственной возможностью оценить этот текст. В-третьих, косвенным свидетельством его ознакомления с изданной по-русски книгой Мальро является интерес к переводу так и не изданному – подготовленному Н. Бернер-Яковлевой для ГИХЛ: в бумагах тогдашнего литературного помощника Мейерхольда Александра Gladкова сохранилось письмо Мейерхольда в ГИХЛ с просьбой о получении контрольного экземпляра русского перевода романа А. Мальро «Условия человеческого существования» от 19 августа 1935 г.²⁵

Архивы сохранили любопытный эпизод: сразу вслед за выходом версии С. Ромова в 1935 г. в Союзе писателей рассматривалось «конфликтное дело Н.Г. Бернер-Яковлевой и С.М. Ромова о переводе А. Мальро «Условия человеческого существования»²⁶. Известная переводчица подала иск о плагиате. Согласно материалам дела, издательство ГИХЛ пригласило Ромова в качестве редактора текста Яковлевой, чтобы исправить недочеты текста. В результате роман впервые появился



И.Г. Эренбург

в журнале «Молодая гвардия» как «авторизованный перевод С. Ромова», сам же обвиняемый утверждал, что при сдаче книги в редакцию он указал себя в качестве редактора, а не переводчика, в свет же публикация появилась с другой формулировкой. Расследование запутанного дела экспертами закончилось не в пользу Ромова. Кроме того, они указывали на ряд неудачных мест в его варианте, находя его неудовлетворительным, он же в свою очередь называл таковым текст Яковлевой. В ходе разбирательства Ромов упомянул о том, что Мейерхольд крайне негативно отзывался о работе Яковлевой. А свое преимущество перед ней усматривал в том, что Мальро обратился с этой книгой именно к нему, он же из-за занятости передал заказ Яковлевой.

В любом случае перевод, вышедший под именем Ромова, по мнению Савкиной, «никак нельзя признать удачным, встречаются даже погрешности против русского языка»²⁷. По-видимому, Мейерхольд сравнивал имеющиеся тексты в поисках лучшего, но ни на одном из двух завершенных не остановился. Гладков позже вспоминал о его намерении сделать заказ Эренбургу²⁸, который уже перевел роман Мальро «Годы презрения», опубликованный в журнале «Знамя» за 1935 год (№ 8).

Если начало работы над инсценировкой можно условно датировать вероятной встречей Мейерхольда с Мальро в Париже или же объявлением о ней режиссера во время «чистки» в ГосТИМе, то сроки и обстоятельства ее завершения неясны. Газета «Правда» от 30 августа 1934 г. сообщала, что Эренбург «драматически переработал» роман для

ГосТИМа. Однако договор Эренбурга с ГосТИМом, равно как и следы работы писателя над инсценировкой или переводом романа, до сих пор в архивах не обнаружены.

О том, что Мейерхольд весной 1936 г. еще не отбросил мысль инсценировать роман, вновь свидетельствовал Гладков²⁹. То, что к этому времени ни кинематографические, ни театральные виды на «Удел человеческий» в СССР еще не были оставлены и, по-видимому, по-прежнему были связаны с участием Эренбурга, подтверждает его телеграмма 29 февраля 1936 года из Парижа в Москву:

*мальро выехал москву театральным кино делам придет третьего предупредите эйзенштейна мейерхольда других встретите вокзале шубой*³⁰.

Самим же Мальро как исключительно своеобразной личностью, персонажем с авантюрной биографией режиссер интересовался и позже: «В конце декабря 1937 года, в самый пик развернутой против Мейерхольда кампании, в период острых дискуссий между ним и актерами по поводу опубликованной в “Правде” статьи “Чужой театр”, в которой его театру выносился окончательный приговор, режиссер говорит о своем намерении написать вместе с Зинаидой Райх пьесу об Андре Мальро – “Инкубатор счастливых людей”»³¹. Проект «пьесы об Андре Мальро», по-видимому, отменял постановку «пьесы по роману Мальро».

Попробуем дать хотя бы общее представление о произведении, так и не нашедшем своего читателя в России. Название романа Мальро, отсылающее к «Мыслям» Паскаля, стало центральным понятием его творчества. «Таинство человеческого удела» неотступно занимало воображение писателя:

*В людях меня интересует удел человеческий: в великом человеке – природа его величия и те способы, какими он величия добился, в святом – характер его святости («Антимемуары»)*³².

По-видимому, роман «Удел человеческий» был призван воплотить его любимую мысль, которую он варьировал в разных своих сочинениях и выступлениях:

*Каждый из нас ощущает, что святой, мудрец, герой воплощает победу над уделом человеческим («Голоса безмолвия»)*³³.

В речи на присуждении ему Гонкуровской премии (7 декабря 1933 г.) Мальро сказал:

В своем романе я пытался дать несколько образов человеческого величия. Эти образы я разыскал среди китайских коммунистов, замученных палачами и брошенных в котлы с кипящей нефтью. Ради этих мертвецов я писал свой роман³⁴.

Действие романа Мальро начинается во время революции в Шанхае в 1927 г. После захвата города лидер Гоминьдана Чан-Кай-ши начинает уничтожение восставших, получившее название «шанхайской резни». В центре романа – судьба коммунистов, оказавшихся в безвыходной ситуации, и проблема экзистенциального выбора человека перед лицом смерти. В кратком изложении события многонаселенного повествования таковы.

Часть 1: 21 марта 1927

Готовясь к восстанию в Шанхае, группа под руководством китайского марксиста Кио и русского революционера, представителя Коминтерна Катова пытается добыть оружие. Инициативу берет на себя студент Чен. Его любимый профессор, Жизор, отец Кио, является «серым кардиналом» готовящегося выступления. Мудрец, проповедующий марксизм, и куритель опиума, он имеет огромное влияние на молодых революционеров. Чен – один из них. Он совершает первое в жизни убийство, зарезав спящего торговца оружием, чтобы завладеть документами на его находящийся в порту товар. Кио и Катов при поддержке сочувствующего подпольщикам барона Клапика забирают оружие с корабля.

Часть 2:

Уже на следующий день происходит восстание, в котором революционеры легко побеждают, благодаря поддержке населения.

Капиталист Ферраль, директор промышленной концессии в Китае, убеждает ее членов помочь генералу Чан-Кай-Ши, который готовит штурм города, чтобы присоединиться к восставшим. В союзе с генералом он видит единственное спасение своего дела.

Действительно, одержав победу при помощи иностранной концессии, Чан-Кай-Ши внезапно начинает преследование коммунистов, следуя своей договоренности с Ферралем.

Часть 3:

Кио выбирается из города, чтобы выйти на связь с Коминтерном для консультации о дальнейших действиях, но советские товарищи



С.М. Ромов

объявляют о невмешательстве Москвы в китайские события и предлагают отказаться от нового выступления. Он возвращается в растерянности, не зная, что предпринять.

В это время Чен, уверовавший в неизбежность терроризма, обдумывает убийство Чан-Кай-ши.

Часть 4:

В разгар репрессий барон Клапик узнает, что он и Кио разыскиваются полицией. Предупредив Кио, он назначает ему вечером встречу, чтобы вместе бежать.

Покушение Чена на генерала Чан-Кай-ши срывается. Он осознает, что его цель осуществима только в результате атаки смертника и идет на это, бросившись под колеса машины диктатора. Однако его жертва напрасна: бронированная машина, под колесами которой Чен гибнет, уезжает не поврежденной.

Часть 5:

Кио со своей женой Мэй пытаются найти барона Клапика, который не пришел на назначенное место. Они обнаруживают его в игорном доме, где он оказался, чтобы добыть денег, необходимых для отъезда. Однако охваченный азартом, Клапик забывает о цели своего прихода и планах бегства с Кио и Мэй, отмахиваясь от них.



А. Мальро и Б.Л. Пастернак в гостях у В.Э. Мейерхольда

На улице Кио хватает полиция. Узнав об этом от профессора Жизора, Клапик, охваченный раскаянием, пытается освободить Кио через дружески настроенного к барону шефа полиции.

К подпольной группе Катова присоединяется бельгиец Хеммельрих, желающий отомстить новым властям за жестокое убийство своей семьи. Однако вскоре Катова арестуют, Хеммельриху же удастся бежать.

Часть 6:

Группа революционеров заключена в тюрьму. У Кио и Катова при себе спрятаны капсулы с цианидом. Желая избежать предстоящих истязаний, Кио принимает яд. Катов же, видя страх и отчаяние молодых товарищей по камере, отдает им свою ампулу и бесстрашно встречает мучителей.

Пытаясь ходатайствовать за Кио перед шефом полиции, барон Клапик получает отказ и предупреждение, что его самого скоро схватят за посредничество в добыче оружия для повстанцев. Высокопоставленный приятель дает ему два дня на то, чтобы скрыться. Барон тайно отплывает в Европу.

Часть 7:

Потерявший свой бизнес в Китае Ферраль уезжает в Париж.

Спасшаяся Мэй едет в Японию к Жизору, отцу своего погибшего мужа. Художник Кама, у которого живет профессор, приглашен преподавать

в Москву. Мэй тоже хочет уехать в СССР, чтобы посвятить себя «службе». Жизор поддерживает ее в стремлении начать новую жизнь.

Различия в переводе названия романа на русский язык красноречивы и свидетельствуют о трактовке концепции сочинения, принятой в СССР. Приведем комментарий современного исследователя:

«Глубинную суть того, как понимает Андре Мальро окружающий его мир, выражает заглавие центрального его произведения 30-х годов – La Condition Humaine. Попытка расшифровать смысл заглавия советскими коллегами обнаруживала на всех этапах как раз непонимание этой глубинной сути. <...>

*По мнению всех рецензентов, “условия” легко могут быть изменены – достаточно одолеть классового врага. Для французского писателя “условия человеческого существования” не являются чем-то внешним по отношению к индивидууму – невозможность их изменить таится часто в самой природе человека. Именно поэтому правильное, конечно, перевод “Удел человеческий”: при таком варианте отчетливее фатальность сложившихся обстоятельств, которые, тем не менее, **необходимо менять**. В поведении личности, всегда имеющей надежду приблизить идеал, раскрываются те или иные контрастные черты. “Образы человеческого величия” – вот, что искал писатель в горниле революционного движения. Именно внутренние качества души интересуют писателя гораздо больше, чем “конечная цель”, на которую ему все время указывали рецензенты. Высота конечной цели зависит от душевных качеств, которые проявляются при приближении к ней. Если цель – революция, то камнем преткновения становится этика революционного действия. По этой линии и проходил водораздел между Андре Мальро и теми, кто встречал и пытался понять его героев в стране “победившей революции”»³⁵.*

Как мы понимаем, на пути у замысла Мейерхольда было немало препон. С одной стороны, – неизбежных идеологических: постоянно меняющаяся политическая конъюнктура со временем ставила под удар любое, казавшееся актуальным, начинание. Тем более опасным был тот заряд, который нес в себе роман о террористах. С другой – эстетических: любой роман трудно переносится на сцену, тем более, если речь идет о трехсотстраничном многофигурном повествовании, в котором фактически отсутствует главный герой. Монтажная драматургия романа с ее ориентацией на киноязык тоже не упрощала задачу:

при всей популярности этого приема в советском театре 1930-х гг., и особенно у Мейерхольда, он, обеспечивая показу событий динамику и сжатость, все же создавал проблему удержания единства спектакля. Признание Мальро Жану Вилару возможно, объясняет неуспех задуманного предприятия:

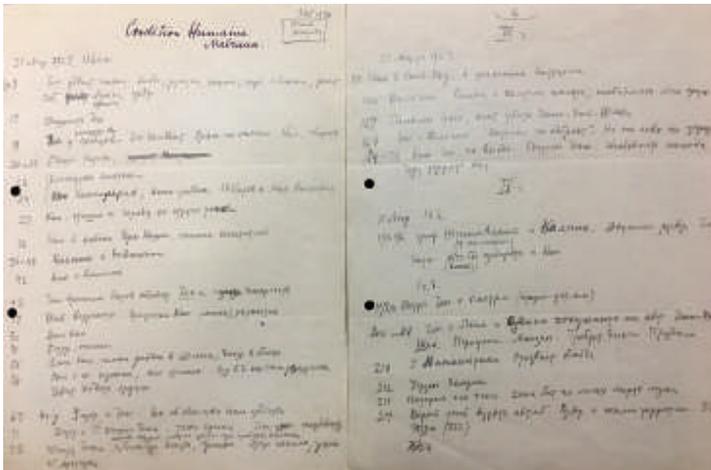
...Мне кажется, что очень сложно сделать пьесу из «Удела человеческого», я видел, как мучился Мейерхольд, чтобы этого добиться...³⁶.

Сам же сюжет, по крайней мере, до 1935 г., когда русский перевод романа был напечатан в журнале «Молодая гвардия», сомнений в политической его благонадежности, по-видимому, не вызывал.

Сложные перипетии судьбы романа Мальро в СССР почти не оставили по себе документальных источников, поскольку ни в архивах Мальро, ни в архивах Мейерхольда «(уже достаточно изученных) не нашлось никаких следов инсценировки. <...> Екатерина Александрова, секретарь Мейерхольда, занимавшаяся его архивами в 1935–1938 годы, <...> получила от Мейерхольда распоряжение “очистить” архивы от любых документов, касающихся троцкизма и вообще связей с иностранцами. <...> (Возможно и другое объяснение: документы могли изъять во время обыска в московской квартире Мейерхольда после его ареста в июне 1939 г.)»³⁷. При этом нужно принять во внимание признание, сделанное Мальро Вилару:

[Мейерхольд] сильно продвинулся в работе над инсценировкой. Я полагаю, что он ее почти завершил³⁸.

Едва ли не единственным документальным свидетельством того, что работа над инсценировкой романа была Мейерхольдом начата, стал документ, обнаруженный Наталией Савкиной в зарубежном архиве Сергея Прокофьева. Речь идет о синопсисе книги Мальро, выполненном композитором. Он датирован 9 ноября 1933-го и озаглавлен им как «Доклад Мейерхольду». Можно предположить, что за неимением перевода Мейерхольд предложил Прокофьеву, свободно владевшему французским, пересказать ему содержание романа, для чего композитор и составил этот краткий конспект по парижскому изданию «Галлимара» (слева колонкой он проставил номера соответствующих страниц издания)³⁹. Указанная дата могла быть днем, когда композитор записал



Рукопись «Доклада Мейерхольду» С.С. Прокофьева

синописис, или, что скорее, – днем, назначенным для «доклада» режиссеру. О дате же они должны были договориться в упомянутом телефонном разговоре, назначенном в письме Зинаиды Райх. В любом случае работа была проделана Прокофьевым стремительно: на конспект французского романа ему было отведено около недели тяжелейшего по обыкновению гастрольного графика в СССР.

По следам Пикон-Валлен, восстановившей историю многообещающего театрального проекта, связанного с инсценировкой романа Мальро, Савкина попыталась реконструировать обстоятельства, связанные с участием в нем Прокофьева. Однако в той ее части, которая относится к композитору, какие-либо факты, кроме упомянутой рукописи синописиса, изложенного Прокофьевым на шести тетрадных листках, отсутствуют. Поэтому на долю любого исследователя остаются лишь предположения, не имеющие под собой прочной основы. Основной вывод, сделанный Савкиной, сводится к следующему: «Неизвестно, как отнесся Прокофьев к замыслу Мейерхольда. Сам по себе роман “о смерти и отречении”, несмотря на всю свою завораживающую силу, едва ли мог привлечь композитора. Однако не забудем: он искал героический сюжет, а гений Мейерхольда всегда обещал неожиданное. Главное же – в романе безусловно есть мотивы, сюжетные и драматургические узлы, созвучные сущностным чертам творчества Прокофьева»⁴⁰. Последнее

утверждение кажется значительной натяжкой – ни один из мотивов романа (в том числе акцентированных в статье) не перекликается с теми сюжетами, которые до и после этого выбирал сам композитор.

На возможности музыкальной интерпретации романа отбрасывают косвенный свет материалы разработки его сценария Эйзенштейном. Конец декабря 1934 г. – начало января 1935 г. – период наиболее интенсивной работы Эйзенштейна над фильмом: первые наброски мизансцен были сделаны 20 декабря. В тексте сценария значительную роль играли моменты, связанные с соотношением изобразительного и звукового рядов. О сцене смерти Катова Эйзенштейн писал, что на основании ее можно написать «величайшую из когда-либо созданных фуг (*the greatest fuga ever made*)⁴¹».

Описание сцены ухода русского коммуниста на казнь сопровождается указанием на баховскую Высокую мессу *h-moll*:

*Так же «грубо», как басы sanctus (№ 20 Мессы Баха) сквозь все остальное полифонии. И: хромата переходит постепенно в марш на обе ноги*⁴².

Вяч. Вс. Иванов комментирует эти записи: «Весь фильм <...> был задуман в духе музыкальной композиции. Использование звука должно было выявить скрытую музыкальность всего фильма, сказывавшуюся в его монтажной структуре. Последние свои фильмы – начиная с “Бежина луга” – Эйзенштейн рассматривал прежде всего как реализацию замыслов звукозрительного монтажа. Сравнивая ранние теоретические высказывания Эйзенштейна с его историческими фильмами, можно увидеть, как много из этих замыслов ему удалось осуществить вместе с Прокофьевым. Это касается как эстетики звукозрительного контрапункта в ненатуралистическом (оперном, как сказали бы его противники) кино в целом, так и в отдельных его деталях, вплоть до технических»⁴³.

Словно бы случайно, хотя в действительности глубоко закономерно, в рассуждениях о работе Эйзенштейна над романом Мальро возникает имя Прокофьева.

Музыкальные идеи самого композитора остаются неясными, но обращает на себя внимание то, что в своем синопсисе романа везде, где это было возможно, Прокофьев указал время действия – не только числа, но и часы с минутами. Это, как представляется, характеризует одну из важнейших его задач, диктуемых сотрудничеством с Мейерхольдом в запланированной постановке. Неоднократно выражавшееся

Прокофьевым на страницах дневников неприятие замедленного темпоритма спектаклей мастера превратилось для композитора с его отточенным музыкантским восприятием времени в своего рода диагноз режиссерской манеры Мейерхольда. Время в восприятии Прокофьева становится едва ли не главным героем многофигурного повествования Мальро. Оно неумолимо продвигает действие романа, приобретая сходство с фатальным ходом сцены рулетки в прокофьевском «Игроке». Собственные комментарии Прокофьева к тексту пересказа – характеру описания героев, особенностям драматургии – скупы. Конспект скорее всего был предназначен для ориентации Мейерхольда в тексте романа. Черновой характер автографа проявляется, помимо сокращений слов, в том, что он выполнен карандашом – лишь французский заголовок романа на первой странице автографа написан черными чернилами. Некоторые выражения зачеркнуты.

Уникальный документ до сих пор не был опубликован полностью: в статье Савкиной приведены лишь две последних страницы (лл. 5 и 6 – конспект страниц 283–391 французского издания). Как поясняет исследовательница, «выбор двух заключительных разделов обусловлен причиной практического порядка: последние страницы – самые ясные, меньше всего подвергшиеся исправлениям»⁴⁴. Несколько слов не удалось разобрать и в представляемой нами впервые полной расшифровке рукописи.

[л. 1]

9 ноября 1933

Доклад Мейерхольду

Condition Humaine Malraux

21 Марта 1927, 12 1/2 часа ночи

- | | |
|--------|---|
| Стр. 9 | Чен убивает чиновника. [Нрзб.], размазано, кошка, город с балкона, ранит себя, [<i>уходит</i> – зачеркн.], бумаги, причины ухода |
| 17 | Внешность Чена |
| 19 | Чен у сообщников на конспиративной квартире. Чен докладывает. Оружие не оплачено. Кио, Катов |

- 20 и 22 Описание Катова, [*торгует пластинками – зачеркн.*]
- 23 Конспиративные пластинки
- 24 [*Hemmelrich – зачеркн.*] Хеммельрих, жена – ребенок,
26 Катов и Кио выходят
- 27 Кио: отношение к городу со стратегической точки
- 32 Кио в кабаке Черной Кошки, описание посетителей
- 33–40 Кляпик с девицами
- 42 Кио с Кляпиком
- 43 Тем временем Катов обходит Чоны, пункты инсургентов
- 47 Вновь встречаются. Характеристика Кио (мало), расстаются
- 50 Дом Кио
- 51 Жизор, описание
- 55 Жена Кио, немка, рожденная в Шанхае, доктор в больнице
- 58 Они о ее измене, его отношении Стр 65
Уходит добывать оружие
- 67 4 часа утра. Жизор и Чен. Чен об одиночестве после убийства.
- 71 Жизор о 1-й женщине Чена, тоже грань. Чен ушел неудовлетворенный.
- 75 Юность Чена, молчаливо-дерзкий, родители убиты при грабеже. Религиозное воспитание, грешки, Друг, школа, уход от христианства
- [л. 2]
- 81 Жизор один, мудрость в опиуме. Легкость и примирение мысли.
- 4 1/2 часа утра
- 84 Взятие оружия
- II часть
- 11 часов утра
- 93 Ферраль.
- 95 Марсьяль готовится к защите. Влияние Ферралья.

- Разговор о директоре полиции
положении в городе
99 о Феррале
103 «[пропуск]»
105 Его автомобиль затирает паническая толпа. Начало восстания.

1 час дня

- 106–126 Восстание с точки зрения Чена

5 часов дня

- (126 Ферраль с представительством Чанг-Хай-Шек
(127 Но, чтобы не было историй с белыми женщинами, кроме русских, на известиях по телефону об успехе восстания
(133 Подкуп: 50 миллионов долларов

11 часов вечера

- 136 Ночь Феррала с Валери. Он переживает через выражение счастья на ее лице. Стр. 142. История с выключателем. Всё под выстрелы.

4 часа утра

- 143–152 Взятие блиндированного [бронированного от blindé, фр. – *М.Р.*] поезда. Приказ Интернационала сдать оружие.

[л. 3]

III часть

27 марта 1927

- 157 Кио в Хань-Коу, в делегации Интернационала
160 Вологин. Беседа о политическом положении, необходимость сдачи оружия
167 Появление Чена: хочет убить Чанг-Хай-Шека
168 Чен–Вологин: «Интернационал не одобряет». Но на словах не запрещает.
174–178 Кио–Чен, по выходе. Состояние Чена. Необходимость исхода через террористический акт.

IV часть

11 Апреля 12 1/2

191–196 граф Шпилевский и Кляпик (в полиции). Двусмысленный разговор. Бегите. Кляпик: Надо бы предупредить и Кио.

1 час дня

197–200 Встреча Чена с пастором (старым учителем)

200–208 Чен с Леем и Суёном покушаются на автомобиль Чан-Хай-Шека

Шек. Переулок. Магазин. Требуется деньги. [Прозевали]

210 У Хаммельриха. [Отказывает] бомбы.

212 Угрызения Хаммельриха.

214 История его жены. Жена бьет по лицу мертвого мужа.

217 Верный способ взорвать автомобиль. Разговор с юными террористами. Его энтузиазм (222)

[3 часа дня – зачеркн.]

[л. 4]

3 часа дня

222 Кляпик у Жизора, предупредить Кио. Разговор с представителем знаменитого художника Камо

228 Приход Кио, разговор о деньгах, чтобы Кляпик мог выехать. Назначаю rendezvous в Черной Кошке. Кляпик должен сведения, Кио деньги.

235–242 Положение сгущается. Кио и Май (жена), она пойдет за ним. Сцена из-за измены. Уходят, возвращаются. Уходят вместе.

3 1/2 часа дня

242–249 Разговор Хаммельриха с Катовым. Мученья Хаммельриха.

6 часов дня

249 Ферраль и подкуп. Фотография Чанг-Хай-Шека с пометкой.

Ферраль идет на свидание с Валерией. Финансовые трудности возрастают.

- 251 Оять о его эмоциях во время ночей с Валерией.
254 Сцена в ее отели. Скворец. Ее письмо. Англичанин. [*за-черкн.* – нрзб.]
259 Покупка птиц. О женщине, которую высекли. Почему он мог войти в комнату.
266 Его разговор с Жизором. Острота, так как сын последний в [нрзб.].
273 Берет куртизанку с нарочитой грубостью.

10 1/3 часа вечера

- 275–279 Чен взрывает автомобиль Чанг-Хай-Шек, который пуст, и гибнет.

[л. 5]

11 1/4 вечера

- 283 Кляпик играет в погоне за деньгами, выигрывает, проигрывает, забывает (пропускает) встречу с Кио, чем очень подводит его.
293 Кляпик и женщины, которые жалеют его как самоубийцу

11 1/2 часа вечера

- 296 Аресты коммунистов. Кио и Май идут на конспиративную квартиру
300 Арест

12 часов ночи

- 300 Хеммельрих бежит справляться о Чене. В его отсутствие бомба в его доме.
303 Горе его и радость свободы

1 час ночи

- 307 Кляпик у себя дома
309 Жизор спрашивает, не может ли он помочь по поводу ареста Кио.
315 Кляпик идет к Кёнигу. Тот груб и советует бежать. Разговор (до стр. 321) интересен как характеристика Кенига.

5 часов утра

- 321 Катов и Хеммельрих осажены в их доме. Разгром.
329 Как спасся Хеммельрих.

VI часть

10 часов утра

- 333 Кио в тюрьме. Сумасшедший кричит попугаем: как, как, как вы поживаете. Избивают. Кио 50 долларов.

[л. 6]

- 341 Кио у Кенига. Допрос.

4 часа дня.

- 346 Кляпик против парохода. Мечта попасть. В отчаянии идет бриться (бессознательная забота о внешности), видит матроса с метлами.
Попадает. Ферраль уезжает с тем же пароходом. Банк пошатнулся, нужна поддержка французского правительства.

6 часов вечера

- 353 Приговоренные коммунисты. Говорят, их бросают в печь.
Катов: надо привыкать и к этому, бывают, например, случаи на пожаре.
- 363 Кио отравляется цианистым калием.
- 366 Катов уступает яд юношам, которые трусят. Потеря, находка.
- 368 Катов храбро говорит прибывшему офицеру, что он отравил. Его уводят.

На другой день

- 370 Жизор и Май после смерти Кио

VII часть

Париж. Июль

- 375 Ферраль у министра финансов. Заседание с банкирами.
- 391 Результата заседания нет, но ясно, что поворот неблагоприятен.
- Кобе
- 391 Май и Жизор в Японии. Закат (жизненный и философский) Жизора. О музыке, в которую он погружается вместе с опиумом. Май уезжает в Москву.

КОНЕЦ⁴⁵

Других свидетельств запланированного участия Прокофьева в постановке инсценировки романа Мальро Мейерхольдом не сохранилось. В какой мере синопсис Прокофьева должен был послужить основой для нее, остается неясным. Неизвестны также какие бы то ни было свидетельства непосредственного общения Прокофьева с Мальро в Париже или в Москве в 1934 и 1936 гг.

Ближайшей совместной работой Мейерхольда и Прокофьева, не завершенной режиссером, но в основном воплощенной композитором, стала постановка пушкинского «Бориса Годунова». О том, явилась ли она причиной отказа от инсценировки Мальро или причины лежали исключительно в политической области, судить сегодня не представляется возможным. В числе последних могли оказаться как встречи Мальро с опальным Троцким и членство писателя во французском Комитете содействия безопасности Л.Д. Троцкого, так и утрата интереса к сюжетам о «мировой революции», также отвечавшим троцкистской идеологии, к числу которых можно отнести историю нескольких дней китайского восстания 1927 г.

- ¹ Цит. по: 50 лет назад погиб Мейерхольд // *Театр*. 1990. № 1. С. 140.
- ² См.: *Эренбург Илья*. Андрэ Мальро // *Литературная газета*. 1933. 11 июня.
- ³ *Эренбург Илья*. Мальро премирован академией Гонкуров. Париж. 7 декабря (по телеграфу) // *Известия*. 1933. 8 дек.
- ⁴ См.: *Попов Вячеслав, Фрезинский Борис*. Илья Эренбург в 1932–1935 годы. Хроника жизни и творчества (в документах, письмах, высказываниях и сообщениях прессы, свидетельствах современников). Т. III. СПб.: Библиотека РАН, 2001. С. 99.
- ⁵ *Пикон-Валлен Б.* Мейерхольд – Мальро – Эйзенштейн. Нереализованные проекты // *Театр*. 2000. № 4. С. 143.
- ⁶ *Савкина Н.П.* Из истории неосуществленного замысла. Мальро, Мейерхольд, Эйзенштейн, Прокофьев // *Музыковедение*. 2011. № 2. С. 12.
- ⁷ З.Н. Райх – С.С. Прокофьеву. Письмо от 30 октября 1933. Автограф // SPA_105203. (Письмо датировано Райх дважды – в конце ошибочно: «30-I-1933»). Публикуется впервые. SPA – архив композитора в библиотеке Колумбийского университета (Serge Prokofiev Archive, Columbia University, New York).
- ⁸ См.: *Арзаканян М.Ц.* Андре Мальро и Советский Союз в 30-е годы XX века // *Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории*. 2012. Вып. 41. С. 284–295; *Балашова Т.В.* Герои-революционеры Андре

- Мальро на rendez-vous с русским читателем [Эл. ресурс] // Новые российские гуманитарные исследования. Дата создания 26.11.2012. URL: <http://www.nrgumis.ru/articles/269/>
- ⁹ *Мальро Андре*. Условия человеческого существования // *Интернациональная литература*. 1933. № 4. С. 38–43.
- ¹⁰ Там же. С. 38.
- ¹¹ См., например: Мальро Андре. «Человеческие условия». Отрывок из романа о гражданской войне в Китае. Перевод с французского языка Л. Ган. Машинопись с подписью переводчика. Крайние даты: 1930-е // РГАЛИ, ф. 620 (Редакция журнала «30 дней», Москва, 1925–1941), оп. 1, ед. хр. 414.
- ¹² *Мальро А.* Условия человеческого существования // *Знамя*. 1934. № 5. С. 111.
- ¹³ *Пикон-Валлен Б.* Указ. соч. С. 143.
- ¹⁴ Новые книги // *Литературный Ленинград*. 1934. № 32. 14 июля.
- ¹⁵ См.: *Орховацкий Ю.И.* Из истории советско-французских литературных связей (Письма А. Мальро в издательство «Время») // *Русская литература*. 1979. № 1. С. 152–155.
- ¹⁶ *Эйзенштейн С.М.* Мемуары: в 2 т. / предисл., сост. и коммент. Н.И. Клеймана; подгот. текста: В.П. Коршунова и Н.И. Клейман; ред. В.В. Забродин. М.: Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997. Т. 1. С. 172–175.
- ¹⁷ См.: *Клейман Н.* Неосуществленные замыслы С. Эйзенштейна // *Искусство кино*. 1992. № 6. С. 16.
- ¹⁸ *Мальро А.* «Условия человеческого существования». Роман. Перевод с французского Н. Бернер-Яковлевой. Приложены письма Н. Бернер-Яковлевой И.К. Лупполу. 1934 // РГАЛИ, ф. 613 (Государственное издательство «Художественная литература»), оп. 1, ед. хр. 4558.
- ¹⁹ *Мальро А.* «Условия человеческого существования». Роман. Перевод с французского Н. Яковлевой. Предисловие П. Низон. Машинопись с правкой переводчика. Верстка с правкой редактора. 1936 // РГАЛИ, ф. 613 (Государственное издательство «Художественная литература»), оп. 1, ед. хр. 7012.
- ²⁰ *Мальро А.* Условия человеческого существования. Авториз. пер. С. Ромова // *Молодая гвардия*. 1935. № 4–8.
- ²¹ *Мальро А.* Удел человеческий. Пер. И. Кузнецовой // *Мальро А.* Зеркало лимба: сборник / пер. с фр.; сост. Е.П. Кушкин; авт. предисл. Л.Г. Андреев. М.: Прогресс, 1989. С. 47–64.
- ²² *Эренбург И.* Дай оглянуться... Письма 1908–1930 / Изд. подгот. Б. Фрезинским. М.: Аграф, 2004. С. 432.

- ²³ См.: М. Serge Romoff nous signale l'effort russe // *Comoedia*. – 1925. – 20 septembre.
- ²⁴ В.Э. Мейерхольд – С.М. Ромову. Письмо от 13 октября 1929. Автограф. Машинопись // РГАЛИ, ф. 1334 (А.Е. Крученых), оп. 1, ед. хр. 1233. Публикуется впервые.
- ²⁵ РГАЛИ, ф. 2590 (Гладков А.К.), оп. 1, ед. хр. 506.
- ²⁶ Конфликтное дело Н.Г. Бернер-Яковлевой и С.М. Ромова о переводе А. Мальро «Условия человеческого существования». 1935 // РГАЛИ, ф. 631 (СП СССР), оп. 21, ед. хр. 10.
- ²⁷ *Савкина Н.П.* Указ. соч. С. 12.
- ²⁸ *Гладков А.* Театр. Воспоминания и размышления. М.: Искусство, 1980. С. 18.
- ²⁹ См.: Гладков А. Указ. соч. С. 18.
- ³⁰ Цит. по: *Эренбург И.* На цоколе историй... Письма 1931–1967 / Ред.-сост. И. Фрезинский. М.: Аграф, 2004. С. 200.
- ³¹ *Пикон-Валлен Б.* Указ. соч. С. 148.
- ³² *Мальро А.* Зеркало лимба: сборник / пер. с фр.; сост. Е.П. Кушкин; авт. предисл. Л.Г. Андреев. М.: Прогресс, 1989. С. 168.
- ³³ Там же. С. 255.
- ³⁴ *Мальро А.* Условия человеческого существования // *Знамя*. 1934. № 5. С. 111.
- ³⁵ *Балашова Т.В.* Указ. соч.: URL.
- ³⁶ Цит. по: *Пикон-Валлен Б.* Указ. соч. 144.
- ³⁷ Там же. С. 145, 149.
- ³⁸ Там же. С. 144.
- ³⁹ См.: *Савкина Н.П.* Указ. соч. С. 15.
- ⁴⁰ Там же. С. 18–24.
- ⁴¹ «Москву я ненавижу, работать там – значит ввязываться в грязную клоаку». Письма Ф.М. Эрмлера С.М. Эйзенштейну. (Публикация, предисловие и комментарии В.В. Забродина) // *Киноведческие записки*. 2003. № 63. С. 130.
- ⁴² Цит. по: *Иванов Вяч.Вс.* Эстетика Эйзенштейна // *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 228.
- ⁴³ Там же. С. 230.
- ⁴⁴ *Савкина Н.П.* Указ. соч. С. 23.
- ⁴⁵ [Прокофьев С.С.] Доклад Мейерхольду. «Condition Humaine» Malraux. Автограф. 9 ноября 1933 // SPA_11317. Полностью публикуется впервые.

Кристина Матвиенко

Утопии социального театра: от программы Пролеткульта к идеям Мишеля де Серто

Социальный театр как феномен оформился в зарубежной практике в 1990-х годах, но сопровождающая это явление философская платформа родилась раньше и продолжает складываться сегодня, вбирая в себя целый комплекс идей, выводящих театр в область социальной прагматики.

Современные практики социального театра включают в себя различные виды арт-деятельности – от театра горожан, комьюнити-арта до школьных театров и реэнактментов на политические темы. Все эти практики работы художников, кураторов, театральных педагогов с индивидуальными личностями, группами и социальными стратами нацелены на выявление, проблематизацию и возможность влияния на неблагоприятные зоны в жизни людей. Зонтичное по своей сути понятие, внутри которого располагаются разные форматы и технологии, подразумевает открытость к участию в процессе людей (или горожан), то есть непрофессиональных актеров, а также – критическую повестку, работающую, как правило, в поле социальных проблем. Социальный театр возник на волне так называемого «этического поворота» – именно поэтому он впитал в себя такие свойства, как ответственность художника перед обществом, горизонтальность производства, идею культурного разнообразия, демократичный вход в искусство и отказ от элитизма, политичность, признание равенства прав «разных угнетенных» и в целом идею того, что искусство может быть полезным для людей. В Европе «этический поворот» сопровождался неолиберальной политикой, лоббирующей социально ангажированные проекты из желания власти делегировать художникам работу с очагами «неблагополучия» и тем самым снять с себя ответственность за решение проблем. Но тренд на социальное укрепился во всем мире (например, в Латинской Америке) в силу накопившегося к тому времени неприятия образа культуры как рынка, а также – влияния феминистской, постколониальной и неомарксистских повесток.

Социальный театр рассматривается как отдельное явление, хотя и у конвенционального театра может быть такое качество – «социальность». Конкретные параметры – целеполагание, способ производства, аудитория – позволяют выделить социальный театр в отдельно существующий, специфический феномен, связанный с идеей влияния как на действительность, так и на театр в целом, его эстетику и способ производства.

Социальный театр, питающийся во многом «левыми» идеями 1960-х, стоит на мощной теоретической платформе, истоками уходящей в начало XX в. Одним из таких идеологических ресурсов является деятельность советского Пролеткульта, формулировавшего цели нового, пролетарского театра в духе прагматики, коллективизма и действенности. Притом что современные исследования социального театра в



Предвыборное собрание Рабочей партии Норвегии на фоне здания *Folkteater*, Осло. 1936. Фото Thor Wiborg

значительной степени опираются на философские, политические и культурологические идеи 1950-х – 1960-х гг., внутренняя связь этого явления с раннесоветскими проектами по переустройству общества с помощью театра есть. И она существенна. Нам важно сравнение того, как понимали социальное качество театра в одном историческом времени, с тем, как его видят сегодня, когда новый общественно-политический контекст вызывает к жизни новые формы и формулы «социальности».

В книге «Творческий театр и театральный конструктивизм» Г.В. Титова предлагает считать название трактата Платона Михайловича Керженцева «Творческий театр» «эстетической формулой русской сцены эпохи “военного коммунизма”», а «программу театрализации жизни – выходящей за пределы Пролеткульта»¹. Укореняя свое исследование в социокультурных процессах и в эстетических идеях 1920-х, предвосхитивших будущее, Титова описывает видение функции театра идеологами Пролеткульта как инструмента создания нового общества через вовлечение в занятия театром (самодетельным, главным образом) не-театральных людей и возбуждение в них творческого инстинкта, способствующего здоровому функционированию бодрого духом и телом организма. Как известно, идеи Пролеткульта в трансформированном виде повлияли на культурную политику советского государства – в том числе в отношении театра. Но нас интересует другой вектор развития

идеи – как театр на определенном этапе своей истории мыслится действенным инструментом трансформации общества, и в каких формах воплощаются эти попытки стать «чем-то большим, чем искусство»². В 1920-х, считает Титова, театр «обнаружил иллюзорность такой попытки»³. Сегодня, однако, театр вновь предпринимает попытку стать инструментом социальной политики и ставит перед собой прагматические задачи, выводящие эстетику в область политики. Этот круг сегодняшних вопросов неизбежно отсылает к практикам 1920-х, когда театр временно заступил на территорию жизнетворчества и создания коллективистской утопии.

Отстаивание коллективизма как принципа новой культуры у пролеткультовцев рождалось из идеи о пагубности цехового разъединения, о вреде замкнутости и узкой специализации, в результате чего искусства оказываются рассеянными и разбросанными друг от друга⁴, а человек лишается чувства, что город (место) принадлежит ему, и связи с другими горожанами, чему способствует жесткая сегрегация внутри общества.

Изучая городское пространство и повседневную жизнь горожан внутри этого сегрегированного на четкие сегменты «государства», французский философ Мишель де Серто предполагает существование невидимой карты движений и уловок «потребителей», стремящихся уйти из-под надзора (философ апеллирует к идеям Мишеля Фуко) и образующих таким образом «сеть антиподчинения». Горожане действуют тактически, а не стратегически, реализуя тем самым демократическое право слабого, а не волю сильного, разделяющего и подавляющего. Большинство в этом смысле является маргинальным, молчащим, не однородным сообществом горожан, непризнанных поэтов повседневных дел. Но именно это большинство в слабых, плохо проявленных, но устойчивых формах пролагает в джунглях функционалистской рациональности свои собственные пути, непредсказуемые и неупорядоченные, а значит – не подвластные заранее созданному, навязанному конструкту. Так внутри жестко сконструированного и разделенного на специализации города (или любого общественного пространства) появляются следы других интересов и желаний; горожане циркулируют, движутся поперек установленных границ и дрейфуют (понятие дрейфа отсылает нас к Ги Дебору и французским ситуационистам, подрывавшим таким образом капиталистическое общество отчуждения) по местности. Нечитаемые, но устойчивые практики хождения по городу самостоятельно проведенными тропами создают скрытые формы

созидательности⁵: сайт-специфик использовал именно эти дрейфы и превратил их в спектакли.

Огромное количество социальных сайт-спецификов 2010-х было связано с прокладыванием маршрутов вразрез с уже существующим порядком или официальной картой города. Эти дрейфы, сочинявшиеся молодыми художниками в разных городах, проходили по нецентральным улицам, на территориях заброшенных заводов, по маршрутам граффитистов, среди гаражей и в спальнях районах, – тем самым они меняли «официальную» траекторию движения, которую горожанину предлагает устоявшийся ритуал жизни. Зритель, вовлекаемый в сайт-специфическую прогулку, открывал для себя другой Воронеж, другую Пермь или Петербург – точнее, присваивал себе пространство, которое неизбежно связано с присутствием конкретных людей, а не с официальным дискурсом. Напротив, эти места стремятся уйти из-под надзора, чтобы сохранить свою неупорядоченность, руинированность или обжитость. Во многом инспирированные идеями Ги Дебора и форматом «дрейфа», авторы сайт-спецификов действовали политически – то есть возвращали (хотя бы на эмоциональном уровне) утраченную над местом власть человеку, живущему в этом городе.

Критикующие разделение по специализации, цеховую замкнутость идеологи Пролеткульта 1920-х и критикующие порожденный капитализмом индивидуализм европейские мыслители 1960–1970-х сходятся в своей вере в коллективные творческие практики. Но вкладывают в них разный смысл.

Для Пролеткульта коллективное или соборное, в лексике Вяч. Иванова, действие или массовое зрелище (если иметь в виду реальную практику того времени) делает каждого «актера» (речь о непрофессиональных актерах, в терминологии Керженцева – о пролетариях, чей творческий инстинкт должен получать воплощение) соучастником происходящего. Массовое зрелище ценно своей реальностью – это событие, важное для всей «коммуны» (Керженцев описывает спектакли американской общины и английской сельской коммуны) или класса. В нем участвуют своим трудом все или многие члены сообщества, оно не является коммерческим, его самодеятельность есть положительное качество, потому что здесь играют не ради «качественной игры», а из интереса к смыслу постановки, историческому в том числе. То есть люди собираются, чтобы театрально выразить какой-то момент из жизни своего места. «Ее [толпы] художественное творчество явилось резуль-

татом дружной совместной работы, ее жизненное единство создалось само собой – ведь здесь дети с матерью, братья с сестрами, люди разных положений, но одного города, близко знакомые друг с другом. <...> Она [толпа] художественно спаяна самой жизнью еще до того, как она выступила на театре»⁶. Фокус смещается с продукта на участие, с качества зрелища на желание вовлечения и осознания всеми присутствующими причастности к происходящему. Значение маленьких самостоятельных студий и спектаклей в сельских школах Керженцев видит в том, что благодаря им в театральную работу вовлекаются широкие слои населения.

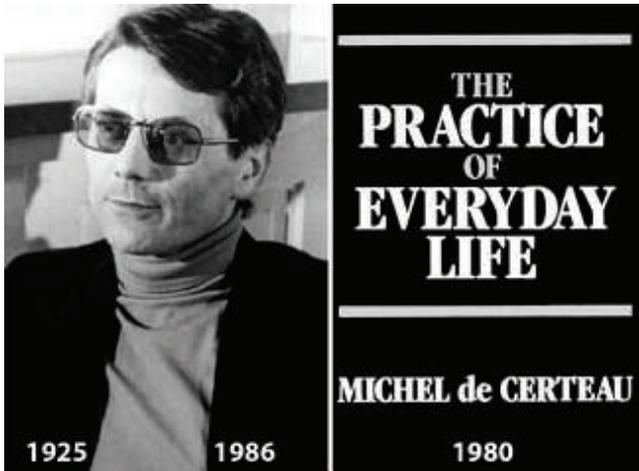
Идея вовлечения базируется на понимании важности театрального опыта для каждого человека, который, как утверждал Н.Н. Евреинов, обладает с рождения творческим театральным инстинктом⁷. Опыт этот не равен внимательному рассматриванию спектакля, сделанного руками профессионалов, то есть элитистской группой специально обученных талантливых людей. Речь о переживании своего соавторства теми, кто принимал участие в создании спектакля. А также – об уничтожении пассивности зрителя и превращении зала (и актеров, и зрителей) в единое целое, слитое вместе творческим порывом, в чем Пролеткульт видит самую важную задачу театра. Активное соучастие, как и принцип открытого входа в творческую лабораторию спектакля, станут компонентами партиципаторного искусства 1990-х – 2000-х – так идеи Пролеткульта повлияли на пейзаж будущего искусства. Но коллективистские практики были дискредитированы их специфическим бытованием внутри идеологически окрепшего Советского государства, слияние в одно целое тоже подверглось критике, так что сегодняшнее их понимание значительно отличается от пролеткультовского.

Коллективистское – принадлежащее всем, а не элитистскому меньшинству, — превозносится в философии послевоенной культуры левого, марксистского толка, как способ преодолеть отчуждение в обществе потребления и вернуть человеку (гражданину, горожанину) чувство обладания местом, где он живет, а также – право голоса, которое часто отобрано у «обычных людей».

В 1974 г. Мишель де Серто был приглашен на работу в Отдел научных исследований при государственном секретариате французского Минкульта для работы над проектом «Конъюнктура, синтез и перспективное развитие» – то есть ученого привлекли к разработке утопии левого толка. Он предлагает обратиться к анонимному творчеству, реализующемуся в повседневной практике людей, которые тем самым создают своего рода

микросопротивления властным структурам, приучающим нас жить так, как нам велит порядок, навязанный сверху, и из соображений повышения нашей эффективности как работников. Скрытые в обычных людях (или пользователях, как говорит де Серто) ресурсы актуализируются, и тем самым происходят бесконечные микроподрывы больших, навязанных, устоявшихся социальных ритуалов. Для де Серто важно в этих коллективистских практиках то, что он понимает их не как групповые действия, равно и не как действия индивидов; речь об отношениях между индивидами, то есть о том, что позже, в конце 1990-х французский арт-критик и куратор Николя Буррио сформулирует как «реляционную эстетику» или «эстетику взаимодействий»⁸. Отношения решают все: каждая индивидуальность действует в связи со множественностью других индивидуальностей.

В этом своем размышлении, важнейшем для реабилитации повседневности, которая творится ежесекундно теми, кого принято считать «пассивными» или «угнетенными», де Серто вольно или невольно наследует идеям русского психолога Льва Выготского в отношении социального. Выготский предлагает видеть социальное в самом интимном личном движении мысли, «но то, что живет в этих головах, есть продукт взаимных влияний, перекрещивающихся взаимодействий»⁹. Отсюда – невозможность свести общество или группу людей к какому-то одному определяющему их признаку (например: все «цветные» живут в неблагополучном районе, потому что априори «цветные» имеют криминальные наклонности и опасны для других, «нормальных» горожан). Коллективистское в этом контексте обретает черты нового понимания заботы о Другом и отказа от разделения на «нормальных» и «маргинальных», навязываемого властью. Философская и политическая мысль движется параллельно и совместно с теорией искусства, поэтому нельзя ее не учитывать. Но понятно и внимание философов к перформативному и/или театральному искусству – это на территории спектакля или события происходит акт соучастия и вовлечения. Ги Дебор предлагал подрывать «общество спектакля» ситуационистскими дрейфами и незапрограммированными «спектаклями» в городе. Де Серто утверждал, что именно при помощи искусства можно обхитрить порядок, систему, власть. Клэр Бишоп перечисляет множественные и разнообразные способы партиципации в искусстве, среди которых важной является скрытая, непубличная работа с комьюнити, в школах, в определенных районах



Обложка книги Мишеля де Серто «Изобретение повседневности»

и так далее. Новое понимание коллективности формулируется политически, а если говорить о 2000–2020-х – через идею представительства «исключенных» и «обыкновенных» сначала в искусстве, а затем в общественной жизни.

В практике современного социального театра примером работы с коллективностью, подразумевающей мирное сосуществование разных Других на одной территории, является театр горожан. Придуманный как формат работы с непрофессиональными актерами, а именно с людьми, маркированными принадлежностью к тому или иному комьюнити, социальному классу, географической «прописке», событию и так далее, театр горожан в разных интерпретациях существует в мире давно: community theatre в США – с 1910-х гг., шотландский citizen's theatre – с 1950-х, немецкий Burger Bühne – с начала 2000-х, наконец, российский «театр горожан» – с 2010-х. Театр горожан в его нынешнем виде располагается на границе между социальными практиками и искусством, но поскольку искусство политизировалось, то эта граница стирается. Важен сам принцип, предполагающий выход на сцену собственно людей, исполняющих роли самих себя и говорящих от первого лица. В этом смысле театр горожан наследует той части идеологии Пролеткульта, которая говорит о театре, полезном прежде всего для его участников, о демократизации искусства и о привлечении к работе над

спектаклем самих людей. При этом философский корень современного театра горожан лежит также в принципе инклюзивности, звучащем как призыв не делать «ничего о нас без нас».

Стремление к участию «исключенных» или «обыкновенных» было сформулировано и опробовано в теории и практике бразильского педагога и культуртрегера Паоло Фрейре, в 1960-е учившего грамоте работников сахарных плантаций, а потом сидевшего в тюрьме за левые взгляды. В 1968 г. была опубликована его «Педагогика угнетенных»¹⁰, повлиявшая и на образование, и на арт-практики, и на социальный театр (в частности, на форум-театр Аугусту Боала), в которой автор предлагает отказаться от статуса «учителя», всегда опережающего «ученика», и избрать иную концепцию образования, основанную на взаимовыгодном обмене между учителем и учеником. Для современных социальных театральных практик идеи Фрейре крайне важны как философское обоснование идеи равенства в группе и отказа от иерархий, а также – политического альтруизма деятелей социального искусства. Во многом идеи Фрейре повлияли на отказ от колониальной привычки быть миссионером для кого-то, менее образованного, менее «цивилизованного» и менее «культурного». Для социальных практик крайне важно намерение вернуть угнетенному права говорить от своего имени и без посредников.

В театре горожан это право априори есть у всех участников – оно вшито в сам процесс создания спектакля, который сочиняется из телесных, вербальных и аффективных свидетельств людей о своей жизни. Спектакль театра горожан может быть инициирован проходящим извне художником и/или группой художников, куратором, институцией, но все же процедура работы над ним – от опен-колла до репетиций и публичных показов – осуществляется руками, телами, голосами конкретных людей, которые добровольно, а не по профессиональной обязанности участвуют в проекте. Они – герои, исполнители, доноры и материал театра одновременно. Их желание сделаться видимыми для общества лежит в основе интереса к формату театра горожан. Через эту самопрезентацию к озвученным и существующим проблемам подключаются и зрители – те, которые не находятся на сцене, но идентифицируют себя с историями, рассказываемыми соседями, односельчанами, людьми схожих профессий, взглядов, гендеров, конфессий и так далее. Сложный состав современного человека объемно и притом фрагментарно возникает в спектаклях театра горожан, неизбежно подтягивая

и социально-политический контекст времени – неотъемлемую часть антропологии.

Немецко-швейцарская группа *Rimini Protokoll* известна своими проектами в области социально-театральной инженерии, которые в значительной степени опираются именно на опыт горожан и их реальное присутствие на сцене. «100 процентов X» – спектакль с участием 100 жителей одного из городов мира (в России это был Воронеж), в котором происходит цепочка последовательных делений людей на большие и малые группы, расщепление на индивидуальные атомы и снова собирание в комьюнити. Матрица спектакля предполагала живое, хотя и срежиссированное заранее системой движение людей по сцене, где они занимают то или иное место, обозначая свою позицию в том или ином вопросе, от политики до вероисповедания. Театральная социология, предпринятая Штефаном Кэги и его коллегами, работает за счет идентификации зрителя с тем, кто сейчас стоит на сцене. Для самих участников опыт рассказа о своем городе и о себе в этом городе сопряжен с чисто театральной технологией пребывания на сцене. Опыт участия в реальном событии – спектакле – перформативен: ты присутствуешь здесь и сейчас, говоришь от своего лица и о своем опыте. Но одновременно ты как актер участвуешь в срежиссированной схеме спектакля и готов к режиму повторения (спектакли такого рода могут и гастролировать). В жесткой структуре спектакля *Rimini Protokoll* происходило чудо саморепрезентации, «обычные» получали право голоса и брали зрительское время в обмен на право быть услышанными.

В практике отечественного театра горожан много проектов, которые инициировались кураторами или местной институцией, заинтересованными в локальном контексте и близком знакомстве с жителями. География этих проектов очень широка – ведь именно через театр горожан место обретает ясные очертания и в своей прелести, и в проблемных зонах, а люди получают голос. Кроме того, в горожанах-участниках пробуждается тот самый творческий инстинкт, на который, вслед за Евреиновым, уповали деятели Пролеткульта. Люди приходят в театр не только как пассивные наблюдатели – театр становится для них инструментом реализации, средством терапии и опытом социальной реабилитации. Эти проекты часто срежиссированы профессионалами – такими, как Борис Павлович, Роман Феодори, Полина Стружкова, Дмитрий Зимин, Ангелина Мигранова и Родион Сабиров, Туфан Имамутдинов

и многие другие. Но делаются и театральными педагогами – то есть людьми без громких режиссерских имен, без символического капитала в мире профессионального театра; важно, что эти спектакли также имеют ценность, в том числе эстетическую, в силу своего целеполагания, сознательного отношения к процессу и равенства отношений участников и организаторов. Социальная ценность театра горожан высока благодаря его открытости реальному. «Это способ приблизить театр к жителю города, услышать его, узнать про опыт других горожан. Люди являются носителями уникального опыта, и нигде в другом месте ты не сможешь услышать эти истории. Театр горожан говорит о том, что театр может быть доступен не только “служителям храма искусства” и узкому кругу посвященных, но и более широким слоям населения. Театр горожан – это место образования новых горизонтальных связей, возможность снять стереотипы о группе людей и расширить горизонт собственного представления о мире. <...> “Театр горожан” посредством театральной педагогики формирует другой способ общения и коммуникации между людьми и дает им возможность самореализации посредством искусства»¹¹. В идее доступности театра для всех слышен отклик концепций 1920-х, в том числе Пролеткульта, – театр опять видится инструментом трансформации жизни. В фокусе на частный опыт человека, которому театр горожан дает возможность быть озвученным, слышны следы философии другого времени и политического контекста, связанного с левым дискурсом 1960-х и последующих эмансипаторных теорий в области искусства.

Театр горожан делается как публичная сессия, показывающая зрителю этап большой работы, у которой вообще может не быть финала, как и документации. Отказ от стремления к «продукту» – одно из свойств партиципаторного искусства, которое освобождает участников от стремления к перфектности и позволяет им быть открытыми и уязвимыми. Неслучайно такие проекты часто тяготеют к созданию утопии, обустраиваемой участниками на территории спектакля. Встречаясь в спектакле театра горожан с Другим, примеряешься к нему, ищешь ресурсы для мирного взаимодействия, принимаешь его, сохраняя себя. В каком-то смысле это и есть новая соборность, о которой мечтали в начале XX в. русские философы, но с переносом центра тяжести со слияния всех в единое тело на качество взаимоотношений, то есть на реляционную этику. У такого театра есть освободительный, эмансипирующий потенциал, оформляющийся в политическую повестку,

имплицитно вшитую в событие, где участвуют реальные люди с их неотцензурированными проблемами.

Думая о целеполагании социального театра, неизбежно думаешь об утопии, но не в ее модернистском духе, когда некие изменения навязываются существующему порядку вещей некой элитистской по своему существу группой, которая знает, как лучше для этой местности или для этих граждан. Эта утопия вырастает из микрополитик, сочиняемых горожанами в их повседневной практике и подрывающих существующий порядок изнутри, прокладывая, словами де Серто, свои тропы поверх жестко расчерченного на квадраты города. В театре горожан изобретается и формулируется идеология равенства, отказа от иерархий, внимания к Другому, заботы о Другом, критики власти и требований изменять жизнь людей к лучшему. Утопии, создаваемые усилиями деятелей социального театра в творческом режиме совместного сочинительства, предлагают искать обоснование нового жизненного уклада, тестируют его в формате спектакля на публике, но сохраняя ценность присутствия на сцене «просто людей», их историй и их обыденной реальности. Утопия неоднократно была дискредитирована, но это произошло потому, что со времен Просвещения преобразование мыслится как насилие над обществом, отдельного якобы от государства объекта, пригодного для изучения и операций над ним. Между тем, современный нам порядок текуч, изменчив, не всегда рационален и прихотлив. Поэтому требуется больше внимания к повседневности, больше возможности отступлений и нарушений в установленном порядке или маршруте. Технология театра горожан, равно как и других форматов социального театра, предполагает работу с частным, локальным и потому уникальным. Новый тип утопии обустроивается на территории работы с «обычными людьми», у которых за счет участия в подобных проектах просыпается политическое чувство. Ханна Арендт в своей книге 1958 г. «Vita Activa, или О деятельной жизни»¹² рассуждает о смыкании или пересечении публичного и частного, необходимом для того, чтобы люди влияли на решения, принимаемые властью. Право человека на общественную и/или политическую деятельность Арендт считает естественным правом живого существа. Это право редко реализуется, потому что политика считается делом профессиональных политиков. Но политика сегодня – дело каждого; она становится такой в момент, когда горожанин выходит на сцену и говорит от первого лица. В этом смысле театр горожан (или граждан) является местом для свободного

самопроявления. В мирном «100% Воронеж» политическое звучало естественно, даже если это было ненамеренно – таково свойство свободной речи человека.

Нас интересует вопрос слияния или встречи этики, политики и эстетики социального театра – как он дискутировался в 1920-х и как он ставится сегодня. Г.В. Титова пишет, что на отечественной почве встречались две традиции. Одна по-толстовски отвергала профессионализм в области театра (как безнравственное, бесполезное и дорогое занятие для немногих избранных) и приветствовала грядущее, где искусство будет твориться «всеми людьми из народа» по мере потребности в такой деятельности. Называя это марксистской утопией, Титова предугадывает сегодняшний политический код культуры современности, стоящий на левых идеях. Потому и Мейерхольд, «одержимый аналитическим поиском “корня театральности”, говорил тем не менее: <...> “Театр – искусство, – и в то же время, быть может, что-то большее, чем искусство”. В русском контексте <...> поиски театральной специфичности – поэтики сценического искусства – неизбежно отсвечивали задачей, по-толстовски сформулированной К[онстантином] С[таниславским], – “сближать людей между собой, служить любви и природе, красоте и богу”»¹³.

Эпиграф к книге Клэр Бишоп, написанной в 2018 г., звучит так: «Все художники одинаковы. Они мечтают сделать что-нибудь более социальное, более коллаборативное и более реальное, чем искусство» (Дэн Грэм)¹⁴. Нас интересует, где коллективно или индивидуально творимое действие, снабженное социальной интенцией, смыкается с фокусом на театре. Говоря о неразрывной связи конструктивизма как эстетической программы и социалистического движения («революционный авангард порывает с былой герметичностью искусства и устремляет свои поиски в сферу социального действия»¹⁵), Титова видит в материальной культуре театра определенного исторического этапа и типе взаимоотношений со зрительным залом общественную психологию момента времени. Самодельные студии и кружки 1920-х и современный социальный театр несут отпечаток общественного сознания, воплощенного в головах индивидов и в их взаимоотношениях. Массовые действия послереволюционной России отражали существо соборности, как ее понимал авангард. Социальный театр современности – в его структуре, способе производства и фокусе на реальном – отражает существо другого времени, с его тяготением к демократичности и открытости всех процедур, со стремлением к сохранению прав разных Других.

Междисциплинарность социальных проектов в театре тоже отчасти предсказывается Керженцевым, исходящим из необходимости разрушения цеховых границ и встречи разных типов художников и не-художников на территории спектакля. «Счастливы <...> деятели театра, имея перед собой такие обширные возможности творческого объединения различных родов искусства вокруг сценической постановки. <...> В эпоху расцвета капитализма театр является перед нами не в виде синтеза искусств, а скорее в виде складочного места полежалого второсортного товара, сбываемого по сходной цене под маркой “искусства”»¹⁶. Если очистить цитату от характерных для большевистской риторики эпитетов, останется щеженная на советскую почву вагнерианская идея синтеза искусств, позволяющая участнику действия ощутить связь с другими и магию коллектива. Идея синтеза за несколько десятилетий трансформировалась в родившуюся в недрах американского неоавангарда идею междисциплинарности, поскольку перформанс мыслился как место встречи разных художников, сепаратно мыслящих и действующих, но сочиняющих общее в опоре на особенности друг друга, то есть учитывая Другого.

Завершая путешествие в мир идей Пролеткульта и современного понимания социального искусства, выросшего из концепций 1950–1970-х гг., выведем общие для этих разных во времени манифестов и практик параметры социального театра:

соучастие (зритель социального театра идет участвовать, а не наблюдать);

укорененность в локальном (благодаря привязке к конкретному месту усиливается желание местных участвовать в спектакле);

работа с горожанами/не-актерами (театр горожан не обучает профессии актера, а дает пространство для личного высказывания участника);

междисциплинарность;

совместное творчество зрителей и актеров («слияние»);

открытость подготовительного процесса;

горизонтальность связей между участниками (в кружке или в театре горожан все равны);

подготовка зрителя к спектаклю (образовательная деятельность, лекции, дискуссии, рефлексии, обсуждения);

вхождение театральных практик в систему образования;
иная архитектура театра или сайт-специфичность.

Открытие А.А. Богданова, выведившего суть пролетарской культуры из методов пролетарского труда, заключалось в том, что он предложил отождествлять между собой любую деятельность, поскольку она всегда сложена из одинаковых организующих или дезорганизующих человеческих усилий. Соответственно, в искусстве можно применять те же методы и практики, что и в любой форме труда, везде обнаруживая зародыши организованности коллектива. По Богданову, «эпохи культур» сменяют друг друга механически, путем вытеснения, вслед за изменением способа производства¹⁷. Эта мысль, близкая размышлениям о будущем человечества после «конца истории», то есть о цифровом будущем, заставляет думать о новых формах искусства.

Нас интересует не периодизация, предложенная Богдановым, но замеченная им связь между способом производства и типом культуры. Если допустить, что мы живем в эпоху посттруда, идеи безусловного базового дохода, прекарности (то есть состояния нестабильности, непредсказуемости, неуверенности в завтрашнем дне и отсутствия гарантий) представителей креативных профессий, слияния индустриального производства с творческими практиками и стремления к экологичной редукции потребления, то этим тенденциям соответствуют именно практики социального театра. Разомкнутые вовне, горизонтальные в производстве, дающие приоритет частному свидетельству в противовес большим нарративам, критичные по отношению к иерархиям, порождающие отношения, а не продукт, социальные проекты являются эквивалентом новым способам самоорганизации человека. Горожанин (или гражданин) реабилитируется сегодня именно на территории социального искусства, которое вовлекает его в сотворческую, политическую деятельность по переустройству мира. В этом смысле мы живем в эпоху нового витка социального утопизма, строящегося на иных основаниях, чем у теоретиков Пролеткульта. «Попытка использовать театр как модель гармонического общественного устройства столь же мифологична, как и утопические идеи производственников 1920-х гг., воспользовавшихся сценой для демонстрации на ней образцов будущего механизированного “рая”. Но в утопизме обеих концепций не было ничего зловредного; их ложный социальный пафос был вполне бескорыстен; театру же они открывали новые перспективы»¹⁸. В утопизме

сегодняшних социальных практик видна перспектива для общества, пересобирающего себя через соучастие. И даже если принять во внимание крошечный процент арт-проектов по отношению к другим видам общественной деятельности, ложным этот утопизм называть не хочется. Что он дает театру как искусству – покажет будущее. Что он дает людям – показывает настоящее.

- ¹ *Титова Г.В.* Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. С. 7.
- ² *Бишоп К.* Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C press, 2018. С. 8.
- ³ *Титова Г.В.* Указ. соч. С. 7.
- ⁴ *Керженцев П.М.* Творческий театр. 5-е изд., пересм. и доп. М.; Пг.: Государственное издательство, 1923. С. 32.
- ⁵ *Серто де М.* Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 191.
- ⁶ *Керженцев П.М.* Указ. соч. С. 52.
- ⁷ *Евреинов Н.Н.* Демон театральности // Сост., общ. ред. и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 43.
- ⁸ *Буррио Н.* Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
- ⁹ *Выготский Л.С.* Психология искусства. М.: АСТ, 2019. С. 25.
- ¹⁰ *Фрейре П.* Педагогика угнетенных. М.: Радикальная теория и практика, 2019.
- ¹¹ *Горлатова Е.* Театр горожан – это театральная педагогика? // Театральная педагогика.рф. URL: http://театральнаяпедагогика.рф/about_teatr_gorozan. Дата обращения: 12.08.2023
- ¹² *Арендт Х.* Vita activa, или О деятельной жизни. СПб.: Алетейя, 2000. С. 32.
- ¹³ *Титова Г.В.* Указ. соч. С. 12.
- ¹⁴ *Бишоп К.* Указ. соч. С. 8.
- ¹⁵ *Титова Г.В.* Указ. соч. С. 8–9.
- ¹⁶ *Керженцев П.М.* Указ. соч. С. 32.
- ¹⁷ *Богданов А.* Всеобщая организационная наука (Тектология). Ч. 1. Л.; М.: Наука, 1925. 300 с. URL: <http://elib.fa.ru/oldbook/Bogdanov1.pdf/view>. Дата обращения: 10.08.2023
- ¹⁸ *Титова Г.В.* Указ. соч. С. 12.

Сильвио д'Амико и его статьи о гастрольях в Риме Пражской группы артистов МХТ в декабре 1927 г.

В 2002 г. под названием «Хроники 1914/1955» вышло в свет собрание статей и рецензий известного итальянского критика, историка и теоретика театра Сильвио д'Амико (1887–1955)¹. Во втором томе издания² представлены несколько статей, посвященных состоявшимся в декабре 1927 г. гастролям Пражской группы артистов МХТ. Очерки д'Амико – лучшее, что было написано европейскими журналистами об этом уникальном коллективе, исполнявшем для публики разных стран русский репертуар на русском языке.

Сильвио д'Амико, человек одаренный, широко образованный и необычайно деятельный, известен прежде всего как автор фундаментальных трудов *Il teatro italiano del' 900* («История итальянского театра 900-х», 1932), *Storia del teatro drammatico*, 4 vol. («История драматического театра» в 4 томах, 1939–1940). В 1920-е годы Сильвио д'Амико, окончивший иезуитский университет и юридический факультет университета «Ла Сапиенца» в Риме, проявлял интерес к религиозным сюжетам и публиковал сочинения на темы, связанные с историей католицизма. Позже вышло в свет его театроведческое исследование *Dramma sacro e profano* («Драма духовная и светская», 1942).

Д'Амико – автор статей о театре в *Enciclopedia Italiana* и таких широко известных в Италии книг, как монографии о Г. Ибсене (1928), «Кукольный театр» (1920), «Театр масок» (1921). Он вел передачи о театре на радио Рима, писал сценарии радиоспектаклей и статьи о сценическом искусстве в ведущих римских газетах. В 1932 г. он основал театральные журналы *Scenario*, который потом редактировал в течение всей своей жизни. В 1936 г. д'Амико был назначен ректором Национальной Академии драматического искусства, которая в наши дни носит его имя.

Сильвио д'Амико сыграл огромную роль в обновлении итальянской сцены в XX в. Его рецензии на спектакли итальянских театров и гастролировавших в Риме иностранных трупп свидетельствуют о том, что он был одним из представителей передовой европейской театральной мысли. Уже в 1920-е гг. он настаивал на введении в Италии системы *teatro stabile* – постоянных театров, в отличие от традиции путешествующих трупп во главе с первым актером, который должен был фокусировать на себе внимание зрителей. Сильвио д'Амико считал основой современной драматической сцены создание актерского ансамбля, руководимого образованным, мыслящим режиссером.

Значительная часть творческой биографии д'Амико пришлась на время, именуемое в Италии *ventennio*³, то есть на время фашистского правления, которое российский историк С.Е. Князева называет «стыдливой», мягкой версией тоталитаризма⁴. Одним из «каркасов» итальянского фашизма российские историки считают сосуществование церкви и режима.

Такие черты творческой личности Сильвио д'Амико, как приверженность догматам католической церкви и усилия по развитию идеи итальянской идентичности в сценическом искусстве, вероятно, стали своего рода «охранной грамотой» ведущего историка итальянского



Обложка издания коллекции рецензий Сильвио д'Амико

театра при всей актуальности и либеральной направленности многих его статей и театроведческих исследований. После ввода в Италию германских войск в 1943 г. д'Амико в знак протеста отказался от сотрудничества с ведущими правительственными официозами и возобновил свои «колонки» в газетах лишь после окончания войны. После 1945 г. он активно поддерживал новую итальянскую режиссуру: Джорджо Стрелера в театре и Лукино Висконти в кинематографе. В последнее десятилетие своей жизни он опубликовал двухтомный труд о послевоенном итальянском театре (*Palcoscenico del dopoguerra*, 2 v., 1953) и возглавил работу по созданию «Энциклопедии зрелищных искусств» (*Enciclopedia dello Spettacolo*, 1954–1962). В день смерти Сильвио д'Амико, 1 апреля 1955 г., в знак уважения к памяти покойного, посвятившего свою жизнь искусству сцены, театры Рима отменили свои спектакли.

Знарок итальянского театра С.С. Бушуева считает самым ценным вкладом д'Амико в сценическое искусство его статьи и рецензии, составляющие хронику театральных событий 1914–1955 гг. «С приходом Сильвио д'Амико, – пишет она, – театральная критика в Италии стала частью искусствоведения, выйдя из области более или менее талантливого дилетантства в сферу науки. Если до Сильвио д'Амико

рецензия на спектакль являла собою, как правило, пересказ пьесы с добавлением краткого оценочного суждения относительно актерской игры, то в рецензии д'Амико объектом исследования стала именно сцена... Для него одной из главных задач театральной критики было воссоздание и запечатление для будущего целостности спектакля, живущего сиюминутно и умирающего вместе с окончанием сценического действия»⁵.

Ознакомившись с рецензиями д'Амико на спектакли Пражской группы артистов МХТ, которые точнее было бы назвать очерками об этом, с его точки зрения, замечательном театральном коллективе и его актерах, мы убеждаемся в том, что каждая статья итальянского критика – подлинное художественное произведение.

Пражская группа артистов МХТ приехала в Рим со сложившимся к концу 1920-х гг. русским репертуаром. Это были «Женитьба» Н.В. Гоголя, «Карамазовы» по роману Ф.М. Достоевского, «На дне» М. Горького, «Бедность не порок» А.Н. Островского и «Живой труп» Л.Н. Толстого. Первые три спектакля были поставлены одним из основателей Пражской группы Н.О. Массалитиновым, который, по его собственным словам, стремился сохранить «дух и букву» спектаклей дореволюционного МХТ. Режиссером пьесы Островского и драмы Л.Н. Толстого стал П.Ф. Шаров – после отъезда Массалитинова в Болгарию в 1925 г. и ухода из группы М.Н. Германовой, в 1926 г. он был избран председателем правления Пражской группы артистов МХТ. Проведя гастроль в Париже и выполнив обязательства по погашению долга (субсидии, предоставленной группе чешским Легиобанком), Шаров принял в середине 1927 г. приглашение стать главным режиссером театра в Дюссельдорфе. Руководителями Пражской группы стали В.М. Греч и П.А. Павлов.

Гастроли в Риме открылись 2 декабря 1927 г. поставленным Шаровым в декорациях по эскизам известного художника П.Ф. Челищева спектаклем «Бедность не порок», который недавно появился в афише группы.

«Русские актеры в *Teatro Valle*. “Бедность не порок”. Островский» – так была озаглавлена рецензия Сильвио д'Амико в газете «Трибуна» от 3.XII.1927 г. За ней последовала рецензия на спектакль «На дне» («Ночлежка» – это название, предложенное в свое время Максом Рейнхардтом, было понятнее европейскому зрителю). Свое восприятие «Карамазовых», «Живого трупа» и «Женитьбы» критик изложил в статье «Заключение относительно русских актеров» от 8.XII.1927 г.



Сильвио д'Амико и Марта Абба.
1933

Гастроли русских актеров вызвали столь живой отклик у Сильвио д'Амико, что впоследствии он создал из своих рецензий отдельную, по сути дела, программную книгу на тему, волновавшую всех театральных людей Италии, и назвал ее «Закат старого актера» (*Tramonto del grande attore*).

Портреты артистов Пражской группы, созданные «человеком со стороны», не знающим русского языка, но знакомым с русской культурой, талантливым, умным и начитанным, выделяются на фоне множества газетных вырезок – рецензий на разных языках, собранных в архиве Павлова и Греч⁶. Отличаются они и от того, что писали об актерах Пражской группы скупые на похвалы критики эмигрантских изданий. Зато высокая оценка итальянского мэтра во многом перекликается с мнением В.И. Качалова, высказанном в его письме П.Ф. Шарову, отосланном в ноябре 1923 г. в Прагу из Филадельфии, где в то время гастролировал МХАТ. Передав нежные приветы В.М. Греч и М.А. Крыжановской, Качалов пишет о Павлове: «ведь он же действительно талантлив – шельма», а о Вырубове: «У него чудесные глаза, сияющие»⁷.

Едва ли Вере Мильтиадовне Греч и Поликарпу Арсеньевичу Павлову в суете гастрольной поездки удалось ознакомиться с вдохновенными очерками Сильвио д'Амико. Сегодня мы получили эту возможность

благодаря любезности нашей итальянской коллеги Антонеллы д'Амелия, прекрасного знатока русской культуры, профессора университета Салерно, члена редколлегии журнала *Europa Orientalis*, одного из редакторов энциклопедического издания «Русское присутствие в Италии в первой половине XX века»⁸.

Легко читаемый, передающий особенности стиля д'Амико перевод его статей, выполненный Н.Ю. Симоновой, станет продолжением нашего знакомства с этим выдающимся деятелем европейской культуры и приоткроет одну из страниц все еще не прочитанной истории русского театрального зарубежья.

Сильвио д'Амико

**Русские актеры в *Teatro Valle*.
«Бедность не порок». Островский.
3 декабря 1927 г.**

Ставшие легендой еще при жизни, эти аскеты Театра добрались, в конце концов, и до нас. С четверть века нам рассказывают о чудесах их «религии» и равенства сродни монашескому, которое одинаково обязывает каждого из них, и больших и малых; и упразднение амплуа, которое они всерьез осуществили с логической подчиненностью каждого исполнителя требованиям общего; и растворение каждой актерской индивидуальности в соответствующих персонажах (рассматривая их фотографии, коих около сотни, нигде не найти лица самого актера, только созданные им образы); и, наконец, всецелая преданность, по принципу *perinde ac cadaver*⁹, каждого члена братства ради общей веры. Вчера вечером в театре слышались разговоры о реализме и правде: «какие они естественные! какие живые!». Такая одобрительная оценка, откровенно говоря, не только слишком проста, но, прежде всего, она не верна. Для того, чтобы дать нам возможность насладиться спонтанностью и правдивостью, этим восхитительным варварам не стоило проделывать такой далекий путь; достаточно было пригласить одну из наших театральных диалектных компаний.

Но нам сразу же показалось, и в сегодняшних коротких заметках мы это повторим, что «правдивость» этих исполнителей – явление иного порядка: лиричная, неоднородная, изысканная. Первое выступление театра вчера состоялось, как известно, в самых неблагоприятных

условиях: сегодня вечером и затем в нескольких последующих спектаклях, разыгранных один за другим, русские актеры представят нам хорошо известные произведения, где мы сможем проследить смысл в движении, сцену за сценой и реплику за репликой. Но вчера вечером они показали из своего короткого репертуара единственное произведение, не переведенное ни на наш, ни на какой другой общепонятный язык, в связи с чем пришлось прибегать к сторонним версиям и сведениям, и почтенная публика (кроме, понятное дело, множества присутствующих русских), обошлась только просмотром. И, вместе с тем, все получили истинное удовольствие; и не одно лишь визуальное.

Большая, колоритная пьеса Островского, который на русских сценах стал, как всем известно, Бальзаком купеческой буржуазии девятнадцатого века, «Бедность не порок» (1853 г.) изображает нечто, что очень хотелось бы сопоставить с «Мещанином во дворянстве» Мольера. Потому что в центре комедии стоит фигура обычного купца, излюбленного персонажа удивительно проницательного Островского. Гордей Торцов аж до дрожи мечтает стать городским жителем, поехать в Москву; и, чтобы привести этот план в исполнение, он вбил себе в голову, что надо выдать свою дочку, милую и нежную Любовь, за разбогатевшего властного старика, увешанного наградами Коршунова. Но, естественно, у Любви есть свой возлюбленный, чистый, искренний Митя, молодой приказчик (и здесь кроется беда), служащий на предприятии ее отца: и легко догадаться, какая случится трагедия, привычная, но оттого не менее страшная, если двое молодых людей не смогут соединиться из-за мерзкого старого Коршунова. К счастью, имеется *deus ex machina*¹⁰, другими словами – Любим (мы в России), пропойца-дядя, ограбленный когда-то мошенником Коршуновым. Он появляется посреди обычного свадебного торжества и раскрывает злодеяние обманщика. Начинается заварушка, жестокосердный отец и будущий зять оскорбляют друг друга и от слов переходят к делу; в итоге возмущенный Коршунов уходит, и Гордей Торцов назло ему выдает свою дочку замуж за Митю.

Фабула, очевидно, простенькая до крайности; зато предоставляет возможность красочно описать карикатурные персонажи и характеры и в нашем случае прекрасно подходит к фольклорным сценам с частыми музыкальными отступлениями, песнями и танцами. Но, как мы уже говорили, те, кто полагают этот спектакль не чем иным, как ярким и привлекательным отображением неизвестной нам провинциальной русской жизни середины прошлого столетия, по существу, мало чем

отличающимся от тех, что предлагают нам некоторые замечательные наши театральные диалектные компании, будут бесконечно далеки от истины. Потому что вместо темпераментной грубоватости наших актеров, которых мы любим совсем за другое, в этих есть тонкий принцип единства, неуловимый, но превосходный, возводящий все в высокую степень лиризма; при необходимости музыка, мимика и сцениграфия послужат ему поддержкой; тайный ритм, почти танцевальный, определяет каждый жест, каждую позу. Жизнь выдвлена, так сказать, из любой условности, и характеристика каждого персонажа, даже самого незначительного, доведена до крайности. Мы в том богатейшем царстве карикатурных персонажей, в котором купались комедия и европейский роман девятнадцатого века, и можно ли себе представить, что такие актеры, как эти, упустят подобную возможность. Но что нас завораживает, так это легкий размер, которого все придерживаются, мелодия, в которой разные ноты, сочетаясь, сплетаются в воздушное искусство. Здесь есть чем насытить современный вкус, порадовать изяществом. И глаза, и уши, и ум, удовлетворенные одномоментно, не в силах требовать большего.

Разумеется, позже мы детально изучим этих актеров, каждого в отдельности, когда познакомимся с ними получше. Но разве можно, пусть даже только сегодня, выбросить из памяти свежее лицо, выражающее любовь и стыдливость, нежнейшей Крыжановской в роли юной Любви? И ее отчаяние при виде своих бесконечных кос, распускаемых под песни во время свадебного обряда? И разное многоголосие, блаженно исполненное всеми этими женщинами вокруг нее? И гротескные проявления бессердечности актера Серова, игравшего отца? И жестокую, вернее, вульгарную самоуверенность Асланова–Коршунова в выражении лица и в жестикуляции его когтистых рук? И лицо Павлова, исполняющего роль забуддыги Любима, и сдержанный пыл влюбленного Мити, которого играл Богданов? И объемное звучание песен? И восхитительную иронично подчеркнутую гармонию этой мещанской гостиной во втором акте? И печаль финальной радости?

Вызываемые долгими аплодисментами при каждом опускании занавеса актеры-аскеты не благодарили зрителей во время представления. Они вышли на поклоны только в конце всего спектакля: то есть когда появилась возможность разрушить магию и из персонажей вновь превратиться в мужчин и женщин.

Сегодня, как было объявлено, «Ночлежка» («На дне») Горького.

«Ночлежка» («На дне»), Горький. 4 декабря 1927 г.

Если убрать две или три сцены, – говорили двадцать лет назад наши предшественники, – в «Ночлежке» («На дне») ничего не изменится. Им отвечали защитники нового искусства: ничего не изменится, потому что герои пьесы – группа людей *априори* безвольных и потерпевших поражение, которые по определению не могут действовать. – А при чем здесь это? – отвечали недовольные; Гамлет тоже не может действовать, и все же, видите, что придумал Шекспир, чтобы показать неспособность своего героя к действию: пять актов с бóльшим количеством происшествий, чем в самой поэме и, прежде чем Гамлет решается на поединок на рапирах, уже произошла цепочка катастроф и смертей, сосчитать которые не хватит пальцев на одной руке.

Правда в том, что именно нехватка *действия* в традиционном смысле этого слова стала вчера вечером самой большой проблемой для публики. Позавчера новую для нас комедию «Бедность не порок» мы восприняли сразу: речь шла, как сказал бы Брагалья¹¹, о «театральном театре», состоящем из случаев, событий и небольших неожиданных поворотов; мы наслаждались и даже, когда надо, начинали смеяться. Вчера же все внимание зрителей удерживалось, кроме двух или трех существенных моментов, благодаря тому, что Гастон Бати назвал «Его Величество Слово». «Ночлежка» и есть, практически, одни лишь слова или, точнее, диалоги и исповеди; обнаружить внутри такой пьесы драму – для зрителей без знания языка – дело нешуточное.

Потому, скажем сегодня кратко, эти великолепные актеры, пройдя через живописующую провинцию иронию Островского к беспросветности Горького, предстали перед нами выдающимися по значимости и силе. Отличающиеся друг от друга своим поведением (вплоть до самого отчаявшегося и непристойного) слесарь и рыночная торговка, актер и барон, владелец ночлежного дома и сумасшедший, жандарм и вор, хозяйка и жертва, влюбленная и ясновидящая – каждый из них обречен на одиночество и брошен на произвол своей злосчастной судьбы. И все они объединены общей участью, без видимой причины загнаны в безвыходное положение. Проходит, правда, на фоне крайней нищеты, в функции северо-западного бога Коро, добрый и человечный старик Лука, с белой бородой, набожный и своевольный; однако, огонек его души слишком слаб, чтобы рассеять это царство тьмы. Своим сократическим лицом он

больше напоминает наивного философа, чем христианина, его доброта не в силах убедить заблуждающихся. Лишь разразилась катастрофа – он исчез; и ничего не остается, как только написать на листе всеобщей трагедии слово высшего приговора: безысходность.

Пьеса «Ночлежка» была прослушана многочисленной и прекрасной публикой с огромным уважением. Мощь ее выдающихся сцен, сыгранных с невероятным напряжением, выражающим объем искусства, не нарушая его целостности, вызвала сопереживание и сорвала аплодисменты, которым по русской традиции, о чем мы рассказали вчера, изумительные актеры отдали дань благодарности лишь в конце последнего акта. Сегодня нас снова ожидает спектакль, который, по всей вероятности, будет нам гораздо понятнее: «Женитьба» Гоголя.

Заключение относительно русских актеров 8 декабря 1927 г.

Попытка угадать по тексту огромного романа значение фраз его сложных персонажей вчера вечером, признаемся сразу, далась нам с большими усилиями, чем обычно. Сокращенная версия произведения, несмотря на внятные разъяснительные очерки, в которых Федерико Нарделли время от времени объяснял взаимосвязь между ними, показалась нам скорее напряженной, труднодоступной, со слабыми проблесками, мрачной, с неожиданными сильными проявлениями. Что касается исполнения, известно, что в «Карамазовых» многое может легко впечатлить зрителя не сильно сведущего, если представить ему *все это* как сумасшедший дом. И вскрикивали вчера вечером, естественно, не раз; и несмотря на бережное отношение к каждой детали, не каждый актер, как нам показалось (или мы ошибаемся?), строго соответствовал своей роли. Поэтому сегодня мы предпочли, не задерживаясь на прошедшем спектакле, перейти к заключению.

Наш скромный вывод состоит в том, что эта группа артистов, десять лет назад укрывшаяся в Европе от коммунистической революции, выстраивает на сцене некое подобие коммунизма, который нравится и нам: это под силу только *элитам*, давшим обет религиозного служения; выражаясь точнее, монашескому братству. Актеры, как монахи, которые с той же выдержанностью отказались от самих себя и зажимают каждый свою индивидуальность по воле тирана и деспота поэта в тисках дисциплины, являющейся подавлением себя, отказавшись от себя даже сверх

границ роли, считающихся на практике непреодолимыми, поскольку рождены самой природой. Гениального импровизатора, берущегося за любое дело, одного из наших актеров попросили прийти сегодня вечером в фойе театра *Valle* и сделать несколько снимков этих артистов. Сравним, например, фотографии молодых героинь госпожи Греч, когда она в образе цыганки Маши в «Живом труппе» или невесты Катерины в «Карамазовых», с той, где изображена Фекла Ивановна, сваха из «Женитьбы» Гоголя: старая, но не ряженая, старая, но яркая, старая и только, и просто, и природенно старая – глаза, зубы, волосы, движения, смех, голос, речь (портрет разговаривает). И пусть скажет (или пусть за нее скажет друг-художник), возможно ли, чтобы эти портреты изображали одного и того же человека? Или взглядемся вот в эти – тоже женские, сплошные молодые лица, и, стало быть, практически неразличимые, – портреты Крыжановской, на которых прослеживается переход образов этой актрисы от добросердечности Любви в пьесе «Бедность не порок» до трагического отчаяния Наташи в «Ночлежке», до гротескной провинциальной простоты девицы Агафьи в «Женитьбе», до одержимой соблюдением блеклых буржуазных приличий Елизаветы из «Живого труппа» и, наконец, – при том, что она сама невинность – до поражающей злости Грушеньки в «Карамазовых».

Отдадим должное и мужчинам. Богданов в первый вечер, находясь в эпицентре внимания партера, исполнил роль первого плана: пылкого Мити, романтического героя комедии Островского; в драме Толстого он перевоплощается в статиста, обезличенного адвоката, который вышел, держа под мышкой папку с документами, и произнес полторы реплики. В промежутке между двумя этими спектаклями он – грубый слесарь в «Ночлежке», а в конце, в «Карамазовых» – целомудренный инок Алеша Павлов, который в «Бедности» предстает в роли брата отца, пьяницы и весельчака, в драме Горького превращается в седого и набожного Луку, человеколюбивого бродягу, в «Женитьбе» с завораживающей выразительностью передает нерешительность главного героя Подколесина, в «Живом труппе» выходит в незначительной роли Александра, представителя богемы, в которой, тем не менее, ярко выделяется; и под конец он, как и подобает, нагоняет на нас страху поразительными чертами характера Карамазова-отца. Можно ли загримироваться, измениться, преобразить лицо и душу до безукоризненной схожести с персонажем, как это сделал Асланов, который в «Бедности» сыграл нечистоплотного старика Коршунова, гнусного слизняка, ползущего к чувствитель-



Обложка книги Сильвио д'Амико
«Закат старого актера»

ной «мимозе стыдливой», и который на следующий день был Актером среди прочих нищих оборванцев Горького и изумительным морским офицером в «Женитьбе», затем облачился в строгий сюртук князя в «Живом труп» и в «Карамазовых» постепенно довел своего Ивана до безумного бреда? И Вырубов, актер с безграничными способностями, прошедший путь от шумной импульсивности друга интригана-махинатора в «Женитьбе» к отчаянию Феди в сценах Толстого и Дмитрия в «Карамазовых»? И грустный взгляд и острый носик совсем еще юной Кедровой, которые в «Бедности не порок» стали улыбкой, а в «Живом труп» – драмой?

Не будем повторять, что места мало, а время позднее: слишком избитые оправдания, и нам же хуже, если на этот раз они окажутся верными. Но правда и в том, что знание этого искусства, совершенно противоположного тому, что представляет или какое-то время представляло наше, могло бы и должно было многому научить нас. Итальянский театр сегодня разваливается под последними ударами уцелевших амбициозных желаний «первых актеров» или, при крайней скудости средств, с помощью которых некоторые директора по доброй воле предпринимают время от времени, и всякий раз напрасно, одиночную и сугубо личную операцию по спасению. И все же мы не перестаем верить, что сила подражания, которой мы славились на

протяжении двух тысячелетий, в нашей породе не может иссякнуть, и все дело состоит в том, чтобы вновь открыть ее в себе, воспитать и вылепить *в едином стиле*. И посему надо обратить внимание на чудеса этих великолепных варваров не как на пример для пассивного подражания, а как на побуждение к действию. Среди них нам не довелось обнаружить тех, кого на нашем старом театральном жаргоне называют «великими актерами»; ни одного ведущего актера, ни одного исключительного виртуоза, ни одного гениального «творца» (что в театре означает, как известно, де-форматора). В них есть, не устану это повторять, фанатичная преданность даже не собственному персонажу, а еще до него духу драмы, который они привносят на сцену. И все от первого до последнего стремятся найти его и выразить в общем и, более того, полном небрежении к себе, поскольку тот, кто последний из них сегодня, завтра станет первым. Не довольствуясь тем, чтобы раствориться вечер за вечером в своих персонажах и освободиться от самих себя, становясь время от времени тем, кем они должны быть, эти «мистики», которые давно преодолели стадию оголенного веризма, живут на сцене как бы в опьянении. И чтобы не говорили, что наше восхищение слепо, мы не отрицаем, что, вероятно, и в этом может быть не изъян, а излишество: преувеличение изыска, почти что нездорового удовольствия в том, чтобы извлекать из любого повода все, что он может дать и, в общем-то, сильная тенденция к выделению, к раскрытию сущности и к типажности, вследствие чего, например, всякий судья становится конкретным судьей, всякий доктор – конкретным доктором, всякий жандарм – конкретным жандармом, всякий торговец – конкретным торговцем и так далее. Но все это, выражаясь ясно, без тени абстракции; мало того, стоя на земле обеими ногами, глядя на реальность зорким взглядом, который выхватывает из нее и тщательнейшим образом фиксирует ее характерные черты и немного, скажем, их преображает; составляя затем подобие лирической симфонии, которая, на первый взгляд, удовлетворяется самыми простыми средствами, но на самом деле прибегает к чудодейственным хитростям.

И что тогда? Тогда происходит вот что: в стране, где годами бушевали споры о декадансе драматического театра и о причинах, по которым публика не идет в театры, подобная театральная компания, не обладающая известным мировым именем и говорящая на непонятном даже каждому двадцатому зрителю языке, за неделю заполнила главный римский театр, представив всего восемь спектаклей из пяти

различных произведений. Сегодня восьмым спектаклем, повторением волшебной «Женитьбы», театральная компания попрощается с нами и, значит, в последний раз нас ожидает переполненный зал.

Завтра...

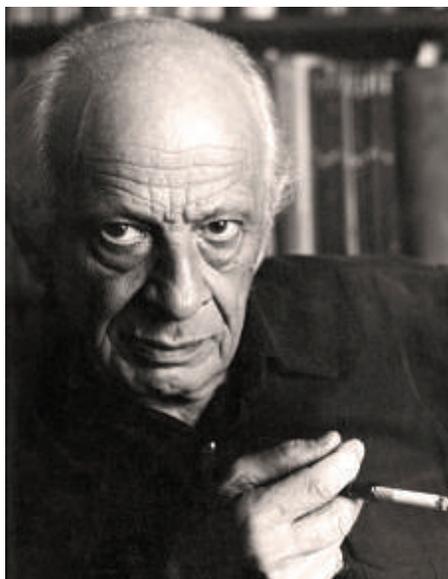
Публикация и вступительная статья Н.М. Вагановой

- ¹ *Silvio d'Amico*. Cronache 1914/1955. Palermo: Novecento, 2002 vol. I–III.
- ² *Ibidem*, vol. II.
- ³ Двадцатилетие (*итал.*)
- ⁴ См.: *Князева С.Е.* Итальянский фашизм в контексте итальянской идентичности: социокультурные практики // Фашизм, неофашизм и их преступная практика. Сборник статей памяти Елены Дмитриевны Строгановой М.: Весь Мир, 2021.
- ⁵ *Бушуева С.* Д'Амико Сильвио, итальянский критик и историк театра – 100 лет со дня рождения (1887–1955) // Wikipedia.org // <https://istorija.teatra>. Дата обращения 11. 07. 2023
- ⁶ Архив Павлова и Греч хранится в библиотеке Дома русского зарубежья им. Александра Солженицына, ф. 011.
- ⁷ Музей МХАТ, фонд А, 9712/2. Подробнее см.: *Ваганова Н.М.* Три русских режиссера в Европе. Страницы непрочитанной истории русского театрального зарубежья: 1920–1960-е годы. М.: ГИИ, 2022.
- ⁸ Русское присутствие в Италии в первой половине XX века: энциклопедия [ред.- сост. Антонелла д'Амелия, Даниела Рицци.] М.: Политическая энциклопедия, 2019.
- ⁹ *Уподобившись трупу* (лат.). Одно из правил устава монашеского ордена иезуитов, означавшее безусловное, беспрекословное повиновение. (Прим. переводчика).
- ¹⁰ Бог из машины (*лат.*)
- ¹¹ Брагалья Антонио Джулиано (1890–1960) – итальянский художник, фотограф, кинорежиссер, футурист, театральный деятель.

Из переписки К.Л. Рудницкого и А.В. Смирновой-Искандер (1975–1980)*

Через несколько лет после выхода книги «Режиссер Мейерхольд» (М.: Наука, 1969) К.Л. Рудницкий задумал ее переработанное и дополненное издание. Постепенно замысел трансформировался и привел к написанию совершенно новой книги о Мейерхольде, которая вышла в серии «Жизнь в искусстве» (М.: Искусство, 1981).

* В более полном объеме переписка К.Л. Рудницкого и А.В. Смирновой-Искандер будет опубликована в одном из выпусков альманаха «Мнемозина». Документы и факты из истории отечественного театра XX века.



К.Л. Рудницкий.
Начало 1980-х гг.

Хотя Рудницкий вступил здесь на территорию биографического романа, от требования фактической точности он не уходил. В поисках и уточнениях фактов завязалась его переписка с Александрой Васильевной Смирновой-Искандер (1896–2000), мейерхольдовкой, участницей Студии на Бородинской (1914–1917), куда она пришла вместе с будущим мужем Алексеем Максимовичем Смирновым¹.

В 1967 г. в сборнике воспоминаний «Встречи с Мейерхольдом» была опубликована статья А.В. Смирновой-Искандер «В Студии на Бородинской», полная живых подробностей и побудившая Рудницкого к новым вопросам. Его интересовало, как выглядела квартира Мейерхольда, кого из студийцев он приглашал в гости, каков был круг общения, как было устроено кабаре «Привал комедиантов» (сколько столиков, как выглядела сцена, где размещался музыкант или музыканты, кто посещал этот театр, продавались ли билеты), конфликты, причины уходов из Студии, личные впечатления Смирновой-Искандер от актеров Александринской сцены. Вопросы Рудницкого не только связаны со Студией на Бородинской, но захватывают широкий культурный слой. Ответы Смирновой-Искандер детальны, говорят об удивительной памяти на события шестидесятилетней давности и о цепкой наблюдательности, трезвости оценок, в том числе в отношении самого



А.В. Смирнова-Искандер. 1910-е гг.

Мейерхольда. Примечательны описываемые ею раскрепощенность Мейерхольда в общении со студийцами и его замкнутость, молчаливость даже в кругу расположенной к нему культурной среды. Вопросы и ответы полны внимания, казалось бы, к мелочам, мимо которых часто проходят историки, но из которых ткется пряжа жизни.

Переписка, начинавшаяся по профессиональной необходимости, быстро переросла в человеческую дружбу. Рудницкий держал Смирнову-Искандер в курсе как своих исторических исследований (А.Я. Таиров, И.Г. Терентьев, режиссура начала века и др.), так и критических выступлений. Присылал свои книги, статьи. Ценил отзывы адресата. Откликался на просьбы. Переписка подтолкнула Смирнову-Искандер взяться за мемуары. И здесь Рудницкий помог наладить отношения с ленинградским отделением издательства «Искусство» и написал вступительную статью. Воспоминания Смирновой-Искандер «О тех, кого помню» вышли в 1989 г., но Рудницкий уже не увидел книгу.

Последнее письмо Рудницкого к ней датировано 4 июля 1988 г. Смерть настигла его 24 сентября.

После кончины К.Л. Рудницкого Смирнова-Искандер переслала его письма вдове Т.И. Бачелис, а та многим позже в свою очередь передала – О.М. Фельдману, в архиве которого они хранятся. Письма же А.В. Смирновой-Искандер вместе со всеми рукописями и документами Т.И. Бачелис и К.Л. Рудницкого находятся в Рукописном отделе Центральной научной библиотеки СТД РФ. Сердечная признательность Вяч.П. Нечаеву, который помог их отыскать. К сожалению, не все письма А.В. Смирновой-Искандер удалось обнаружить. Но вопросы К.Л. Рудницкого обладают несомненной ценностью, несмотря на то, что мы не всегда знаем, какие ответы на некоторые из них он получил.

17 декабря 1974 г.

Дорогая Александра Васильевна!

Извините, что пишу на машинке: давно уже привык, и почерк у меня очень скверный.

Меня очень тронуло и обрадовало, а, заодно, и пристыдило Ваше письмо. Я не догадался послать Вам «Спектакли», и это, конечно, моя ошибка и моя вина. Отчасти меня оправдывает только то, что книжка эта была очень замучена редакторами и цензорами, и вышла она в сильно обкорнанном виде². Сперва я себя утешал тем, что, если от окорока отрезать кусок-другой, ветчина все равно ветчиной останется. Но по мере того как отрезали ломтик за ломтиком, я убеждался, что из окорока получается, увы, что-то вроде докторской колбасы. Что-то очень уж диетическое. Короче говоря, я разлюбил эту книжку еще до того, как она вышла, – и так ее и не перечитывал. Наверное, поэтому я не догадался Вам послать. Простите! Сейчас исправляю свою ошибку и посылаю Вам экземпляр.

Спасибо Вам за Ваши замечания: они для меня очень важны, т.к. я Вам – верю. Таня [Т.И. Бачелис] очень была обрадована тем, что Вы до сих пор не потеряли интерес к ее «Феллини»³. И за внимание к Альме Лоу⁴ – тоже спасибо: она серьезный, хороший человек, и все, что Вы рассказали ей, будет ей, конечно, полезно. В Ленинграде она бывает довольно часто, так что возможно, будет еще раз проситься к Вам. Можно?

Шлю Вам самый сердечный привет и самые добрые пожелания! Кстати, ведь и Новый год на носу! Пусть он будет для Вас радостным и спокойным и принесет Вам исполнение Ваших надежд и желаний!

Ваш К. Рудницкий

Подпис. маш. текст



В.Э. Мейерхольд. 1910-е гг.

17 апреля 1975 г.

Дорогая Александра Васильевна!

Случилось так, что у меня появилась возможность – пока еще довольно смутная – выпустить книгу о Мейерхольде заново. Если это совершится, то будет не просто второе издание, а – сильно переработанная и дополненная книга. И ежели это произойдет, конечно, Вы ее сразу получите. Во всяком случае, сейчас я ее пишу. Некоторые вопросы для меня пока сложные, быть может, Вы могли бы разрешить. Вот почему я обращаюсь сейчас к Вашей помощи.

Скорее всего Вы не видели первую постановку «Шарфа Коломбины» в 1910 году, в «Доме интермедий». Но, может быть, Вы знаете, кто в ней участвовал? Кто играл Коломбину? Гейнц? Хованская?⁵ Кто играл Пьеро, Арлекина? Если Ваша память сохранила эти имена, сообщите мне.

Далее, в своих воспоминаниях Вы рассказываете о квартире Всеволода Эмильевича (четыре комнаты). Где она была? На Жуковской? На Театральной площади? То есть я имею в виду ту квартиру, где Вы побывали. Жила ли с ними Е.М. Мунт⁶ или она жила отдельно? Что за камин был в кабинете Вс. Эм.? Настоящий? В нем горел огонь? Что Вы еще помните о его кабинете? Картины, книги – какие? Вы пишете: «принимали нас, студийцев, очень гостеприимно» – а сколько вас было? Вы приходили большими группами или по двое, по трое? Еще Вы пишете:

«когда Мейерхольда приглашали в гости...». Кто его приглашал? У кого вы вместе бывали?

Можете ли Вы что-нибудь рассказать об отношениях между Мейерхольдом и Б. Прониным⁷, Мейерхольдом и В. Соловьевым⁸, Мейерхольдом и братьями Бонди⁹? Почему они поссорились с Бонди?

Какое – откровенно, я Вас не выдам! – было у Вас тогда отношение к Юрьеву¹⁰? Нравился ли он Вам как человек и как актер? Понравился ли в «Маскараде» в день премьеры? Какое впечатление производили на Вас, как актрисы, Коваленская¹¹ и Рощина¹²?

Извините, что пристаю к Вам с вопросами. Но, во-первых, Вы понимаете, что я могу их задать только Вам. Во-вторых, к Вам я испытываю глубокое доверие и симпатию и Вашим впечатлениям придаю самое большое значение.

Будьте так добры, напишите мне, пожалуйста!

Шлю Вам самый сердечный привет.

Заранее благодарный

К. Рудницкий

Подпис. маш. текст

12 мая 1975 г.

Дорогой Константин Лазаревич!

Извините меня, что я так задержала ответ на Ваше письмо.

Шлю Вам и Татьяне Израилевне свое запоздалое праздничное поздравление с самыми лучшими пожеланиями.

Я очень рада, что есть возможность переиздать Вашу книгу о Мейерхольде.

Постараюсь ответить на Ваши вопросы.

Первую постановку «Шарфа Коломбины» в 1910 г. в «Доме интермедий» мне видеть не пришлось. К сожалению, я не смогла до сих пор узнать, кто играл Коломбину, Пьеро и Арлекина. Я только хорошо помню, что, ставя во 2-й раз «Шарф Коломбины» в 1916 г., Мейерхольд все время приговаривал: «Сейчас это надо ставить совсем по-другому, *издевательски*, гротескно, буффонно».

Квартира Вс. Эм. Мейерхольда (в период его занятий с нами в Студии на Бородинской) находилась на 5-й роте Измайловского полка (сейчас это 5-я Красноармейская ул.). План квартиры был такой – большая передняя, из нее налево вход в столовую (узкую, длинную комнату). Из столовой две двери: налево в кабинет Вс. Эм. и направо в спальню



А.В. Смирнова-Искандер. 1910-е гг.

взрослых. В комнату девочек была дверь из передней, и рядом кухня и пр. Екатерина Мих. Мунт с семьей Мейерхольда не жила. Она жила отдельно с мужем (Голубевым)¹⁵ и двумя дочерьми – Дашей и Машей.

Камин в кабинете Вс. Эм. был настоящий, в нем горел огонь – топили дровами. Мейерхольд любил мешать в нем угли. У окна в кабинете был расположен письменный стол. Картин на стенах я не помню. Диван и стулья по стенам, и книжный шкаф небольшой. (Книжный шкаф был и в столовой.) Пол кабинета был застелен большим ковром. В кабинете было просторно, чисто. На столе у Вс. Эм. было очень мало вещей – по обе стороны письменного прибора находились две примечательные фотографии – Вс. Эм. в детстве (года 2) и в такой же позе Ольга Мих.¹⁴ (тоже в 2 года). Ольга Мих. любила показывать эти карточки.

Обычно из Студии после занятий Вс. Эм. в те годы приглашал к себе таких студийцев – Алексея Смирнова¹⁵, Николая Щербакова¹⁶, Бориса Алперса¹⁷, Алексея Грипича (Грипич тогда ходил в военной форме)¹⁸, меня, а в 1916 г. мою сестру Веру¹⁹ и мою подругу Веру Рождественскую, бывал также брат Б. Алперса [Сергей²⁰] и первое время Юрий Бонди. (В.Н. Соловьев почти никогда с нами у Мейерхольдов не бывал.)

Принимали нас «гостеприимно» – это значит, когда мы приходили, нас ждал в столовой стол, накрытый белой скатертью, на столе кипящий самовар, пироги, пряники, орехи и др. сладости. (Мы потом полюбили

эти незатейливые угощения.) И Ольга Мих., и девочки – Маруся, Ирина, Таня – были на редкость приветливы – Ольга Мих. любила, когда мы приходили. Она была внимательна к нам, весела, разговорчива. После чая мы обычно переходили в кабинет, где играли в разные игры, танцевали.

Мейерхольд дурачился больше всех нас. Он обычно любил танцевать, изображая чиновника, гимназиста (наступая всем на ноги), военного, «важное лицо» и пр. Со мной он часто танцевал танго (которое было в моде тогда). На все его неожиданные «фокусы», импровизации приходилось отвечать тем же. Я старалась от него не отставать. Все потешались вокруг. Часто играли, сидя на ковре в кругу, придумывая разные трюки.

Первый раз я увидела Вс. Эм. в гостях у писательницы А. Тырковой²¹ – это было вскоре после постановки «Незнакомки» Блока²². В гостях были – Чулков²³, Ремизов с женой²⁴, Чуковский²⁵, профессор Корнилов и много других лиц из художественной среды того времени. Это был большой прием гостей (Блока среди них не было). Мейерхольд держался насупившись, в одиночку и очень скоро ушел, хотя вечер был организован ради него (дочь Тырковой – Соня Борман²⁶ в 1913–14 г. была в Студии у Мейерхольда и участвовала в массовке «Незнакомки»). Мейерхольда приглашали иногда состоятельные студийки (фамилии я забыла). Одна из них жила с богатым мужем на Васильевском острове. Мы пришли большой группой прямо из Студии. Все взоры были обращены на Вс. Эм. Стол был богато сервирован. Мейерхольд сел не на приготовленное ему место почетное, а примостился где-то с краю стола, среди нас, тихо посидел, ни слова не сказал и скоро ушел. В семье моего дяди Ольга Мих. и Маруся бывали иногда, Мейерхольд в нашей семье ни разу не был.

Но когда я жила вместе со своей приятельницей – одной из первых женщин-архитекторов Татьяной Матвеевной Макаровой²⁷, Мейерхольд любил бывать у нас. Жила Т.М. Макарова на Петроградской стороне на Зверинской улице, занимала очень странную квартиру. Во дворе большого дома стоял домик двухэтажный (по-видимому, когда-то это была прачечная), со двора наружная лестница вела во 2-й этаж. Там было 2 комнаты – просторная кухня с плитой и обеденным столом и комната большая рядом, где стоял стол чертежный и мебель типично кабинетная – 2 кожаных больших кресла и диван. Пол в комнате был устлан ковром. Мейерхольду нравилось все в этом домике, и очень часто после Студии он был у нас – знакомился со студентами-архитекторами,

интересовался их проектами. Очень любил сидеть и отдыхать на ковре. Но и в такой обстановке он бывал весел, но не очень разговорчив.

Бывал Вс. Эм. часто у Сафоновых (он очень высоко ценил дирижера Сафонова) и хорошо относился к его дочерям. Одна из них писала его портрет²⁸. У Сафоновых мне не пришлось быть.

Бывал Мейерхольд у Алперсов – он очень любил брата Бориса Алперса – пианиста. Мы, наверное, бывали тогда же у Алперсов, но я это плохо помню.

Помню я хорошо, как Вс. Эм. издевался и насмешничал после посещения дома Карсавиной – балерины²⁹, смеялся, как у нее скупно угощали. Над вечерами у Сологуба он тоже зло иронизировал и изображал присутствующих там лиц³⁰.

В те годы Мейерхольд любил только Блока. И о вечерах, когда бывал у Блока, рассказывал восторженно.

Футуристов Мейерхольд сторонился и на приглашения сестры журналиста Кушнера³¹, где бывали футуристы – Маяковский, Брик с Лилей Б., Шкловский и др. – отказывался³².

Мейерхольд и Пронин были старые друзья. Вс. Эм. всегда хорошо относился к Пронину и на постановку «Шарфа Коломбины» в «Привале комедиантов» согласился благодаря Пронину. Но своей постановкой и всем окружением «Привала» Мейерхольд был очень недоволен и неудовлетворен и после постановки «Шарфа Коломбины» Мейерхольд в «Привале комедиантов» больше ничего не ставил. Расчеты же его были на то, что вместе с Прониным он в «Привале комедиантов» сможет осуществить показ своей Студии и ее постановочных работ³³. М. всю жизнь мечтал о своем театре.

В.Н. Соловьева Мейерхольд невероятно эксплуатировал (все его знание западноевропейского театра), ценил, любил его, но как-то незаслуженно мало уважая. Очень, очень много дал Мейерхольду Владимир Николаевич Соловьев в отношении знакомства с народными театрами! Соловьев питал Мейерхольда своими знаниями, и благодаря Соловьеву, его неумной разговорчивости, щедрости – воображение Мейерхольда постоянно питалось его рассказами, беседами.

Соловьев ушел из Студии после того, как Вс. Эм. во время постановки «Шарфа Коломбины» в «Привале комедиантов» подчинился организаторам театра и вместо студийки, первой комедиантки Студии Кулябко-Корецкой³⁴, дал роль Коломбины «чужой» – актрисе Театра миниатюр на Литейном проспекте – балерине Павловой³⁵.



К постановке «Двух братьев» М.Ю. Лермонтова на Александринской сцене.
Шарж В.Н. Дени

С Бонди Ю. Мейерхольд разошелся из-за того, что совершенно неожиданно, не посоветовавшись предварительно с художником Студии Ю. Бонди, который преданно, как и вся семья Бонди, работал с Вс. Эм., – пригласил в Студию художника Рыкова по совету худ. Головина³⁶.

Мы с Алексеем Максимовичем всегда с большим уважением относились к Ю.М. Юрьеву. Все, что касалось внешней стороны поведения актера на сцене – походка, жест, манера держаться, – все это было в нем безукоризненно. Первый раз я видела Юр. Мих. в пьесе «Старый Гейдельберг»³⁷. В роли немецкого принца-студента он был великолепен, до конца убедителен. Мне не пришлось видеть Юрьева в «Дон Жуане», но отзыв друзей был тот же.

Началось мое разочарование в Юрьеве, начиная с постановки Мейерхольда «Два брата» Лермонтова. При всей точности соблюдения мизансцен Мейерхольда (а они были виртуозны) характер внутренних душевных движений одного из братьев не был уловлен. Юрьев в этой роли не волновал, не воздействовал на зрителя – душевного движения, подлинной страсти в нем не было, а Лермонтов без этого мертв. То же происходило и с «Маскарадом». Мейерхольд помимо массовых сцен, превосходных в своей выразительности, маскарадного вихря, тонко психологически разрабатывал монологи, дуэты. И, к сожалению,



Н.Г. Коваленская – дон Фернандо. «Стойкий принц». Александринский театр

это тоже было у Юр. Мих. пусто, не волновало так, как это было построено и задано Мейерхольдом. Несправедливо было бы сказать, что Юрьев не выделялся среди других исполнителей, внешне он сразу обращал внимание на себя – и голос его был хорош, но душевной глубины у него не было. И это было досадно, особенно в роли Арбенина.

Женщины в бывш. Александринском театре все почти были очень интересными индивидуальностями, и внешне, и по своему душевному складу. В составе женском труппы они дополняли одна другую.

Очень своеобразна, необычна, женственна, мягка, обаятельна была Коваленская (она напоминала лань). На сцене она невольно привлекала к себе зрителя, хотя не обладала большим дарованием, ни лирическим, ни драматическим. В роли Нины в «Маскараде» она была очень хороша внешне и убедительна своей жертвенностью, мягкостью, кротостью и снова женственностью.

Рощина же была более глубокая и сильная актриса. Кроме того, она прекрасно чувствовала стиль автора, форму спектакля. Рощина была очень своеобразна, интересна в пьесе Б. Шоу «Пигмалион», которую ставил Мейерхольд. Хороша она также была в «Грозе» А.Н. Островского (в постановке Мейерхольда). Много было в ней старинного, от русских обрядов, очень складно выглядел на ней костюм и все платки узорчатые. Хорошо она двигалась, по-старинному кланялась и очень убедительна

была в декорациях, созданных А. Головиным. Но подлинного драматизма, трагичности не было в ее исполнении роли Катерины. Глубоко, так как Савина (уже в старости) в роли Катерины³⁸, – Рощина не волновала.

Дорогой Константин Лазаревич, кажется, ответила на все вопросы Ваши. Если Вас интересует еще что-либо – пишите мне.

Глубоко признательна Вам, что Вы занимаетесь исследованием жизни и творчества Вс. Эм. Мейерхольда и так, как Вы это делаете, поэтому я с удовольствием отвечу на все вопросы, которые необходимы Вам, и обещая не задерживать ответ, как на этот раз.

Задержка моя объясняется занятостью перед праздниками и радостными и горестными событиями в это время.

Желаю Вам здоровья и успеха в Вашей работе.

С сердечным приветом.

А. Смирнова-Искандер

Привет мой передайте Татьяне Израилевне и пожелайте ей отменного здоровья и успеха в работе.

Автограф

22 мая 1975 г.

Дорогая Александра Васильевна!

Не знаю, как уж и благодарить Вас за Ваше большое и прекрасное письмо. Помимо всех важных для меня подробностей, которые Вы рассказываете, в нем неуловимо передана атмосфера той жизни, той поры – я ведь ее все время и пытаюсь уловить, но – довольно тщетно, надо признаться. Читая Ваше письмо, я сразу почувствовал, что много – в том числе и характер самого Вс. Эм. – воспринимал не совсем верно, мне он казался более возбужденным и более резким, что ли, у Вас он – и спокойнее, и значительнее, и приятнее. Вот это – помимо всех конкретных сведений – бесконечно ценно для меня. Так что я – Ваш должник, как говорится, «по гроб жизни». Да-да! С восхищением и признательностью целую написавшую эти, такие драгоценные для меня страницы...

Вы добры настолько, что разрешаете задавать Вам новые вопросы. Кое-какие у меня уже есть. Мне удалось разыскать программку первого представления «Шарфа Коломбины», и я теперь знаю, что первые Коломбины были Хованская и Гейнц, первые Пьеро – Альбов и Шухаев³⁹, первые Арлекины – Голубев и Давидовский⁴⁰. Среди всех этих людей полный незнакомец для меня – Альбов. Между тем, именно он играл премьеру. Не знаете ли Вы случаям, кто это такой? Хотя бы как его звали?

Далее вот такая просьба. Довольно загадочен для меня Борис Пронин. То есть я понимаю, что в нем сидел какой-то бес, постоянно побуждавший его устраивать все новые и новые кружки, театрики, подвальчики и объединять вокруг себя занятных и талантливых людей. И что он, по-видимому, был прекрасный организатор. Правильно? И что все это нравилось и пригодились Вс. Эм. Но во имя чего Пронин все это делал? Что его воодушевляло? О чем он для себя-то мечтал? В чем был даровит, кроме организации и выдумки? Был ли он Вам лично приятен по-человечески? Насколько *он* был *предан* Вс. Эмилевичу?

В.П. Веригина довольно скептически отзывалась о том, как Ильяшенко играла Незнакомку⁴¹. А как казалось Вам?

Не запали ли в память Вам разговоры с Вс. Эм. о Художественном театре, о Станиславском, о Немировиче?

Помню, Вы рассказывали, что Вс. Эм. часто ходил – и Вас водил – в цирк. Что ему особенно нравилось в цирке? Не кажется ли Вам, что в постановке блоковских пьес в Тенишевской аудитории, на ковре, многое шло от цирка? (Мне вот – кажется!) Да и в студийных «номерах» тоже? И что «циркизация театра» началась уже тогда, в 1914–1915 гг.?

Мне понятно из Ваших воспоминаний, что после «Зеленого кольца» у Мейерхольда установились хорошие отношения с Савиной⁴². А как он относился к Давыдову⁴³? Как говорил о Теляковском⁴⁴ – уважительно, дружелюбно или – с иронией и насмешливо?

Еще для меня довольно туманная проблема – его отношение к Федору Сологубу. Может быть, Вы что-нибудь можете сказать и по этому поводу?

Вот видите, какого Вы джинна выпустили из бутылки! Одно только могу сказать Вам в утешение и себе в извинение: я Вас несколько не тороплю. Когда будет у Вас свободное время и подходящее настроение, тогда и подарите мне еще несколько листков, исписанных Вашим красивым, летящим и молодым почерком. Татьяна Израилевна, конечно, тоже с увлечением и восторгом прочла Ваше письмо и – благодарит Вас как бескорыстная читательница. Она шлет Вам самый нежный привет.

А моя признательность Вам – безгранична.

Будьте здоровы и бодры! Очень желаю Вам всевозможного счастья!
Ваш К. Рудницкий

А почему Вы – Искандер? Если это не очень нескромный вопрос?

Подпис. маш. текст



Е.Н. Рощина-Инсарова – Зоя Блондель. «На полпути». Александринский театр

23 июля 1975 г.

Дорогая Александра Васильевна!

Не знаю уж, как Вас и благодарить за Ваше письмо...⁴⁵ Благодаря Вам мне многое, видевшееся приблизительно и гадательно, становится совершенно ясным и понятным до конца. Надеюсь, что в будущем новом варианте моей книги Вы почувствуете сами, как сильно Вы мне помогли. Я как-то вдруг увидел из Вашего письма Пронина до такой степени отчетливо, словно сам был с ним знаком. Да и очень многое другое обрело конкретность, четкость очертаний.

Некоторые новые вопросы возникли у меня уже в процессе чтения Вашего письма. Вы упомянули о разрыве Ильяшенко с Мейерхольдом в феврале 1916 года. Я об этом ничего не знал. Почему произошел этот разрыв?

Не сохранились ли у Вас какие-нибудь связи с семьей Александра Александровича Бернардацци⁴⁶? Дело в том, что составители примечаний к тому писем Мейерхольда не могут никак установить годы рождения и смерти А.А. Бернардацци⁴⁷. М.б., есть его родственники, потомки, которые могут ответить на этот вопрос?

В связи с Вашей работой в кино – помните ли Вы актрису Янову, которая играла Дориана Грея в фильме Мейерхольда⁴⁸? И самый фильм?



О.Э. Браз. Портрет М.Г. Савиной.
1900

Если помните, мне очень хотелось бы знать Ваше впечатление. В той же мере интересует меня и фильм Мейерхольда «Сильный человек» по роману С. Пшибышевского – м.б., Вы видели его или сталкивались с Вс. Эм. в Москве на киностудии? Или я ошибаюсь, и Вы работали в Москве в кино уже тогда, когда Мейерхольд отснял эти фильмы?

И еще один личный вопрос – какое на Вас впечатление производила Л.Д. Блок⁴⁹? Вы ведь были знакомы с ней? Я читал ее неопубликованные воспоминания, они очень эгоцентричны и неприятно сосредоточены на ее интимных, эротических переживаниях – неудовлетворенность Блоком (в этом только смысле), восторженное восхваление мужских доблестей Давидовского⁵⁰ и т.п. И общее ощущение некой самовлюбленности, поглощенности собой. Или я ошибаюсь?

Еще раз нежно и благодарно целую Вашу руку. Т.И. шлет Вам самый сердечный привет.

Ваш *К. Рудницкий*

Подпис. маш. текст

30 октября 1975 г.

Дорогой Константин Лазаревич!

Извините меня и на сей раз [за] мой такой запоздалый ответ на Ваше письмо. Вы, наверное, успели забыть уже свои вопросы.

Вы спрашивали об Ильяшенко, ее уходе из Студии в феврале 1916 г. Разрыв этот произошел во время постановки Мейерхольдом «Шарфа Коломбины» в театре «Привал комедиантов». Мне удалось достать сценарий своего выступления в Театральном музее на вечере, когда мы вспоминали эту постановку. Она *сполна ответит* Вам на этот вопрос⁵¹.

Относительно Александра Александровича Бернардацци. К сожалению, никакой связи с семьей Бернардацци у нас не сохранилось. Знаю только, что отец Александра Александровича и Евгения Александровича был известным архитектором, много работал в Одессе, участвовал в журнале «30 дней». Два его сына, Александр и Евгений, тоже были архитекторами. Им принадлежит проект Горного института в Свердловске (Екатеринбурге). В 1916 г. летом была закладка этого здания и начало работ. Там помощниками у них были студенты архитектурного факультета Академии Художеств – среди них и Алексей Мак. Смирнов. Мы часто в эти годы встречались с Александром и Евгением Александровичами⁵². Последний раз мы были у Евгения Александровича и Веры Мак. (его жены) в 1917 г. накануне Февральской революции после генеральной репетиции «Маскарада». Евг. Ал. позвонил нам, что им привезли настоящий китайский чай и они хотят им нас угостить. После репетиции мы были у них и ночью пешком возвращались с Петроградской стороны на Васильевский остров. Везде на улицах и площадях горели костры, вокруг которых собрались рабочие, и не было... городских. Это запомнилось на всю жизнь. С тех пор о Бернардацци мы ничего не знаем.

Относительно актрисы Яновой. Я хорошо помню ее в роли Дориана Грея. Кроме того, она снималась осенью 1918 г. в Киеве в нашей постановке «Хозяин жизни» (сценарий А. Воскресенского) вместе со Степаном Кузнецовым⁵³. Фильм Мейерхольда «Портрет Дориана Грея» среди других фильмов в те годы отличался хорошим вкусом и был очень содержателен. Он был интересен прежде всего тем, что очень соответствовал произведению Оскара Уайльда. С живописной стороны кадры его были интересны, впечатляющи, обстановка убедительна, выбрана со вкусом, изысканно, освещение разнообразно.

Янова была очень убедительна и хороша в этой роли. Мейерхольд в роли Генри – тоже, Энритон⁵⁴ (Бэзил Холлуорд) тоже был неплох, хотя уступал и Яновой, и Мейерхольду. Фильм был поставлен по театральным законам, построение мизансцен, взаимоотношения действующих [лиц] – все разрешалось, как в театре. В фильме были почти сплошь интерьеры (только несколько кадров улицы), анфилады комнат.

[Хотя] фильм был затянут, нам он очень нравился. Мейерхольд же был очень недоволен тем, что он не нашел специфики кинематографа.

И когда он принялся за работу над «Сильным человеком», то решил все строить главным образом на крупных планах, искать скульптурность, а не живописное освещение, соединять кадры резче, искать психологический рисунок и пр. Но это было неинтересно, неубедительно, надоедливо, кроме самого Мейерхольда, который был очень своеобразен, интересен, неожидан в роли Гурского (неубедителен был и Хохлов⁵⁵ в главной роли). Мы приехали в Москву (7 мая 1917 г.) и застали Мейерхольда за работой в ателье кинофабрики. Он показал нам заснятое (но не оконченное). После просмотра мы откровенно высказали свое мнение. Мейерхольду это не понравилось, он был недоволен, огорчен и больше нам фильм не показывал.

Зато в это лето у нас с ним были знаменательные встречи. Мейерхольд предложил нам заниматься и встречаться в помещении Студии Рабенек⁵⁶ (известная танцовщица, последовательница Дункан). Эти встречи с Мейерхольдом были замечательны тем, что Мейерхольд делился с нами своими мечтами о приемах постановок в результате своей работы в Студии на Бородинской. Он говорил, что мечтает о спектакле без всякого оформления на голой сцене – где главное актер и его мастерство, о спектакле, где буффонада и цирк были бы в чистом виде. Он говорил однажды, что в Островском надо раскрыть его связь с традициями народного театра, балагана. О Гоголе – о спектакле, где гротеск, фантастика были бы правдивы, где явления жизни были бы преувеличены чрезмерно.

И мне почти всегда казалось, что первые годы в своем театре он как бы спешил все эти театральные приемы осуществить, проверить их на зрителе. (Тут и «Великодушный рогоносец», и «Смерть Тарелкина», и «Лес», и «Ревизор».)

Теперь о Л.Д. Блок. Когда в 1914 г. мы пришли в Студию, Л.Д. не было – она работала в госпиталях как сестра милосердия. К сожалению, А.А. Блока я увидела раньше, чем Л.Д. На наш вечер в феврале 1915 г. Блок пришел с Дельмас⁵⁷. Я ждала своих друзей на площадке лестницы и видела, как по лестнице поднялась сначала Дельмас в черном кружевном платье с красными розами на груди и в волосах и остановилась у зеркала поправить прическу. Блок медленно поднимался по лестнице – я видела его впервые. Он похож был на типичного петербуржца – в сером строгом костюме, стройный, подтянутый. Поднимался он по

лестнице легко. Был А. Блок «божественно» красив. Пропустив свою даму, он вошел к нам в зал. Весь наш «показ Студии» просидел до конца – представление наше ему не понравилось.

Л.Д. Блок пришла к нам навестить Студию через месяц после нашего вечера. Студийцы окружили ее – мне показалось, что она больше была занята собой, чем встречей с друзьями. Мейерхольд поздоровался с ней, но ее приход в Студию никак не отметил. Мне она показалась слишком полной, некрасивой, неартистичной, занятой собой больше, чем окружающим ее (я подумала – может, она близорука?). Тогда я удивилась, как не подходит она к Блоку. И никак не могла представить их вместе.

Дорогой Константин Лазаревич, – я долго Вам не пишу, но на вопросы Ваши отвечаю охотно – «минувшее проходит предо мною»...

Как подвигается Ваша работа? Здоровы ли Вы и Татьяна Израилевна?

Желаю Вам и ей всяческих успехов в работе, а главное, здоровья.

Еще раз извините меня, что я так задержала ответы на Ваши вопросы.

С сердечным приветом

А. Смирнова-Искандер

P.S. Ваша статья в «Правде» – «Утверждение доброты» о Яншине⁵⁸ – мне очень понравилась.

Мне кажется, Вы уловили самую существенную черту в артистическом таланте Яншина.

Его Лариосик – забываем!

Очень дорого то (как это Вам удастся?), что Вы отыскали запись К.С. Станиславского⁵⁹.

Автограф

19 ноября 1975 г.

Дорогая и милая Александра Васильевна!

Я очень надеялся застать Вас в Переделкине и поговорить с Вами, – обычно-то мы каждый год почти все лето проводим там в Доме творчества.

Но в этом году все пошло наперекосяк. У нас с Т.И. получился «медицинский фестиваль», и все лето мы развлекались болезнями и врачами. И в Переделкине не жили, и в отпуск уехали невообразимо поздно: только 20 октября. Вернулись в середине ноября, и я застал дома Ваше письмо, которое меня обрадовало и восхитило. Особенно я благодарен



А.В. Смирнова-Искандер.
1920-е гг.

Вам за стенограмму, посвященную «Шарфу Коломбины»: она разъяснила мне многое и дала ответы на некоторые вопросы, давно меня занимавшие и озадачивавшие.

Александра Васильевна, милая, Вы даже и представить себе не можете, какую огромную пользу приносят мне Ваши письма. Помимо всего конкретного и точного, они дают мне еще и такое чувство уверенности, атмосферы предреволюционных лет, как будто я сам тогда жил где-то по соседству и все это сам испытал. И там, где я брел на ощупь, я теперь – с Вашей помощью – двигаюсь решительно и без колебаний.

Работа моя – хоть я и отвлекаюсь на всякие статьи, не могу не отвлекаться, т.к. живой нынешний театр все-таки очень интересует меня – приближается к концу. Думаю, что в марте-апреле, не позже, я сдам книгу в издательство. Они планируют ее выпуск в свет в 1977 году. Сперва мне казалось, что я только сделаю коррективы и дополнения – и сокращения – в прежнем тексте, но теперь все получается так, что выходит почти совсем новая другая книга. Хочется верить, что получится лучше прежней.

Просьба у меня к Вам сейчас только одна. Мне хотелось бы, чтобы Вы мне вкратце рассказали, как ухудшался быт в Петрограде в 1915–1917 годах. Какие продукты – и когда – исчезли. Какие цены – и насколько – взвинтились. Когда возник голод? Как в это время вели себя люди,

приходя в гости друг к другу? Вот Вы пошли к Бернардацци потому, что им привезли настоящий китайский чай. А с чем пили чай? Был ли хлеб? Приносили его с собой в таких случаях? Что выдавали по карточкам? Как в этих обстоятельствах жили Мейерхольды – ведь большая семья, и дети? Можно ли думать – я так думаю – что Вс. Эм. отправил семью в Новороссийск из-за голода в Петрограде? И как же он сам-то устраивался, когда семью отправил?

Ваш с мужем переезд в Москву был ли связан с тем, что в Петрограде жить стало очень трудно? Был ли свет? Ходили ли трамваи? Опасно ли было вечерами выходить на улицу? Что ели – кроме прославленной воблы и селедки?

Вероятно, как только я снова засяду за работу, – у меня возникнут и другие вопросы к Вам и, пользуясь Вашим разрешением и Вашей добротой, я снова буду к Вам приставать.

Спасибо Вам за одобрительные слова по поводу статьи о Яншине.

Мне она далась нелегко, т.к. с этой газетой очень трудно иметь дело.

Но, может быть, впоследствии я напечатаю еще эту статью в более полном и – как бы это сказать – более «артистическом» виде.

Очень Вас прошу: если Вам трудно достать какую-нибудь книгу или если я еще чем-нибудь могу оказаться полезен Вам – напишите! Для Вас я сделаю все, что в моих силах. Ибо признателен Вам безмерно и не знаю даже, как Вас благодарить.

Т.И. говорит, что Ваши письма ей во сто раз интереснее читать, чем все книги и статьи – в том числе и мои о Мейерхольде. И она тоже Вас благодарит и Вами восхищается.

Извините множество опечаток: после месячного перерыва я впервые сел за машинку.

Желаю Вам здоровья и той ясности, той свежести, которой веет от Ваших писем.

С самым сердечным приветом

К. Рудницкий

Подпис. маш. текст

28 декабря 1975 г.

Дорогая и милая Александра Васильевна!

Пишу Вам первой – среди тех немногих, кого мне искренно хочется поздравить с наступающим Новым годом. Прошлый год в моем кабинетном затворничестве Ваш голос звучал громче и чище всех.

Ваши письма помогли мне не только «по делу», т.е. по самому существу работы, но и внушали уверенность, что работа эта может оказаться полезной, нужной. А потому и работалось легче.

И среди тех немногих имен, которые я с большой радостью вспоминаю сейчас, перед началом Нового года, Ваше имя – самое... как бы это сказать? – вызывающее самое большое чувство благодарности.

А потому я желаю Вам в Новом году исполнения всех Ваших желаний и даже прихотей и капризов (хотя, думаю, Вы совсем не капризны!), желаю здоровья и всех доступных нам радостей Вам и всем Вашим близким.

Себе желаю новых Ваших писем (вопросы мои не заставят себя долго ждать!..).

Будьте всегда такой же ясной, доброй и памятной!

Т.И. желает Вам счастья, здоровья и благополучия.

Ваш *К. Рудницкий*

Подпис. маш. текст

14 февраля 1976 г.

Дорогая и милая Александра Васильевна!

Вот именно, что Вы, как всегда, прекрасно, точно, выразительно и подробно ответили на все мои вопросы⁶⁰ и избавили меня от множества неясностей и сомнений! Так что напрасно Вы себя корите за то, что, будто бы, «не смогли ответить!» Вы обладаете особым даром писать о подробностях, которые дают самое острое и достоверное ощущение времени, атмосферы, тона жизни – и это-то драгоценно... О благодарности даже и не говорю: тут никаких слов не найдешь. Но если эти путешествия в прошлое Вас не очень утомляют, то – вот Вам еще несколько вопросов, важных для меня.

1. Несмотря на множество воспоминаний и упоминаний, я все же не очень ясно представляю себе помещение и обстановку «Привала комедиантов». Знаю, что подвал, знаю, что стены были расписаны Судейкиным и др. художниками...⁶¹ Но – сколько, примерно, столиков было в зале? Сколько человек могло там поместиться? Они покупали входные билеты или просто приглашались и платили только за вино и за ужин, а не за представление? Высокая ли была сцена? Вели со сцены ступеньки в зал? Считалось ли удобным, чтобы артисты до или после представления оказывались в зале за столиками? Могли ли попасть в «Привал» люди случайные, просто с улицы – если они не были никем



Участники «Товарищества Новой драмы». Ю.Л. Ракин, Вс.Э. Мейерхольд, Б.К. Пронин, Р.А. Унгерн. 1906

специально приглашены? Студийцы Мейерхольда ходили? Не было это для них слишком дорого?

2. Вы в своих воспоминаниях (во «Встречах с Мейерхольдом») очень интересно рассказали о некоторых моментах репетиций «Шарфа Коломбины». Мне важно бы кое-что узнать о самом спектакле. В сцене свадебного бала был только один тапер (за пианино? за роялем?) или, кроме того, еще и другие музыканты? (На одном из эскизов изображен трубач!) Была на сцене еще и вторая маленькая эстрада для пианиста или музыкантов? Как – и кем – создавались «рожи пошляков» в картине свадьбы? Кто были эти пошляки? Гости? Родители Коломбины? Чем выразалось «пошляцкое» – гримом, поведением? Как – технически – выполнялось появление призрака Пьеро? Было ли – несмотря на всю компромиссность исполнения Павловой – общее ощущение в основном трагедийным или, наоборот, скорее – комедийным?

3. Что Вы запомнили о внешности – декорациях, костюмах, мизансценах – «Пигмалиона» в Михайловском театре⁶², «Зеленого кольца» в Александринском? Возникло ли у Вас тогда чувство актуальности, серьезности самой темы «Зеленого кольца» или пьеса уже тогда показалась пустой, и интересна была одна Савина?

4. Чем не понравилось Вам содержание речи Вс. Эм. 12 марта 1917 г. в Михайловском театре?⁶⁵ Я знаю, что еще в августе 1917 Вс. Эм. отзывался о большевиках более чем иронично. Но, сколько я понимаю, все же сравнительно с другими людьми театра он был настроен очень радикально и Февральской революции обрадовался? Этих – чисто политических – моментов я в своей книге касаться не собираюсь хотя бы потому, что правдиво показать политическую позицию Горького тех времен невозможно, коли так – то и Мейерхольда не следует затрагивать. Но в Вашем письме я уловил оттенок некой этической неприятности его речи. Вот это я хотел бы понять. Естественно, ни в каком случае я не буду публиковать то, что Вы публиковать не хотите. Так что стоит Вам только предупредить меня, что Вы сообщаете мне то-то и то-то по секрету, и тайна будет соблюдена!

5. Вы живете на Бородинской. Сохранился ли дом № 6, где была Студия? Сохранился ли концертный зал? Что там теперь?

Я знаю, что «один дурак может задать больше вопросов...» и т.д. Так что простите меня! И отвечайте только на те вопросы, которые Вам самой кажутся занятными!

Шлю Вам самый нежный привет – свой и Т.И.

К. Рудницкий

Подпис. маш. текст

13 марта 1976 г.

Дорогой Константин Лазаревич!

Постараюсь ответить на Ваши вопросы (хотя опять с опозданием!)

Помещение «Привала комедиантов» мне вспоминается так: с улицы Халтурина вели ступеньки в подвал. Спустившись, Вы попадали в небольшую комнату, в углу которой находился камин (а прежде была, наверное, плита). Камин был сделан по рисункам архитектора И.А. Фомина, рядом с камином (после окончания ремонта) находилась стойка с напитками и около нее табуретки. Прямо вела низенькая дверь в чулан – кабинет дирижера.

Налево от входа – дверь в зал. Зал был со сводами, низким потолком и по размеру небольшой. В глубине его – арка, ведущая на сцену. Сцена помещалась на небольшом возвышении, помосте, с которого свободно можно было сойти в зал. На сцене потолка не было, а слева вела в первый этаж деревянная витая лестница. Там на площадке I этажа помещался небольшой оркестр, пианино. Там находились рабочие, помреж и артистические уборные.



Б.К. Пронин. 1900-е гг.

Расписаны стены «Привала» были художниками Судейкиным, Яковлевым и Григорьевым.

На генеральной репетиции и первом спектакле в зале стояли простые деревянные скамьи. А потом помещалось, по-моему, столиков 20–25 (точно не могу сказать). Вначале публика была главным образом артистическая – актеры театров, художники, композиторы, архитекторы. Потом посещала в сезон 1916–17 богатая, буржуазная публика. Наши актеры говорили, что неприятно было перед ней, сидящей за столиками, выступать. Наши актеры вниз после спектакля не спускались. Когда были концерты, а не спектакль «Шарф Коломбины», тогда часто исполнители со сцены переходили в зрительный зал.

(Тапер, насколько мне помнится, в сцене свадьбы находился в зрительном зале. Сидел около подмостков сцены и отсюда дирижировал оркестром, находившимся за кулисами, и танцами массовки.)

«Пошляками» были вся массовка – и родители невесты, и гости. Grimы были уродливые, безобразные, фигуры и движения – тоже. Появлялись на свадьбу все по парам во главе с родителями чинно, но вскоре начиналась какофония, менялись партнерами, искали их, не находили, и ритм из медленного превращался в скачущий. Все было уродливо, гротесково, безобразно, фантастично, страшно – опаздывающая Коломба, улетающий «под небеса» Арлекин и пр.

Впечатление от всего спектакля было трагическое и комедийное – одновременно.

Над ролью Коломбины с Павловой после нескольких попыток Мейерхольд почти перестал работать (ему претила, ненавистна была ее танцевальность). И всю ее роль он сделал через Пьеро и Арлекина. Он так умел и делал иногда в других спектаклях – подавая роль одного через отношение и поведение другого лица – партнера. А с Пьеро и Арлекином ему было легко, и он очень детально и тонко развил их поведение и обращение с Коломбиной. А аксессуары, игра с ними, мизансцены были изобретательны и выразительны. А роль Коломбины была сделана в сценах с Пьеро и Арлекином статично, только с разными ракурсами, поворотами ее фигуры, головы – она сидела или стояла.

Призрак Пьеро (насколько я помню, появлялся откровенно, просто, обычно) был отмечен только лучом света.

Сколько брали за вход и брали ли отдельно деньги за спектакль, – я не знаю. Знаю только, что публика студенческая, обычная, театральная там не бывала. Мы – студийцы, кроме занятых в спектакле «Шарфа», в «Привале» в сезон 1916–17 гг. почти не бывали. Не бывал там и Вс. Эм.

Небольшая характерная деталь того времени. Алексей Смирнов заканчивал архитектурный факультет Академии Художеств и скрывал от своего отца, что занимается в Студии Мейерхольда, а тем более свое участие в роли Арлекина в театре «Привал комедиантов». Но вот один видный архитектор встречает отца А. Смирнова и говорит, что вчера видел Вашего сына в театре, и стал расхваливать его исполнение на все лады. Отец был смущен, не зная, что ответить. Отсюда я знаю, что театр «Привал комедиантов» и спектакль «Шарф Коломбины» посещали и, видимо, многие архитекторы.

Спектакль «Пигмалион» со стороны из зала, к сожалению, посмотреть не удалось. Я участвовала в массовке вместе с другими студийцами, и Вс. Эм. принимал участие в этой массовке. Вместе с Мейерхольдом мы стояли под зонтиками, перебегая с одной стороны сцены на другую. Мейерхольд дирижировал, диктовал нам, когда дождь якобы становился меньше, прикрывать зонтик, потом поспешно все их открывать, потом Вс. Эм. перебежал к нам, подняв воротник, становясь то под один зонтик, то под другой (ужасно нас смешил), но в массовке у каждого было свое задание, и мы его выполняли, и говорят, что массовка получилась живая, интересная.



Ю.П. Анненков.
Портрет Вс.Э. Мейерхольда.
1926

Зинаиду Гиппиус Мейерхольд не любил, а вслед за ним и мы относились к ней и Мережковскому отрицательно. Но, объективно говоря, благодаря постановке Мейерхольда ее пьеса «Зеленое кольцо» получилась интересной, содержательной. В ней говорилось о конспиративной, подпольной работе молодежи, об их объединении (даже чувствовалась некоторая революционность во всем), и выражено это было интересно в мизансценах, в собрании гимназической молодежи за круглым столом, в особом освещении. Очень хороша была Савина в эпизодической роли тетки, а также убедительна была в главной роли Рощина-Инсарова. Мейерхольд сумел эту пьесу насытить глубоким психологизмом, тонкой психологической разработкой линии поведения действующих [лиц] (что, наверное, и пленило Савину), и пьеса выглядела глубокой и значительной.

Мейерхольд всегда был искренен, и убежденность его революционная была не только театральной (это почувствовали сразу после прихода в Студию), но он постоянно поддавался чьему-либо влиянию, и от этого иногда зависели не присущие ему высказывания и поведение. Выступал же Мейерхольд публично почти всегда плохо.

И на сей раз 12 марта 1917 г. в Михайловском театре, ненавидя буржуазную публику, буржуазный вкус и налет, присущий «Миру искусства», «Аполлону» и его приверженцам, особенно не любил Вс. Эм. художника и режиссера, главаря «Мира искусства» Александра Бенуа.

И, выступая с кафедры театра 12 марта, Мейерхольд вдруг, вместо защиты своих мыслей о революционном театре, стал поносить буржуазное искусство «Мира искусства» в лице его представителя Александра Бенуа, стал сводить старые счеты с критиками его постановок в «Аполлоне» и пр. Ему кричали из зрительного зала: «Перестаньте перемывать грязное белье». Он замолчал и, гордо скрестив руки, стоял на сцене. А нам было обидно очень, что у Мейерхольда было такое, недостойное его чести выступление.

В дни Февральской революции на улицах, в учреждениях – всюду в городе, в Петрограде царил необыкновенный революционный подъем. Зараженные этим революционным подъемом, мы пришли в Студию, но застали настроение студийцев далеко не одинаковым. Мейерхольд же был на нашей стороне, и так продолжалось весь март месяц 1917 г. до нашего отъезда. Веригина потом передавала нам, что, когда мы уехали, многие радовались – «наконец-то уехали эти “злые гении” Мейерхольда»⁶⁴.

Насколько мне помнится, осенью 17 г. в Москве Мейерхольд голосовал «за большевиков», а у себя дома при нас восторженно и убежденно говорил о В.И. Ленине (сестра его⁶⁵ тогда перед выборами принесла сплетни с базара, что Ленин – германский шпион и пр.).

Дом № 6 на Бородинской сохранился. В свое время (когда там занималась Студия М.) это был «Дом инженеров путей сообщения», и во 2-м этаже этого здания находился зал, где шли занятия Студии. Теперь там – железнодорожный техникум.

Дорогой Константин Лазаревич!

Одно время я очень беспокоилась – здоровы ли Вы, Татьяна Израилевна, все ли у Вас благополучно и идет ли бесперебойно Ваша работа над книгой. Но когда ко мне приехала Alma Law и рассказала, что все у Вас хорошо, что Вы продолжаете работу над «Мейерхольдом», а Татьяна Изр. начала работу над книгой о Гордоне Крэге (чем меня очень заинтересовала), то я успокоилась. И теперь желаю Вам и Т.И. здоровья и непрерывной работы, чтобы по возможности ничто не мешало Вам.

Шлю самый сердечный привет и лучшие пожелания.

А. Смирнова-Искандер

К XXV съезду я сдала литературную программу «Чичерин» с музыкой Моцарта⁶⁶ (исполнители арт. Ленконцерта Г. Ямпольский и пианист Игорь Лазько).

Когда работала над программой, то из библиотеки брала книгу Чичерина о Моцарте. Достать ее здесь в магазинах невозможно.

Если бы Вы смогли мне ее достать в Москве и выслать, я была бы очень-очень благодарна Вам.

Чичерин. Моцарт. Изд. «Музыка», 1973 г.

АС

Автограф

6 апреля 1976 г.

Дорогая Александра Васильевна!

Рад, что мне удалось – хоть и не сразу – исполнить Вашу просьбу. С великой охотой постараюсь раздобыть для Вас все те книги, которые Вам понадобятся. Так что, пожалуйста, не стесняйтесь и сознавайтесь: какие еще книги Вам нужны?

В моей работе над Мейерхольдом сейчас пауза. Занят весь апрель скучными институтскими делами, потом мы с Таней уедем на две недели в Ялту (оба очень устали), вернемся 5–6 мая, и я снова усядусь за книгу. И буду приставать к Вам с новыми вопросами.

А пока шлю Вам самый нежный привет от нас обоих. Берегите себя, свое здоровье!

Бесконечно Вам благодарный

К. Рудницкий

Автограф

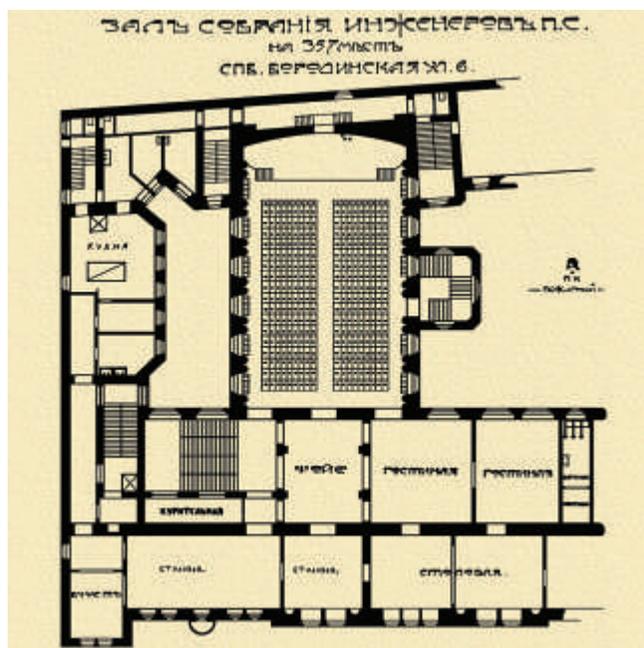
28 октября 1976 г.

Милая и дорогая Александра Васильевна!

Вы очень обрадовали нас обоих – и Таню, и меня – Вашим письмом⁶⁷. Спасибо Вам огромное за Ваш сердечный отзыв о Таниной статье. Он ей тем более дорог, что она очень ценит Ваше мнение. Кроме того, Таня работает (в отличие от меня) очень мучительно, трудно, печатается редко, и потому Ваш отклик для нее вдвойне радостен.

Что же до меня, то я все лето болел, перемогаясь, писал, и кусочек будущей книги (главу о «Лесе») Вы сможете прочесть в журнале «Театр», в №№ 11 и 12⁶⁸. Мне, конечно, бесконечно важно было бы узнать, какое впечатление произведет на Вас эта глава.

Достали ли Вы том «Переписки» Мейерхольда, по-моему – замечательный? Если не достали, напишите, постараюсь для Вас раздобыть.



План зала, в котором проходили занятия Студии на Бородинской

Вопросы мои скоро получите! Ноябрь я вынужден буду отдать институтским обязанностям: служба есть служба! А в декабре снова примусь за книгу и тогда уж начну к Вам приставать.

Шлю Вам самый нежный привет и самые искренние пожелания здоровья и бодрости духа.

Ваш *К. Рудницкий*

Автограф

18 ноября 1976 г.

Дорогая Александра Васильевна!

Я нисколько не сомневаюсь в том, что «Переписка» Вас взволнует и обрадует. Скоро пришлю Вам еще один маленький подарок – каталог выставки Мейерхольда⁶⁹. Выставка была в 1974 году, а каталог выходит только сейчас, но он симпатичный, и там есть занятные фотографии.

Вполне понимаю и отчасти разделяю Ваш гнев против Алперса. И все-таки: простите его. Да, он виноват, и долгие годы (с 1937 по 1957

примерно) писал о Мейерхольде скверно, только – скорее во вред себе, а не Мейерхольду. Вся грязная и вздорная словесность этих лет забудется и сгинет. Но раньше-то некоторые спектакли Мейерхольда (например, «Командарм-2») никто лучше Алперса не понял, никто лучше, чем Алперс, о них не писал⁷⁰. И это – останется навсегда. Кроме того, как ни странно, в те же годы 37–57 Алперс в своих лекциях студентам ГИТИСа рассказывал о Мейерхольде так, что они в Мейерхольда влюбились на всю жизнь. Вообще, Б.В. Алперс – фигура сложная, в каком-то смысле трагическая. Талант огромный, судьба – изломанная. Я и сам, бывает, злюсь, читая его, но и – жалею его. Последние годы жизни он был очень одинок. Все мейерхольдовцы от него давным-давно отвернулись. Из ГИТИСа, где студенты его обожали, Алперса изгнали, его оттуда выжили такие рептилии, как Ростоцкий, Асеев⁷¹ и т.д. Театроведение – это ведь террариум!..

Шлю Вам самый нежный привет. Что касается Таниного Крэга, то работы у нее еще минимум года на два!⁷² Она очень Вам благодарна за живые строчки о ее Барро⁷³.

Будьте здоровы и бодры!

Ваш *К. Рудницкий*

Автограф

24 декабря 1976 г.

Дорогая Александра Васильевна!

Спасибо Вам за письмо⁷⁴. Мне очень важно, что начало «Леса» понравилось Вам: это ведь главка из будущей новой книги. Еще важнее, какое впечатление произведет на Вас окончание (оно будет в № 12 «Театра»).

Хочу выпросить у Вас подарок. Не сохранился ли у Вас старый, до-революционный план Петербурга? (Или советский 20-х годов?) Я плохо знаю Ваш город, а мне надо бы ясно себе представлять маршруты Вс. Эм. – откуда, куда, по какой улице он шел и т.д. Если вдруг найдется – подарите!

Извините нахальство этой просьбы!

От всей души мы оба желаем Вам всего самого лучшего в Новом году – прежде всего, здоровья, ясности и духовного спокойствия.

Нежно целую Вашу руку.

Ваш *К. Рудницкий*

Автограф

4 февраля 1977 г.

Дорогая Александра Васильевна!

О смерти Веры Васильевны [Смирновой] я, конечно, тогда же узнал из газет и не писал Вам по этому скорбному поводу, т.к. понимаю, что никакие слова сочувствия нам – если уж случается такая беда – помочь не могут. Одно утешение, что Вера Васильевна очень много и плодотворно работала в последние годы. Успела увидеть свои книги, вышедшие в свет, и – порадоваться их успеху. Для человека, который отдал всю свою жизнь литературе, это – большое счастье, хорошо, что оно ей выпало. И еще: не жалейте, что Вы не смогли из-за болезни поехать в Москву. Лучше Вам помнить ее живую.

Спасибо Вам за добрые слова о моем «Лесе». Благодаря Вам я поверил, что не зря заново написал почти всю книгу. Теперь мои надежды на то, что она будет напечатана, стали несколько более реальными: издательство осмелело, и со мной подписали договор. Конечно, никаких гарантий он не дает, но все же хоть что-то обещает.

Летом буду заканчивать рукопись и надоедать Вам вопросами.

А Татьяна Изр. пишет книгу о Гордоне Крэге и просит меня узнать, не видели ли Вы его «Гамлета» в Художественном? Если видели, то какие впечатления произвел на Вас спектакль и – что запомнилось?

Мы оба шлем Вам самые нежные приветы и – пора уже в этом признаться! – очень Вас любим.

Берегите себя. Не позволяйте себе нервничать. Помните: в Ваши годы старинное изречение выворачивается наизнанку, и от здоровья духа зависит здоровье тела.

Ваш *К. Рудницкий*

Автограф

30 марта 1977 г.

Дорогая и милая Александра Васильевна!

Извините, что с запозданием отвечаю на Ваше письмо⁷⁵: немного приболел, а за время болезни накопилась тьма всяких дел, и пришлось ими заниматься. Ваш добрый отзыв о статье про «Лес» очень меня обрадовал. Эта статья – кусок будущей книги и, если она Вам нравится, то есть надежда, что и книга придется Вам по душе. Мне это очень важно, т.к. я верю Вам и Вашему «слуху» безусловно.

И вот, кстати, очень каверзный для меня вопрос, который, думаю, только Вы можете решить. У меня возникли не то чтобы споры,

но – некие разногласия с А.П. Мацкиным, очень умным и серьезным ученым, посвятившим Мейерхольду большую часть своей книги «Портреты и наблюдения»⁷⁶. Он, А.П. Мацкин, считает, что в те годы, когда Вы знали хорошо Всеv. Эмильевича, Мейерхольд чувствовал себя гонимым, враждебным власти и «обществу», одиноким, что он в атмосфере травли, гонений в любую минуту мог оказаться на улице без гроша в кармане и т.д., и т.п. Отсюда – по Мацкину – и революционность Мейерхольда, и его пресловутая подозрительность.

Я прекрасно знаю, что в императорских театрах Мейерхольду было неуютно, что он – как рассказано у Вас, в Ваших воспоминаниях, там, в Александринке и в Мариинке, всегда был готов «получить в спину удар кинжалом». Но я знаю и другое, что в это время у Мейерхольда уже было «имя», была громкая слава, репутация большого мастера, что его приглашали другие театры и что опасность «остаться на улице, без гроша» ему не угрожала. Мне-то кажется, что преувеличивать политическую «воспаленность» Мейерхольда не стоит, что в эти годы (во время войны) искусство было для него важнее политики⁷⁷, что народная стихия *театра* больше способствовала его сближению с революционным народом после Октября, нежели то, что он будто бы ощущал себя парией, «человеком зависимым, служащим, который, – как сказано у Мацкина – не мог себе позволить забыть, что он служащий». Я-то думаю, что об этом как раз он *всегда забывал*. Что он вообще был прежде всего – до мозга костей – человек театра.

Но, может быть, вполне вероятно – я не прав?

Вот почему я и прошу Вас ответить на этот вопрос. И, в частности, такие события, как неудачи на фронте, убийство Распутина и т.д. и т.п. – насколько они занимали Мейерхольда? Говорил ли он об этом? Часто ли? Что думал – в годы войны – о ближайшем будущем России? Делился ли такими мыслями со студистами и студистками?

Мне было бы очень важно знать Ваше мнение по этому поводу.

Спасибо Вам за указание на Вл. Ник. Мюллера⁷⁸ – мы с Таней обязательно к нему обратимся.

Шлю Вам самый сердечный привет от нас обоих.

Нужно ли говорить, что всем сердцем желаем Вам доброго здоровья, спокойствия, душевной ясности.

Искренне Ваш

К. Рудницкий

Автограф

13 июля 1977 г.

Дорогая Александра Васильевна!

Мне очень приятно было получить Ваш сердечный отклик⁷⁹ на статью о Товстоногове⁸⁰, вдвойне приятно было узнать, что Ваша дочь⁸¹ называет меня «твой Рудницкий». Быть «Вашим» – для меня и лестно, и радостно!

Не ревнуйте к другим темам: книга о Мейерхольде закончена, т.е. буквально доведена до конца, до последней точки. Это, правда, еще не значит, что она – завершена. А.П. Мацкин прочел рукопись и сделал множество замечаний, в большинстве дельных и полезных. А сейчас книгу читает редактор, умный, молодой и талантливый человек⁸². Когда он прочтет и скажет, какие у него придирки, тогда уж я сразу сделаю все – и то, что требует Мацкин, и то, чего потребует редактор. Вероятно, все это я буду делать в августе – сентябре. И буду надоедать Вам вопросами.

Что касается некоторых моих разногласий с А.П. Мацкиным, то Вы, как обычно, дали мне абсолютно ясный и исчерпывающий ответ и полностью избавили меня от всяких сомнений по этому поводу.

Очень рад буду передать А.П. Мацкину Ваше мнение о его работе. Это доставит ему большое удовлетворение. У него, кстати, вышла сейчас прекрасная книга об Орленеве⁸³.

Шлю Вам самые нежные приветы, мои и Т.И. И – поблагодарите дочь за добрые слова про статью, которая заставила меня выдержать двухнедельную изнуряющую войну с редакцией «Лит. газеты».

Ваш *К. Рудницкий*

P.S. Где Вы летом? Неужели в городе? Надо бы Вам на дачу, на воздух!

Автограф

22 января 1978 г.

Дорогая Александра Васильевна!

Спасибо Вам за весточку⁸⁴ и за внимание: совсем потонул в работе и долго молчал. Простите!

В октябре мы отдыхали возле Сочи в санатории ВТО «Актер», и там оказалось прекрасно.

Вернулись, и дела нас захлестнули с головой. Я в основном занят книгой о Вс. Эм. Работаю теперь с редактором, есть надежда, что в будущем году книжка выйдет. Часто – и с благодарностью – цитирую в ней Ваши прекрасные письма.



М.Н. Строева и К.Л. Рудницкий. Фото И.А. Александрова. Музей МХАТ

Т.И. тоже в цейтноте. Не знаю, когда напишет «всего Крэга», но пока что готовит для издательства «Наука» книгу «Шекспир и Крэг». Насколько я могу судить, получается очень интересно. Месяц назад отметили 85 лет ее мамы⁸⁵ (она живет с нами), а сегодня Тане – 60 лет. Странно: я до сих пор воспринимаю ее как ребенка, хотя и нашей совместной жизни больше 30 лет! Какой-то древний мудрец говорил: часы идут, дни бегут, а годы летят.

И, правда, летят!

Хотелось бы все же успеть сделать все, что назначено. Поэтому бодрости мы не теряем и смотрим в будущее весело.

От всего сердца желаем Вам здоровья, несравненной Вашей ясности, душевного покоя!

Ваш *К. Рудницкий*

Автограф

21 февраля 1978 г.

Дорогая и милая Александра Васильевна!

Еще несколько вопросов в расчете на Вашу счастливую память.

Сколько надо было платить за обучение на Бородинской? Менялась ли плата? Как часто (раз в месяц?) и кому следовало ее вносить?

После занятий в Студии Вы нередко направлялись с Вс. Эм. к нему домой. Как? Пешком? На трамвае? На извозчике? Как ездил Вс. Эм. из дому в Александринку или в Мариинку? Трамваем? А вдруг Вы помните номер трамвая? Сколько стоил трамвайный билет? Сколько брал извозчик от роты Изм. полка, допустим, до Театральной площади?

Приносил ли Вс.Э. в Студию очередные номера журнала «Любовь к трем апельсинам»? Обсуждали ли Вы с ним содержание этого журнала? Считал ли он необходимым, чтобы все студийцы этот журнал читали, выписывали?

Вы прекрасно рассказывали мне о том, как Блок с Дельмас побывали на Бородинской, и написали «представление наше ему не понравилось». Что же именно он сказал? Кому? От кого Вы узнали? Говорили ли Любовь Дмитриевна об этом – т.е. о том, что Блоку не понравилось?

Мне кажется (м.б., я выдумываю, такое впечатление осталось от некоторых писем), что Веригина была какое-то время влюблена – и без взаимности – в Вс. Эм. Я ошибаюсь? Вообще – что она была за человек? Добрая? Не очень? Практичная? Серьезная? Ревнивая? Вижу, что умная, а добрая ли – не уверен.

Где работали Е. Мунт и Голубев в годы Студии на Бородинской? Бывали в Студии? Как относилась Ек. Мих. к Студии?

Вот видите, сколько вопросов!

Но – я Вас *не тороплю* и не хочу, чтобы Вы утомлялись, отвечая мне. Напишите, когда будет настроение, свободное время и когда захочется, ладно?

Рукопись мою читает редактор (хвалит!), я пока собираю иллюстрации. Ваш подарок – фотография Арлекина А. Смирнова – доставил мне огромную радость. Надеюсь, удастся ее отреставрировать, и тогда я Вам пришлю красивый увеличенный отпечаток. Пьеро – Мейерхольд (фотография, напечатанная в «Переписке» под №13) досталась мне в таком же бледном виде, а посмотрите, как хорошо вышел! М.б., и на этот раз получится не хуже. При всех условиях, благодарю Вас очень и очень: я многое понял, разглядывая эту фотографию. Над текстом тоже работаю каждый день, как каторжный. Хочется сделать так, чтобы всем интересно было читать. Трудно! Сокращая одно, дописываю другое!..

Шлю самый нежный и самый сердечный привет. Т.И. присоединяется и просит передать Вам благодарность за Ваши добрые слова.

Ваш К. Рудницкий

Автограф

21 апреля 1978 г.

Дорогая и милая Александра Васильевна!

Некоторые отрывочки из Вашего письма⁸⁶ (как и из прежних писем) я прямо, без всяких корректив, перенес в текст книги. Так что Вы постепенно стали моим соавтором: весь период войны, Студии на Бородинской и начала революции написан либо с Ваших слов, либо – Вашими словами.

И я благодарен Вам безмерно.

Книга кончена, над ней сидит редактор, собираются в этом году сдать ее в набор.

Я сейчас занят иллюстрациями. Арлекин – А. Смирнов получился хорошо, и я Вам скоро пришлю отпечаток. А оригинал – хранится (навечно) в Бахрушинском музее.

Мы с Таней оба нежно поздравляем Вас с праздниками, которые близятся, желаем Вам всего самого доброго – особенно же здоровья и духовного покоя.

Ваш *К. Рудницкий*

Автограф

18 июля 1978 г.

Дорогая и милая
Александра Васильевна!

Простите мне долгое молчание. Объясняется оно тем, что тяжело заболела и – к величайшему нашему горю – в самом конце мая умерла мама Татьяны Израилевны. Хотя она прожила долгую жизнь и умерла на 86 году, все же и для Тани, и для меня это был тяжкий удар, мы оба очень ее любили, очень надеялись выходить и спасти, но, увы, не удалось.

Теперь постепенно приходим в себя. Начинаем постепенно работать.

Издательство, перепугавшись статьей о «Пиковой даме», несколько отложило моего Мейерхольда⁸⁷. В их каталоге он объявлен теперь только на IV [квартал] 1979 года. Что делать: к таким помехам и проволочкам я давно уже привык.

Мы оба шлем Вам самые сердечные приветы.

Берегите себя!

Ваш *К. Рудницкий*

Автограф

12 января 1979 г.

Дорогая Александра Васильевна!

То ли наши письма разминулись, то ли мое письмо вообще до Вас не дошло, но перед Новым годом я Вам писал⁸⁸.

Сызнова, но все так же искренне от всех наших душ – и Таниной, и моей – желаю Вам в Новом году всего самого доброго: неизменной Вашей душевной ясности, спокойствия, хорошего настроения. Хотим, чтобы Вы чувствовали себя бодро и чтобы жилось Вам – по возможности! – легко!

Книга о Мейерхольде сдвинулась с места. Редактор над ней работает, и, если не явятся новые помехи, можно надеяться, что в начале 1980 года она выйдет.

Тем более важно было бы мне узнать Ваши соображения об Офицерской. Сейчас Ваши советы я мог бы своевременно использовать. Не говоря уже о том, что Ваше мнение для меня всегда и во всех случаях исключительно важно.

Если Вам попадет журнал «Литературное обозрение» № 12 за 1978 год, возможно, Вас позабавит моя небольшая статейка о Станиславском⁸⁹. Она – веселая.

Татьяна Изр. много болела, и у нее правая (единственная) ножка распухла в колене, и она больше двух месяцев практически ходить не могла. Но – сидела за столом и писала своего Крэга. Сейчас опухоль спала, и она начинает выходить «в свет» и на работу. Вот и все наши небольшие новости. Весной (в марте-апреле) я обязательно буду в Ленинграде. Надеюсь Вас повидать.

Шлю Вам наши самые нежные и сердечные приветы.

Ваш *К. Рудницкий*

Автограф

30 января 1979 г.

Дорогая и милая Александра Васильевна!

Спасибо Вам за подробное, значительное и умное письмо⁹⁰. Когда Вы мне *так* пишете, у меня возникает счастливое чувство, что все-таки не зря работаю, что есть люди, которым это важно, интересно, а если даже Вы и не во всем со мной согласны, то тем лучше: я ведь Вам верю и охотно Вас послушаюсь.

Конечно, в книге вся ситуация Комиссаржевская – Мейерхольд будет с точки зрения и человеческой, и художественной – раскрыта под-

робнее. И многие Ваши советы и замечания совпадают с тем, что сделано там, в книге. А кое-что я еще успею уточнить, как Вы советуете.

Читатель книги придет к этой теме, т.е. к Комиссаржевской, уже хорошо зная, что делал и куда стремился Мейерхольд и на Поварской, и в Товариществе новой драмы. Так что *его* намерения и цели будут понятны. Что касается В.Ф. Комиссаржевской, то она (судя по всем ее письмам этой поры) сперва готова была идти за Мейерхольдом куда угодно. Ее сознательность и принципиальность не стоит преувеличивать, как это многие делают. И даже Вы, я думаю, идеализируете ее, когда пишете, что она «хотела ролей более глубоких психологически». Боюсь, что дело обстоит проще. Актриса, она хотела одного: громового успеха, оваций, славы, причем славы такой, которая затмила бы ненавистную Савину, – славы новатора, дерзко открывающего новые пути. А потому «Беатриса» принесла ей то, чего она желала, – в полной мере. И если бы Мейерхольд мог и хотел в каждом спектакле давать ей такой триумф, все было бы в порядке.

Но он-то совсем о другом думал, вот и вся причина раскола.

В остальном я охотно с Вами соглашаюсь. Мне в этой статье важно было прежде всего просто опубликовать многие интересные документы, касающиеся их обоих.

Надеюсь, что в книге Вы увидите Всеволода Эмильевича таким, каким его сохранила Ваша память. Во всяком случае, я к этому стремлюсь. И, конечно, он будет все время на первом плане, обязательно!

Еще раз – спасибо Вам огромное.

Мы с Т.И. шлем Вам самый сердечный привет и самые лучше, самые добрые пожелания!

Ваш *К. Рудницкий*

Автограф

2 августа 1979 г.

Дорогая и милая Александра Васильевна!

Очень рад не только тому, что мои «Кентавры»⁹¹ Вам понравились, но еще больше – тому, что Вы так внимательно и так доброжелательно следите за моей работой⁹². Спасибо!

«Мейерхольд» в августе уходит в типографию. В издательстве все относятся к книге очень любовно, грешно было бы жаловаться. Но «вышестоящие инстанции»! Это какой-то трагифарс. Например, последующее указание (письменное!), чтобы в книге о Мейерхольде

иллюстраций было бы меньше, чем в книге о Станиславском. Они, оказывается, считают, где сколько картинок! Между тем, автор книги о Станиславском, моя приятельница Е. Полякова⁹⁵, хотела, чтобы картинок у нее было поменьше, т.к. иначе ей пришлось бы сокращать текст. Она сократила иллюстрации по собственной воле, а теперь я должен был их сокращать, дабы «не обидеть» Станиславского!

Но это еще цветочки. Ягодки начнутся, когда «инстанция» (называется – Госкомиздат) примется читать книгу (они уже потребовали рукопись, но мы им ответили, что рукописи нет, и пообещали прислать верстку. Тогда они сказали – хотите верьте, хотите нет, – «проследите, чтобы в тексте не было слова «гений»!). Чтобы их одолеть, надо лукавство Фигаро (это у меня есть!) плюс ангельское терпение (этого маловато!). Тем не менее, хочется верить, что в будущем году книга выйдет.

Мы оба здоровы – более или менее. У Тани в «Театре» № 7 вышла статья ««Макбет» Гордона Крэга», м.б., заинтересует Вас.

Отдыхать собираемся в октябре – просим путевки в «Актер» в Сочи. Не знаю, дадут ли. Прошлый год не дали. А Вы на юг – куда именно хотите?

Оба шлем Вам самые нежные приветы и желаем Вам здоровья, бодрости, ясности!

Ваш *К. Рудницкий*

Автограф

22 января 1980 г.

Дорогая Александра Васильевна!

Действительно, я виноват: сперва очень устал и замотался, а потом мы с Т.И. уехали отдыхать в Кисловодск, где и встретили – в одиночестве и тишине – Новый год. Там было хорошо, солнечно и спокойно. Особенно радовали нас белки, которые прибегали к нам в комнату, шалили и ели у нас из рук. А вернулись, и снова Москва захлестнула сумятицей дел, работы и суеты.

С «Мейерхольдом» на сегодняшний день все обстоит как будто хорошо. С.И. Юткевич дал прекрасный отзыв о книге, и Госкомиздат пока успокоился. Рукопись в типографии, по плану она должна выйти в свет в этом году. Но, думаю, реально это означает, что она выйдет в начале 1981 года, если Госкомиздат еще чего-нибудь не придумает.

Это – удивительное учреждение! Совершенно неожиданно они распорядились в 1981 году выпустить новое издание сборника статей

и речей Михоэлса, над которым я работал давным-давно и который вышел еще в 1965 году. Конечно, я рад, но понять их логику даже не пытаюсь.

Т.И. неожиданно нашла два редчайших издания Шекспира – одно с гравюрами Крэга, другое – с рисунками Пикассо – и написала очень интересную статью «Гамлет, Крэг, Пикассо», которая принята в журнале «Театр» и, надеюсь, летом появится⁹⁴. Я много кое-чего написал – одна статья вышла в «Театре» № 12⁹⁵, другая (о фильме «Осенний марафон») будет в «Искусстве кино» № 3⁹⁶. Вы ходите в кино? Я очень хотел бы, чтобы Вы посмотрели фильм Панфилова «Тема». К весне эта картина выйдет на экраны.

Вы понимаете, конечно, что мы оба желаем Вам в Новом году всего самого лучшего и шлем Вам свою любовь. М.б., Вы хотели бы, чтобы я достал Вам какую-нибудь книгу? Был бы счастлив Вам угодить!

Ваш *К. Рудницкий*

Автограф

*Публикация, вступительная статья и комментарии
В.В. Иванова*

¹ Вся дальнейшая творческая деятельность А.В. Смирновой-Искандер и А.М. Смирнова проходила совместно: супруги вместе снимали фильмы, ставили спектакли, преподавали. Александра взяла себе сценический псевдоним «Искандер» (в юности она получила это прозвище от своих узбекских соседей). В 1918–1931 и 1934–1938 гг. Смирновы работали как артисты и режиссеры в украинских театрах: с Лесем Курбасом в театре-студии «Березиль», с Гнатом Юрой в театре им. Ивана Франко, в Краснозаводском театре Харькова, Одесской украинской госдраме. С 1926 г. Смирновы руководили Киевским украинским рабочим театром, с 1934 г. – Донецким музыкально-драматическим театром. В 1938 г. Смирновы вернулись в Ленинград и возглавили Современный театр. А.М. Смирнов умер в блокадном Ленинграде. После войны А.В. Смирнова занималась режиссурой, создавая программы для артистов-чтецов.

- ² Книга К.Л. Рудницкого «Спектакли разных лет» (М.: Искусство, 1974) была посвящена постановкам Г.А. Товстоногова, А.В. Эфроса, Ю.П. Любимова, вызывавшим острые, политически окрашенные дискуссии, которые часто приводили к закрытию спектаклей.
- ³ Имеется в виду монография Т.И. Бачелис «Феллини» (М.: Наука, 1972).
- ⁴ Лоу Альма (Law Alma; 1921–1994) – американская исследовательница творчества Вс.Э. Мейерхольда, переводчица на английский работы А.К. Гладкова «Мейерхольд говорит», автор (в соавторстве с Мэлом Гордоном) книги «Мейерхольд, Эйзенштейн и биомеханика: актерский тренинг в революционной России» (*Law Alma H., Gordon Mel. Meyerhold, Eisenstein and biomechanics: actor training in revolutionary Russia* – McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North California and London. 1996).
- ⁵ Гейнц Анна Федоровна (1885–1927) – ученица Вс.Э. Мейерхольда по Студии на Жуковской, затем работала в театрах «Кривое зеркало» и «Дом интермедий».
- Хованская Евгения Александровна (1886–1977) – актриса. Творческую карьеру начинала в Петербурге, где играла в театрах «Дом интермедий» (1910–1914) и «Кривое зеркало» (1915–1916).
- ⁶ Мунт Екатерина Михайловна (1875–1954) – актриса, сестра О.М. Мунт, жены Вс.Э. Мейерхольда. Соученица Мейерхольда по Филармоническому училищу. В труппе МХТ с его основания вплоть до 1902 г., когда ушла вместе с Мейерхольдом. Играла в Херсоне и Тифлисе, неся в Товариществе новой драмы основной репертуар (Нина Заречная, Ирина, Соня в пьесах Чехова, и др.). В 1906–1908 гг. – в Театре В.Ф. Комиссаржевской
- ⁷ Пронин Борис Константинович (1875–1946) – режиссер, театральный деятель, актер, участник ряда театральных начинаний Вс.Э. Мейерхольда. Создатель литературных кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов» в Петербурге.
- ⁸ Соловьев Владимир Николаевич (1887–1941) – режиссер и театральный педагог, театровед. Специалист по западноевропейскому театру. В 1913–1917 гг. один из ближайших соратников Вс.Э. Мейерхольда в Студии на Бородинской и в журнале «Любовь к трем апельсинам».
- ⁹ Бонди Юрий Михайлович (1889–1926) – режиссер, театральный художник, сотрудник Студии на Бородинской.
- Бонди Сергей Михайлович (1891–1983) – сотрудник Студии на Бородинской, театровед, пушкинист.

- Бонди Алексей Михайлович* (1892–1952) – актер и драматург. Начинал театральную деятельность в Студии на Бородинской.
- ¹⁰ *Юрьев Юрий Михайлович* (1872–1948) в мейерхольдовских спектаклях Александринского театра сыграл Дон Жуана («Дон Жуан» Мольера), Марка («Шут Тантрис» Э. Хардта), Смолякова («Красный кабачок» Ю.Д. Беляева), Виктора Каренина («Живой труп» Л.Н. Толстого), Леонарда Ферриси («На полпути» А. Пинеро), Бориса («Гроза» А.Н. Островского), Михаила Кубанина («Романтики» Д.С. Мережковского), Кречинского («Свадьба Кречинского» А.В. Сухово-Кобылина), Арбенина («Маскарад» М.Ю. Лермонтова).
- ¹¹ *Коваленская Нина Григорьевна* (1888–1993) в мейерхольдовских спектаклях Александринского театра сыграла Катерину («Гроза» А.Н. Островского), Дон Фернандо («Стойкий принц» П. Кальдерона), Эльвиру («Дон Жуан» Мольера), Веру Литовскую («Два брата» М.Ю. Лермонтова), Вареньку («Романтики» Д.С. Мережковского), Нину («Маскарад» Лермонтова), Лидочку («Свадьба Кречинского» А.В. Сухово-Кобылина). После Октябрьской революции – в эмиграции.
- ¹² *Рощина-Инсарова Екатерина Николаевна* (1883–1970) в мейерхольдовских спектаклях Александринского театра сыграла Финочку («Зеленое кольцо» З.Н. Гиппиус), Элизу Дулиттл («Пигмалион» Б. Шоу), Вареньку («Романтики» Д.С. Мережковского), Катерину («Гроза» А.Н. Островского), Нину («Маскарад» М.Ю. Лермонтова). С 1918 г. в эмиграции.
- ¹³ *Голубев Андрей Андреевич* (1881–1961) – актер, режиссер, студист Студии на Бородинской.
- ¹⁴ *Мунт Ольга Михайловна* (1874–1940) – актриса, первая жена Вс.Э. Мейерхольда (1896–1920).
- ¹⁵ *Смирнов Алексей Максимович* (1890–1942) – режиссер театра и кино, студист Студии на Бородинской, муж А.В. Смирновой-Искандер.
- ¹⁶ *Щербаков Николай Александрович* (1898–?) – актер, студист Студии на Бородинской (1914–1917).
- ¹⁷ *Алперс Борис Владимирович* (1894–1974) – театральный критик, театровед и педагог. Два года был секретарем Студии на Бородинской, затем журнала «Любовь к трем апельсинам», издаваемого Вс.Э. Мейерхольдом.
- ¹⁸ *Грипич Алексей Львович* (1891–1983) – театральный режиссер, студист Студии на Бородинской (1913–1915). Занятия прервала Первая мировая война. С фронта вернулся лишь в 1918 г. и продолжил учиться на

- Курсах мастерства сценических постановок, где преподавал Вс.Э. Мейерхольд.
- ¹⁹ *Смирнова Вера Васильевна* (1898–1977) – детская писательница, литературный критик, мемуарист, сестра А.В. Смирновой-Искандер.
- ²⁰ *Алперс Сергей Владимирович* (1896–1931) – пианист. Окончил Петроградскую консерваторию.
- ²¹ *Тыркова-Вильямс Ариадна Владимировна* (1869–1962) – писательница и критик, деятель русской дореволюционной либеральной оппозиции, член ЦК Конституционно-демократической партии. Когда Вс.Э. Мейерхольд вызвал В.Ф. Комиссаржевскую на «суд чести», актриса назвала Тыркову как судью со своей стороны.
- ²² Премьера «*Незнакомки*» А.А. Блока, поставленной Вс.Э. Мейерхольдом (сорежиссер Ю.М. Бонди) в Зале Тенишевского училища, состоялась 7 апреля 1914 г.
- ²³ Поэт и критик *Чулков Георгий Иванович* (1879–1939) часто выступал автором сочувственных рецензий на спектакли Вс.Э. Мейерхольда.
- ²⁴ Писатель *Ремизов Алексей Михайлович* (1877–1957) был дружен с Вс.Э. Мейерхольдом еще со времен пензенского Народного театра (1896–1897). Его жена – Ремизова-Довгелло Серафима Павловна (1876–1943).
- ²⁵ *Чуковский Корней Иванович* (1882–1969) познакомился с Вс.Э. Мейерхольдом летом 1907 г. в Куоккале. Мейерхольд интересовался его переводческой деятельностью и работами в области английской литературы и театра.
- ²⁶ *Борман (в замуж. Бочарская) Софья Альфредовна* (1893–1982) – студистка Студии на Бородинской. После начала Первой мировой войны пошла учиться на сестру милосердия в Петербургский женский медицинский институт, затем отправилась на фронт. С августа 1919 г. принимала участие в Белом движении. С 1920 г. – в эмиграции. Жила в Лондоне.
- ²⁷ *Макарова Татьяна Матвеевна* (1883–1974) – архитектор. Закончила Московское высшее техническое училище.
- ²⁸ *Сафонов Василий Ильич* (1852–1918) – дирижер, пианист, педагог. Один из наиболее заметных и авторитетных представителей музыкальной культуры России в конце XIX и начале XX вв. Его дочери: Анна (1893–1975), Варвара (1895–1942), Мария (1897–1989), Елена (1902–1980). Но более всех Мейерхольда влекла студистка Ольга (1899–1942), в которую он влюбился. Однако родители Ольги воспротивились бурно разви-

вавшимися отношениям, и она из Студии ушла; ее переписка с Мейерхольдом продолжалась несколько лет (см.: *Мейерхольд В.Э. Переписка. 1896–1939.* М.: Искусство, 1976). Портрет Мейерхольда скорее всего писала Варвара, которая в эти годы училась в художественной школе Е.Н. Званцевой у К.С. Петрова-Водкина.

²⁹ Знакомство Вс.Э. Мейерхольда с *Карсавиной Тамарой Платоновной* (1885–1978), вероятно, восходит к постановке М.М. Фокиным балета «Карнавал» на музыку Р. Шумана, показанного на благотворительном вечере в 1910 г. (Карсавина – Коломбина, Мейерхольд – Пьеро).

³⁰ Иронизируя над «салонем Сологуба», Мейерхольд к самому *Сологубу Федору Кузьмичу* (1863–1927) относился с доверием и, вызывая В.Ф. Комиссаржевскую на «суд чести», выдвигал со своей стороны на роль судьбы именно его.

³¹ *Кушнер Борис Анисимович* (1888–1937) – поэт-футурист, очеркист. Расстрелян.

³² Футуристы превратились в союзников Вс.Э. Мейерхольда после Октябрьской революции. Самым близким из них стал В.В. Маяковский, все пьесы которого Мейерхольд поставил.

³³ См. о Пронине письмо Вс.Э. Мейерхольда С.К. Маковскому от 18 июня 1909 г.: «Я его знаю очень хорошо и очень не рекомендую. Человек совершенно *неработоспособный*. Типичный продукт актерско-студенческой богемы. Очень мил и забавен на пикниках, за крушоном в отдельном кабинете, за глюдвейном в мастерской художника, в путешествии, в дамском обществе, где много цветов, где *causegic* опьяняет, как вино... *В делах*, в серьезных делах, *невыносим*. Поток слов! Задерживающий центр атрофирован. Раб минутного настроения. Вне дел я его любил. Он подкупал меня каким-то обаянием: лицо, прическа, галстук со вкусом... Пытался вывести его “в люди”. Ничего не вышло.

Год пробыл у Комиссаржевской “помощником режиссера” – *сделать* ничего *не мог*. Пробыл год у Станиславского (тоже помощником режиссера) – опаздывал на спектакли, – должен был уйти. Я привлек его к совместной работе в домашнюю мою сценическую школу. Пока говорит – все идет как по маслу, как наступает момент реализации слов и проектов – Пронина нет. И потом, какая-то мания создавать проекты [Сноска Мейерхольда: И их не осуществлять]. Это – *болезнь*» (*Мейерхольд В.Э. Переписка. 1896–1939.* М.: Искусство, 1976. С. 126).

- ³⁴ *Кулябко-Корецкая Анна Ильинична* (1890–1972) – актриса. Студистка Студии на Бородинской (1913–1917). Работала в ГосТИМе с 1931 г. вплоть до его закрытия в 1938 г.
- ³⁵ *Павлова (в замуж. Шайкевич) Клавдия Васильевна* (1899–1958) – студистка Студии на Бородинской, характерная танцовщица, киноартистка, хореограф, педагог. В связи с приглашением Павловой К.Л. Рудницкий приводит в книге «Мейерхольд» фрагмент из несохранившегося письма А.В. Смирновой-Искандер: «Разразился скандал – часть студийцев во главе с Вл. Ник. Соловьевым, в том числе Нотман, Ильяшенко и я вовсе отказались участвовать в постановке» (с. 213).
- ³⁶ *Рыков Александр Викторович* (1892–1966) – театральный художник. Принимал участие в Студии на Бородинской и в подготовке журнала «Любовь к трем апельсинам».
- Головин Александр Яковлевич* (1863–1930) – живописец, художник-сценограф. С 1902 г. – главный художник Императорских театров. Оформил большинство спектаклей Вс.Э. Мейерхольда на императорской сцене.
- ³⁷ Пьеса Вильгельма Мейера-Ферстера «*Старый Гейдельберг*» (другое название – «Наследный принц») была поставлена в Александринском театре в 1908 г.
- ³⁸ *Савина Мария Гавриловна* (1854–1915) сыграла Катерину в «Грозе», представленной в день 75-летнего юбилея Александринского театра – 31 августа 1907 г.
- В ту пору Смирновой-Искандер было 11 лет.
- ³⁹ В роли Пьеро выступали актер *Альбов Петр Александрович* (?–1915) и художник *Шухаев Василий Иванович* (1887–1973).
- ⁴⁰ *Давидовский Константин Алексеевич* (1882–1939) – актер. Работал с Вс.Э. Мейерхольдом в Товариществе новой драмы и Театре В.Ф. Комиссаржевской; впоследствии – актер Театра имени МГСПС.
- ⁴¹ *Веригина Валентина Петровна* (1882–1974) работала с Вс.Э. Мейерхольдом со времен Студии на Поварской. Выступала в спектаклях Товарищества новой драмы, затем в Драматическом театре В.Ф. Комиссаржевской. С 1913 г. в Студии на Бородинской.
- Ильяшенко Лидия Степановна* (1894–1984) – студистка Студии на Бородинской, двоюродная сестра Андрея Белого. Под фамилией Бугаева играла Незнакомку в мейерхольдовском спектакле (Зал Тенишевского училища, 1914).

- ⁴² Премьера «Зеленого кольца» З.Н. Гиппиус в Александринском театре состоялась 18 февраля 1915 г. Режиссер Вс.Э. Мейерхольд. Роль Елены Ивановны получила признание критики и стала предпоследней ролью М.Г. Савиной, умершей через полгода после премьеры.
- ⁴³ *Давыдов Владимир Николаевич* (Горелов Иван Николаевич; 1840–1925) – премьер Александринского театра (1880–1924). Как и М.Г. Савина, стоял на страже традиций и обычаев императорской сцены и считал появление Вс.Э. Мейерхольда сумасбродной выходкой директора В.А. Теляковского.
- ⁴⁴ *Теляковский Владимир Аркадьевич* (1860–1924) – последний директор Императорских театров (1901–1917). По его инициативе в 1908 г. Мейерхольд стал режиссером императорской сцены.
- ⁴⁵ Письмо не сохранилось. Отрывки из него К.Л. Рудницкий приводит в книге «Мейерхольд»: «Всеволод Эмильевич постоянно на занятиях вспоминал Станиславского, любил говорить нам о том, как К.С. прекрасно двигается, как ловко обращается с плащом, шпагой. Часто он утверждал, что Станиславского не понимают в Художественном театре, что Станиславский – это “одно”, а то, что делается в Художественном театре, – совсем иное» (с. 193).
«Всеволод Эмильевич Мейерхольд всегда и во всем ценил профессионализм. Он говорил, что в цирковом искусстве сразу видно работу. Видно, как человек владеет телом, аксессуарами... Любил жонглеров, без конца восхищался их мастерством. Особенно ему нравился Энрико Растелли, который жонглировал маленькими черными резиновыми мячами... Любимцами Всеволода Эмильевича были клоуны Франк Пишель и Донато: оба оснащали комические антре сложными акробатическими трюками...» (с. 195).
«...атмосфера императорских театров была, по-видимому, тяжела для Всеволода Эмильевича. Часто Мейерхольд приходил к нам в студию к пяти часам дня очень мрачный, грустный и несчастный. Его было жаль, он напоминал в такие минуты нахохлившуюся птицу, которую хотелось пригреть» (с. 200).
- ⁴⁶ *Бернардацци Александр Александрович* или «А. Бернардацци-младший» (1871–1931) – художник, архитектор, действительный член «Бродячей собаки». Руководил работой по перестройке Театра В.Ф. Комиссаржевской. Умер в эмиграции.
- ⁴⁷ В опубликованный том переписки Вс.Э. Мейерхольда (М.: Искусство, 1976) упоминания о Бернардацци не вошли.

- ⁴⁸ Янова Варвара Поликарповна (1890–1943) – актриса. С 1913 г. снималась в кино, в том числе в фильмах Вс.Э. Мейерхольда: «Портрет Дориана Грея» (1915), «Сильный человек» (1917).
- ⁴⁹ Блок (урожд. Менделеева) Любовь Дмитриевна (1881–1939) – актриса, историк балета, мемуаристка, жена А.А. Блока. Принимала участие в гастрольной труппе Мейерхольда весной 1908 г. и в Студии на Бородинской.
- ⁵⁰ Л.Д. Блок красочно описала бурный роман как один из главных эпизодов своей жизни в мемуарах «И была небылицы о Блоке и о себе» (см.: Две любви, две судьбы: воспоминания о Блоке и Белом / Вступит. статья В.В. Нехотина. М.: XXI век – Согласие, 2000. С. 94–98).
- ⁵¹ Стенограмма в архиве Бачелис–Рудницкого не сохранилась.
- ⁵² Бернардацци Евгений Александрович (1883–1931) – гражданский инженер. После революции в эмиграции. Умер в Кишиневе.
- ⁵³ Премьера фильма «Хозяин жизни», созданного на киевской кинофабрике «Художественный экран» (режиссеры М.М. Бонч-Томашевский, А.М. Смирнов, сценарист А.С. Вознесенский), состоялась 14 марта 1919 г. в Киеве и 10 октября 1919 г. в Москве. Фильм не сохранился.
- ⁵⁴ Энритон (Нотман) Генрих Фридрихович (1889–?) – актер и режиссер, исполнитель ролей Поэта и Голубого в «Незнакомке» (под фамилией Горич, 1914), Гамлета в пантомиме «Гамлет» в первом публичном спектакле Студии. В 1915–1916 гг. участвовал в мейерхольдовской постановке «Стойкого принца» П. Кальдерона в Александринском театре.
- ⁵⁵ Хохлов Константин Павлович (1885–1956) – актер, театральный режиссер. С 1908 по 1920 г. – актер Художественного театра. С 1916 г. снимался в кино.
- ⁵⁶ Студия Э.И. Рабенек «Московские классы пластики» располагалась на Мясницкой улице, на пересечении Малого Харитоньевского переулка с Чудовским переулком.
- ⁵⁷ Андреева (урожд. Тыцинская) Любовь Александровна (1884–1969) – оперная и концертная певица (меццо-сопрано), педагог по вокалу, выступала под девичьей фамилией матери – Дельмас. А.А. Блок посвятил любимой певице лирический цикл «Кармен» (1914).
- ⁵⁸ Рудницкий К. Утверждение доброты // Правда. 1975. № 261. 18 сентября. С. 6.
- ⁵⁹ Имеется в виду цитируемый К.Л. Рудницким протест К.С. Станиславского против замены М.М. Яншина в роли Лариосика другим актером.

- ⁶⁰ Письмо не сохранилось. Отрывок из него К.Л. Рудницкий приводит в книге «Мейерхольд»: «Очереди у булочных выстраивались с трех часов утра. Не хватало дров. Ремизов с женой истопили комод красного дерева» (с. 213).
- ⁶¹ Фрески неоакадемического направления с изображениями гуляк и трактирщиков в большом зале, арлекинады во втором и черного небосклона с мерцающими знаками зодиака (осколки зеркал) в третьем создавали, по словам современников, «болезненно-роскошные» интерьеры.
- ⁶² «Лигмалион» Б. Шоу, поставленный Вс.Э. Мейерхольдом, был показан «в благотворительных целях» 26 апреля 1915 г. на сцене Михайловского театра. В доработанном виде шел на сцене Александринского театра.
- ⁶³ 12 марта 1917 г. в Михайловском театре состоялся грандиозный общегородской митинг деятелей искусств, на котором был учрежден Союз деятелей искусств. Состав участников был крайне разнороден. Особенно резко выступали представители «левых»: И.М. Зданевич, Н.Н. Пунин и Вс.Э. Мейерхольд. Последний заявил, что «надо освободить искусство от всяких Бенуа, которые стараются примазаться к новому ведомству изящных искусств, мечтают о Владимире в петличку и с вожделием ждут освободившихся казенных квартир» (цит. по: История советского театра: Очерки развития / Гл. ред. В.Е. Рафалович. Т. 1. Л.: Художественная литература, 1933. С. 52).
- ⁶⁴ ...«злые гении» Мейерхольда. – Речь идет о А.В. Смирновой-Искандер и ее муже, настроенных более революционно, чем остальные студийцы.
- ⁶⁵ Гольцева (урожд. Мейерхольд) Эльфрида Эмильевна (1868–1920) – сестра Вс.Э. Мейерхольда.
- ⁶⁶ После войны А.В. Смирнова-Искандер создавала и режиссировала программы для солистов-чтецов.
- ⁶⁷ Письмо не обнаружено.
- ⁶⁸ Рудницкий К. «Лес» Мейерхольда: замысел, структура, значение // Театр. 1976 № 11. С. 98–110; № 12. С. 90–106.
- ⁶⁹ Всеволод Эмильевич Мейерхольд. 1874–1974: юбилейная выставка к столетию со дня рождения: каталог / Сост. М.С. Иванова и Л.И. Постникова. М.: Наука, 1976.
- ⁷⁰ См.: Алперс Б.В. Театр социальной маски // Алперс Б.В. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1977. С. 97–98, 109.
- ⁷¹ К.Л. Рудницкий имеет в виду компанию 1949 г. по «борьбе с космополитизмом», в которой немалое место отводилось театральным критикам

и театроведам. Были смещены со своих постов заведующие кафедрами ГИТИСа Б.В. Алперс, В.Н. Всеволодский-Гернгросс, А.К. Дживелегов, отстранен от преподавания С.С. Мокульский, уволен и отправлен в ссылку А.М. Эфрос. В травле Алперса особенно активны были Б.Н. Асеев (1909–1983), таким образом освободивший для себя место заведующего кафедрой русского и советского театра, и Б.И. Ростоцкий (1912–1981), педагог ГИТИСа (с 1967 г. – профессор), заведующий сектором искусства европейских социалистических стран Института истории искусств (с 1962).

- ⁷² Монография Т.И. Бачелис «Шекспир и Крэг» была издана в 1983 г. (М.: Искусство).
- ⁷³ Бачелис Т. Молчание и слово // *Театр*. 1976. № 9. С. 115–125. Статья о гастролях «Компании Мадлен Рено – Жана-Луи Барро» в Москве с 14 по 24 апреля 1976 г.
- ⁷⁴ Письмо не обнаружено.
- ⁷⁵ Письмо К.Л. Рудницкого не обнаружено.
- ⁷⁶ *Мацкин Александр Петрович* (1906–1996) – театральный критик, театровед.
- ⁷⁷ К теме революционности Вс.Э. Мейерхольда К.Л. Рудницкий вернулся позже, в письме от 3 июня 1984 г.: «Конечно, Вы правы, указывая слабое место в книжке о Мейерхольде. Но оно слабое не потому, что я об этом периоде мало знаю. А потому что не могу – а отчасти даже не хочу – написать все, что знаю. Знаю, что еще в июле 17 г. он был резко против большевиков. Знаю, что и в Крыму, и в Новороссийске у него были сильные сомнения, не податься ли в эмиграцию, что он жалел, зачем “записался в большевики”. Но как об этом напишешь, если, – вот сейчас Вы с этим столкнулись, – самое имя Мейерхольда до сих пор пугает дураков-издателей?!».
- ⁷⁸ *Мюллер Владимир Николаевич* (1887–1979) – искусствовед, театральный и кинохудожник, профессор ГИТИСа.
- ⁷⁹ Письмо А.В. Смирновой-Искандер не обнаружено.
- ⁸⁰ Имеется в виду статья К.Л. Рудницкого о гастролях БДТ в Москве – «Истина страстей» (*Литературная газета*. 1977. № 27. 6 июля. С. 8).
- ⁸¹ *Смирнова Анна Алексеевна* (1921–2007) – актриса.
- ⁸² К.Л. Рудницкий имеет в виду *Никулина Сергея Константиновича* (р. 1944), который в издательстве «Искусство» заведовал редакцией литературы по истории и теории театра (1974–1981).
- ⁸³ *Мацкин А.П.* Орленев. М.: Искусство, 1977. Серия «Жизнь в искусстве».

- ⁸⁴ Письмо А.В. Смирновой-Искандер не обнаружено.
- ⁸⁵ *Бачелис Нина Савельевна (1892–1978).*
- ⁸⁶ Письмо А.В. Смирновой-Искандер не обнаружено.
- ⁸⁷ Имеется в виду скандал, вызванный планами Парижской оперы поставить «Пиковую даму» П.И. Чайковского, пригласив Ю.П. Любимова, который предложил свою версию: приблизить либретто к Пушкину, сократив часть текста. (Когда-то, в 1935 г., нечто подобное делал Вс.Э. Мейерхольд в Ленинграде.) Дирижировать должен был Г.Н. Рождественский, оформлять спектакль – Д.Л. Боровский. А.Г. Шнитке предложили сделать коррекцию партитуры. Репетиции еще не начались, когда 11 марта 1978 г. в «Правде» появилась статья дирижера Большого театра А.М. Жюрайтиса: «Готовится чудовищная акция! Ее жертва – шедевр гения русской музыки П.И. Чайковского. Не в первый раз поднимается рука на несравненное творение его – “Пиковую даму”. Предлог – будто либретто не соответствует Пушкину. Эдакие самозванцы, душеприказчики Пушкина. Какая демагогия!». Судьба парижского спектакля решалась на высоком правительственном уровне в СССР. В результате Министерство культуры не подписало договор с Парижской оперой.
- ⁸⁸ Письмо К.Л. Рудницкого не обнаружено.
- ⁸⁹ *Рудницкий К.Л.* Правда сцены // *Литературное обозрение.* 1978. № 12. С. 76–79. Рецензия на книгу М.Н. Строевой «Режиссерские искания Станиславского. 1917–1938» (М.: Наука, 1977).
- ⁹⁰ Письмо не обнаружено.
- ⁹¹ Статья К.Л. Рудницкого «*Кентавры*» о прозе на сцене была опубликована в № 6 журнала «Театр» за 1979 г. (с. 46–52).
- ⁹² Письмо не обнаружено.
- ⁹³ *Полякова Е.И.* Станиславский. М.: Искусство, 1977. Серия «Жизнь в искусстве».
- ⁹⁴ Статья Т.И. Бачелис «*Гамлет, Крэг, Пикассо*» была опубликована в № 12 журнала «Театр» за 1980 г. (с. 128–137).
- ⁹⁵ *Рудницкий К.Л.* Форма и суть. «Мы, нижеподписавшиеся». МХАТ имени Горького и Театр сатиры // *Театр.* 1979. № 12. С. 9–12.
- ⁹⁶ *Рудницкий К.Л.* Частица бытия // *Искусство кино.* 1980. № 3. С. 30–43.

«Мне представляется гр. Мейерхольд психически ненормальным существом...»

К истории взаимоотношений
В.Э. Мейерхольда, Е.К. Малиновской
и А.В. Луначарского

Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874–1940) и Елена Константиновна Малиновская (1875–1942) – люди одного поколения, хотя и разной судьбы. Первый уже до революции обрел всероссийскую, а впоследствии и всемирную славу, пусть и сопровождавшуюся несколько скандальным оттенком. Вторую знали в основном москвичи: после Октября она стала заведовать государственными (с 1919 г. – академическими) театрами, которыми руководила до 1924 г., а в 1930–1935 гг. была директором Большого театра¹.

Мейерхольд, возглавлявший в это время разные театральные коллективы (с 1923 г. – театр, носивший его собственное имя), подчиненным Малиновской не являлся, но периодические столкновения по службе двух крупных деятелей сценического мира, живших в одном городе, были неизбежными. Разность их характеров, взглядов, эстетических установок, придававшая этим столкновениям иной раз ожесточенный характер, была известна погруженным в дела закулисья современникам. Хорошо знавший обоих П.А. Марков писал: «Е.К. Малиновская – полная противоположность Мейерхольду по темпераменту, хозяйственной деловитости, умному расчету, но родственная ему беззаветной преданностью делу»². «Противоположность» касалась не только характера, она переносилась и в эстетическую сферу. Малиновская «не принимала многие из поисков “левых театров”, не была увлечена постановками Мейерхольда», констатировала Н.И. Смирнова, автор предисловия к планировавшемуся к публикации в 1982 г., но в результате так и не вышедшему сборнику документов и писем Малиновской³.

Одним из факторов, повлиявших на отношение Малиновской к Мейерхольду, могли стать отношения выдающегося режиссера с Ф.Ф. Комиссаржевским. Последний в 1900-х гг. испытал сильное влияние Мейерхольда, но уже с 1907 г. начал относиться к прежнему наставнику и его режиссерским методам критически⁴. Этот взгляд мог передаваться и Малиновской, в 1917 г. увлекшейся и талантом, и личностью Комиссаржевского, поверившей в его гениальность⁵. И.В. Ильинский, перешедший от Комиссаржевского к Мейерхольду, осторожно отмечал в мемуарном очерке о Малиновской, что с Мейерхольдом «Елена Константиновна не была в таких близких отношениях», как с Комиссаржевским⁶. Впрочем, некоторое сближение обоих режиссеров на рубеже 1918–1919 гг.⁷, а также общность политической позиции (и большевичка с дореволюционным стажем Малиновская, и Мейерхольд приветствовали Октябрьскую революцию – в отличие от многих других театральных деятелей) поначалу сглаживали неприязнь. Так, после сделанного Малиновской 15 марта 1922 г. на заседании Московского театрального совета (в состав которого входили, среди прочих, Л.В. Собинов, К.С. Станиславский, А.И. Сумбатов-Южин) доклада о деятельности и планах работы Большого театра, члены совета, утвердив представленный докладчицей план и соглашаясь с ее соображениями, посчитали «вполне необходимым и целесообразным» приглашение Мейерхольда для осуществления новой постановки в Большом театре⁸.



Е.К. Малиновская. Около 1920 г.

Из этого приглашения, впрочем, вышел лишь очередной конфликт. Выступая 10 декабря 1923 г. на проходившем под председательством А.В. Луначарского заседании Художественной секции Государственного ученого совета, Малиновская рассказала о несостоявшемся сотрудничестве Большого театра с Мейерхольдом. «Что Мейерхольд обладает большими способностями, на этот счет вряд ли может быть два мнения, но в отношении к работе и к другому, тут при слове “Мейерхольд” приходится слышать десятки тысяч мнений», сразу отметила Малиновская. «Во всяком случае, Художественный Совет пригласил Мейерхольда поработать в Большом театре. <...> Когда его пригласили, он ответил: с удовольствием, пожалуйста, и когда его спросили, что он желает ставить, то он ответил, что хочет ставить в полных декорациях и костюмах “Соловья”⁹, и когда мы были согласны это ему поручить, то он заявил: я желаю привести с собой из ГИТИСа труппу вместо наших сотрудников. Ему пришлось ответить: может быть, вы артистов возьмете из ГИТИСа». Малиновскую и руководство Большого театра не устраивал вариант, при котором Мейерхольд пришел бы на «два спектакля» со своими «сотрудниками» (второстепенными участниками театрального коллектива), затем ушел бы с ними, «а мы продолжай не знаем с кем». «Мы на это не согласились и сговорились на том, что мы всех сотрудников увольняем, подбираем новый штат, открываем курсы, и он проделывает всю

эту необходимую работу. На курсы явились полторы тысячи человек, и Мейерхольд не явился, и никто из его сторонников, а через несколько дней в какой-то газете или журнале было извещение, что он не считает для себя допустимым работать в Большом театре. За эти дни ничего не произошло нового». Намекая на деловую ненадежность Мейерхольда, Малиновская поспешила отвести от себя подозрения в идейной недоброжелательности к нему: «Если говорить о левизне Мейерхольда, то надо сказать опять, что с колоссальной борьбой при громадном сопротивлении я все-таки рассчитывала в первый год моей непосредственной работы в Большом театре на самое широкое сотрудничество Комиссаржевского, так что мое отношение к левому фронту давным-давно известно»¹⁰.

Уже в 1922 г. в противостоянии из-за помещения бывшего театра И.С. Зона на Триумфальной площади между Мейерхольдом и Государственным театром для детей во главе с его основательницей Г.М. Паскар¹¹ (не чужой Мейерхольду: «она его ученица: откуда и томно-эротическая изящность манер», записал 5 апреля 1918 г. в своем дневнике А.Н. Бенуа¹²) Малиновская, по-видимому, поддержала Паскар. Нарком просвещения А.В. Луначарский в данном случае был на стороне Мейерхольда; 12 июля 1922 г. он писал Малиновской: «Насколько я знаю, дело с Мейерхольдом уже решено. По крайней мере Московский Совет высказался за оставление за ним театра Зон. <...> Задушить театр Мейерхольда в настоящее время культурное преступление. Мейерхольд прав, когда говорит, что не хочет себя копировать, а хочет творить. И я никогда не простил бы себе, если бы кто-нибудь имел право упрекнуть меня, что я тому или другому талантливому человеку сознательно пересек пути к творчеству, на основании того, что оно мне не особенно нравилось или на основании того, что ценою его художественной смерти я мог бы дать жизнь кому-то другому. С детским театром надо устроиваться иначе. Я понимаю, что детский театр поддерживать нужно, и я обратился с соответственной просьбой к Московскому театральному Совету. Но произвести заклятие Мейерхольда во славу Г.М. Паскар – это все-таки вещь ни с чем не сообразная»¹³. Позиция наркома способствовала победе Мейерхольда, причем не только в вопросе о здании бывшего театра Зона: в 1923 г. на посту руководителя Детского театра Г.М. Паскар, планировавшую вернуть детей в «зачарованное царство» сказки и отдававшей предпочтение классическому репертуару, сменил соратник Мейерхольда по Студии на Бородинской Ю.М. Бонди, сразу заявивший,

что «единственный вид театра, нужный в настоящее время детям, – это театр агитационный»¹⁴.

Малиновской пришлось тогда отступить, но ее неприязнь к режиссеру-новатору никуда не исчезла. Характерно, что она пригласила П.А. Маркова работать в Управлении академическими театрами именно после «происходившего бурно» конфликта последнего с Мейерхольдом: «Приглашая меня, она сказала, что много про меня слышала, но предпочитает разойтись в случае возможных разногласий “без тех слов, которые вы наговорили друг другу с Мейерхольдом”»¹⁵. В 1923 г., после новых громких премьер Мейерхольда, терпение Малиновской (с юности бывшей поклонницей психологического реализма в театре, преклонявшейся перед дарованием М.Н. Ермоловой¹⁶) переполнилось. Последней каплей стало обращенное к ней предложение принять участие в чествовании Мейерхольда, что сподвигло Малиновскую высказать свое возмущение непосредственно наркому по просвещению А.В. Луначарскому. Последний, еще с дореволюционных времен выступавший в печати с критикой творчества Мейерхольда¹⁷, годом ранее опубликовал заметку о спектакле «Великодушный рогоносец», упрекнув постановку в «порнографии, <...> грубости формы и чудовищной безвкусыности» (мнение Луначарского вызвало резкий ответ со стороны Мейерхольда и сочувствующих ему рецензентов)¹⁸. Следившая за полемикой Малиновская не без основания рассчитывала найти в наркOME своего сторонника, не приемлющего радикальных экспериментов в театре.

В 1995 г. театроведом М.Е. Корнаковой был опубликован важный документ – сохранившаяся в Государственном центральном театральном музее имени А.А. Бахрушина машинописная копия письма Малиновской к Луначарскому (любопытно, что в описи фонда Малиновской напротив этой единицы хранения, № 984, стоит пометка красной ручкой «не выдается»; видимо, когда-то этот текст был сочтен слишком неудобным). Письмо не датировано, но по упоминанию в нем как недавней премьеры мейерхольдовского спектакля «Земля дыбом» (впервые показанного 4 марта 1923 г.) и предстоявшего юбилея (он начал торжественно отмечаться 2 апреля 1923 г. в Большом театре¹⁹) можно определить время написания (между этими датами). «Вы должны были убедиться за 5 лет работы, что я никогда не нападала на соседа и все время предпочитала употреблять на укрепление своих позиций работой и на защиту от бесчисленных нападений», – писала Малиновская наркому. «Сейчас настал момент, когда я считаю гражданским и коммунистическим дол-



Ю.П. Анненков.
Портрет
А.В. Луначарского

гом выступить в роли обвинителя против гр. Мейерхольда. Предстоит сверхпомпезное чествование советским органом (Московским Советом) в течение 3-х дней, чего не было ни с одним из наших крупнейших юбиляров – народных артистов. Очевидно такая честь выпала на его долю как на “вождя театральной революции”. На запрос юбилейной комиссии какое участие приму я в чествовании, я, конечно, ответила отказом. Единогласно высказались против участия весь Художественный Совет Большого театра, Художественный театр и его студии». Малиновская сетовала на то, что критические статьи о постановках Мейерхольда, в том числе и отклик самого Луначарского, «совершенно потонули в общем хоре похвал и восторгов, которые раздавались и раздаются по адресу юбиляра. Подобное распространение гипноза становится, на мой взгляд, жутким²⁰. Убедилась в этом окончательно на спектакле “Земля дыбом”. Мне представляется гр. Мейерхольд психически ненормальным существом, проделывающим кошмарные опыты».

Малиновская подробно остановилась на сущности «опытов»: «Странно, но гипноз захватил значительную часть граждан и главное коммунистов. “Нора” в театре “Зон” – сошло безнаказанно. “Рогоносец” – опять сошло. “Смерть Тарелкина” – сошло²¹ и, наконец, “Земля дыбом” – поведет к чествованию?! В этой постановке ничего нет даже того ценного, что было в “Рогоносце”. Автомобиль, велосипеды,



В.Э. Мейерхольд. 1924

мотоциклы, форменное сражение с бесчисленными выстрелами, наполненными дымом все здание, живая курица, отправление естественных надобностей на сцене, “туалет” императора – все это бездарно, грубо, нагло и является результатом той же болезни. Всего перечисленного, по-моему, совершенно достаточно для изоляции гр. Мейерхольда в доме умалишенных. Но²² он не ограничился подобным издевательством и коснулся самого дорогого – пятилетней борьбы коммунистов», – многозначительно отмечала заведующая академическими театрами. «С самого начала и до конца, как в кино на экране, прошли все наши лозунги, которые наша партия вполне оправдала. “Весь” его “труд” посвящен “первому красноармейцу Л.Д. Троцкому”. И вот что получилось: Армия – стадо баранов. Крестьяне – трусы, рабы. Вожди – чеховские нитики, сознающиеся в том, что они не знают, что делать, упускающие все моменты, пассивно ожидающие смерти, убегающие после восстания, ночью крадущие труп убитого товарища. Торжествующие победители – депутат à la Керенский и генерал с нагайкой. Комсомол – жалок и смешон. Это все во Франции и непохоже на наше прошлое – говорят его агенты – тогда зачем же эти “герои” в обстановке и одежде чекистов слишком нам близкой (кожаные куртки, высокие сапоги, увешаны револьверами, биноклями, телефонные и телеграфные аппараты, как в любой резиденции командарма или Чрезвычайной комиссии). И если

это не наше – при чем же тут наши лозунги? Мозги у всех должны стать дыбом после этой постановки, но, если я нормальна, я утверждаю, что впечатление одно: вот Ваши лозунги, а вот что Вы собой представляете на деле и поэтому “Земля дыбом” не агитационная пьеса, как нам внушают гипнотизеры, а ультра контр-революционная». В завершение письма Малиновская призывала наркома самому «пойти посмотреть, убедиться и положить конец этому издевательству»²⁵.

Малиновская была не одинока в резко отрицательной оценке мейерхольдовского творчества. Схожее впечатление, например, получил и историк балета Д.И. Лешков, посетивший в середине 1920-х гг. одну из петроградских гастролей Театра имени Мейерхольда: «Я смотрел “Лес” Островского, видел винтовую лестницу с площадкой, курятник с живыми курами, крестный ход в саду у Гурмыжской и испражнявшегося без порток Ильинского – Аркашку под звуки “Яблочка” на гармошке Петра Восмибратова. После 2-го действия я ушел домой, вспоминая, какой страшный удар я мог бы нанести этой беззастенчивой сволочи, если бы опубликовал его архивное дело с припаданием к стопам Его Императорского Величества и с жандармскими доносами на товарищессе Теляковскому. Обнаглевший “народный артист Республики” вряд ли выиграл бы от такого оборота»²⁴. Характерно, что и Лешков, воспринимавший последовавший за 1917 г. период как «кошмарное время»²⁵, и Малиновская (коммунистка, член партии с 1905 г.²⁶), смотревшие к тому же разные спектакли, вынесли о них одинаковое представление, местами буквально совпадающее. Режиссерские приемы Мейерхольда шокировали людей, влюбленных в старую культуру, независимо от их взглядов на современность (впрочем, в реакции Малиновской были и политические ноты, она подозревала в мейерхольдовском театре скрытое издевательство над советской жизнью).

Ответ Луначарского на возмущенное письмо Малиновской выявить пока не удалось. Однако вряд ли нарком, по возможности избегавший ссор с влиятельными деятелями искусства, безоговорочно встал на ее сторону. Напротив, 30 марта 1923 г. он отправил письмо Мейерхольду, поздравив последнего с присвоением ему звания народного артиста Республики и отказавшись от предложенного режиссером участия в диспуте по поводу спектакля «Земля дыбом» («я решительный противник в настоящее время всяких неорганизованных дискуссий»). В письме Луначарский многозначительно отметил, что «нынешний момент требует величайшей осторожности в рассмотрении теперь проявляющихся

направлений. Неосторожное слово может убить росток, который на самом деле весьма ценен, а рядом с этим крикливая реклама может обеспечить эфемерный, но зловредный успех начинаниям уродливым»²⁷. Это в высшей степени двусмысленное (по словам А.В. Февральского – «весьма холодное»²⁸) приветствие было все же далеким от той решительной реакции, к которой наркома призывала Малиновская – хотя с эстетической точки зрения Луначарский, вероятно, был с ней согласен; молодая актриса Н.А. Розенель, ставшая в начале двадцатых годов спутницей жизни Луначарского, вспоминала его поучения: «Мейерхольд, Таиров, Фердинандов, Фореггер – все это очень остро и ново для тебя, но нельзя изучать театр и искусство актера на таких образцах, как “Земля дыбом” и “Дама в черной перчатке”. Надо освоить классическое наследие, реализм Малого театра, а потом уже выбирать свое, отвечающее твоей индивидуальности»²⁹.

Год спустя, принимая отставку Малиновской с постов управляющей московскими академическими театрами и директора Большого театра, Луначарский писал ей (13 марта 1924 г.): «У Вас огромное количество врагов. <...> В последние дни, можно сказать, в последние часы это всеобщее настроение против Вас, между прочим из ряда театральных деятелей, с которыми мне пришлось беседовать, деятелей, совершенно чуждых миру Актеев, сделалось для меня абсолютно ясным»³⁰. В московском театральном мире за пределами избранного круга «актеев» наиболее крупной фигурой, вхожей в кабинет наркома, был именно Мейерхольд. Возможно, или сам режиссер, или кто-то из его окружения помог сформировать у Луначарского мнение о необходимости отставки Малиновской; по-своему характерно, что на посту заведующего академическими театрами ее сменил И.В. Экскузович (управлявший ранее только ленинградскими театрами)³¹, друг и поклонник творчества Мейерхольда³². В 1925 г. и сам Луначарский, ранее в печатных выступлениях обвинявший режиссера-новатора в «буржуазных инстинктах», «штукарстве», в том, что тот «из всякой пьесы делает фрикадель», дал положительный отзыв о мейерхольдовском спектакле «Учитель Бубус», а еще год спустя написал восторженную рецензию на постановку «Ревизора»³³. Позже, в 1929 г. уже накануне собственной отставки с поста наркома, он высоко оценил и спектакль «Клоп», поставленный Мейерхольдом по произведению В.В. Маяковского³⁴ (мейерхольдовские спектакли по текстам Маяковского вообще нравились наркому; он высоко оценил постановки обеих редакций «Мистерии-буфф» в 1918 и 1921 гг.³⁵).



А.В. Луначарский

Чем же были вызваны такие зигзаги в отношении Луначарского к Мейерхольду?

Думается, их можно объяснить тремя причинами. Одна из них – достаточно широкий эстетический кругозор наркома просвещения. Его первая жена А.А. Луначарская в беседе с секретарем и биографом Луначарского В.Д. Зельдовичем 23 марта 1935 г. вспоминала о своем бывшем (к тому времени уже покойном) муже: «Сам А.В. был очень многогранен в понимании красоты. Его даже называли эклектиком потому, что ему нравился и Мейерхольд и Художественный театр»⁵⁶. Конечно, по своим личным пристрастиям зрителя, критика и драматурга Луначарский тяготел к Художественному и в еще большей степени к Малому театру – хранителю русской театральной традиции, но при этом признавал и одаренность Мейерхольда. Даже в разгар полемики о «Рогоносце» он отказался «задушить талантливого человека»; такое признание в частном письме к Малиновской делалось не на публику. Помимо вопросов искусства Луначарский, будучи довольно опытным политиком, не мог игнорировать очевидную популярность Мейерхольда среди поклонников современного театра в СССР и на Западе: во время своих многочисленных зарубежных поездок нарком общался с «самыми разнообразными людьми, в том числе и с директорами крупных театров» и заметил, что «все они, без различия художественных



Мемориальная доска на доме, где жила Е.К. Малиновская

и политических направлений, высказывали огромный интерес к театру Мейерхольда»³⁷.

О третьей причине деликатно высказался А.В. Февральский. Говоря о «непоследовательном отношении» Луначарского к Мейерхольду, Февральский отметил: «Конечно, перемены в оценках Мейерхольда, исходивших от Луначарского, во многом объяснялись творческой эволюцией режиссера. Но известную роль играли и личные моменты. Их некоторые критики и литературоведы не учитывают. А ведь и у выдающихся деятелей, тем более у людей темпераментных и остро воспринимающих различные явления жизни, личные моменты, столкновения, может быть, даже недоразумения иной раз в какой-то мере влияют на их общественное поведение. Такими людьми были и Луначарский и Мейерхольд»³⁸. В конце 1910-х – начале 1920-х гг. Мейерхольд из «сильных мира сего» делал ставку на О.Д. Каменеву и ее брата Л.Д. Троцкого (Каменева во время уже упоминавшегося чествования режиссера в апреле 1923 г. в Большом театре была председательницей юбилейного комитета, Троцкий передал имениннику «личный привет»³⁹, Мейерхольд посвятил Троцкому спектакль «Земля дыбом»⁴⁰). В это же время руководство Малого театра подобрало «золотой ключик» к сердцу наркома, ставя его собственные пьесы («Оливер Кромвель», «Медвежья свадьба», «Бархат и лохмотья»), которые Мейерхольд игнорировал,

и активно привлекая к актерской работе молодую жену главы Наркомпроса Н.А. Луначарскую-Розенель. Это не могло не сказаться на отношении Луначарского к Мейерхольду, действительно сложном, обусловленном личными, эстетическими и политическими соображениями.

Малиновская была гораздо более прямым и открытым человеком, чем Луначарский; на ее отношение к Мейерхольду, насколько можно судить, «личные моменты» влияния не оказывали. Признавая (по крайней мере, на словах) «большие способности» режиссера, она считала его ненадежным в деловом отношении, а главное, решительно не принимала художественные методы Мейерхольда, считая их издевательством и над здравым смыслом, и над советской действительностью.

- ¹ С. Г. [Ганцевич С.М.] Малиновская Елена Константиновна // Театральная энциклопедия. Т. III. М.: Советская энциклопедия, 1964. С. 643.
- ² Марков П.А. Книга воспоминаний. М.: Искусство, 1983. С. 140.
- ³ Сборник статей, воспоминаний, писем, документов. Составитель, автор предисловия Н.И. Смирнова (1982) // РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 24 а. Л. 17–18.
- ⁴ Алпатов И. Вечное во временном // Комиссаржевский Ф.Ф. Я и театр / Вступ. ст., примеч. И. Алпатовой. М.: Искусство, 1999. С. 9–11.
- ⁵ Хроника несостоявшегося возвращения. Ф.Ф. Комиссаржевский – Е.К. Малиновская: письма (1917–1934). Приложение: Письмо Н.Я. Береснева Ф.Ф. Комиссаржевскому (1924) / Публ., вступит. статья и коммент В.В. Иванова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 7 / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2019. С. 371.
- ⁶ РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 24 а. Л. 112.
- ⁷ Хроника несостоявшегося возвращения. С. 383, 410.
- ⁸ Протокол № 7 заседания Московского театрального совета // Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Ф. 154. № 901. Л. 1.
- ⁹ Мейерхольд ставил эту оперу И.Ф. Стравинского в 1918 г. в Мариинском театре (подробнее о спектакле см.: Гликман И.Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л.: Советский композитор, 1989. С. 259–269).
- ¹⁰ Выступление на заседании Художественного Совета ГУСа. Стенограмма заседания // РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 2. Лл. 58–59.

- ¹¹ Об этом театре и о Генриетте Паскар см.: *Коханая О.Е.* Первый детский театр Советской России // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств.* 2009. № 1. С. 245–250.
- ¹² *Бенуа А.Н.* Дневник. 1918–1924. М.: Захаров, 2016. С. 101.
- ¹³ Письма Луначарского Анатолия Васильевича к Е.К. Малиновской // РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 43. Л. 3.
- ¹⁴ *Коханая О.Е.* Первый детский театр Советской России. С. 246, 250; *Л. Ш. [Шпет Л.Г.]*. Бонди Юрий Михайлович // *Театральная энциклопедия.* Т. I. М.: Советская энциклопедия, 1961. С. 656.
- ¹⁵ *Марков П.А.* Книга воспоминаний. С. 140.
- ¹⁶ Воспоминания об общедоступном театре в Нижнем Новгороде // РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 4. Л. 1 об.–2.
- ¹⁷ *Песочинский Н.* Мейерхольд и «марксистская критика» // *Петербургский театральный журнал.* 1995. № 8. С. 87.
- ¹⁸ Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938 / Сост. и комм. Т.В. Ланиной. М.: АРТ, 2000. С. 38–39, 526–527.
- ¹⁹ См.: *Гусман Б.* Пролетарский юбилей // *Правда.* 1923. 4 апреля.
- ²⁰ О невероятной популярности В.Э. Мейерхольда в 1920-х гг. писали и другие современники. Так, А.К. Гладков много лет спустя вспоминал: «Все поколение было влюблено в Мейерхольда. <...> В Москве двадцатых годов имя его повторялось беспрерывно»: *Гладков А.К.* Мейерхольд. В 2 т. Т. 2. М.: СТД РСФСР, 1990. С. 14.
- ²¹ Слова «“Смерть Тарелкина” – сошло» пропущены в публикации, но содержатся в самом документе: Малиновская Е.К. – Луначарскому А.В. // *Театральный музей им. А.А. Бахрушина.* Ф. 154. № 984. Л. 1.
- ²² В оригинале здесь начинается новая строка, в публикации М.Е. Корнаковой следует продолжение предыдущей.
- ²³ «...Для изоляции гр. Мейерхольда в доме умалишенных» / Публикация *М. Корнаковой* // *Петербургский театральный журнал.* 1995. № 8. С. 91.
- ²⁴ *Лешков Д.И.* Партер и карцер. Воспоминания офицера и театрала / Сост., предисл. и комм. Т.Л. Латыповой. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 273.
- ²⁵ *Латыпова Т.Л.* Забытый хроникер // Там же. С. 5, 12.
- ²⁶ Малиновская Елена Константиновна // ГА РФ. Ф. Р–1235. Оп. 138. Д. 2918. Л. 2.
- ²⁷ Государственный театр имени Вс. Мейерхольда / Введ. *Т.В. Ланиной*, сост. *А.В. Февральского*, прим. *Е.П. Бахметьевой*, реперт. сведения *М.М. Ситковецкой* // *Советский театр: Документы и материалы.*

- Русский советский театр 1921–1926 / Отв. ред. А.Я. Трабский. Л.: Искусство, 1975. С. 204.
- ²⁸ *Февральский А.В.* Записки ровесника века. М.: Советский писатель, 1976. С. 20.
- ²⁹ *Луначарская-Розенель Н.А.* Память сердца: Воспоминания. 4-е изд. М.: Искусство, 1977. С. 67.
- ³⁰ Письма Луначарского Анатолия Васильевича к Е.К. Малиновской // РГАЛИ. Ф. 1933. Оп. 2. Д. 43. Л. 10–11.
- ³¹ Эскузович Иван Васильевич // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-260. Оп. 3. Д. 3992. Л. 12.
- ³² См. его письма к Мейерхольду: Письма Эскузовича Ивана Васильевича В.Э. Мейерхольду // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Д. 2656. Л. 3–4 об.
- ³³ Государственный театр имени Вс. Мейерхольда. С. 220; *Песочинский Н.* Мейерхольд и «марксистская критика». С. 86–89.
- ³⁴ *Луначарская-Розенель Н.А.* Память сердца: Воспоминания. С. 41–42.
- ³⁵ *Февральский А.В.* Записки ровесника века. С. 24–25.
- ³⁶ Запись беседы А.А. Луначарской о А.В. Луначарском // РГАЛИ. Ф. 279. Оп. 1. Д. 182. Л. 15.
- ³⁷ *Луначарский А.В.* Театр Мейерхольда // Луначарский А.В. Театр сегодня: оценка современного репертуара и сцены. М.; Л.: МОДПиК, 1927. С. 95.
- ³⁸ *Февральский А.В.* Записки ровесника века. С. 20.
- ³⁹ Чествование В.Э. Мейерхольда // *Известия.* 1923. 4 апреля.
- ⁴⁰ *Песочинский Н.* Мейерхольд и «марксистская критика». С. 89–91.

Неизвестные страницы советской истории балета

Из жизни репрессированного солиста
Большого театра

В СССР о репрессированных родственниках обычно не говорили – мало ли что. Мой отец, солист балета Анатолий Кузнецов, тоже рассказывал немного. Что дед работал характерным танцовщиком в Большом, ставил танцы в опереттах и на эстраде. Что был поклонником балетмейстера-реформатора Горского, но дружил и с его противницей, знаменитой балериной Гельцер. А умер где-то далеко от Москвы, причем давно, еще до Великой Отечественной войны, а потому так и не увидел жену своего единственного сына, поскольку папа с мамой поженились только в 1944 г.

Разбирая семейный архив уже после смерти отца, я нашла письмо, присланное дедом из Томской исправительно-трудовой колонии в конце 1938 г. В письме он жалуется бабушке на нездоровье, голод и безденежье. Вспоминает директора Большого театра Малиновскую, приписывая ей все свои беды, и просит прислать продуктовую посылку, напоминая, что в Москве у него остались должники – в частности, знаменитый режиссер московского Камерного театра Александр Таиров, в спектаклях которого он ставил пластику и танцы. Позже, от подруги бабушки я узнала, что арестовали деда вроде бы за какую-то антисоветскую газету, подброшенную ему недоброжелателями. Осудили по политической статье, но не посадили, а выслали из Москвы, запретив жить в шести главных городах СССР. Этими сведениями я и удовлетворилась.

Но неожиданное обращение ко мне коллег из кинематографической среды, которые нашли имя Кузнецова Владимира Николаевича среди репрессированных и посмертно реабилитированных актеров и режиссеров («вроде бы он еще и танцевал?»), заставило меня углубиться в семейную историю. В хранилищах ФСБ, МВД и Государственного архива Российской Федерации, куда я была допущена как прямой потомок гражданина Кузнецова, осужденного и официально реабилитированного в 1993 г., открылись удивительные подробности из жизни моего деда, роковую роль в судьбе которого сыграл нарком просвещения Анатолий Луначарский.

Жизнь дореволюционная

Владимир Николаевич Кузнецов родился в Москве, в 1879-м, в семье купца – «коммерсанта». Мой прадед Николай Егорович, торговавший в Епифани донскими лошадьми, в 1880-е подался в Москву. И преуспел: переключившись на чай, кофе и сахар, обзавелся собственным домом с редкостным в те времена телефоном и с 1893 г. числился купцом второй гильдии. Каким образом его сына занесло в балет – неизвестно. Семейная легенда туманно намекает, что в Большом театре танцевала тетка Владимира по матери, но достоверность этих сведений проверить невозможно. Как бы то ни было, сын явно унаследовал отцовскую энергию и предприимчивость.

В 1898 г., по окончании Московского Императорского училища он был зачислен в штат Большого театра на должность артиста балета с жалованьем 700 рублей в год (в семейном архиве сохранилось соответствующее Удостоверение на официальном бланке). Начало работы

юного артиста совпало с приездом в Москву петербургского балетмейстера Александра Горского. В 1899 г. тот был командирован Дирекцией Императорских театров поставить на сцене Большого «Спящую красавицу» Мариуса Петипа и так успешно справился с этой задачей (заодно повысив профессиональный уровень ленивых москвичей), что его стали регулярно засылать в отсталую Москву. В 1900-м в Большом театре он заново поставил балет «Дон Кихот», сохранив от первоисточника Петипа лишь либретто. Успех превзошел все ожидания: спектакль был настолько хорош, что – впервые в истории – московскую версию перенесли на сцену Мариинского театра.

В 1902 г. петербуржец Горский возглавил московскую труппу и влюбился в старую столицу. Был пленен кипением ее художественной жизни и особенно – режиссурой и методами Московского Художественного театра. Загоревшись идеей пересадить в балет принципы театрального реализма, он принялся внедрять на сцене Большого новую эстетику и режиссерские приемы. Программным спектаклем Горского стала «Дочь Гудулы, или Эсмеральда»: сцены парижского дна, пыток и казней в этом «драмбалете» были так натуралистичны, что у дверей Большого дежурили кареты «Скорой помощи» – у зрительниц случались обмороки. Критики требовали прекратить «эту живодерню», и после 11 представлений новаторский балет сошел со сцены. Расстроенный Горский поубавил радикализма, однако продолжал ставить новые балеты-драмы и вдохновенно обновлять старую классику.

Деятельность радикала-хореографа расколола труппу Большого на два лагеря. Против балетмейстера выступили премьеры-«классики» Екатерина Гельцер и Василий Тихомиров, поддержанные консервативными коллегами. «За» реформы выступала полная энтузиазма молодежь.

Владимир Кузнецов умудрился сохранить отличные отношения с обоими кланами, не потеряв уважения противоборствующих сторон. С Екатериной Гельцер он дружил, причем настолько тесно, что много лет спустя, уже в советское время, когда мой дед оказался в лагере, влиятельная прима одарила покровительственной дружбой и его сына Анатолия, юного артиста Большого театра.

А у Горского Владимир Кузнецов активно танцевал: судя по фотографиям и перечню ролей, балетмейстер неизменно занимал его в своих постановках. Молодцеватый Кузнецов не был «классиком», увлекался актерством, специализировался на характерных ролях – гротесковых и народных танцах, не только в оригинальных балетах Горского, но и в



В.Н. Кузнецов.
1912

классических под его редакцией: Фанатик в «Саламбо» (балет Горского на сюжет Флобера), русский мужик в «Коньке-Горбунке», шут-горбун в «Дочери Гудулы», всевозможные мазурки, венгерские, украинские. Коронной ролью Владимира Кузнецова был китаец-автомат в «Коппелии». О нем в этой роли рецензенты писали на протяжении пятнадцати лет – так поражало даже искушенных ценителей его преобразование в механическую игрушку. По семейным преданиям, предприимчивый дед умудрялся извлечь из этой успешной партии и коммерческую выгоду. С приятелями он заключал пари, что за четверть часа, которые, согласно роли, он должен просидеть неподвижно на авансцене, ни разу не моргнет. Спор Кузнецов неизменно выигрывал, поскольку весьма натуралистично рисовал на веках белки со зрачками и просто сидел с закрытыми глазами.

Женился дед поздно, за пару лет до революции, на 18-летней Анне Митрофановой, танцевавшей в опереттах. Похоже, Владимир Кузнецов был жуир – всю жизнь любил женщин, был ими любим, связывать себя браком в молодости не желал и своих шансов при случае не упускал. Косвенное подтверждение этому я нашла в юмористическом журнале «Театр в карикатурах» за 1913 г., обнаруженном в домашнем архиве. Развлекательное издание проводило «Конкурс женских ножек», публикуя присылаемые добровольными участницами фотографии их ног



В.Н. Кузнецов с актрисами Никитского театра. Слева внизу – будущая жена Анна Митрофанова

разной степени обнаженности. На соседней полосе журнал поместил фотографию моего деда с биноклем в руках и подписью: «Люблю хорошенькие ножки разглядывать!».

Наверное, балетные ножки Большого тоже не были обделены вниманием Кузнецова. Но главным его увлечением (по воспоминаниям подруги моей бабки) была Софья Федорова, любимая танцовщица Горского, исполнявшая ведущие партии во всех его балетах. Похожая на цыганку, обладавшая вулканическим темпераментом и тонкой душевной организацией, она была не слишком техничной балериной, зато актрисой исключительного дарования. Чуть ли не единственная из москвичек, Федорова участвовала в первом парижском «сезоне» Дягилева – танцевала в дивертисменте «Пир», где имела колоссальный успех. В домашнем архиве сохранились ее фотографии и дореволюционные театральные афиши, анонсирующие их совместные с Кузнецовым выступления на благотворительных концертах в пользу солдат Первой мировой, что косвенно доказывает их близость – во всяком случае, творческую. Одна из афиш таких концертов под шапкой «Табак солдату передовых позиций» (в первой части программы таировская «Сакунтала» с декорациями Павла Кузнецова и Алисой Коонен

в главной роли, во второй – дивертисмент Федоровой и Кузнецова) висит у меня на стене.

Балетные номера для этих концертов Кузнецов ставил сам – так же легко, как все, за что брался. Сочинял в любых стилях – от традиционной классики и характерных плясок до новомодного «анакреонтического» (эвфемизм эротического танца того времени). Сочинял на инструментальную музыку, а также (по тогдашней авангардной тенденции) вовсе без музыки – на стихи современных поэтов, благо со многими был знаком, а с Крученых даже дружил. Он вел балетный класс, режиссировал, ставил пластику и танцы в опереттах Никитского театра (там и познакомился со своей будущей женой – моей бабкой). Давал и частные уроки – в том числе опереточной примадонне Потопчиной. Избыток творческой энергии привел его в кино – он ставил «кинематографические картины» как режиссер и сам играл в них главные роли. Про одну из его картин под названием «Лихач Кудрявич» сохранилась подробнейшая статья. В этом фильме Кузнецов сыграл роль извозчика, ставшего любовником аристократки: из ревности лихач застрелил своего знатного соперника и отправился на каторгу. Аристократку играла балерина Большого – красавица Вера Каралли.

Нарком-доносчик: первый арест

То, что Кузнецов – жизнелюб, бонвиван, известный танцовщик, популярный балетмейстер, востребованный педагог и вполне аполитичный гражданин – оказался в лапах ЧК и закончил жизнь в томской колонии, невозможно объяснить ничем, кроме его необъяснимой бесшабашности, заставлявшей отстаивать свою позицию в рискованных ситуациях и высказывать свои взгляды посторонним, притом весьма ненадежным людям. Впрочем, возможно, то была не беспечность, а высокая самооценка, обостренное самолюбие и старорежимное чувство собственного достоинства. Лидерские качества и влияние в театральной среде делали его нежелательным для новой власти. Видимо, все это и стало основной причиной ненависти к нему самого просвещенного из наркомов новой власти – Анатолия Луначарского.

Луначарскому история приписывает заслугу в том, что Большой театр выжил. Считается, что именно он, эрудит и эстет, переписывавшийся с Дягилевым и следивший за новинками западного театра, спас русский балет от уничтожения: отстоял его перед Лениным, убежденным, что пролетариату не нужна эта «царская забава».



В.Н. Кузнецов в партии Шута. «Дочь Гудулы». Большой театр

Именно Луначарский выхлопотал паек голодным балетным артистам во времена разрухи «военного коммунизма», предотвратив массовую эмиграцию танцовщиков. И деятельно участвовал в популяризации балета, прихотив к «буржуазному» виду искусства новых зрителей. Все это так. Но чтобы сохранить «царскую игрушку», нарком должен был убедить власти в ее безобидности и полной лояльности. И ради этой высшей цели он совершал весьма неприглядные поступки, без колебаний пресекая все попытки самоуправления, которые возникали в московской балетной среде на волне революционного подъема.

В Большом театре обе революции 1917 г. приняли в основном с воодушевлением. После февраля лучшие умы труппы написали нечто вроде конституции и создали органы власти во главе с Директорией, в которой заседали избранные представители театра под предводительством Леонида Собинова. Организовали и профессиональные союзы: хора, балета, солистов оперы, оркестра, рабочих сцены, мастерских – всех «цехов» театрального предприятия. Объединенный местком возглавил Владимир Кузнецов. К тому времени он работал в Большом театре уже 20 лет, пользовался неоспоримым авторитетом, был известен всей театральной Москве своей предприимчивостью и красноречием,

однако в симпатиях к большевикам замечен не был, предпочитая полагаться на себя. В голодные годы «военного коммунизма» он умудрился найти коммерческий кабачок, убедил его хозяина превратить столовку в кабаре и обеспечил художественную программу: видные артисты драмы, оперы, балета выступали на подмостках «Подвала» за сытный обед. Себе организатор выхлопотал двойную порцию.

Такой лидер, выращенный и поддержанный самой театральной средой, наркому Луначарскому казался опасным. А потому он отверг кандидатуру Кузнецова, выбранного балетным «цехом» в Дирекцию театра. Нарком обвинил народного избранника в «организации притона», пьянстве и спаивании артистов (под «притоном» подразумевался кабачок «Подвал»). Балетный «цех» возмутился, прима Балашова призвала балетную труппу выйти всем составом из Большого театра – «в виде протеста против нарушения прав труппы» (один рукописный и два машинописных протокола заседаний балетного профсоюза в 1918–1919 годы хранятся в моем архиве). И хотя Кузнецов добровольно снял свою кандидатуру, чтобы не дразнить власти, неповиновение балетных людей привело Луначарского в негодование, став дополнительной мотивацией отдать возмутителя спокойствия в руки МЧК.

Ко всему прочему, артист вступил в открытый конфликт с директором Большого Еленой Константиновной Малиновской, старой большевичкой и ставленицей наркома. Кузнецов, мало смысливший в политике и идеологии, считал абсурдной ситуацию, при которой творческой жизнью театра руководит женщина, далекая от искусства, и горячо отстаивал разделение власти на художественную и хозяйственную. Теряющая позиции Малиновская пошла ва-банк: пожаловалась Луначарскому, что строптивый профсоюзный лидер подстрекает труппу к саботажу и сопротивлению законной власти. И нарком лично написал красноречивый донос руководителю Московской ЧК Мессингу.

Здесь и далее документы цитируются по уголовному делу Кузнецова В.Н., хранящемуся в Государственном архиве Российской Федерации (ГАРФ). Орфография и пунктуация оригинала сохранены.

«В М.Ч.К., тов. Мессингу.

С большим трудом удастся нам поддерживать существование Большого театра. В последнее время, благодаря энергии Управления, удалось снабдить весь персонал Большого театра пайками, увеличить тарифы и т. п., но, как оказывается, в театре все время ведется самая не лояльная и демагогическая агитация, имеющая в своем корне

честолюбивое желание нескольких весьма сомнительных лиц пробраться путем выборов в Дирекцию. Об этом не может быть в настоящее время речи. Государственные театры как Москвы, так и Петрограда (т.е. бывшие Императорские) управляются сейчас единолично, потому что всякое другое управление, как я убедился за эти два года, при нынешних тяжелых условиях приводит к печальным результатам.

Управляющая Государственными театрами Москвы товарищ Малиновская вместе со всем Художественным Советом этого театра доводит до моего сведения, что главным агитатором является нынешний председатель Местного Комитета Владимир Николаевич Кузнецов, который допустил целый ряд явно преступных действий. Так, по получении пайков, выхлопотать которые было крайне трудно, *Кузнецов в качестве председателя начал агитацию против раздачи их, утверждая, что можно добиться увеличения их; затем перед открытием театра он, который по обязанности своей должен быть проводником дисциплины в труппе, при многочисленных свидетелях заявил, что в случае неудовлетворения различных требований труппы, всегда можно пойти путем стачки, сорвать спектакли и закрыть театр* [подчеркнуто Луначарским].

При личном свидании моем с Кузнецовым для меня с совершенной определенностью выяснилось, что человек этот старается проложить себе путь к высшим постам в театре и что он не остановится в своей вредной агитации, если не будет самым суровым образом устранен. В виду такой преступной деятельности Кузнецова я прошу М.Ч.К. немедленно подвергнуть его аресту, что уже само по себе вызовет значительное успокоение в взбаламученный им персонал, и, разобрав дело, дать ему соответствующее заключение.

Народный комиссар по Просвещению
Луначарский (собственная подпись)».

Обвиняя профсоюзного лидера в попытке сорвать сезон 1920/1921, нарком откровенно лгал. Клевета оказалась слишком очевидной, поскольку опровергнуть ее была готова вся труппа Большого, ведь незадолго до ареста на общем собрании всех «цехов» театра именно Кузнецов призывал открыть очередной сезон, не дожидаясь утверждения «ставок» – твердых тарифов оплаты труда. Суть дела состояла в том, что при военном коммунизме – эпохе тотального дефицита и чудовищной девальвации рубля – заработную плату выдавали «пайком», то есть продуктами и дровами. Выдавали их нерегулярно, количество и состав



В.Н. Кузнецов в партии
Фанатика. «Саламбо».
Большой театр

«пайков» были непредсказуемы, так что регулярная и фиксированная оплата труда («ставки») было основным требованием театральных профсоюзов.

Исполняя просьбу наркома, сотрудники «чрезвычайки» нагрянули глубокой ночью в квартиру Кузнецова на Рождественском бульваре, где он жил с женой и двухгодовалым сыном. Учинили обыск, ничего предосудительного не нашли, арестовали артиста и увезли в тюрьму.

И тут произошел казус, которого в последующие годы случиться уже не могло: следователь Московской ЧК оказался справедливее и гуманнее наркома просвещения. Получив от обвиняемого письменные объяснения, он признал их вполне убедительными.

Кузнецов, в частности, писал:

«Мне было предъявлено обвинение, что я призывал к стачке работников театра для срыва спектакля. Утверждаю, что это ложь. Весь коллектив работников Большого Государственного театра <...> может подтвердить, что я призывал к работе, считал, что мы <...> должны открыть сезон, несмотря на то, что условия службы нам неизвестны.

И довел до сведения работников Большого театра, что паек частично уже получен, а ставки, выработанные Тарификационной Рабочей Коллегией, по моему глубокому убеждению, будут на днях утверждены. Мне удалось своим выступлением успокоить работников театра и спектакль, несмотря на многие неурядицы, состоялся.



Группа актеров в кабаре. В центре В.Н. Кузнецов с женой. Крайний справа сидит А.Н. Вертинский

В заявлении Е.К. Малиновской я усматриваю личные со мной счёты. Е.К. Малиновская, очевидно, не может забыть мне то, что я высказал свою точку зрения, что она, как не специалистка, не должна заведовать художественной стороной дела в Большом театре. Художественная сторона должна быть в руках авторитетных художников, а Малиновская, Луначарским назначенная, могла бы заведовать хозяйственной административной частью.

На общем собрании коллектива Большого театра было решено <...> хлопотать о проведении этого плана в жизнь. Собрание было 18-го, а дня через два предполагалось приступить к выработке этого плана. С моим арестом эта работа, которая должна была улучшить художественную деятельность Большого театра и которая крайне нежелательна Е.К. Малиновской, теперь без меня, как инициатора, приостановлена.

Подтверждение моих слов Вы можете найти у коллектива Государственного Большого театра».

И коллектив подтвердил. В первый же день после ареста в МЧК полетели письма от всех «цехов» Большого с подписями двух сотен человек. За Кузнецова вступился и Всероссийский профсоюзный комитет работников искусств (РАБИС), и отдельные влиятельные управленцы.

В результате, продержав артиста три дня за решеткой, чекисты отпустили его на все четыре стороны – то есть обратно в театр.

Просвещенный нарком пришел в ярость. Председателя московской ЧК он распекал, как мальчишку:

«Секретно.

В М.Ч.К. т. Мессингу.

Вами освобожден артист Большого театра, председатель Месткома, т. Кузнецов, которого я просил Вас арестовать. Не протестуя против его освобождения, если Вы находите это необходимым, я вместе с тем указываю Вам на следующее обстоятельство. Вся дирекция Большого театра, товарищи Малиновская, Лосский, Кубацкий, Рябцев и Исаев категорически подают в отставку в том случае, если этот заведомый демагог останется в Большом театре.

Само собой разумеется, я могу удалить его моим личным распоряжением, причем, однако, вероятно, будет еще длинная канитель с Профессиональным Союзом, в котором актерская среда держится друг за друга и всегда представляет из себя сплоченную против советской администрации массу.

Мне передают, что М.Ч.К. предполагал предложить устранить от всех занимаемых должностей Кузнецова (кроме артистической его работы) впредь до окончательного рассмотрения этого дела. В предварительном порядке это было бы удобно, между тем соответственной бумаги от М.Ч.К. мы не получаем. Если с Вашей стороны нет к тому каких-либо серьезных препятствий, то я просил бы соответственное предложение от М.Ч.К. сделать, в случае его неполучения вынужден буду просто устранить под свою ответственность Кузнецова, как элемент явно демагогический, что при нынешних условиях в театре является безусловно пагубным.

Нарком по Просвещению

Луначарский (личная подпись)».

Смутьяна Кузнецова, конечно, от всех выборных должностей тут же «освободили». А в конце сезона и вовсе уволили из труппы Большого театра, благо и возраст подошел: в 1921 г. опальному артисту исполнилось 42 года.

Второй арест и ссылка

Поразительно, что первый арест и увольнение из Большого театра Владимира Кузнецова совсем не напугали. Он не уехал из Москвы,

не притих, а продолжил свою кипучую деятельность: работал в четырех местах одновременно, не упуская и разовых контрактов. По-прежнему преподавал, сочинял танцы для драматических спектаклей, ставил оперетты, модные эстрадные номера под мелодекламацию и даже балеты, тоже модные – «драматические». От всех его опусов в газетах сохранилось название и беглое описание лишь одного: это были «Козлоногие», невинная эротика в старинном анакреонтическом жанре.

Не менее бурно развивалась и личная жизнь Владимира Кузнецова: с моей бабушкой он развелся, женившись на совсем молоденькой артистке балета Большого, 20-летней Валентине Рудницкой. А поскольку с жильем в Москве всегда было плохо, то новую жену дед привел в свою квартиру, где жила и его первая супруга Анна с сыном Анатолием.

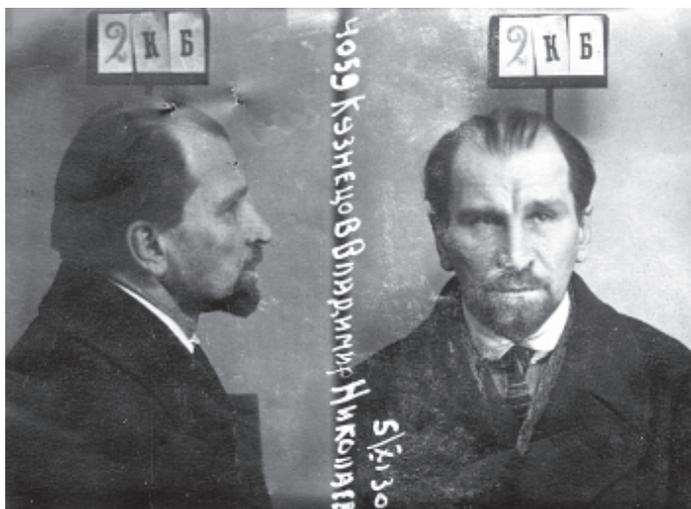
Похоже, «квартирный вопрос» вместе с непростительным дедовским легкомыслием и привел в 1925 г. ко второму его аресту, материалы которого сохранились в архиве ФСБ.

Арестовывали Кузнецова опять ночью по тому же домашнему адресу, с теми же соседями-понятыми. На сей раз по доносу некоего гражданина Ирина, обвинившего деда в антиправительственной агитации, распространении нелегальной литературы, антисемитизме и монархизме (при обыске у деда нашли маленький портрет Николая II с супругой Александрой Федоровной).

На сей раз обошлось без клеветы. В том, что он принес домой кадетскую газету «Руль», которая издавалась за границей, и что давал ее читать гражданину Ирину «без всякой задней мысли», дед признался на первом же допросе, собственной рукой написав объяснение следующего содержания:

«За все время существования Советской власти я никакой связи с заграницей не имею. С артистом эстрады Ириным Александром я познакомился приблизительно в 1922 г. Лично ко мне Ирин ни разу не приходил, но бывал у моей бывшей жены Митрофановой. Возможно, что в один из визитов Ирина я предлагал ему заграничную газету “Руль”, но предлагал, не подозревая, что она является газетой нелегальной и запрещенной к распространению в СССР. Наверное, ее дал мне кто-нибудь из знакомых артистов. Точно припомнить, кто именно, я сейчас не могу».

Любой, привыкший читать между строк, поймет из этого текста, что, во-первых, артист Ирин ходил к бывшей жене Кузнецова не просто чайку попить. А во-вторых, этому Ирину явно хотелось убрать бывшего



Из дела арестованного В.Н. Кузнецова. 1930

мужа куда-нибудь подальше, чтобы в квартире стало попросторнее. Тогда можно было бы подумать и о женитьбе.

В этой истории поражает беспрецедентная доверчивость Кузнецова, предлагавшего «вражескую» газету предполагаемому любовнику своей первой жены и высказывавшего ему свои крамольные мысли по щекотливым вопросам. Фигурирующие в материалах дела свои реплики («у власти стоят одни хамы», «жиды отправили на тот свет Ленина») последственный опровергал довольно неубедительно. Например, заявлял, что под «властью» имел в виду театральное начальство, а про Ленина ничего такого не говорил, лишь критиковал режиссуру его похорон: «Надо, чтобы похороны были выдающимися по своей простоте и этим бы произвели сильное впечатление. Я говорил, что не нужно никаких венков, которые напоминают похороны старого времени».

При этом на допросах дед принципиально выгораживал доносчика Ирина, заявляя, что тот «отнесся к газете отрицательно и взять ее отказался». И никак не желал назвать человека, передавшего ему газету. Кузнецов заявил, что фамилии своего артиста-ученика не знает и предоставил следователю крайне расплывчатый словесный портрет разносчика крамольной литературы: «Блондин, причесан на прямой пробор, одет в серый френч и серые брюки навыпуск». То есть стоило

этому таинственному человеку причесаться по-другому и переодеться, как он становился неузнаваем.

В относительно вегетарианском 1925-м все обошлось сравнительно благополучно. Продержав деда в тюрьме два месяца и не выудив ничего более существенного, следователи сочли его «активным врагом Советской власти» и отдали под суд. Похоже, у Кузнецова нашлись могущественные покровители: приговор оказался мягким – признать виновным и подвергнуть «административной высылке» сроком на два года, что означало лишение права проживания в шести крупнейших городах СССР.

Кузнецову было позволено самому выбрать место ссылки. Он выбрал Нижний Новгород, старинный купеческий город на Волге, поступил там под надзор местного ОГПУ, стал работать в местной самодеятельности. Надо было пересидеть два года тихо, не будоража власти. Но Кузнецов томился в провинции: забрасывал надзирающее начальство жалостливыми письмами, умолял позволить ему выезжать в Москву, ссылался на расшатанное здоровье, на малолетнего сына, на отсутствие работы по профессии, на нехватку нот, реквизита и прочее и прочее.

Конечно, ему отказали. В личном деле деда фигурирует убийственная резолюция, с которой в сталинской стране уцелеть было, казалось, невозможно: «Арестовывался МЧК в 1920 г. за призыв к забастовке артистов Большого театра. По своим политическим убеждениям Кузнецов монархист и ярый антисемит. Вел злостную антисоветскую агитацию и распространял белогвардейскую газету “Руль”. При допросе отказался назвать лицо, от которого получил эту газету. В разрешении свободного проживания гр-ну Кузнецову отказать, так как, проживая в Нижнем Новгороде, Кузнецов монархических своих убеждений не изменил».

Смерть по неустановленным причинам

Однако и тут обошлось. Возможно, при содействии неизвестных московских покровителей. Во всяком случае, некий доктор медицины Кассель написал врачебное заключение, что ссыльный «страдает неврастенией в резко выраженной форме и крайне нуждается в водолечении. Для назначения ему соответствующего курса рекомендовано обращаться в Московский институт физических методов лечения». И в 1929-м Кузнецов вновь появляется в Москве.

Ненадолго: последовал арест в 1930-м сразу по нескольким доносам – «за антисоветскую агитацию среди артистов и совслужащих». Времена менялись – закрывались студии, театрики, всевозможные курсы. Постоянной работы не было, Кузнецов хандрил, страдал от безденежья и, регулярно заходя в Центрорабис, пугал всех встречных и поперечных грядущими голодом и нищетой, рассказывая, что «скоро коммунисты начнут отбирать имущество у всех служащих и жителей городов. Деревню они уже обобрали». Коллегам-артистам он доказывал, что «работников искусства превратили в рабов социализма. Мы должны петь и играть то, что нам противно... нам приходится веселить каких-то хамов».

За длинный язык Кузнецова вновь арестовали, допросили, судили. Приговор и тут был щадящим: «Выслать в Западно-Сибирский край сроком на три года». И ведь не обманули: через три года выпустили на «вольное поселение», естественно – вдали от столиц.

В последний раз Кузнецова взяли в Новосибирске в 1937-м: в местном клубе транспортников он объяснял своим подопечным – участникам балетного кружка, что настоящая культура умерла вместе с царизмом, остались частушки и балалайки да разучивание хором революционных песен. Что следует немедленно рассказать о бедственном положении в СССР всему миру, поскольку советская власть вводит Запад в заблуждение своей пропагандой. Поразительно: на крамольного педагога, в котором впору было заподозрить провокатора, из полусотни участников самодеятельности настучали всего четверо.

Арестовывала Кузнецова железнодорожная милиция, и на сей раз ссылкой не обошлось: в 1938-м дело 69-летнего артиста поступило в Военный трибунал Томской железнодорожной прокуратуры. Бунтовщик был осужден по статье 58/10 на восемь лет и отправлен в Томский исправительно-трудовой лагерь. Там год спустя Кузнецов и умер. «Причина смерти и место захоронения неизвестны» – написано в официальной бумаге из томского архива МВД. Немудрено: в те годы умирало столько народу, что за каждым не уследишь. Так закончил свои дни Владимир Николаевич Кузнецов, танцовщик, балетмейстер, педагог, режиссер, актер, чью богатую событиями жизнь большевистская революция разрешила на две половины, превратив вторую из них в сюрреалистический ад.

АППЕНДИКС

МАРИНА ТИМАШЕВА

Цыпленки тоже хотят жить

В Студии театрального искусства – премьера пьесы Н.Р. Эрдмана «Мандат». Спектакль доказывает, что политическая сатира, написанная почти сто лет тому назад, несколько не устарела. Очень современный, ужасно смешной, но совсем не веселый спектакль Сергея Женовача служит убедительным свидетельством правоты П.А. Маркова, характеризовавшего пьесу и спектакль В.Э. Мейерхольда как «лирическую комедию», главным лирическим (как и комическим) героем которого, является сам текст.

Ключевые слова: Н.Р. Эрдман, «Мандат», СТИ, С.В. Женовач, В.Э. Мейерхольд, П.А. Марков, А.Д. Боровский, политическая сатира, лирическая комедия

МАРИНА ТОКАРЕВА

Люди без права иметь права

Из рецензии на спектакль по пьесе Тома Стоппарда «Леопольдштадт» в постановке Алексея Бородина на сцене РАМТа прямо следует вывод о том, что режиссер и художественный руководитель театра владеет искусством скромной, естественной соизидательности, его творения всегда заступаются за человека в потоке бытия. Речь в пьесе идет о Холокосте, о судьбе огромной еврейской судьбы в канун и после аншлюса Австрии. Но для спектакля очень важна тема, связывающая «Леопольдштадт» с романом Курта Воннегута: «И крутилась, крутилась жизнь, запутывалась все сильнее – как дикая, странная игра под названием “Колыбель для кошки”». Важна и острая современность театрального высказывания: ворвавшийся в пьесу 2018 года внесценический материал драмы нынешнего дня.

Ключевые слова: Том Стоппард, Алексей Бородин, Станислав Бенедиктов,

Евгений Редько, РАМТ, еврейство, аншлюс, Курт Воннегут, «Колыбель для кошки», Ханна Арендт

КСЕНИЯ СТОЛЬНАЯЯ

Птицы небесные

Статья посвящена спектаклю «Егорушкины птицы» Нового Художественного театра (г. Челябинск). Режиссер Евгений Гельфонд. В основе – не имеющий сценической истории рассказ Леонида Леонова «Гибель Егорушки». Для диковинного текста найден столь же диковинный сценический язык. Мрачный сюжет преобразен в христианскую притчу о жестоком, но спасительном духовном пути человека к Богу, и Бога – к человеку.

Ключевые слова: «Гибель Егорушки», «Егорушкины птицы», Новый Художественный театр, Леонид Леонов, Евгений Гельфонд, Ксения Бойко, Наталья Шолохова

АЛЕКСАНДР КОЛЕСНИКОВ

Герр Легар, Вы создали оперетту нашей жизни...

Статья посвящена премьере оперетты Франца Легара «Веселая вдова» в Московском театре оперетты. Легендарное сочинение подвергнуто пересмотру драматургом Константином Рубинским и режиссером Алексеем Франдетти. Однако это случай тонкого творческого диалога с традицией. Создатели спектакля стремятся осмыслить содержание оперетты во времени, сохраняя в неприкосновенности партию композитора. Дирижер Константин Хватынец и оркестр установили прямой, без посредников контакт с музыкой, доказывая ее художественную актуальность, независимо от меры постановочного радикализма.

Ключевые слова: Франц Легар, Московский театр оперетты, музыка, драматургия, режиссура, сценография, хореография, ансамбль

ЕВГЕНИЯ КУЗНЕЦОВА

«Галина Борисовна кому попало не снится»

Рецензия на спектакль «Тарас Бульба» екатеринбургского Коляда-Театра. Автор статьи считает эту интерпретацию новаторской, поскольку в спектакле Николая Коляды трагически сталкиваются обреченные на непонимание мужской и женский миры. В Екатеринбурге весной 2022 г. появился спектакль, в котором гоголевский «Тарас Бульба» обрел библейское звучание.

Ключевые слова: Н. Гоголь, Н. Коляда, «Тарас Бульба», Г. Волчек

ЛИЗАВЕТА БОРОВИКОВА

Хрустальная жизнь

Николай Коляда.

«Стекланный зверинец»

Рецензия на спектакль Коляда-театра по пьесе Тенниси Уильямса «Стекланный зверинец». Это не первое обращение екатеринбургского театра к драматургии Уильямса. В репертуаре театра уже есть «Трамвай желание» и «Кошка на раскаленной крыше». Режиссер вживается в заимствованный сюжет и создает на сцене замкнутый мир, в котором некуда спрятаться, негде остаться наедине с собой, где тесно и душно, откуда хочется бежать, но почти невозможно выбраться.

Ключевые слова: Екатеринбург, Коляда-Театр, Т. Уильямс, Н. Коляда, «Стекланный зверинец», Л. Низами, Т. Зимица

ЕЛЕНА ЯНУШЕВСКАЯ

«Обыкновенная история» в театре «Сфера» – русский роман об «успехе»

Премьера спектакля по роману И.А. Гончарова «Обыкновенная история» в Московском драматическом театре «Сфера» состоялась в 2014 г. За время своего существования на

сцене театра спектакль получил признание со стороны художественных критиков (одна из рецензий была написана Львом Анненским) и театральной общественности. В этом году спектакль вернулся в репертуар театра и продолжает волновать зрителей. Одна из особенностей постановки – философская доминанта в сценическом переосмыслении романа о поиске и потере себя молодым идеалистом, жаждавшим «фортуны» и «благородной деятельности». В статье рассматривается, как с помощью лаконичной сценографии, емкой художественной символики, музыкального оформления и динамичного воссоздания литературных образов проявляется исключительная современность и одновременно вневременность поднимаемых в произведении русского классика тем и вопросов.

Ключевые слова: Иван Гончаров, «Обыкновенная история», Александр Коршунов, «Сфера», Мендельсон, колесо фортуны

ВАЛЕРИЯ ГУМЕНИУК

Трагическая клоунесса

Прошлый театральный сезон принес Олесе Железняк три крупные роли, в которых она проявила себя как блистательная драматическая актриса. Выход за рамки привычного амплуа удается далеко не всем. О том, как комическое соседствует с трагическим, рассуждаем на примере трех недавних работ артистки.

Ключевые слова: Олеся Железняк, Ленком, Театр на Бронной, «Последний поезд», Антон Яковлев, «Старомодная комедия», Роман Самгин, «Без вины виноватые»

ЕКАТЕРИНА ОМЕЦИНСКАЯ

Сладкоголосая птица театра «Суббота»

Творческий портрет петербургской актрисы Софьи Андреевой

Аннотации

Почти десять лет служит в петербургском театре «Суббота» актриса Софья Андреева. Сочетание ее актерской природы с вокальной одаренностью способствовали рождению на свет ряда заметных ролей в произведениях Гельмана, Гоголя, Островского, Шекспира, Сэлинджера, Уайлдера и других авторов, чьи произведения составляют афишу небольшого, но яркого театра «Суббота».

Ключевые слова: театр «Суббота», Андреева, Демьяненко, «Ревизор», Габриа, HOLDEN, «Наш городок», Сидельников, «Вещь», «Цацки идет в школу», Каландаришвили, «Опера нищего», «Планета людей», Сент-Экзюпери, вокал, голос, индивидуальность

Константин Черкасов

«Старые кони» борозды не портят
Статья-обзор посвящена прошедшему 247-му сезону Большого театра России (2022/23) и ставит вопрос о том, как и почему главными событиями сезона театра стали спектакли текущего репертуара.

Ключевые слова: Большой театр России.

Мария Хализева

Прах коммуникации

Статья об итальянском режиссере Ромео Кастеллуччи, работающем на стыке театра и современного искусства, радикальном экспериментаторе, исследователе темных сторон бытия и возможностей коммуникации в театре. Анализ постановок Ромео Кастеллуччи в Европе и России, в том числе в музыкальном театре.

Ключевые слова: Ромео Кастеллуччи, «Общество Рафаэля Санти», трагедия, телесность, физиология, слово, текст, коммуникация, язык *Generalissima*, подсознание, спектакли «Человеческое использование человеческих существ», «Божествен-

ная комедия», «Орфей и Эвридика», «Весна священная»

Екатерина Кретова

Обыкновенное чудо

Алексея Франдетти

Портрет одного из самых именитых молодых режиссеров России – Алексея Франдетти, автора пятидесяти музыкальных спектаклей и шоу, работающего в разных городах и театрах, недавно возглавившего «Ленком Марка Захарова». Анализируя постановки Франдетти, автор статьи приходит к выводу: режиссер мастерски интегрирует в ткань советского драматургического и музыкального материала принципы бродвейского шоу.

Ключевые слова: мюзикл, Бродвей, оперетта, музыкальная комедия, Франдетти, Ясулович, Тартаковский, Захаров

Галина Коваленко

Метаморфозы жанра:

от инсценировки к адаптации.

Опыт британской сцены

Современные тексты часто создаются на основе известных пьес и прозы. Традиция профессионального переноса прозы восходит к Э. Золя. Достоевский отмечал неизбежные потери переноса прозы на сцену. Однако инсценировки долгое время были популярны. Постдраматический театр внес коррективы, дав свободу обращения с текстом. В Британии термин «инсценировка» исчез из лексикона, уступив место адаптации – новой модификации известных текстов. В статье проанализированы спектакли по адаптациям Бонда («Лир»), Адамсона («Миссис Аффлек»), Икка («Доктор»).

Ключевые слова: Золя, Достоевский, Шекспир, Бонд, Ибсен, Адамсон, Шницлер, Икк, инсценировка, адаптация, постдраматический театр, культура отмены

Михаил Пащенко

Ловушки для «Парсифаля»: опыт сценического прочтения мистерии Вагнера в XXI в.

Херхайм – Лауфенберг – Шайб – Черняков – Серебренников

Христианское мировоззрение Рихарда Вагнера всегда было объектом идеологических манипуляций, намеренных фальсификаций, невежественной критики и скрытой цензуры с позиции политкорректности. В статье рассматривается, как идеи Вагнера, заложенные им в христианскую мистерию «Парсифаль», и ее базовая мотивная структура воплощаются в новейших и наиболее показательных сценических версиях (2008–2023) на Байрейтском фестивале и в оперных театрах Берлина и Вены. Затрагивается главная и наиболее болезненная проблема рецепции «Парсифаля» на протяжении всей его истории: отношение к христианскому сюжету и христианской проблематике этого сочинения.

Ключевые слова: Р. Вагнер, «Парсифаль», легенда о Св. Граале, мистерия, историческая поэтика, мотив, лейтмотив, Байрейтский фестиваль, Ш. Херхайм, У.Э. Лауфенберг, Дж. Шайб, Д. Баренбойм, Д. Ф. Черняков, К.С. Серебренников

Александра Филиппова

Доосмысляя

(Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья. 1922–1936. Том 1: 1922–1929 / сост. С. Сбоева. – М.: АРТ, 2023. – 624 с., ил.

Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья. 1922–1936. Том 2: 1930–1936 / сост. С. Сбоева. – М.: АРТ, 2023. – 528 с., ил.)

Рецензия на двухтомник «Московский Камерный театр в осмыслении русского зарубежья, 1922–1936», который представляет собой собрание

материалов, существенно расширяющих представления не только об истории Камерного театра (1914–1949), но и об истории советского театра в целом и об истории страны. Под обложками двух томов собраны и опубликованы уникальные свидетельства театральной эпохи 1920 – начала 1930-х гг.

Ключевые слова: С. Сбоева, двухтомник, Московский Камерный театр, русское зарубежье, эмиграция, гастрольи, Таиров, А. Вольга

АЛЕКСАНДР ЧЕПУРОВ

Опера и художественный процесс

(Третьякова Е.В. Музыкальный театр моего поколения. 1980-2020. М.: Крафт+, 2022. – 672 с. – Серия «Вошебная флейта»)

В статье выявляется историко-культурное и научное значение новой книги Е.В. Третьяковой, в которой глубоко и всесторонне отображается процесс развития отечественного оперного театра четырех последних десятилетий. Основной проблемой, вокруг которой автор концентрирует свое внимание, является проблема оперной режиссуры, в ее неразрывной связи с развитием современной музыкально-сценической образности и вопросами восприятия оперных произведений зрительской аудиторией. Книга Е.В. Третьяковой рассматривается в ряду театрально-критических и научно-теоретических работ отечественных исследователей музыкального театра.

Ключевые слова: Современный оперный театр, режиссура музыкального театра, интерпретация оперы, певцы-актеры, современность оперы

АЛЕКСАНДР ЧЕПУРОВ

Поэтика театра Роберта Стуруа

(Мальцева О.Н. Театр Роберта Стуруа. – М.: Новое Литературное Обозрение, 2023. – 200 с.)

В статье анализируется новая книга представителя петербургской

Аннотации

театроведческой школы О.Н. Мальцевой, посвященная творчеству выдающегося современного режиссера Роберта Стуруа. Автор книги использует структурно-аналитический метод исследования художественной системы режиссера, причисляя его спектакли к типу поэтического театра, выстраивая стройную и логически завершенную систему анализа сценического текста. Исследование О.Н. Мальцевой раскрывает игровую природу образности Стуруа, которая формирует ассоциативно-композиционные принципы организации действия, определяет природу актерского существования, характер режиссерского языка.

Ключевые слова: Современная режиссура, грузинский театр, игровой театр, композиция спектакля, способ актерского существования, режиссерский язык, театральность, ассоциативные связи, ритм, сценография

Дмитрий Трубочкин Должность Аристотеля упразднена?

О книге «Первое столетие науки о театре: история и теория», готовящейся к публикации в Российском институте истории искусств, Санкт-Петербург

В статье рассмотрена книга, подготовленная авторским коллективом к 100-летию со дня образования Сектора театра в составе Российского института истории искусств (Санкт-Петербург). Дан анализ основных научных тем. Главное внимание уделено проблемам методологии театроведения в начальный период его существования (1920-е годы) и в наши дни.

Ключевые слова: Театроведение в России, ленинградская театроведческая школа, методология театроведения

ВАДИМ ЩЕРБАКОВ

Сюжеты и линии репетиций мейерхольдовского «Ревизора»

К выходу книги «Вс. Мейерхольд. Наследие. “Ревизор”»

Анонс книги, выходящей в издательстве ГИТИС, совмещен с осмыслением ее содержания. По мнению автора, стенограммы репетиций одного из самых значительных спектаклей В.Э. Мейерхольда свидетельствуют о стремлении режиссера отказаться от масок ради сценических характеров. Мейерхольд вспоминает о «щепкинской традиции» и строит свой «новый Художественный театр», проверенный опытом формального показа человеческих эмоций.

Ключевые слова: В.Э. Мейерхольд, М.М. Коренев, «Ревизор», Гостим, щепкинская традиция, маска, гротеск, характер

АНАСТАСИЯ АРЕФЬЕВА

Лопе де Вега в Амстердаме XVII в.

Статья посвящена процессу адаптации испанской драматургии Золотова века, в частности комедий Лопе де Веги, в Нидерландах XVII в. Освободившись от испанского политического влияния, Нидерланды оказались покорены пьесами испанского драматурга. В статье рассказывается о пути испанской драмы на сцену городского театра Амстердама, о ее первых переводах на голландский, а также о том, почему Лопе де Вега стал самым популярным драматургом Нидерландов второй половины XVII в.

Ключевые слова: Испания, Лопе де Вега, Амстердам, Теодор Роденбург, комедии, Яков ван Кампен

Людмила СТАРИКОВА

Побочный эффект, или Именной указатель

Статья повествует о сложностях процесса составления Именного указателя к выпущенной ее автором

серии из пяти книг «Театральная жизнь...» времен правления императриц Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. Увлекательные сюжеты разрешения проблем идентификации действующих лиц истории бытования первых придворных театров в России оказываются важным комментарием к особенностям документооборота в XVIII в.

Ключевые слова: особенности русского документа XVIII в., иностранные актеры и музыканты в России, императорский двор, Анна Иоанновна, Елизавета Петровна

МАРИНА РАКУ

К истории неосуществленных совместных проектов

Всеволода Мейерхольда и

Сергея Прокофьева. Эпизод 1

Статья посвящена истории нереализованных начинаний С. Прокофьева и Вс. Мейерхольда, обсуждавшихся ими в первой половине 1930-х.

Замыслы творческого тандема реконструируются на основе ряда ранее не изученных архивных документов. Впервые полностью публикуется синопсис романа А. Мальро «Удел человеческий» (*La Condition Humaine*), выполненный композитором для работы с режиссером над инсценировкой книги французского писателя, и восстанавливается исторический контекст этой задуманной ими работы.

Ключевые слова: Сергей Прокофьев, Всеволод Мейерхольд, Зинаида Райх, Андре Мальро, «Удел человеческий», Сергей Эйзенштейн, Александр Афиногенов, Сергей Ромов, Илья Эренбург

КРИСТИНА МАТВИЕНКО

Утопии социального театра:

от программ Пролеткульта к идеям Мишеля де Серто

В статье анализируется влияние идей Пролеткульта (1917–1932) на

последующие практики современного социального театра. Идеологи Пролеткульта А.А. Богданов и П.М. Керженцев строили концепцию нового искусства на платформе символистской мечты о соборности как способе объединения людей в борьбе за лучшее будущее. Для нас существенны аспекты, связанные с отказом от разделения общества на специализации и упором на коллективистские практики сотворчества, которые позволяют гражданину (горожанину) обрести полноту своего присутствия, политичность и связь с Другим. В теории и практике сегодняшнего социального искусства идеи соучастия и трансформации реальности через театр с участием реальных людей являются ключевыми. Связь с программой Пролеткульта оказывается существенной – как в повторениях, так и в различиях.

Ключевые слова: Пролеткульт, социальный театр, соучастие, театр горожан, угнетенные, инклюзия, неомарксизм, перформативность

НАТАЛЬЯ ВАГАПОВА

Сильвио д'Амико и его статьи о гастрольях в Риме Пражской группы артистов МХТ в декабре 1927 г.

Публикация переводов рецензий классика итальянского театроведения Сильвио Д'Амико на спектакли Пражской группы артистов МХТ в Риме. Выдающийся итальянский театровед в своих живых откликах на привезенные русскими актерами творения замечательно интересно сопоставляет культуру русского режиссёрского театра с реалиями итальянского сценического искусства 1920-х гг.

Ключевые слова: Сильвио Д'Амико, Пражская группа артистов МХТ, русское сценическое искусство, итальянский театр

Аннотации

Владислав Иванов

Из переписки

К.Л. Рудницкого и

А.В. Смирновой-Искандер

(1975–1980)

Публикация переписки выдающегося историка театра, автора имеющих непреходящее значение книг о жизни и творчестве В.Э. Мейерхольда, со свидетелем и активным деятелем одного из периодов работы режиссера – участницей Студии на Бородинской А.В. Смирновой-Искандер. Вопросы Рудницкого и ответы Смирновой-Искандер проясняют существенные творческие и житейские проблемы второй половины 1910-х гг. в судьбе Мастера. *Ключевые слова:* Мейерхольд, первые сюжеты Александрийской сцены, Студия на Бородинской, «Привал комедиантов», «Шарф Коломбины», К.Л. Рудницкий, А.В. Смирнова-Искандер

ПЁТР ГОРДЕЕВ

«Мне представляется

гр. Мейерхольд психически

ненормальным существом,

продельвающим кошмарные

опыты...»

К истории взаимоотношений

В.Э. Мейерхольда, Е.К. Малиновской и

А.В. Луначарского

Отношения В.Э. Мейерхольда с руководителями советского театра играли немалую роль в жизни выдающегося режиссера. Принципиальным противником его художественных методов была Е.К. Малиновская, управлявшая до 1924 г. академическими театрами Москвы. Симпатизируя творческим принципам Московского Художественного театра, Малиновская считала спектакли Мейерхольда издевательством над здравым смыслом и пародией на советскую действительность. Гораздо более сложным было от-

ношение к Мейерхольду наркома просвещения А.В. Луначарского, на которое оказывали влияние не только идейно-эстетические, но и личные мотивы. Вследствие этого Луначарский в определенные годы оказывался суровым критиком, а в другие – защитником Мейерхольда и его театра.

Ключевые слова: Советский театр, театр Мейерхольда, В.Э. Мейерхольд, Е.К. Малиновская, А.В. Луначарский.

Татьяна Кузнецова

Неизвестные страницы советской истории балета.

Из жизни репрессированного солиста Большого театра

В статье описываются обстоятельства жизни и деятельности первого председателя профсоюзов Большого театра, солиста балета В.Н. Кузнецова. Вводя в научный обиход неизвестные, впервые публикуемые документы, автор исследует новые аспекты деятельности А.В. Луначарского в Большом театре в первые годы после революции, особенности работы Большого театра в эпоху «военного коммунизма», а также воссоздает художественную и бытовую атмосферу существования московской артистической среды в 1920-е и 1930-е гг.

Ключевые слова: Балет Большого театра, В.Н. Кузнецов, А.В. Луначарский, Е.К. Малиновская, судьба балетного артиста

MARINA TIMASHEVA

Never Aging “Lyrical Comedy”

The article is about the production of Nikolai Erdman’s *Mandate* production at the Theatre Arts Studio. The play proves that political satire, written almost a hundred years ago, is not outdated. A very modern, terribly funny, but not at all cheerful production staged by Sergei Zhenovach is convincing evidence that the famous theatre historian and critic Pavel Markov was right when he characterized the play and the Meyerhold’s production as a “lyrical comedy”, the main lyrical (as well as comic) hero of which is the text itself.

Keywords: Nikolai Erdman, *Mandate*, Theatre Arts Studio, Sergei Zhenovach, Vsevolod Meyerhold, Pavel Markov, Alexander Borovsky

MARINA TOKAREVA

People Who have No Right to Have Rights

A review of the production based on Tom Stoppard’s *Leopoldstadt* staged by Alexei Borodin at the Russian Academic Youth Theatre (RAMT). The stage director perfectly masters the art of modest, natural creativity, his creations always stand up for a human being caught up in the flow of everyday life. The play is about the Holocaust, about the fate of the great Jewish destiny on the eve and after the Anschluss of Austria. But very important for the *Leopoldstadt* production is the topic that links it with Kurt Vonnegut’s novel. It is very important for the production: “And life spun and spun, became more and more entangled – like a wild, strange game called *Cat’s Cradle*”. The acute modernity of the theatrical statement is also important: the off-stage material of the present-day drama burst into the play of 2018.

Keywords: Tom Stoppard, Alexei Borodin, Stanislav Benediktov, Evgeny Redko, Russian Academic Youth Theatre (RAMT), Jewry, Anschluss, Kurt Vonnegut, *Cat’s Cradle*, Hannah Arendt

KSENIA STOLNAYA

Sky Birds

The article is devoted to the production *Egorushka’s Birds* at the New Art Theatre (Chelyabinsk) staged by Evgeny Gelfond. It is based on Leonid Leonov’s story *The Death of Yegorushka*, which has no stage history. For an outlandish text, an equally outlandish stage language was found. The gloomy plot is transformed into a Christian parable about the cruel but saving spiritual path of man to God, and of God to man.

Keywords: *The Death of Yegorushka*, *Egorushka’s Birds*, New Art Theatre, Leonid Leonov, Evgeny Gelfond, Ksenia Boyko, Natalya Sholokhova

ALEXANDER KOLESNIKOV

Herr Lehár, You have Created the Operetta of Our Life...

The article is devoted to the premiere of Franz Lehar’s operetta *The Merry Widow* at the Moscow Operetta Theatre. The legendary work has been revised by playwright Konstantin Rubinsky and director Alexei Frandetti. However, this is a case when subtle creative dialogue with tradition became possible. The creators of the play strive to comprehend the content of the operetta, keeping the composer’s score intact. Conductor Konstantin Khvatynets and the orchestra established a direct contact with music (without intermediaries), proving its artistic relevance, regardless of the measure of staged radicalism.

Keywords: Franz Lehar, Moscow Operetta Theatre, music, drama, directing, scenography, choreography, ensemble

YEVGENIA KUZNETSOVA

It’s for Some Reason that Galina Borisovna Comes to One’s Dreams

Review of the production *Taras Bulba* at the Yekaterinburg Kolyada Theatre. The author of the article considers the interpretation to be innovative, since Nikolai Kolyada’s production tragically collides the male and female worlds, doomed to

Annotations

misunderstanding. Gogol's *Taras Bulba* acquired a biblical sound in it.

Keywords: Nikolai Gogol, Nikolai Kolyada, Taras Bulba, Galina Volchek

LIZAVETA BOROVIKOVA

The Crystal Life.

***The Glass Menagerie* at the Kolyada Theatre**

Review of the production of *The Glass Menagerie* by Tennessee Williams staged at the Kolyada Theatre. This is not the first time that the Yekaterinburg theatre has turned to Williams' dramaturgy. The theatre's playbill already includes *A Streetcar Named Desire* and *Cat on a Hot Tin Roof*. The stage director Nikolai Kolyada creates a self-contained world, in which there is nowhere to hide, no way to be left alone with oneself, where it is cramped and stuffy. One wants to escape from this world, but it is almost impossible to get out.

Keywords: Yekaterinburg, Kolyada Theatre, Tennessee Williams, Nikolai Kolyada, *The Glass Menagerie*, Lev Nizami, Tamara Zimina

YELENA YANUSHEVSKAYA

***An Ordinary Story* at the Sphere Moscow Drama Theatre – a Russian Novel about “Success”**

The premiere of the production based on the novel Ivan Goncharov's *An Ordinary Story* at the Sphere Moscow Drama Theatre took place in 2014. During its stage life, the play received recognition from art critics (one of the reviews was written by Lev Annensky) and theatre public. This year the play returned to the theatre's repertoire and continues to excite audience. One of the features of the production is the philosophical dominant in the stage reimagining of the novel about the search and loss of oneself by a young idealist who longed for “fortune” and “noble activity.” The article examines how the exceptional modernity and at the same time timelessness of the themes and questions raised in the work of the Russian classic are manifested with the

help of laconic scenography, capacious artistic symbolism, musical design, and dynamic recreation of literary images.

Keywords: Ivan Goncharov, *An Ordinary Story*, Alexander Korshunov, Sphere Moscow Drama Theatre, Mendelssohn, wheel of fortune

VALERIA GUMENYUK

Tragic Clown

The last theatre season brought Olesya Zheleznyak three major roles, in which she proved herself to be a brilliant dramatic actress, whereas previously she was mostly known as a talented comic actress. The author of the article ponders on how the comic coexists with the tragic using the example of three recent works by Zheleznyak.

Keywords: Olesya Zheleznyak, Lenkom, Theatre Na Bronnoy, *The Last Train*, Anton Yakovlev, *Old-Fashioned Comedy*, Roman Samgin, *Guilty Without Guilt*

EKATERINA OMETSINSKAYA

The Sweet-Voiced Bird of the Saturday Theatre

Actress Sofya Andreeva has been working in the St. Petersburg Saturday Theatre for almost ten years. The combination of her acting nature with vocal talent contributed to the birth of several notable roles in the works of Gelman, Gogol, Ostrovsky, Shakespeare, Salinger, Wilder and other authors, whose creations make up the repertoire of the small but vibrant Saturday Theatre.

Keywords: The Saturday Theatre, Andreeva, Demyanenko, *The Inspector General*, Gabria, HOLDEN, *Our Town*, Sidelnikov, *The Thing*, *Tsatsiki Goes to School*, Kalandarishvili, *The Beggar's Opera*, *Planet of People*, Saint-Exupery, vocals, voice, personality

KONSTANTIN CHERKASOV

The Older the Fiddle, The Sweeter the Tune

This review-article is devoted to The Bolshoi Theatre of Russia's 247th season (2022/23) and raises the question of how and why the main events of the season

were productions of the current repertoire.

Keywords: The Bolshoi Theatre of Russia

MARIA KHALIZEVA

Ashes of Communication

The article is about the Italian director Romeo Castellucci, who works at the intersection of theatre and contemporary art, a radical experimenter, researcher of the dark sides of existence and the possibilities of communication in the theatre. The author analyzes Romeo Castellucci's productions in Europe and Russia, including musical theatre.

Keywords: Romeo Castellucci, *The Society of Raphael Santi*, tragedy, corporeality, physiology, word, text, communication, language *Generalissima*, subconscious, *The Human Use of Human Beings*, *The Divine Comedy*, *Orpheus and Eurydice*, *The Rite of Spring*

YEKATERINA KRETOVA

An Ordinary Miracle by Alexei Frandetti

A portrait of one of the most famous young directors in Russia – Alexei Frandetti, the author of fifty musical productions and shows, who works in different cities and theatres, and who recently headed Mark Zakharov's Lenkom. Analyzing Frandetti's productions, the author of the article concludes that the director skillfully integrates the principles of a Broadway show into the fabric of Soviet dramatic and musical material.

Keywords: musical, Broadway, operetta, musical comedy, Frandetti, Yasulovich, Tartakovsky, Zakharov

GALINA KOVALENKO

Metamorphoses of the Genre: from Dramatization to Adaptation.

British Drama Experience

Modern theatre texts are often composed on the basis of famous plays and prose works. Tradition of dramatization comes from Emile Zola. Fyodr Dostoevsky noted its inevitable losses. But dramatizations have been popular for a long time. Post-dramatic

theatre has made some adjustments, giving freedom to the text onstage.

In Britain the term "dramatization" is no longer used. Stage adaptation has become a new form of modification of famous texts. The article analyzes stage adaptations by Bond (*Lear*, based on Shakespeare's *King Lear*), Adamson (*Miss Affleck*, based on Ibsen's *Little Eyolf*) and Icke (*The Doctor*).

Keywords: Zola, Dostoevsky, Shakespeare, Bond, Ibsen, Adamson, Schnitzler, Icke, dramatization, adaptation, postdramatic theatre, cancel culture

MIKHAIL PASHCHENKO

Traps for Parsifal: Experiments in Stage Interpretation of Wagner's Mystery Play in the 21st Century.

Herheim – Laufenberg – Scheib – Tcherniakov – Serebrennikov

Richard Wagner's Christian worldview has always been an object for ideological manipulations, deliberate falsifications, ignorant criticism, undeclared censorship from the standpoint of political correctness. The essay explores how Wagner's original ideas of his Christian mystery play *Parsifal* and its basic motive structure are reflected in the newest most illustrative stage versions (2008–2023) at the Bayreuth Festival and at the opera houses of Berlin and Vienna. It contributes to the main and most painful problem of the *Parsifal* reception throughout its whole history: the attitude to the Christian theme of the work.

Keywords: Richard Wagner, *Parsifal*, the Holy Grail Legend, Mystery play, Historical poetics, motif, leitmotif, Bayreuth Festival, S. Herheim, U. Laufenberg, J. Scheib, D. Barenboim, D. Tcherniakov, K. Serebrennikov

ALEXANDRA FILIPPOVA

Overthinking

Review of the two-volume book *The Moscow Chamber Theatre in the Conception of the Russian Emigre Community*,

Annotations

1922–1936, which is a collection of materials that significantly expands the understanding not only of the history of the Chamber Theatre (1914–1949), but also of the history of the Soviet theatre in general, as well as the history of the country. Under the covers of two volumes, unique evidence of the theatrical era of the 1920s and early 1930s is collected and published.

Keywords: Svetlana Sboeva, two-volume work, Moscow Chamber Theatre, Russian Emigre Community, emigration, tour, Alexander Tairov, Alessandro Volta

ALEXANDER CHEPUROV

Opera and the Artistic Process

(*Tretyakova E. V. Musical Theatre of my generation. 1980-2020. Moscow: Kraft+, 2022. - 672 p. – The Magic Flute series*) The article reveals the historical, cultural, and scientific significance of the new book by E.V. Tretyakova, which deeply and comprehensively reflects the process of development of the national opera theatre of the last four decades. The main problem on which the author focused her attention is the problem of opera directing, in its indissoluble connection with the development of modern musical and scenic imagery and issues of perception of opera works by the audience. The book by E.V. Tretyakova is analyzed in the critical and scientific-theoretical context among the works of Russian musical and theatre scholars.

Keywords: Modern opera theatre, musical theatre directing, opera interpretation, singers-actors, opera modernity

ALEXANDER CHEPUROV

The Poetics of Robert Sturua's Theatre

(*Maltseva O.N. Robert Sturua Theatre. – M.: New Literary Review, 2023. – 200 p.*) The article presents a new book by Olga Maltseva, a representative of the St. Petersburg theatre school, dedicated to the work of the outstanding contemporary director Robert Sturua. The author of the book uses a structural-analytical method of studying the artistic system of

the director, classifying his productions as a type of poetic theatre, creating a coherent and logically complete system of analysis of the scenic text. Olga Maltseva's research reveals the playful nature of Sturua's imagery, which forms the associative-compositional principles of the organization of action, determines the nature of the actor's existence on stage, the nature of the director's language.

Keywords: Modern directing, Georgian theatre, game theatre, composition of a theatre production, method of acting, director's language, theatricality, associative connections, rhythm, scenography

DMITRY TRUBOCHKIN

Is Aristotel's Position Eliminated?

On the book *The First Century of Theatre Science: History and Theory*, prepared for publication at the Russian Institute of Art History, St. Petersburg

The article is a review of the book that was prepared for publication by a collective of authors. The publication is dedicated to the centenary since the foundation of the Department of Theatre in the Russian Institute of Art History (Saint Petersburg). The authors analyze basic research themes. Special attention is devoted to the problems of methodology of theatre studies in the early period (the years of 1920s) and nowadays.

Keywords: Theatre studies in Russia, Leningrad school of theatre studies, methodology of theatre studies

VADIM SHCHERBAKOV

Meyerhold's Rehearsals of *The Inspector General*.

On the release of the book

Vs. Meyerhold. Heritage.

Inspector General

The article is a preview of the book, published by The Russian Institute of Theatre Arts – GITIS, which is combined with author's understanding of its content. According to the author, transcripts of rehearsals of one of the most significant Vsevolod Meyerhold's

productions testify to the director's desire to abandon masks for the sake of stage characters. Meyerhold recalls the Shchepkin acting tradition and builds his "new Art Theatre", tested by the experience of formal display of human emotions.

Keywords: Vsevolod Meyerhold, M.M. Korneyev, *The Inspector General*, GosTIM, Shchepkin acting tradition, mask, grotesque, character

ANASTASIA AREFYEVA

Lope de Vega in Amsterdam in the 17th Century

The article is devoted to the process of adaptation of Spanish drama of the Golden Age, and particularly of Lope de Vega's comedies, in the Netherlands in the 17th century. Free from Spanish political influence, the Netherlands found themselves conquered by the plays of the Spanish playwright. The author traces how the Spanish drama first appeared on the stage of the city theatre of Amsterdam, the author talks about its first translations into Dutch, and about why Lope de Vega became the most popular playwright in the Netherlands in the second half of the 17th century.

Keywords: Spain, Lope de Vega, Amsterdam, Theodor Rodenburg, comedies, Jacob van Kampen

LYUDMILA STARIKOVA

By-Effect of the Name Index

The article describes the complexities of the process of compiling the Name Index for the series of five books *Theatrical Life...* published during the reign of Empresses Anna Ioannovna and Elizaveta Petrovna. Finding out fascinating details, identifying the characters in the history of the existence of the first court theatres in Russia turn out to be important comments on the peculiarities of document circulation in the 18th century.

Keywords: features of the Russian document of the 18th century, foreign actors and musicians in Russia, imperial court, Anna Ioannovna, Elizaveta Petrovna

MARINA RAKU

On the History of the Unrealized Joint Project of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev. Episode 1

The article is devoted to the history of unrealized initiatives of S. Prokofiev and V. Meyerhold, discussed by them in the first half of the 1930s. The ideas of the creative tandem are reconstructed on the basis of a number of previously unexplored archival documents. For the first time, the synopsis of the novel by A. Malraux *The Human Destiny (La Condition Humaine)*, made by the composer to work with the director on the dramatization of the French writer's book, is published in full, and the documentary context of the conceived work is restored.

Keywords: Sergey Prokofiev, Vsevolod Meyerhold, Zinaida Reich, Andre Malraux, *La Condition Humaine*, Sergey Eisenstein, Alexander Afinogenov, Sergey Romov, Ilya Ehrenburg

KRISTINA MATVIENKO

Utopias of Social Theatre: from the Proletkult program to the ideas of Michel de Certeau

The article focuses on the influence of Proletkult (an acronym for "proletarian cultural-educational organizations" in 1917–1932) on the subsequent practices of social theatre. For the founding theorists of Proletkult, Aleksandr Bogdanov and Platon Kerzhentsev, the idea of a new society, which was supposed to be constructed by the new proletarian artists (including unprofessional ones), related to the symbolist idea of conciliarity. They saw the source of a new society building in the collectivist doctrine. For us there are some important issues from the theory of Proletkult, such as critical attitude to specific and divided society (which leads to capitalistic alienation) and pursuit of collectivistic way of doing art. Also, the idea of participation through art, as well as work with the communities and preferring the real people instead of professional actors seems to us the fruitful resource for

Annotations

contemporary social engaged art in general. But at the same time, we see the differences between doctrines of Proletkult and social theatre practices today.

Keywords: Proletkult, social theatre, participation, theatre of citizens, oppressed people, inclusion, neo-Marxism, performativity

NATALIA VAGAPOVA

Silvio d'Amico's Reviews of the Prague Group of the Moscow Art Theatre

Actors Tour in Rome in December 1927

Publication of the translated into Russian reviews by the classic Italian theatre critic Silvio D'Amico on the productions of the Prague group of the Moscow Art Theatre Actors in Rome. The outstanding Italian theatre critic, in his lively responses to the creations shown by the Russian actors, compares the culture of Russian director's theatre with the realities of the Italian stage of the 1920s.

Keywords: Silvio D'Amico, Prague group of the Moscow Art Theatre Actors, Russian performing art, Italian theatre

VLADISLAV IVANOV

Some Letters of the Correspondence of Konstantin Rudnitsky with Alexandra Smirnova-Iskander (1975–1980)

Publication of the correspondence of the outstanding theatre historian, author of books of lasting importance about the life and creative work of Vsevolod Meyerhold, with a witness and active participant of the director's work at the Borodinskaya Street Studio. Rudnitsky's questions and Smirnova-Iskander's answers clarify significant Master's creative and everyday problems in the second half of the 1910s.

Keywords: Meyerhold, premiers of the Aleksandrinsky theatre, Borodinskaya Street Studio, *Halt of Comedians*, *Columbine's Scarf*, Konstantin Rudnitsky, Alexandra Smirnova-Iskander

PYOTR GORDEEV

«It Seems to me that Mr. Meyerhold is a Mentally Abnormal Creature Who Stages Nightmarish Experiments...»

On the history of the relationship between Vsevolod Meyerhold, Yelena Malinovskaya and Anatoly Lunacharsky

Vsevolod Meyerhold's relations with the leaders of the Soviet theatre played a significant role in the life of the outstanding stage director. The principal opponent of his artistic methods was Yelena Malinovskaya, who managed the academic theatres of Moscow until 1924. Sympathizing with the creative principles of the Moscow Art Theatre, Malinovskaya considered Meyerhold's productions to be a mockery of common sense and a parody of Soviet reality. The attitude of the People's Commissar of Education Anatoly Lunacharsky to Meyerhold was much more complicated and was influenced not only by ideological and aesthetic views, but also by personal motives. As a result, Lunacharsky turned out to be a harsh critic in certain years, and in others – a defender of Meyerhold and his theatre.

Keywords: Soviet Theatre, Meyerhold Theatre, Vsevolod Meyerhold, Yelena Malinovskaya, Anatoly Lunacharsky

TATIANA KUZNETSOVA

Unknown Pages of the Soviet Ballet History. From the life of a repressed soloist of the Bolshoi Theatre

The article describes life circumstances and working conditions of the first chairman of the Bolshoi Theatre trade unions, ballet soloist V. Kuznetsov. Introducing unknown, first-published documents, the author explores new aspects of the activities of Anatoly Lunacharsky at the Bolshoi Theatre in the first years after the revolution, the peculiarities of the work of the Bolshoi Theatre in the era of "war communism" and recreates the artistic and everyday atmosphere of the Moscow creative life in the 1920s and 1930s.

Keywords: Bolshoi Theatre Ballet, V. Kuznetsov, Anatoly Lunacharsky, Yelena Malinovskaya, the destiny of a ballet artist

АРЕФЬЕВА АНАСТАСИЯ БОРИСОВНА

Кандидат искусствоведения, театральный критик, театровед, старший научный сотрудник ГИИ. Автор идеи и куратор выставок «Испанский цикл Вс. Мейерхольда» и «Чаепитие с Дульсинеей» в ГЦТМ им. А. Бахрушина, «Островский и русская Испания» (Музей-заповедник «Щельково»), «Свойства первого молчания» (Библиотека De Krook, Гент). Печатается в журналах «Сцена», «Петербургский театральный журнал», «Театрал», газетах «Экран и сцена» и др.

Контакты: arefieva.a@gmail.com

БОРОВИКОВА ЕЛИЗАВЕТА

Выпускница театроведческого факультета ГИТИСа (2023), автор статей в журнале «Страстной бульвар, 10», газете «Дом актера».

Контакты:

Lizavetaborovikova00@gmail.com

**ВАГАПОВА НАТАЛЬЯ
МИХАЙЛОВНА**

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГИИ (Сектор искусства стран Центральной Европы). Лауреат литературной премии Общества хорватских писателей имени Юлия Бенешича; кавалер ордена Авроры Хорватской. Автор книг о сценическом искусстве балканских стран и творчестве русских эмигрантов в этом регионе.

ГОРДЕЕВ ПЁТР НИКОЛАЕВИЧ

Доктор исторических наук, старший научный сотрудник кафедры русской истории (XIX–XXI вв.) Института истории и социальных наук Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена.

Контакты: petergordeev@mail.ru

**ГУМЕНЮК ВАЛЕРИЯ
АЛЕКСАНДРОВНА**

Заведующая литературной частью Театра Гоголя. Публикуется в журналах «Театральная касса», «Театральная жизнь», «Театральная фиша» и др.

ИВАНОВ ВЛАДИСЛАВ ВАСИЛЬЕВИЧ

Доктор искусствоведения, заведующий Сектором театра Государственно-

го института искусствознания. Редактор-составитель альманаха «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века», «Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства». Лауреат международной премия Станиславского, премии Правительства г. Москвы и министерства культуры РФ, а также 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 Обли». В ее переводе опубликованы монографии: М. Эслин «Театр абсурда» (2010), М. Шевцова «Лев Додин и Малый Драматический театр. Рождение спектакля» (2014); пьесы Д. Хуана, Т. Уильямса, Г. Пинтера, М. Бартлетта.

Контакты: galinadrama@mail.ru

**КОЛЕСНИКОВ АЛЕКСАНДР
ГЕННАДЬЕВИЧ**

Театральный и музыкальный критик, доктор искусствоведения, лауреат премий в области критики и книгоиздания, дипломант Академии художеств РФ (1999). Координатор международной акции *Benois de la Danse* («Балетный Бенуа»). Член экспертного сообщества России. Автор книг и статей по литературе и театру.

Контакты: edvin8@list.ru

КРЕТОВА ЕКАТЕРИНА ГЕОРГИЕВНА

Музыковед, музыкальный критик, кандидат искусствоведения. Музыкальный обозреватель газеты «Московский комсомолец»

Контакты: kretova@neglinka29.ru

КУЗНЕЦОВА ЕВГЕНИЯ БОРИСОВНА

Театровед, окончила ЛГИТМиК в 1985 г. и аспирантуру ВНИИ искусствознания в 1990 г. С 1996 по 2020 г. – завлит, помощник художественного руководителя московского театра «Современник». Автор-составитель и редактор нескольких изданий, посвященных истории

Об авторах

«Современника», куратор выставки «Современники “Современника”» (2021), создатель нескольких программ, направленных на взаимодействие театра с молодой режиссурой. С 2021 г. доцент кафедры продюсерства и менеджмента РАТИ (ГИТИС). Заслуженный работник культуры.

Контакты: totska@mail.ru

КУЗНЕЦОВА ТАТЬЯНА АНАТОЛЬЕВНА
Театровед, балетный критик, штатный балетный обозреватель Издательского дома «Коммерсантъ». Автор книг «Хроники Большого балета» (2010, второе издание – 2011), «Мариинский балет: взгляд из Москвы» (2013) и «Танцевать свою жизнь» (2019). Лауреат премии «Резонанс» – «за вклад в развитие театрально-музыкальной критики» (2017). Лауреат премии правительства РФ (2019).

Контакты: tkuznetcova@mail.ru

**МАТВИЕНКО КРИСТИНА
НИКОЛАЕВНА**

Кандидат искусствоведения, театровед, руководитель магистратуры «Социальный театр» РУТИ-ГИТИС, куратор образовательных программ Электротретья Станиславский

Контакты:

kristina.matvienko@gmail.com

ОМЕЦИНСКАЯ ЕКАТЕРИНА

Журналист, публицист, театральный обозреватель. Публиковалась в газетах «Смена», «Вечерний Петербург» и «Вечерний Санкт-Петербург», «Известия. Санкт-Петербург» и «Неделя-Петербург», «Новости Петербурга», «Санкт-Петербургский курьер», «Санкт-Петербургские ведомости», «Российская газета. Санкт-Петербург», «Невское время», «Аргументы недели. Санкт-Петербург», «Трибуна», в журналах «Невский театральный», «Аврора», «Сцена», «Страстной бульвар».

Контакты: 0707dragon@mail.ru

**ПАЩЕНКО МИХАИЛ
ВИКТОРОВИЧ**

Филолог, свободный исследователь, музыкальный критик. Автор статей по истории русской, немецкой и англий-

ской литератур и книг «Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна; 2018) и «Оперный бал Елены Образовой: документальная биография» (2023, в печати), составитель и комментатор тома статей А.Н. Веселовского «Избранное: Легенда о Св. Граале» (2016).

Контакты: misha_pa@hotmail.com

**РАКУ МАРИНА
ГРИГОРЬЕВНА**

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГИИ. Член Комиссии по музыкознанию и музыкальной критике Союза композиторов г. Москвы, ответственный научный редактор Нового собрания сочинений Д.Д. Шостаковича, зам. гл. редактора онлайн-журнала «Искусство музыки. Теория и история» (www.sias.ru), член научной редколлегии энциклопедии «Петр Ильич Чайковский», член редколлегии журнала «Музыкальная академия», заведующая музыкальной частью Московского театра «Мастерская Петра Фоменко», автор книг и научных публикаций в российских и зарубежных журналах, сборниках, коллективных монографиях и энциклопедиях (в том числе США, ФРГ, Великобритании, Италии, Бельгии, Швейцарии и др.).

**СТАРИКОВА ЛЮДМИЛА
МИХАЙЛОВНА**

Историк театра России XVIII в., доктор искусствоведения, главный научный сотрудник сектора театра Государственного института искусствознания. Автор 9 книг и большого количества научно-исследовательских статей. Лауреат премии министерства культуры РФ; Международной премии Станиславского; премии Правительства г. Москвы в области литературы и искусства; обладатель золотой медали Театрального фестиваля в г. Нови-Сад на 13-м Триеннале книг и периодики о театре; награждена знаком «За достижения в культуре» (2002). Лауреат премии «Театральный роман» (2019).

Контакты: liudmistar@gmail.com

СТОЛЬНАЯ КСЕНИЯ ЕВГЕНЬВНА

Выпускница театроведческого факультета Российского института театрального искусства – ГИТИС.

Театральный критик.

Контакты: 5758583@mail.ru

**ТИМАШЕВА МАРИНА
АЛЕКСАНДРОВНА**

Театральный критик, кандидат искусствоведения. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа. Работала обозревателем радио «Свобода». С 2012 г. – старший научный сотрудник ГИИ.

Руководитель театроведческого курса ГИТИСа. Редактор журнала «Вопросы театра. *Proscenium*»

Контакты:

marinatimasheva@gmail.com

ТОКАРЕВА МАРИНА ЕВГЕНЬВНА

Театральный критик, журналист. Автор многих статей и книг «Константин Райкин. Роман с театром», «Сцена между землей и небом». Лауреат премии Союза журналистов России «За журналистское мастерство». Арт-директор фестиваля Биеннале театрального искусства.

**ТРУБОЧКИН ДМИТРИЙ
ВЛАДИМИРОВИЧ**

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра ГИТИСа, заведующий сектором Классического искусства Государственного института искусствознания. Автор двух книг по истории античного театра и античной словесности; автор множества статей и лекций, посвященных истории, теории и социологии театра, философии искусства, рецепции классического искусства в современности и другим темам.

Контакты: trubotchkin@gmail.com

**ФИЛИПОВА АЛЕКСАНДРА
ЯРОСЛАВОВНА**

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории театра России ГИТИСа. Читает курсы: «История театра России XX в.», «Анализ пьесы и спектакля», «Проблемы современной драматургии». Сфера научных интересов: драматургия России XX в.

**ХАЛИЗЕВА МАРИЯ
ВАЛЕНТИНОВНА**

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора театра ГИИ, обозреватель и редактор газеты «Экран и сцена».

Контакты: mariakha@mail.ru

**ЧЕПУРОВ АЛЕКСАНДР
АНАТОЛЬЕВИЧ**

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой русского театра Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ).

Контакты: chepurov57@mail.ru

**ЧЕРКАСОВ КОНСТАНТИН
ИГОРЕВИЧ**

Историк театра. Заместитель начальника Литературно-издательского отдела Большого театра России. Печатается в журналах: «Большой театр», «Театр», «Музыкальная жизнь», «Вопросы театра. *Proscenium*». Входит в группу авторов издания «Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Хроники. 1918–2018».

Контакты: k.cherkasov@bolshoi.ru

**ЩЕРБАКОВ ВАДИМ
АНАТОЛЬЕВИЧ**

Историк театра, кандидат искусствоведения. Заведующий Сектором изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. Главный редактор журнала «Вопросы театра. *Proscenium*».

Контакты: vadshcher@gmail.com

**ЯНУШЕВСКАЯ ЕЛЕНА
ВАЛЕРИЕВНА**

Кандидат философских наук, художественный критик, публицист. В 2023 г. вошла в лонг-лист Всероссийской литературно-критической премии «Неистовый Виссарион» и лонг-лист премии имени Фазиля Искандера с поэтической книгой «От имени голубянки». Финалист премии «Я в мире боец» имени В.Г. Белинского в номинации «Театральная критика».

About authors

AREFYEVA ANASTASIA

PhD in Art History, theatre critic, Research Associate at State Institute for Art Studies, European theatre history lecturer, author of the idea and curator of exhibitions at the Bakhrushin State Theatre Museum (Moscow), Library De Krook (Ghent) and other places. Author of *Ehkran i Stsen*a newspaper, *Stsen*a, *Peterburgsky Teatralny Zhurnal* etc.

Contacts:

arefieva.a@gmail.com

BOROVIKOVA YELIZAVETA

Graduated from the Theatre Studies Faculty of the Russian Institute of Theatre Arts – GITIS. Author of *Teatralny Zhurnal*, *Strastnoi Bulvar, 10* and *Dom Aktyora* magazines.

Contacts:

Lizavetaborovikova00@gmail.com

CHERKASOV KONSTANTIN

Theatre historian. He is the Deputy Head of the Literary and Publishing Department of the Bolshoi Theatre of Russia. His texts have been published on The Bolshoi Theatre Magazine, *The Theatre*, *Music Life*, Problems of the Theatre. *Prosaenium*. Member of the Author's Team for *Konstantin S. Stanislavsky and Vladimir I. Nemirovich-Danchenko Music Theatre. Chronicles. 1918–2018*.

Contacts:

k.cherkasov@bolshoi.ru

CHEPUROV ALEXANDER A.

Dr. habil. in Arts, Professor, Head of the Russian Theatre Department of Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: chepurov57@mail.ru

FILIPPOVA ALEXANDRA

PhD in Art History, Associate Professor of the Department of History of the Russian Theatre at the Russian Institute of Theatre Arts – GITIS. Lecturers on the history of Russian Theatre of the 20th Century, on the analysis of plays and productions, and on problems of modern drama. Sphere of scientific interests: Russian dramaturgy of the twentieth century.

GORDEEV PYOTR

PhD in History, senior researcher of the Russian History Department (XIX–XXI centuries) at the Institute of History and Social Sciences, Herzen State Pedagogical University of Russia.

Contacts: petergordeev@mail.ru

GUMENYUK VALERIA

Head of the literary department of the Gogol Theatre. Author of *Teatralnaya Kassa*, *Teatralnaya Zhizn*, *Teatralnaya Afisha* and other magazines.

IVANOV VLADISLAV

Dr. habil. in Arts, head of the Theatre Sector at 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, Prize of the Government of Moscow and the Ministry of Culture of the Russian Federation, *Theatre Novel Prize*

Contacts:

vladislavivanov09@yandex.ru

KHALIZEVA MARIA

PhD in Art History; Senior Associate of the Theatre Sector at State Institute for Art Studies. Columnist and editor at *Ehkran i Stsen*a.

Contacts: mariakha@mail.ru

KOVALENKO GALINA

PhD in Art History, professor of Foreign Arts Studies Department at the Russian State Institute of Performing Arts. Theatre historian and drama critic, translator of *The Theatre of the Absurd* by M. Esslin (2010); *Dodin and the Maly Drama Theatre. Process to Performance* by M. Shevtsova (2014); plays by D. Hwang, T. Williams, H. Pinter, M. Bartlett. Monograph author *Edward Albee* (2020).
Contacts: galinadrama@mail.ru

KOLESNIKOV ALEXANDER

Theatre and music critic, Dr. habil. of Arts, diploma-winner of the Academy of the Arts of the Russian Federation (1999),

coordinator of the international activities of the *Benois de la Danse* Prize. Author of books and articles on literature and theatre.

Contacts: edvin8@list.ru

KRETOVA YEKATERINA.

Musicologist, journalist, music critic, PhD in Art History. Graduated from the Gnesin Academy of Music (theory of music) and took a postgraduate course at Moscow State Tchaikovsky Conservatory (philosophy), music reviewer of the *Moskovsky Komsomolets* newspaper.

Contacts:

kretova@neglinka29.ru

KUZNETSOVA YEVGENIA

Theatre studies specialist, graduated from the Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinema in 1985 and postgraduate studies at the All-Russian Research Institute of Art Studies in 1990. From 1996 to 2020 she was the Literary Director and assistant of the Artistic Director at the Moscow *Sovremennik* Theatre. Author-compiler and editor of several publications devoted to the history of the *Sovremennik*, curator of the exhibition *Sovremennik's Contemporaries* (2021), creator of several programs aimed at the interaction of the theatre with young directors. Since 2021, Associate Professor of the Department of Production and Management of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). Honored Worker of Culture.

Contacts: totska@mail.ru

KUZNETSOVA TATIANA

Theatre studies specialist, ballet critic, ballet observer at the *Kommersant* Publishing House. Author of the books *Chronicles of the Bolshoi Ballet* (2010, second edition – 2011), *Mariinsky Ballet: A View from Moscow* (2013) and *Dance Your Life* (2019). Laureate of the *Resonance* Prize “for the contribution to the development of theatrical and musical criticism” (2017). Laureate of the Russian Government Prize (2019).

Contacts: tkuznetcova@mail.ru

MATVIENKO KRISTINA

PhD in Art History, head of Applied Theatre Master's Program at the Russian Institute of Theatre Arts – GITIS, curator of educational program at the Stanislavsky Electrotheatre.

Contacts:

kristina.matvienko@gmail.com

OMETSINSKAYA YEKATERINA

Journalist, writer, theatre columnist. Author of *Smena*, *Vecherniy Peterburg* and *Vecherniy St. Peterburg*, *Izvestiya. Sankt-Peterburg*, *Nedelya-Peterburg*, *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

PASHCHENKO MIKHAIL

Philologist, independent researcher, music critic. Wrote articles on the history of Russian, German, English literature, author of books *Plot for a Mystery Play: Parsifal – Kitez – The Golden Cockerel (historical poetics of opera on the eve of Modernism)* (2018), *The Elena Obraztsova Opera Ball; a documentary biography* (2023, in print), editor of the articles of *Alexander Veselovsky Selected Works. The Holy Grail Legend* (2016).

Contacts: misha_pa@hotmail.com

RAKU MARINA

Dr. habil. in Arts, Professor, Leading researcher at the Department of music history at State Institute for Arts Studies (SIAS, Moscow); member of Committee of musicology and music critic of Composer's Union of Russia; executive scientific editor of *Dmitri Shostakovich New Collected Works*; scientific editor of the encyclopedia *Tchaikovsky*; deputy chief editor of the on-line magazine *Iskusstvo muzyky. Teoriya i istoriya* (www.sias.ru); editorial board member of magazine *Musical Academy* manager of the Musical

About authors

Department of the *Pyotr Fomenko Workshop Theatre*. Author of several books and more than 200 scientific articles published in journals, proceedings, encyclopedias in Russia, USA, Germany, Great Britain, Italy, Belgium, Switzerland etc.
Contacts: raku@rambler.ru

SHCHERBAKOV VADIM

PhD in Art History, theatre historian. Head of V.E. Meyerhold Theatre Legacy Study Department at the State Institute for Art Studies. Editor-in-Chief of *Proscenium* magazine.
Contacts: vadshcher@gmail.com

STARIKOVA LYUDMILA

18th century Russian theatre historian, Doctor of Arts, Chief theatre researcher at State Institute for Art Studies. The author of 9 books and a great number of research articles. The laureate of the Russian Federation Ministry of Culture Prize (1997); the Stanislavsky International Prize (2001); the Moscow Government Prize for Literature and Arts (2004); the Gold Medal winner of the Theatre Festival in Novi Sad, Serbia, at the 13th Triennial of theatre books and periodicals (2003); Culture Achievements Award (2002). Winner of the *Theatre Novel Prize* (2019)
Contacts: liudmistar@gmail.com

STOLNAYA KSENIA

Graduate of Theatre Studies faculty of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). Theatre reviewer.
Contacts: 5758583@mail.ru

TIMASHEVA MARINA

PhD in Art History, theatre critic. Graduated from the the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS). Worked as an observer on the Svoboda radio. Senior Researcher at State Institute for Art Studies since 2012. Editor of the *Problems of Theatre. Proscenium* magazine
Contacts: marinatimasheva@gmail.com

TOKAREVA MARINA

Theatre critic, journalist. Author of many articles and books, including *Konstantin*

Raikin. A Romance with the Theatre (2001), *The Stage Between Earth and Heaven* (2014). Winner of the Prize “For Journalistic Excellence” of the Union of Journalists of Russia Art director of the *Biennale of Theatre Arts* festival.
Contacts: mtokareva08@mail.ru

TRUBOCHKIN DMITRY

Dr. habil. in Arts, Professor of Foreign Theatre History Department at the Russian Institute of Theatre Arts. Head of the Classic Art Department at State Institute for Art Studies. Author of two books on the history of Classical theatre and literature and of numerous articles and lectures devoted to history, theory and sociology of theatre, philosophy of art, reception of classic art in our time, etc.
Contacts: trubotchkin@gmail.com

VAGAPOVA NATALIA

PhD in Art History, leading researcher at State Institute for Art Studies (Central European Countries Art Sector). Winner of the Julije Benešić Literary Prize of Society of Croatian Writers; Knight of the Croatian Aurora. Author of books on the performing arts of the Balkan countries and the creativity of Russian emigrants in this region.
Contacts: nataliavgpv@gmail.com

YANUSHEVSKAYA YELENA

PhD in Philosophy, art critic, publicist. In 2023, she was included in the long list of the All-Russian Literary Critical Prize *Furious Vissarion* and the long list of the Fazil Iskander Prize with the poetry book *In the Name of the Blue Girl*. Finalist of the *I am a fighter in the world* award named after Vissarion Belinsky in the category “Theatre Criticism”.

PRO PRESENT

<i>stage opening</i>	10	Marina Timasheva Never Aging “Lyrical Comedy”
	26	Marina Tokareva People Who have No Right to Have Rights
	38	Ksenia Stolnaya Sky Birds
	48	Alexander Kolesnikov Herr Lehár, You have Created the Operetta of Our Life...
	66	Yevgenia Kuznetsova It’s for Some Reason that Galina Borisovna Comes to One’s Dreams
	74	Lizaveta Borovikova The Crystal Life <i>The Glass Menagerie</i> at the Kolyada Theatre
	82	Yelena Yanushevskaya An Ordinary Story at the Sphere Moscow Drama Theatre – a Russian Novel about “Success”
<i>close up</i>	92	Valeria Gumenyuk Tragic Clown
	102	Ekaterina Ometsinskaya The Sweet-Voiced Bird of the Saturday Theatre
	118	Konstantin Cherkasov The Older the Fiddle, The Sweeter the Tune
<i>main persons</i>	128	Maria Khalizeva Ashes of Communication
	162	Yekaterina Kretova An Ordinary Miracle by Alexei Frandetti

- experience* 184 Galina Kovalenko
and thoughts **Metamorphoses of the Genre: from
 Dramatization to Adaptation**
 British Drama Experience
- 204 Mikhail Pashchenko
**Traps for Parsifal: Experiments in Stage
 Interpretation of Wagner's Mystery
 Play in the 21st Century**
 Herheim – Laufenberg – Scheib – Tcherniakov –
 Serebrennikov

PRO BOOKS

- 244 Alexandra Filippova
Overthinking
- 250 Alexander Chepurov
Opera and the Artistic Process
- 258 Alexander Chepurov
The Poetics of Robert Sturua's Theatre
- 266 Dmitry Trubochkin
Is Aristotel's Position Eliminated?
 On the book *The First Century of Theatre Science:
 History and Theory*, prepared for publication at the
 Russian Institute of Art History, St. Petersburg
- 278 Vadim Shcherbakov
Meyerhold's Rehearsals of *The Inspector General*
 On the release of the book *Vs. Meyerhold. Heritage.
 Inspector General*

PRO MEMORIA

- theátro* 288 Anastasia Arefyeva
Lope de Vega in Amsterdam in the 17th Century

	302	Lyudmila Starikova By-Effect of the Name Index
<i>studies</i>	326	Marina Raku On the History of the Unrealized Joint Project of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev Episode 1
	352	Kristina Matvienko Utopias of Social Theatre: from the Proletkult program to the ideas of Michel de Certeau
<i>our publications</i>	368	Silvio d'Amico's Reviews of the Prague Group of the Moscow Art Theatre Actors Tour in Rome in December 1927 <i>Publication, Introductory Article by N. Vagapova</i>
	382	Some Letters of the Correspondence of Konstantin Rudnitsky with Alexandra Smirnova-Iskander (1975–1980) <i>Publication, Introductory Article, Comments by V.V. Ivanov</i>
<i>theatre stories</i>	432	Pyotr Gordeev «It Seems to me that Mr. Meyerhold is a Mentally Abnormal Creature Who Stages Nightmarish Experiments...» On the history of the relationship between Vsevolod Meyerhold, Yelena Malinovskaya and Anatoly Lunacharsky
	446	Tatiana Kuznetsova Unknown Pages of the Soviet Ballet History From the life of a repressed soloist of the Bolshoi Theatre

APPENDIX

	464	Annotations About authors
--	-----	----------------------------------

к сведению авторов

Редационный 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: groscaenium@yandex.ru;
5. экспертную оценку рукописей проводит Редационный 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: proscenium@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».

вопросы театра PROSCAENIUM

Главный редактор: В.А. Щербаков

Предпечатная подготовка: С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург

Корректор: А.В. Мартынова

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993 гг. Издание было возобновлено в 2006 году. Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону театральной журналистики. Цель журнала – вспомнить опыт корифеев театроведческой науки, которые умели сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и настоящее, старые и новые смыслы. Издание предназначено театроведам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер.

The journal as a whole is devoted to the topical theatre problems and continues the tradition of the almanac *Voprosy Teatra*, which was published in the Institute for Art Studies from 1965 to 1993. The edition was resumed in 2006. Life and theatre are different today. The theatrology is increasingly focused on the study of the theatre's past; theatre criticism is increasingly drifting in the direction of theatrical journalism. The purpose of the journal is to recall the experience of theatre studies coryphaeuses who knew how to join theory and practice, how to link past and present, old and new meanings. The edition is intended to theatre critics, art historians, culture experts, lecturers and students of humanitarian universities, as well as just theatregoers who love theatre and believe that it does not die.

Адрес редакции:

125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5, Государственный институт искусствознания. Редакция журнала «Вопросы театра».

Контактный тел.: +7 (910) 456-31-94

e-mail: proscenium@yandex.ru

Editorial Office Address:

The Editorial Board of «The Problems of the Theatre».

125009, Moscow, Kozitsky pereulok 5, The State Institute for Art Studies.

Contact phone: +7 (910) 456-31-94

e-mail: proscenium@yandex.ru